Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS
CHEC

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 1

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

rapporteurs

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

le
11 mai 2015

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Louis-Agassiz 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél : +41 (0)32 718 17 00
Fax : +41 (0)32 718 17 71
secretariat.lettres@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Régine Bonnefoit, co-directrice de thèse, professeure extraordinaire, Université de Neuchâtel ; M. Jean-Paul Bouillon, co-directeur de thèse, professeur, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand ; M. Laurent Baridon, professeur, Université Lumière Lyon II ; Mme Rossella Froissart, professeure, Université de Provence - Aix-Marseille ; M. Philippe Kaenel, professeur, Université de Lausanne ; M. Pierre Vaisse, professeur honoraire, Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Fabienne Fravalo en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 11 mai 2015

La doyenne
Geneviève de Weck

Université de Neuchâtel
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 1

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

devant un jury composé de

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

le
11 mai 2015

À Barlach Heuer.

Liste des abréviations :

Les dates de naissance et de mort des personnes mentionnées figurent dans l'index (vol. 2), tout comme les bornes chronologiques des revues citées (également indiquées dans le texte de la thèse si elles font l'objet d'une présentation).

A&D : *Art et Décoration*
ALS : Archives littéraires de Suisse
AN : Archives nationales
cat. exp. : catalogue d'exposition
BNF : Bibliothèque nationale de France
dir. : direction
f. : feuille
INHA : Institut national d'histoire de l'art
L.D.S. : Lettre dactylographiée signée
L.M.S. : Lettre manuscrite signée
n. p. : non paginé
NRF : *Nouvelle Revue française*
p. : page
préf. : préface
s. d. : sans date
s. l. : sans lieu
s. n. : sans nom
SAD : Salon ou Société des artistes décorateurs
SADG : Société des architectes diplômés par le gouvernement
SAF : Salon ou Société des artistes français
SNBA : Salon de la ou Société nationale des beaux-arts
t. : tome
trad. : traduit
UCAD : Union centrale des arts décoratifs
UPAD : Union provinciale des arts décoratifs
vol. : volume

À propos des références bibliographiques données en note :

À la première occurrence, chaque référence est donnée intégralement ; elle est ensuite abrégée de la façon suivante : « NOM, date, p. »
Pour les articles issus d'*Art et Décoration* et des revues contemporaines, le titre du périodique et la date de publication sont rappelés systématiquement.

- REMERCIEMENTS -

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes directeurs de recherche, Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon, qui ont accepté de suivre cette thèse, dans le cadre d'une cotutelle entre les universités de Neuchâtel et de Clermont-Ferrand. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde reconnaissance pour leur soutien permanent, pour leurs remarques et leurs encouragements toujours stimulants.

Je remercie également Laurent Baridon, Rossella Froissart, Philippe Kaenel et Pierre Vaisse, membres de mon jury, de me faire l'honneur de lire et de juger ce travail.

Je tiens par ailleurs à exprimer ma gratitude à Antoinette Le Normand-Romain, directrice générale de l'Institut national d'histoire de l'art, et à Philippe Sénéchal, directeur du Département des études et de la recherche de cet établissement de 2010 à 2014, pour m'avoir permis de réaliser cette thèse dans des conditions intellectuelles et matérielles optimales. Toute ma reconnaissance va également à mes collègues revuistes du programme « Histoire de l'histoire de l'art » : à Rossella Froissart, pour m'avoir très tôt encouragée à travailler sur une revue d'art décoratif, à Anne Lafont et à Frédérique Desbuissons, pour leur confiance, et, enfin, à Michela Passini, Lucia Piccioni et Laura Karp Lugo pour nos discussions fécondes.

Au sein des différentes institutions fréquentées dans le cadre de cette recherche, de nombreuses personnes ont orienté mes investigations ou m'ont facilité l'accès à leurs collections et fonds d'archives : Elsa Bezaury, responsable Art dans l'espace public, Direction de la culture et du patrimoine de la Ville de Reims ; Sandra Boujot, chargée des archives institutionnelles, musée Rodin, Paris ; Catherine Brand, ancienne responsable du développement des collections à la Bibliothèque de l'INHA, Paris ; Teresa Camerlingo, bibliothécaire à la médiathèque de l'Institut français de Naples ; Carol Chabert, à la photothèque du Musée des arts décoratifs, Paris ; Guillemette Delaporte, responsable des collections, Bibliothèque des arts décoratifs, Paris ; Mélanie Fournier, ancienne bibliothécaire à la Bibliothèque nationale suisse, Berne ; Marie-Thérèse Lathion,

conservatrice responsable du fonds William Ritter, Archives littéraires de Suisse, Berne ; Isabelle Loutrel, ancienne chargée d'études documentaires pour l'architecture, musée d'Orsay, Paris ; Alain Prevet, responsable des Archives des musées nationaux, Paris ; Isabelle Vazelle, à la Bibliothèque centrale des musées nationaux, Paris ; la bibliothèque de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah.

Un grand merci également à toute l'équipe de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève pour sa disponibilité et la richesse de ses collections, et tout particulièrement à Anne Golay pour ses conseils judicieux.

J'adresse toute ma reconnaissance à Anne et Jean Massin, anciens propriétaires d'*Art et Décoration* jusqu'en 2008, pour l'intérêt avec lequel ils ont accueilli ce projet et pour m'avoir donné des pistes précieuses ; à Gaspard de Marval, pour m'avoir généreusement ouvert les archives privées de Maurice Pillard-Verneuil en sa possession ; à Patrick Jude, enfin, pour m'avoir tout aussi généreusement communiqué les courriers envoyés par Émile Lévy, directeur d'*Art et Décoration*, à son aïeul, Mathurin Méheut.

Ces années de recherche ont été fécondes en rencontres. Pour nos échanges ou pour leur aide ponctuelle, je remercie donc Sylvie Achéré, Anne-Sophie Aguilar, Chika Amano, Sarah Boyer, Blandine Burton, Jérémie Cerman, Yves Chevrefils Desbiolles, Damien Delille, Valérie Dixneuf, Marie-Jeanne Dumont, Clarisse Fava-Piz, Charlotte Foucher, Valentina Hristova, Sandrine Iraci, Sarah Jammes, Anna Jolivet, Valérie Kobi, Sophie Kurkdjian, Juliette Lavie, Jean-François Luneau, Neil McWilliam, Laureline Meizel, Sara Petrucci, Emmanuelle Polack, Dora Precup, Sébastien Quéquet, Marine Rigeade, Marie Tchernia-Blanchard et Élodie Voillot.

Pour nos discussions extrêmement stimulantes et sa lecture attentive de plusieurs extraits de cette thèse, je remercie très chaleureusement Catherine Méneux.

Enfin, ma très vive reconnaissance va bien sûr à tous mes proches, pour leur affection et leur soutien. À Myrtille et à Gwen pour leur si précieuse amitié. À ma mère, Annie, pour son écoute toujours patiente et attentive. À mon père, Yves, irremplaçable relecteur.

Merci à Bernard de partager ma vie et ces années de recherche.

- SOMMAIRE -

VOLUME 1

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

I / 1897-1901 : UN ART NOUVEAU AU PASSAGE DU SIÈCLE

Chapitre 1– La naissance d'une grande revue d'art et de décoration

1/ Une nouvelle revue spécialisée à la Librairie centrale des beaux-arts
2/ La définition d'un produit éditorial
3/ Le cercle des pionniers

Chapitre 2 – Une critique d'art pragmatique au service d'un Art nouveau français

1/ Le combat pour une rénovation moderne des arts appliqués
2/ La recherche d'une voie française
3/ Les ressorts de l'action critique

Chapitre 3 – Une esthétique décorative extensive

1/ Redéfinir l'art décoratif
2/ Un ancrage rationaliste
3/ Derniers avatars du symbolisme

II / 1902-1905 : LA FAILLITE DE L'ART MODERNE

Chapitre 4 – Une revue en transition

1/Une direction fantomatique
2/Renouvellements de la rédaction
3/Des mutations graphiques

Chapitre 5 – La critique face à la crise de l'art français moderne

1/ Un bilan morose
2/ La remise en cause du modèle français
3/ Remédier à la crise

Chapitre 6 – Vers un art décoratif et social

1/ La mission sociale de l'art
2/ Nouvelles incarnations de la peinture décorative
3/ Esquisse de fondements théoriques

1905 : un tournant ?

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE DU VOLUME 1

VOLUME 2

III/ 1906-1910 : UN RETOUR A L'ORDRE ?
Chapitre 7 – Une revue d'art généraliste
1/ Un champ en expansion
2/ Les promoteurs de l'ordre
3/ Histoire et critique

Chapitre 8 – Pour le « relèvement des arts appliqués »
1/ Craintes et soulagements : une évolution en demi-teinte
2/ Réagir : une triple urgence

Chapitre 9 – Rationalisme et tradition
1/ Modernité et continuité
2/ Révisions du décoratif

IV / TENDANCES NOUVELLES
Chapitre 10 – Une revue antimoderne ?
1/ Le repli conservateur des années dix
2/ Le passé : une référence omniprésente
3/ Le rejet de l'avant-garde

Chapitre 11 – L'engagement nationaliste de la critique
1/ France/Allemagne : une perspective comparatiste
2/ L'exposition de 1916 comme horizon
3/ L'exaltation des richesses nationales

Chapitre 12 – Vers un nouveau style : les prémices de l'Art déco
1/ Une ré-extension des arts du décor
2/ La renaissance de l'art monumental
3/ Le décoratif : de la synthèse à la reconversion

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE DU VOLUME 2

- AVANT-PROPOS -

Cette recherche est le fruit d'un parcours universitaire et professionnel marqué par la fréquentation des textes et des objets. À l'étude de la littérature artistique du XXe siècle et, plus spécifiquement, des écrits consacrés à Georges Braque par Reverdy et Paulhan, s'est jointe une formation en histoire de l'art au contact direct des œuvres, à l'École du Louvre. Ce rapport avec les objets s'est ensuite fait plus immédiat et plus physique, plus empirique aussi parfois, au cours de plusieurs années passées dans une galerie spécialisée dans les arts décoratifs du tournant du siècle. Au fil des acquisitions, afin d'éclairer l'origine des œuvres, de retracer les carrières de leurs créateurs ou de définir les goûts de leurs collectionneurs, le recours aux revues contemporaines s'est avéré essentiel. Constituant une source intarissable d'informations – parfois inespérées – ces austères séries d'épais volumes se sont aussi révélées être une voie d'accès fascinante, non seulement à une actualité presque « vivante », mais aussi à la pensée, à la culture et aux modes de vie entourant ces objets. L'attirance esthétique éprouvée depuis longtemps pour les œuvres de l'Art nouveau s'est ainsi accompagnée d'une curiosité croissante pour le contexte culturel et intellectuel qui les avait vu naître et que les revues permettaient d'explorer d'une manière singulière.

Lorsque l'intention d'entreprendre un doctorat s'est concrétisée, mon choix s'est rapidement arrêté sur *Art et Décoration* qui apparaissait comme une revue majeure du tournant du siècle, par la diversité de ses sujets et l'amplitude de sa diffusion. Sa disponibilité dans toutes les grandes bibliothèques d'art, mais aussi sa numérisation quasi complète sur Gallica, invitaient à une investigation rendue ainsi plus aisée. D'ouest en est, une série de hasards est ensuite venue émailler cette recherche : après avoir acquis, au moment des premières démarches universitaires, une collection complète de dix années d'*Art et Décoration*, auprès d'un libraire établi à Nantes, ma ville natale, c'est en Suisse que j'ai découvert, trois ans plus tard, l'existence des seules archives exploitables, conservées à la Bibliothèque nationale à Berne et chez le descendant de Maurice Pillard-Verneuil, l'un des principaux acteurs de la revue.

Parallèlement, mon intérêt pour cet objet d'études a croisé les recherches, d'une tout autre ampleur, entreprises à Paris, à l'Institut national d'histoire de l'art, où une équipe, rassemblée autour d'Anne Lafont et de Rossella Froissart, commençait à se pencher sur les revues en tant que support et lieu de production du discours artistique. Ayant rejoint ce programme de recherche dès le début de mon doctorat, afin de participer à la constitution d'un *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XXe siècle*, j'ai ainsi pu étendre mon angle d'approche de manière inespérée, en confrontant le cas d'*Art et Décoration* à celui de ses nombreuses et très diverses consœurs du début du siècle.

Cet élargissement de la perspective est venu compléter la lecture « immersive » et chronologique des dix-huit premières années d'*Art et Décoration*, effectuée pendant les dix-huit premiers mois de mon doctorat. Au seuil des trois volumes de cette thèse, il me paraît aujourd'hui important de rappeler le caractère atypique et assez peu réaliste, voire anachronique, d'une telle entreprise, préalable indispensable à l'analyse historique et critique du discours de la revue. Amenant à partager une culture autre et une sensibilité esthétique en partie révolue, une telle lecture rendait pendant un temps perméable aux humeurs des acteurs de la revue, sensible à l'enthousiasme, à l'inquiétude, à la déception, à l'humiliation provoqués par la succession des événements, par l'effervescence ou le ralentissement de la création. Mais cette lecture, condensée dans le temps, rendait aussi plus visibles l'acuité des débats, les obsessions des critiques, la récurrence et l'évolution de leurs critères de sélection, ou encore le poids de leurs cadres de pensée, bien éloignés des nôtres. Loin de nuire à l'analyse critique, elle la provoquait, inévitablement, et l'aiguisait, tout en lui permettant de se poser sur des bases renouvelées, prenant en compte des acteurs de la vie artistique souvent oubliés, mais essentiels en leur temps. C'est cette expérience critique que ce travail invite à partager.

- INTRODUCTION -

Si l'histoire de l'art est faite de permanentes redécouvertes[1], au gré des fluctuations du goût des collectionneurs et de la curiosité des conservateurs et des universitaires, celle de l'Art nouveau apparaît à cet égard, et pour bien des raisons, comme exemplaire. Le récit de l'oubli rapide de cette spectaculaire et éphémère efflorescence au tournant du XXe siècle, puis de son « revival » en deux temps, sous le regard des surréalistes[2] et, ensuite, de quelques historiens, collectionneurs et graphistes des années soixante et soixante-dix, est aujourd'hui bien établi. En 2009, l'exposition *Art nouveau Revival*, orchestrée par Philippe Thiébaut au musée d'Orsay, a notamment clarifié les étapes et les modalités de cette redécouverte[3], dont les effets sont encore sensibles aujourd'hui. L'intérêt d'un Salvador Dali pour un « Modern Style » essentiellement incarné par Guimard et Gaudi a eu, dans un premier temps, un écho limité à un cercle surréaliste restreint. Mais la focalisation du peintre sur des architectes de la veine « biomorphique[4] » de l'Art nouveau et l'interprétation psychanalytique qu'il donne de cet art en le présentant comme le produit d'un « mécanisme paranoïaque[5] » lié à l'univers onirique ont eu, en revanche, la vie longue. De cette influence durable, témoigne la propension des premiers historiens à privilégier, dans leur analyse du mouvement, la présence d'un versant érotique [6] et l'inflation d'une imagerie féminine lascive, emblématique des langueurs fin-de-siècle[7] – une inflation à laquelle est encore volontiers associé un Art nouveau hâtivement et superficiellement réduit à une partie de son iconographie.

Par ailleurs, au milieu du XXe siècle, les premiers historiens de l'art français et anglo-saxons à étudier le mouvement se sont difficilement écartés de la vision dominante, et

---

[1] Francis HASKELL, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art* (trad. de l'anglais par Robert Fohr), Paris, Flammarion, 1993 (1ère éd. *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres, Phaidon, 1976).

[2] Salvador DALI, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'Style », *Minotaure*, 15 décembre 1933, p. 69-76.

[3] Philippe THIÉBAUT (dir.), *Art nouveau revival, 1900-1933-1966-1974* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 20 octobre 2009-4 février 2010), Gand, Snoeck et Paris, musée d'Orsay, 2009.

[4] Robert SCHMUTZLER, *Art nouveau*, New York, Harry N. Abrams, 1962, en particulier le chapitre « The Significance of Art nouveau »

[5] P. THIÉBAUT, « Historique. Histoire abrégée d'une réhabilitation difficile », *in* P. THIÉBAUT (dir.), 2009, p. 35.

[6] Patrick WALDBERG, *Eros modern'style*, s. l., Jacques Pauvert éditeur, 1964.

[7] Claude QUIGUER, *Femmes et machines 1900*, Paris, Klincksieck, 1979.

solidement établie, du modernisme triomphant. Malgré l'invitation d'André Chastel, dès 1959, à se départir d'une suspicion qu'il considérait comme dénuée de tout fondement[8], Jean Cassou ou Nikolaus Pevsner[9], à la suite de Henry-Russel Hitchcock[10], étaient tentés de ne voir dans l'Art nouveau que les prémices d'une modernité initiée par le Bauhaus, incarnée par « la maîtrise de l'orthogonalité et le refus du motif ornemental au profit du nu[11] ». Leur intérêt pour les productions artistiques du milieu du siècle restait dominé par des critères progressistes. Il revient finalement à un historien, spécialiste de la vie quotidienne en milieu urbain, Roger-Henri Guerrand, d'avoir risqué une synthèse abordant l'Art nouveau pour lui-même, en parvenant à se départir des approches psychanalytiques, iconographiques ou formalistes qui avaient jusque-là prévalu[12]. En soulignant l'héritage de William Morris et des *Arts and Crafts*, Guerrand est ainsi l'un des premiers à révéler, notamment, la dimension sociale d'un mouvement décoratif soucieux de réunir l'art et la vie. Il pose, par ailleurs, dans son chapitre liminaire, l'importance du lien problématique de l'Art nouveau avec l'industrie – une autre de ses composantes historiques jugée aujourd'hui essentielle.

Les années soixante coïncident aussi avec l'émergence d'une conscience patrimoniale concernant les productions de l'Art nouveau, en réaction à la destruction de certains de ses monuments majeurs – tels le pavillon de la station du métro Bastille en 1962 ou la Maison du Peuple de Horta, à Bruxelles, en 1965. La constitution des premières collections, privées et publiques – le Musée de l'École de Nancy est inauguré en 1964 –, s'accompagne ainsi d'une vague de popularisation du mouvement et de ses objets, comme en témoignent les premiers ouvrages de vulgarisation, dus au romancier et commissaire-priseur Maurice Rheims[13], qui misent sur une abondante iconographie. Un demi-siècle plus tard, la littérature disponible sur l'Art nouveau, largement dominée par la vulgarisation, est encore clairement l'héritière de la démarche des pionniers et de leurs tentatives de classifications géographiques, techniques et prosopographiques[14]. Un tel parti offre certes une grande

---

[8] André CHASTEL, « Le "Modern Style" (Art nouveau) », *L'Information de l'histoire de l'art*, n° 1, 1959, p. 1.
[9] Jean CASSOU, Émile LANGUI, Nikolaus PEVSNER, *Les Sources du XXe siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914* (cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960-23 janvier 1961), Paris, éditions des Deux Mondes, 1961.
[10] Henry-Russel HITCHCOCK, *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York, Penguin Books, 1958.
[11] P. THIÉBAUT, *in* P. THIÉBAUT (dir.), 2009, p. 20-47. L'auteur cite aussi, le point de vue, certes, un peu plus nuancé, de l'historien norvégien Stephan Tschudi-Madsen, qui repose encore sur l'antagonisme ligne courbe/ligne droite (S. TSCHUDI-MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956 (trad. française de Luce Hinsch : *Art nouveau*, Paris, Hachette, 1967).
[12] Roger-Henri GUERRAND, *L'Art nouveau en Europe*, Paris Perrin, 2009 (Plon, 1965).
[13] Maurice RHEIMS, *L'objet 1900*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1964 et *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1965.
[14] Citons, à titre d'exemple, le sommaire de l'ouvrage publié en 1981 sous la direction de Philippe Garner (P. GARNER (dir.), *Les arts décoratifs, 1890-1940* (préf. de M. Rheims), Paris, Bruxelles, Bordas, 1981) : si le premier

clarté didactique ; il n'en est pas moins contraire au décloisonnement promu et opéré par les artistes au passage du siècle.

En 2000, en dépit de son envergure (et peut-être en partie à cause d'elle), le catalogue de l'exposition *Art nouveau 1890-1914* au Victoria and Albert Museum n'échappe pas à la règle[15]. Tout en embrassant les manifestations de l'Art nouveau, dans toute leur extension et toutes leurs variations, à travers l'Europe entière – de la Catalogne à la Russie – et même outre Atlantique, le directeur de l'ouvrage, Paul Greenhalgh, ne résiste pas à la tentation d'associer chacun des centres majeurs du mouvement avec une personnalité démiurgique : Hector Guimard incarne à lui seul l'Art nouveau parisien, Eliel Saarinen l'art finlandais, Victor Horta l'art belge bruxellois et Louis Comfort Tiffany l'art new-yorkais. Cette carte de l'Art nouveau est en outre précédée d'un examen typologique[16] qui, quant à lui, doit encore beaucoup aux taxinomies technologiques à l'œuvre dans la muséographie des arts décoratifs inaugurée à la fin du XIXe siècle – muséographie dont le Victoria and Albert Museum porte d'ailleurs fièrement l'héritage. Certes, le classement géographique – encore adopté, plus récemment, par la synthèse de Jean-Michel Leniaud publiée en 2009 par les éditions Citadelles et Mazenod[17] – se justifie par une recherche de différenciation nationale, très présente chez des artistes soucieux d'élaborer un art décoratif à la fois moderne et inscrit dans les traditions de leur pays, voire de leur région. Mais, tout comme le parti technologique, ce classement relève aussi d'une vision synchronique qui, au sein d'une période souvent large (globalement de 1890 à 1914), évite l'épineux problème de la chronologie de l'Art nouveau et de son ou ses évolution(s).

---

et le troisième chapitre s'efforcent d'élargir la perspective en s'interrogeant respectivement sur les « Styles et influences dans les arts décoratifs 1890-1940 » et « La toile de fond des arts décoratifs 1890-1940 », l'essentiel de l'ouvrage concerne les « Œuvres et maîtres d'œuvres », répartis par pays, et à l'intérieur de chaque pays, par technique (Mobilier et décoration intérieure, Verre, Céramique, Orfèvrerie, joaillerie, dinanderie, Arts graphiques, Théâtre et ballet, Mode). La série essentiellement iconographique des *Paris Salons 1895-1915* d'Alastair Duncan se conforme également à cette classification technologique. (A. DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, Woddbridge, Antique Collectors' Club, 1994-2002), tout comme la synthèse, du même auteur, parue chez Thames and Hudson (A. DUNCAN, *Art nouveau* (trad. de l'anglais par Guillaume Marlière), Paris, Thames and Hudson, 2000).

[15] Paul GREENHALGH (dir.), *Art nouveau 1890-1914*, Tournai, La Renaissance, 2006 (1ère éd. Londres, V&A Publications, 2000).

[16] L'ouvrage de Paul Greenhalgh est scindé en trois grandes parties : la première concerne « Les origines du mouvement », la deuxième « Les domaines de la création » et la troisième est intitulée « La Ville et le Designer ». La deuxième partie est organisée selon un parti typiquement technologique, abordant successivement « L'âge du papier », « Le bois moulé : le mobilier d'artisanat », « Les nouveaux textiles », « La nouvelle céramique : l'aventure de l'esprit nouveau », « Le verre Art nouveau : la fusion de la technologie et du rêve », « Le métal moderne », « La bijouterie et l'orfèvrerie », « L'essence concentrée d'un frémissement : la sculpture Art nouveau ».

[17] Jean-Michel LENIAUD, (avec la collaboration de Marie-Amélie THARAUD), *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

L'évocation des principaux protagonistes du mouvement permet, certes, de prendre en compte cette évolution. Mais l'éventail des artistes généralement retenus par l'historiographie apparaît à la fois largement réducteur et répétitif, marqué par une éternelle focalisation sur les mêmes figures démiurgiques. Pour plus d'une soixantaine d'ouvrages intégralement consacrés à Émile Gallé depuis 1965, quatre publications seulement s'intéressent à Georges de Feure, qui fut pourtant l'un des membres les plus éminents de l'équipe de Siegfried Bing et qui incarne magistralement la polyvalence de l'artiste Art nouveau[18] ; six titres sont consacrés à Louis Majorelle[19], et une seule thèse, encore inédite, porte sur Henry Bellery-Desfontaines[20]. Pour plus d'une centaine de publications s'intéressant à Lalique, pas une seule n'existe sur l'œuvre de celui qui fut son collaborateur avant de mener seul une éblouissante carrière d'émailleur : Eugène Feuillâtre… La trilogie Guimard-Gallé-Lalique domine ainsi très fortement la bibliographie aujourd'hui disponible sur l'Art nouveau français. Elle tend, de cette manière, à masquer le foisonnement des arts décoratifs du tournant du siècle, qui ne se réduit pas non plus à la pléiade d'amateurs souvent conspuée par la presse contemporaine. De plus, cette approche monographique propose une chronologie du mouvement réduite au seul prisme de la biographie. Certes, l'individualisme qui caractérise la démarche d'Hector Guimard après 1905 se reflète dans le cheminement personnel des anciens membres du groupe de l'Art dans Tout, de l'Art nouveau Bing ou de la Maison Moderne de Julius Meier-Graefe[21]. Mais s'il existe incontestablement des échos entre les carrières singulières, le récit de chacune d'entre elles ne peut rendre réellement compte de l'évolution diachronique du mouvement.

Or, à ce niveau, toute synthèse est rendue délicate par la difficulté d'établir des bornes chronologiques. À une échelle européenne, Paul Greenhalgh retient ainsi 1893

---

[18] Ian MILLMAN, *Georges de Feure, maître du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Courbevoie, ARC, 1992 (tiré d'une thèse de doctorat : *La vie et l'œuvre de Georges de Feure (1868-1943)*, sous la dir. de Bruno Foucart, université de Paris X, 1986) ; Ian MILLMAN, *Georges de Feure 1868-1943* (cat. exp. Amsterdam, Van Gogh Museum, [1993]), Zwolle, Waanders, 1993 ; *Georges de Feure : Du symbolisme à l'art nouveau, 1890-1905*, (cat. exp. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, "Le Prieuré", 11 mars-5 juin 1995, Gingins, Fondation Neumann, 15 juin-3 septembre 1995), Saint-Germain-en-Laye, [s. n.], 1995.

[19] *Émile Gallé und Louis Majorelle : Unbekannte Arbeiten und stilistische Bemerkungen / Ein Beitrag zur "École de Nancy"*, [n.p.], 1968 ; Roselyne BOUVIER, *La Villa Majorelle*, Nancy, Éditions des Amis du Musée de l'École de Nancy et de la S. N. V. B., [s. d.] ; R. BOUVIER, *Majorelle : une aventure moderne*, Paris, La Bibliothèque des Arts/Ed. Serpenoise, 1991 ; Alastair DUNCAN, *Louis Majorelle*, (trad. de l'anglais par Jean-Paul Mourlon), Paris, Flammarion, 1991 (1ère éd. : *Louis Majorelle : Master of Art Nouveau design*, London, Thames and Hudson, 1991) ; R. BOUVIER et Francis ROUSSEL (dir.), *Villa Majorelle*, *Nancy, Meurthe-et-Moselle*, [S. l], Inventaire général ADAGP, 1999 ; *Majorelle : un art de vivre moderne* (cat. exp. Nancy, Galeries Poirel, 2 mai-30 août 2009), Musée de l'École de Nancy et Paris, N. Chaudun, 2009.

[20] Xavier CHARDEAU, *Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909), peintre-illustrateur-décorateur caractéristique de l'Art nouveau*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 2010.

[21] Après la dissolution de leurs groupements ou la fermeture de la « galerie-entreprise » à laquelle ils participaient, Charles Plumet, Tony Selmersheim, Henri Sauvage, mais aussi Eugène Gaillard, Georges de Feure, Édouard Colonna ou encore Abel Landry, Paul Follot et Maurice Dufrène font cavalier seul dès 1905.

comme date liminaire, en s'appuyant sur la simultanéité de la création de l'Hôtel Tassel, par Victor Horta, à Bruxelles, et de la publication, par la revue londonienne *The Studio*, d'une illustration d'Aubrey Beardlsey pour la pièce d'Oscar Wilde, *Salomé* (*J'ai baisé sur ta bouche Iokanaan*), qu'il considère comme « la première image accomplie dans le style Art nouveau[22] ». Dans la perspective d'une enquête généalogique plus large, au sein de son *Journal de l'Art nouveau* paru en 1985, Jean-Paul Bouillon remontait, quant à lui, en 1870. Il saisissait ainsi les bases du mouvement dans le rationalisme viollet-le-ducien, qui repense le rapport de l'ornement et de la structure, et dans l'*Aesthetic Movement* anglais, première tentative pour rénover et embellir le décor de la vie[23]. Il situait en revanche l'accomplissement de l'Art nouveau entre 1895 et 1902 : un bref triomphe, qui couronne une active phase militante, est alors scandé par les Expositions universelles de Paris, en 1900, et de Turin, en 1902. La date finale du mouvement est sans doute encore plus délicate à déterminer. Celle de 1914 est généralement retenue officiellement comme borne absolument terminale[24], dans la mesure où la Première Guerre mondiale a en grande partie stoppé la création artistique et architecturale. Mais le rapide déclin de l'Art nouveau incite aussi à arrêter la période à 1902, voire à 1905. Ce choix pourrait, à la rigueur, s'appliquer à la situation de la France, qui entre, effectivement, dans une phase d'épuisement à partir de sa participation manquée à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Turin ; entre 1901 et 1905, Paris voit la fermeture et la dissolution progressive de ses principaux organes collectifs de production et/ou d'exposition[25]. Cette chronologie pourrait aussi refléter l'histoire de l'art viennois, abordant un nouveau tournant avec la création du *Wiener Werkstätte* en 1903. Elle n'épouse pas, en revanche, l'évolution de l'art italien, qui prend justement une nouvelle ampleur à partir de l'Exposition de Turin. Elle ne correspond pas tout à fait non plus à la situation allemande, davantage marquée par la création du *Werkbund* en 1907, qui scelle l'union des artistes, des artisans et des industriels.

Les réticences des historiens de l'Art nouveau à appréhender la première décennie du XXe siècle tiennent sans doute beaucoup à cette hétérogénéité chronologique. Plus globalement, cette négligence peut aussi s'expliquer par la tentation de se détourner d'une

[22] P. GREENHALGH, « Introduction. Le style et l'époque », *in* P. GREENHALGH (dir.), 2000, p. 24.
[23] Jean-Paul BOUILLON, *Journal de l'Art nouveau : 1870-1914*, Genève, Skira, 1985.
[24] 1914 est notamment la date terminale de l'Art nouveau arrêtée par Jean-Paul Bouillon (*ibid*), Paul Greenhalgh (P. GREENHALGH (dir.), 2000), et Jean-Michel Leniaud (J.-M. LENIAUD 2009). Le style Art nouveau connaît néanmoins quelques prolongements après la Première Guerre mondiale dans certains produits industriels, conçus et créés avant 1914, mais qui continuent d'être commercialisés jusqu'au début des années vingt. Ce phénomène est notamment repérable dans les papiers peints ou les carreaux de sol en céramique ou en ciment.
[25] *L'Art dans Tout* se dissout en 1901 ; *La Maison Moderne* ferme en 1904, tout comme *L'Art nouveau*.

période souvent assimilée à une phase d'épuisement, de marasme, ou, au mieux, de transition, alors que se révèlent au même moment les avant-gardes picturales, point de départ de l'histoire de la modernité triomphante du XXe siècle. Généralement, les historiens de l'Art nouveau français préfèrent eux-mêmes se focaliser sur les années d'émergence du mouvement, perçues comme plus dynamiques, ou se pencher sur ses sources et ses influences. Ils prennent ainsi volontiers en compte la fin des années 1880, mais délaissent les années 1900[26]. La plupart des historiens de l'Art déco, quant à eux, remontent, au mieux, aux années dix, volontiers considérées comme le prélude du mouvement ou du « nouveau style », selon le manifeste d'André Véra publié en 1912[27]. Mais le nombre des synthèses consacrées à l'Art déco, tout comme leur envergure scientifique, est infiniment moindre – comme l'a récemment souligné Dominique Jarrassé[28]. Certes, les monographies des principaux acteurs de ce mouvement, dues en grande partie à l'investissement des protagonistes du marché de l'art, se sont multipliées au cours des vingt dernières années. Elles dressent ainsi aujourd'hui un panorama très dense de l'Entre-deux-guerres, mais elles n'abordent que sommairement les années 1905-1914 qui équivalent à la formation des artistes étudiés ou qui se réduisent à leurs tâtonnements. Il semblerait donc que la période 1900-1915, et, tout particulièrement, les années 1905-1910, souffrent aujourd'hui, du point de vue des arts décoratifs, d'un discrédit semblable à celui qui a touché l'Art nouveau durant une longue partie du XXe siècle. Considérées avant tout comme une période de transition, ces années sont d'autant moins étudiées pour elles-mêmes qu'elles apparaissent comme le fossé obscur qui séparerait le triomphe (tout relatif) de l'Art nouveau, à l'Exposition de 1900, de l'expansion mondiale de l'Art déco à partir de 1925[29]. Cette période semble subir à son tour le même sort que l'Art nouveau lui-même, longtemps laissé, du fait de sa position charnière entre le XIXe et le XXe siècle, à la marge d'un découpage historique parfois

[26] Debora SILVERMAN, *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin-de-siècle*, (trad. de l'américain par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1994 (1ère éd. : *Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology and style*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989). L'auteur situe essentiellement son étude entre 1889 et 1900. En raison de l'antériorité de son goût pour la nature, à l'origine de la rénovation des arts appliqués en Lorraine, l'École de Nancy suscite aussi des publications portant plus volontiers sur les quinze dernières années du XIXe siècle.

[27] André VÉRA, « Le nouveau style », *L'Art décoratif*, 5 janvier 1912, p. 21-32. Jean-Paul Bouillon retrace cependant une généalogie de l'Art déco à partir de 1903, date de création de l'Atelier viennois (J.-P. BOUILLON, *Journal de l'Art déco : 1903-1940*, Genève, Skira, 1988).

[28] Dominique JARRASSÉ, « Un moment Jean-Paul Bouillon ? » *in* Rossella FROISSART, Laurent HOUSSAIS et Jean-François LUNEAU (dir.), *Du romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, PUR, 2011, p. 14-15.

[29] Emmanuel BRÉON et Philippe RIVOIRARD (dir.), *1925. Quand l'Art déco séduit le monde* (cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 octobre 2013-17 février 2014), Paris, éditions Norma, 2013.

arbitraire. Mais les chercheurs qui s'intéressent aujourd'hui au « passage du siècle[30] » s'attachent désormais à mettre en valeur la singularité positive d'une période ou d'un « moment [31] » au-delà de la simple succession antinomique d'une « fin-de-siècle » déliquescente et d'une « Belle-Époque » dynamique et tournée vers l'avenir. De même, la première décennie du XXe siècle, certes traversée par une crise de l'Art nouveau, et par une « reconversion[32] » de son projet, constitue également en elle-même une période de réflexions et de débats particulièrement intenses où se confrontent remises en cause du modèle français et recherches de solutions pour remédier à cette crise. L'identité nationale de l'art décoratif, sa vocation sociale[33] et les conditions de sa production concentrent alors l'attention des artistes et des critiques, qui se sont donné pour mission d'escorter ces derniers dans l'élaboration d'un art décoratif moderne.

L'exploration de ces années de transition invite ainsi tout particulièrement à se pencher sur la production écrite, consistante, qui a accompagné les réflexions, les tâtonnements et les évolutions des artistes. Plus largement, l'aspiration à se défaire d'approches taxinomiques – qu'elles soient géographiques, technologiques ou prosopographiques – pour s'interroger sur les problématiques de fond soulevées par l'Art nouveau et son évolution tardive conduit, elle aussi, à faire un détour par les textes pour mieux comprendre le contexte de production des œuvres, qu'elles soient parvenues jusqu'à nous ou qu'elles aient, au contraire disparu. À cet égard, dans son étude sur les artistes décorateurs du groupe de *L'Art dans Tout*, réuni en 1896 et dissout en 1901, Rossella Froissart Pezone a ouvert la voie, il y a une dizaine d'années, en retraçant, à travers eux, les principaux débats de la période, « alimentés par une riche et attentive littérature critique[34] ».

---

[30] Signalons par exemple la thèse de Charlotte FOUCHER, *Un symbolisme enfoui : les femmes artistes dans les milieux symbolistes au passage du siècle (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Pascal Rousseau, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2012, et celle de Damien DELILLE, *L'inverti et la crise de la masculinité au passage du siècle en France (1880-1914)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Pascal Rousseau, université Paris I-Panthéon Sorbonne (en cours).

[31] Jean-Paul Bouillon avait proposé de substituer l'expression de « moment » symboliste à celle de mouvement, qui impliquait davantage une cohésion collective idéologique et stylistique. (J.-P. BOUILLON, « Le moment symboliste », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 5-11).

[32] J-P. BOUILLON, « 1900-1914, Naissance de l'art contemporain », *in* J-P. BOUILLON, Paul-Louis RINUY et Antoine BAUDIN, *L'Art du XXe siècle : 1900-1939*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, p. 20.

[33] L'extension sociale effective de l'Art nouveau à un cadre de vie populaire, tout comme les structures industrielles de sa production ont été mises en évidence par Jérémie CERMAN, *Le Papier peint Art nouveau : création, production, diffusion*, Paris, Mare & Martin, 2012 (ouvrage tiré de sa thèse : *Le papier peint autour de 1900 : usages et diffusion de l'esthétique Art nouveau en Europe dans le décor intérieur*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. d'Éric Darragon, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2009, 3 vol.).

[34] J-P. BOUILLON, « Préface » à Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS, 2004 (ouvrage tiré de : *Le groupe de « L'Art dans Tout » (1896-1901) : un art nouveau*

Une telle démarche peut aussi s'appliquer au large « passage du siècle », tant cette littérature est massive et, véritablement, partie prenante de la vie artistique de cette période. Une telle inflation naît en effet directement de la rencontre de trois paramètres majeurs : la multiplication des manifestations qui s'offrent au commentaire – salons et expositions, publiques et privées –, l'extension de la presse artistique dans les vingt dernières années du XIX[e] siècle, et, enfin, la professionnalisation progressive des critiques d'art.

L'inscription active et majeure de ces derniers dans le champ social de l'art est pleinement consciente et revendiquée. Dès 1915, l'historien et critique allemand Albert Dresdner n'hésitait pas, dans le premier ouvrage historique et théorique consacré à cette activité, à faire de la critique « le corollaire social de l'œuvre d'art[35] ». Il soulignait aussi la nécessité d'envisager le contexte global de la vie artistique pour comprendre les ressorts de la critique d'art et ses fonctions au sein de la vie artistique, autrement dit : son influence culturelle, sociale et économique sur les artistes et le public. Pourtant, les historiens de l'art se sont longtemps détournés d'une étude de la critique. Ils ont préféré laisser ce domaine à l'investigation de leurs confrères littéraires ou épouser les tendances de ces derniers à se limiter à l'analyse des textes écrits sur l'art par les grands auteurs : Baudelaire, Stendhal, Zola, Mallarmé ou Apollinaire…[36] Un autre écueil, du point de vue de la démarche historienne, a été la prise en compte exclusive des analyses faisant écho à notre propre perception, incitant à distinguer, assez arbitrairement, « bons » et « mauvais » critiques[37].

En abordant, autour de 1990, le tournant de l'étude de la critique d'art, et en posant les bases méthodologiques et documentaires préalables à son analyse[38], Jean-Paul Bouillon, Dario Gamboni, Jean-Pierre Leduc-Adine et Pierre Vaisse ont insisté, au contraire, sur la

---

au seuil du XX[e] siècle, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de J.-P. Bouillon, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2000).

[35] Albert DRESDNER, *La Genèse de la critique d'art : dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, (trad. de l'allemand par Antoine de Kayser), Paris, ENSBA et Centre allemand d'histoire de l'art, 2005, (1[ère] éd. *Die Entstehung der Kunstkritik : im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, 1915).

[36] J.-P. BOUILLON, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, n° spécial « Littérature et peinture en France, 1830-1900 », p. 883-884 ; Pierre VAISSE, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 3.

[37] J.-P. BOUILLON, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX[e] siècle : nouvel aperçu des problèmes », *48/14, La revue du musée d'Orsay*, n° 5, 1993, p. 33-34. Le « bon critique » serait ainsi celui qui aurait su être le « découvreur » des talents aujourd'hui étudiés et valorisés par les historiens de l'art. Voir aussi P. VAISSE, « Postface » *in* C. MÉNEUX, *Regards de critique d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, (actes du colloque tenu à Nancy et à Paris, INHA, les 31 mai et 1[e] juin 2006), Rennes, PUR, 2009, p. 202.

[38] J.-P. BOUILLON (dir.), *La critique d'art en France : 1850-1900* (actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987), Saint-Etienne, université de Saint-Etienne/Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989 ; J.-P. BOUILLON, Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Antoinette ERHARD et Constance NAUBERT-RISER (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1950*, (nouvelle édition revue et corrigée par J.-P. Bouillon et C. Méneux) Paris, Hazan, 2010 (1[ère] éd. 1990) ; Dario GAMBONI, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX[e] siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 9-17.

nécessité de considérer la critique comme un « élément constitutif[39] » de l'œuvre d'art, tout en prenant en compte sa dimension pragmatique[40]. Cette insistance sur la dimension sociale de la critique d'art permet de se détacher de la seule perspective de la « fortune critique », longtemps retenue par les historiens de l'art[41], pour se rapprocher de la vision de la « réception » défendue et théorisée par Hans-Robert Jauss. Il s'agit de déplacer la focale de l'œuvre au public contemporain et de faire de celui-ci un acteur à part entière de la vie de l'œuvre d'art[42]. Dans son aspect tant philologique qu'interprétatif[43], une telle démarche implique donc également, d'aborder désormais « la production moyenne[44] » de la critique d'art d'une époque, plus révélatrice des enjeux moteurs des débats. Elle invite également à appréhender son contexte culturel, social et intellectuel de production et d'énonciation – par le biais de ses « organes de publication[45] ». Il s'agit aussi, en définitive, d'inverser la perspective souvent retenue pour les études de réception en histoire de l'art : ne plus s'interroger seulement sur la manière dont telle œuvre ou tel mouvement a été perçu ou « reçu » par ses contemporains, mais également sur la manière dont tel individu ou tel groupe a perçu telle œuvre d'art ou telle mouvance artistique. Un tel point de vue a été notamment très fructueusement abordé par Françoise Lucbert dans son étude sur la critique d'art des écrivains symbolistes. L'auteur a pu ainsi redessiner non seulement la conception de l'art d'un groupe d'individus défini par leur appartenance à un milieu intellectuel bien particulier – celui des « petites revues » symbolistes –, mais également la conception que ces écrivains se faisaient de la critique, tout en éclairant leurs pratiques scripturales[46].

Une telle analyse rencontrait ici, de manière originale, les méthodes propres au domaine littéraire. Mais cette attention portée au contexte même de la production critique se rapproche aussi des perspectives qui sont celles d'une histoire culturelle et intellectuelle du champ artistique. La mission de l'historien de la critique d'art, telle que Pierre Vaisse la définissait en 1999, semble, effectivement aller dans cette direction :

---

[39] J.-P. BOUILLON, « Avant-propos », *in* J.-P. BOUILLON (dir.), 1989, p. 11.
[40] Jean-Pierre LEDUC-ADINE, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 97. Albert Dresdner évoquait, quant à lui, une dimension « politique » dans la mesure où la critique exerce une certaine influence sur le développement de la création artistique (A. DRESDNER, 2005 (1915), p. 31).
[41] J.-P. BOUILLON, 1993, p. 32.
[42] Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 2010 (1ère éd. française Paris, Gallimard, 1978).
[43] J.-P. BOUILLON, 1993.
[44] P. VAISSE, 1991, p. 5.
[45] D. GAMBONI, 1991, p. 11.
[46] Françoise LUCBERT, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005.

> « Ce qui importe à l'historien de l'art, c'est […] d'essayer de comprendre, à travers ses écrits, la perception qu'avait de l'art une époque passée, en tenant compte du fait que cette perception ne s'exprime pas telle quelle, mais qu'il faut pour en juger connaître toutes les conditions d'exercice du métier, c'est-à-dire à la fois la vie artistique et les contraintes de la presse. Comprendre la perception de l'art à une autre époque que la nôtre, c'est comprendre le conditionnement profond des préférences esthétiques et les structures intellectuelles (par exemples l'opposition entre inspiration et métier, ou entre tradition et modernité) par lesquelles elles se transforment en jugements explicites.[47] »

C'est pourquoi le déplacement de la focale vers des figures parfois moins connues aujourd'hui peut aider à la compréhension de cette perception et de l'« horizon d'attente[48] » des contemporains. Appliquée dans le champ propre à l'histoire de l'art, cette démarche fait écho à la préconisation de François Beilecke, historien des intellectuels sous la Troisième République[49]. Comme le rappelle François Chaubet, celui-ci avait également, autour de 1990, invité les chercheurs à quitter les grandes figures de l'intelligentsia pour descendre à la « strate intermédiaire des intellectuels de moindre renom mais qui comptèrent de leur vivant[50] ». Une telle démarche aurait l'avantage de mieux saisir, grâce à la connaissance de ces individus, les rouages de la société intellectuelle, avec « ses réseaux de sociabilité et ses microclimats ». C'est effectivement sur ce chemin que se sont engagés au cours de la décennie précédente Laurent Houssais, Catherine Méneux et Pierre Pinchon en se penchant sur les figures d'André Fontainas, Roger Marx et Jean Dolent, puis, plus récemment, Katia Papandreopoulou en retraçant le parcours de critique d'art de Camille Mauclair[51].

Or, la compréhension du conditionnement des préférences esthétiques et des structures intellectuelles déterminant le jugement critique implique aussi l'exploration du

---

[47] P. VAISSE, « Différences entre la critique d'art des XIX[e] et XX[e] siècles », *in* Uwe FLECKNER et Thomas GAEHTGENS (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 1999 (Passagen/ Passage, n°1), p. 24- 25.

[48] H.-R. JAUSS, 2010 (1978).

[49] François BEILECKE, *Französische Intellektuelle und die Dritte Republik. Das Beispeil einer Intellektuellenassoziation, 1892-1939*, Frankfurt/Main, Campus Verlag, 2003.

[50] François CHAUBET, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

[51] Laurent HOUSSAIS, *André Fontainas (1865-1948) : critique et historien de l'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de J.-P. Bouillon, université de Clermont-Ferrand, 2003 ; Catherine MÉNEUX, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 2007 ; Pierre PINCHON, *Jean Dolent et son œuvre (1835-1909) : écrivain, critique d'art et collectionneur*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. d'Éric Darragon, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2007, publiée aux Presses universitaires de Rennes en 2010) ; Katia PAPANDREOPOULOU, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : « une leçon de nationalisme pictural »*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. d'Éric Darragon, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2013. Signalons également parmi les travaux en cours sur la critique d'art au passage du siècle : Victor CLAASS, *Julius Meier-Graefe (1867-1935)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Barthélémy Jobert et d'Andreas Beyer (en cours) et, pour le milieu du XIX[e] siècle : Lyne PENET, *Théophile Silvestre (1823-1876), critique d'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Bertrand Tillier (en cours) et Aurélie GAVOILLE, *Etienne-Jean Delécluze, critique d'art*, thèse de doctorat sous la dir. de Barthélémy Jobert, université Paris IV- Sorbonne (en cours).

substrat théorique sous-jacent. Albert Dresdner, de nouveau, soulignait déjà la présence d'une théorie inhérente à toute critique :

> « Tout critique digne de ce nom fait en réalité œuvre de théoricien. On décèle toujours chez lui, en quelque sorte, une conception fondamentale de l'art. […] En général, celui qui s'essaie à cet exercice élabore une théorie aboutie (même si elle n'est pas totalement mûrie) sur l'essence, la structure, les tâches et les finalités de l'art.[52] »

En tant qu'instance d'évaluation de la production artistique[53], la critique établit en effet un certain nombre de critères normatifs[54] qui découlent directement d'une conception théorique de l'art, autant qu'ils contribuent à son élaboration. Ainsi, dans les dernières années du XIXe siècle, l'introduction des arts décoratifs dans le champ de la critique est elle-même le fruit de la théorie de l'unité de l'art. L'admission des objets d'art dans les grands salons parisiens annuels, application directe de cette théorie, a en effet entraîné la pleine intégration des arts décoratifs à la vie artistique. Une telle dimension est particulièrement sensible chez un Roger Marx, qui est, autour de 1890, l'un des plus ardents promoteurs de l'unité de l'art et qui fait une large place aux arts décoratifs dans son système critique[55]. Si le passage du siècle voit l'émergence d'un discours critique spécifique à l'actualité des arts appliqués, cette période coïncide en effet également avec l'inflation d'un discours théorique qui vise à revaloriser la notion même de « décoratif »[56]. Or, excepté certains travaux récents, de la part de Rossella Froissart et de Rémi Labrusse, qui se sont intéressés aux théoriciens de l'ornement, tant européen qu'extra-européen[57], les tentatives d'élaborer une théorie du

---

[52] A. DRESDNER, 2005 (1915), 32.

[53] Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSOT (dir.), *L'invention de la critique d'art* (actes du colloque international tenu à l'université Rennes II, 24-25 juin 1999), Rennes, PUR, 2002.

[54] André RICHARD, *La critique d'art*, Paris, PUF (collection Que sais-je ?), 1980 (1ère éd. 1958).

[55] C. MÉNEUX, 2007.

[56] R. FROISSART, « Situations du décoratif en France au tournant du XIXe siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, *Ornement/Ornemental*, p 157-164.

[57] R. FROISSART, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIXe siècle. L'abstraction entre nature et géométrie. », *Ligeia*, numéro spécial *L'Abstraction dans les arts*, n° 89-92, janvier-juin 2009, p. 47-64 ; Rémi LABRUSSE, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, *Ornement/Ornemental*, p. 97-121. Rémi LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, (cat. exp. Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris, Les arts décoratifs et Musée du Louvre, 2007 ; R. LABRUSSE, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, (cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011), Lyon, musée des Beaux-Arts et Paris, Somogy éditions d'art, 2011. Signalons également la thèse d'Ariane VARELA-BRAGA, *Retrouver l'unité. La Grammar of Ornament d'Owen Jones et la construction d'une théorie universelle de l'ornement au milieu du XIXe siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de Pascal Griener, université de Neuchâtel, 2013. Nous mentionnons par ailleurs : Michel COLLOMB, Gérard RAULET (dir.), *Critique de l'ornement, de Vienne à la postmodernité*, Paris, Klincksieck, 1992 et, sur un plan plus large, les recherches collectives entreprises dans le cadre d'une mission à l'ENSAD pour la Délégation aux arts plastiques, orchestrées par Thierry Chabanne au milieu des années 1990 (Th. CHABANNE (éd.), *Le décoratif. Textes et documents*, rapport ENSAD, 1995).

décoratif autour de 1900 restent encore largement inexplorées, tout comme le discours critique qui leur sert à la fois de cadre et d'application.

Les enquêtes portant sur la critique d'art ont en effet eu, jusqu'à présent, tendance à privilégier l'analyse de textes portant sur la peinture et, plus rarement, sur la sculpture[58] ou l'architecture[59]. Certaines, en vertu de la pluralité des domaines investis par les figures étudiées – telles celle de Catherine Méneux sur Roger Marx – ont inclus l'examen de textes relatifs aux arts appliqués, mais celui-ci reste le plus souvent périphérique. De même, si elles recourent davantage à la lecture de la critique en tant que matériau, les études les plus ambitieuses sur l'Art nouveau n'interrogent pas non plus la spécificité discursive, sociale et théorique d'une critique propre au décoratif.

Le projet d'aborder l'Art nouveau sans se soumettre aux carcans typologiques, mais plutôt en interrogeant ses problématiques transversales, rencontre ainsi la lecture et l'analyse des textes critiques et théoriques qui ont accompagné son essor et son évolution. Tout en élargissant la connaissance des acteurs du champ social de l'art, l'étude de la critique permet de mieux comprendre une période historique, dans la mesure où elle implique, à son tour, une enquête sur le contexte même de son élaboration et de son énonciation. Sur ce plan, l'approche monographique ou prosopographique a prévalu jusqu'à aujourd'hui, aboutissant, tout récemment, à l'indispensable publication d'un *Dictionnaire de la critique d'art à Paris* par Claude Schvalberg[60], résultat d'une vaste enquête d'une trentaine d'années – un ouvrage qui laisse d'ailleurs de nouveau de côté la critique spécifique des arts décoratifs. Pourtant, si les critiques indépendants[61] construisent leur propre « système », ce dernier est en interférence constante avec celui de leurs confrères, et, autour de 1900, la production d'un discours critique s'effectue le plus souvent dans un contexte de concertation et de production collective, au sein d'un organe de presse. L'invitation des premiers historiens de la critique d'art à travailler sur les supports de publication du discours conduit aussi à replacer effectivement le texte dans le contexte qui est le sien – et non seulement celui de l'œuvre commentée. À cet égard, l'étude des revues permet de saisir chaque texte critique

[58] Ivanne RIALLAND (dir.), *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, (actes du colloque tenu à Paris, École normale supérieure et Maison de la Recherche, 16-18 juin 2011), Paris, Classiques Garnier, 2012. Cette publication privilégie la pluridisciplinarité des approches. Parallèlement a eu lieu la publication d'une anthologie de textes – pas nécessairement critiques non plus – consacrés à la sculpture : Claire BARBILLON et Sophie MOUQUIN (éd.), *Écrire la sculpture : de l'Antiquité à Louis Bourgeois*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.

[59] Agnès DEBOULET, Rainier HODDÉ, André SAUVAGE (dir.), *La Critique architecturale. Questions – Frontières – Desseins*, Paris, éditions de la Villette, 2008. L'ouvrage se concentre sur une analyse des pratiques contemporaines.

[60] Claude SCHVALBERG (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris*, Rennes, PUR, 2014.

[61] On peut regrouper sous ce terme l'ensemble des auteurs pratiquant la critique d'art comme activité principale et qui publient dans un large réseau de revues, sans être officiellement affiliés à un organe d'avant-garde.

dans son cadre le plus immédiat, et le plus contemporain. Mais elle le dépasse aussi largement.

Or, si l'essor de l'Art nouveau, à l'échelle tant nationale qu'internationale, s'est accompagné d'une intense production critique, les revues ont joué un rôle particulièrement important dans la diffusion du mouvement et des différentes interprétations du « style décoratif moderne » en formation. Elles sont en effet non seulement le support d'un examen critique des productions nationales et étrangères, mais également le véhicule de modèles esthétiques et graphiques, par le biais de leur iconographie et de leur mise en page. Ce rôle de transmission des modèles ornementaux a d'ailleurs fait l'objet d'études particulières, concentrées essentiellement sur la dimension visuelle et matérielle des périodiques – qui ne sont pas systématiquement liés à la promotion des arts appliqués[62]. Les revues d'art décoratif occupent néanmoins une place marginale dans les études revuistes, telles que les ont entamées les historiens de l'art depuis environ un quart de siècle[63]. Elles intéressent un peu plus les historiens de l'architecture[64], dont l'intérêt pour les périodiques est d'ailleurs antérieur. Dès 1979, l'attention d'Hélène Lipstadt s'est ainsi portée sur un « monument[65] » de l'histoire de l'architecture : *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, publiée sous la direction de César Daly de 1840 à 1888[66]. L'auteur y a démontré le

[62] Katalin GELLÉR, « L'homogénéisation de l'image, de l'ornement et du texte dans quatre périodiques Art nouveau hongrois », *in* Évanghelia STEAD et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues, 1880-1920. Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008, p. 417-428.

[63] Si l'intention des chercheurs en histoire de l'art de mieux connaître le contexte social d'apparition et de réception des œuvres d'art, ainsi que les principaux acteurs de la vie artistique, a débouché, au début des années 1990, sur les premières enquêtes portant respectivement sur la critique et sur les revues, ces deux domaines ont toujours été abordés de manière relativement étanche. Pourtant, sans se superposer, ils se recoupent néanmoins en plusieurs points. De plus, comme l'a récemment noté Rossella Froissart, les revues d'art décoratif commencent tout juste à intéresser les chercheurs (R. FROISSART PEZONE, « Les revues d'art, un chantier », *in* R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 29. L'auteur cite notamment : Marie-Jeanne GEYER, « Le fonds ancien des revues d'art décoratif des musées de la ville de Strasbourg », *in* Coll. *Des revues d'art en Europe* (cat. exp. Strasbourg, Palais Rohan, 31 mai-30 juin 1991), Paris, Ent'revues et Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 1991, p. 24-33 ; Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, « Six jeunes revues de design », *La Revue des revues*, n° 18, 1994, p. 72-77 ; Jeremy AYNSLEY et Katherine FORD, *Design and the Modern Magazine*, Manchester, Manchester University Press, 2007).

[64] Hélène JANNIÈRE, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1929-1939)*, Paris, éditions Arguments, 2002.

[65] Nous recourons ici à l'expression, métaphorique, employée par Marc Saboya (M. SABOYA, *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture*, Paris, Picard, 1991, p. 51 (ouvrage tiré d'une thèse de doctorat : *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly, 1811-1894, et la Revue générale de l'architecture et de travaux publics, 1839-1890,* sous la dir. de Daniel Rabreau, université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1987, 3 vol.)

[66] Hélène LIPSTADT, *Pour une histoire sociale de la presse architecturale. La Revue générale d'architecture et César Daly, 1840-1888*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 1979.

statut d'« institution sociale[67] » du périodique d'architecture et son rôle d'instance de « distinction ». Quinze ans plus tard, Marc Saboya lui a emboîté le pas en établissant une méthode d'analyse sous la forme d'une grille de lecture synchronique ; il a défini, par ce biais, la position de la revue dans la presse architecturale contemporaine, ses ambitions médiatiques et ses choix esthétiques[68]. Si, selon Francine Vanlaethem et Hélène Jannière, cette analyse trouve ses limites dans une approche qui fait d'abord de la revue le simple « reflet » de son temps[69], elle n'en a pas moins le mérite d'aborder cet objet d'étude en lui-même et pour lui-même.

Tout en trouvant une justification dans le rôle de premier plan joué par les organes de presse spécialisés au sein de la profession d'architecte, cette attention pour l'objet-revue doit aussi beaucoup, de nouveau, aux démarches antérieures et contemporaines des pionniers de l'histoire culturelle et intellectuelle. Dès les années 1970 en effet[70], l'attention des historiens s'est portée notamment sur une recherche épistémologique des fondements de leur discipline et des conditions intellectuelles relatives à l'exercice de cette dernière. L'étude des revues politiques et culturelles a permis de distinguer les « armatures du champ intellectuel[71] », tout en révélant les itinéraires de ses acteurs et leurs réseaux de sociabilité. Depuis, la presse reste volontiers étudiée par les historiens de la culture, tant d'un point de vue monographique[72] que global[73]. Par leur fréquentation des différents modes de

---

[67] H. JANNIÈRE et Francine VANLAETHEM, « Essai méthodologique : les revues, sources ou objet de l'histoire de l'architecture ? », *in* Alexis SORNIN, H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM (dir.), *Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970. Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle* (actes du colloque tenu à Montréal, centre canadien d'architecture – CCA, les 6 et 7 mai 2004), Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA), 2008, p. 20.

[68] M. SABOYA, 1991. L'ouvrage s'organise de la manière suivante : I. Une revue moderne pour une architecture nouvelle ; II. Former, informer, rassembler ; III. Les œuvres et l'esthétique.

[69] H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM, *in* A. SORNIN, H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM (dir.), 2008, p. 20. En 2000, une première journée d'études, organisée par Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier (auteur d'une thèse sur *L'Encyclopédie d'architecture* : B. BOUVIER, *L'Encyclopédie d'architecture (1850-1892) : un miroir de l'architecture de son temps*, thèse de doctorat sous la dir. de J.-M. Leniaud, Paris, EPHE, 1999, 2 vol.) a par la suite fait le point sur la recherche concernant les revues d'architecture : J.-M. LENIAUD et B. BOUVIER (dir.), *Les périodiques d'architecture, XVIIIe-XIXe siècles. Recherche d'une méthode critique d'analyse* (actes de la journée d'études tenue au Collège de France le 2 juin 2000), Paris, EPHE, Mission historique française en Allemagne et École des Chartes, 2001.

[70] Pierre DE SENARCLENS, *Le mouvement "Esprit" 1932-1941 : essai critique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974 ; Michel WINOCK, *Histoire politique de la Revue "Esprit": 1930-1950*, Paris, Seuil, 1975 ; Nelly FURMAN, *La "Revue des deux mondes" et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, 1975.

[71] H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM, *in* A. SORNIN, H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM (dir.), 2008, p. 21. Le terme est emprunté par les auteurs à François DOSSE, *La marche des idées. Histoire des intellectuels – histoire intellectuelle*, Paris, La Découverte, 2003, p. 52.

[72] Voir notamment sur *La Revue des deux mondes* : Anna KARAKATSOULIS, « La *Revue des deux mondes* à travers ses archives », *La Revue des revues*, n° 14, 1992, p. 24-36 ; Thomas LOUÉ, « L'inévidence de la distinction. La *Revue des Deux Mondes* face à la presse à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, n°121, 2003, p. 41-48 ; Bruno DE CESSOLE et Jeanne CAUSSÉ (dir.), *Les trésors retrouvés de la Revue des deux mondes*, Paris, Flammarion, 1996. Plus récemment, la chercheuse brésilienne Katia Aily Franco de Camargo (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) a également entrepris une cherche sur l'écho de la *Revue des deux mondes* au Brésil.

publication des textes littéraires, les historiens de la littérature et, tout particulièrement de la littérature symboliste, se sont aussi trouvés assez tôt confrontés au média revue. À la suite de Rémy de Gourmont, premier à se pencher sur le phénomène des « petites revues[74] » dont il était justement l'un des animateurs, plusieurs chercheurs se sont lancés dans l'exploration de cet univers typique de l'édition fin-de-siècle[75] – rejoignant les préoccupations des historiens du livre[76].

Chez les historiens de l'art[77], les prémices d'un intérêt pour l'objet-revue remontent, elles aussi, à la fin des années 1970 ; mais il s'agit alors davantage d'incitations[78] et de pistes de recherches que de réalisations effectives – si l'on excepte les travaux pionniers de Françoise Levaillant ou encore de Roberto Gabetti et Carlo Omo sur *L'Esprit nouveau*[79].

---

[73] Voir notamment le sous-chapitre « Le système des revues » dans Christophe PROCHASSON, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 166-178 ; le chapitre « Le monde des revues » dans C. PROCHASSON, *Les années électriques, 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991 ; Jacqueline PLUET-DESPATIN, Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER (dir.), *La Belle Époque des revues : 1880-1914* (actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne, Caen du 20 au 22 janvier 2000), Paris, IMEC, 2002 ; Christophe CHARLE, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004 ; Dominique KALIFA et al. *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2011. Cet intérêt des historiens de la culture rejoint en effet celui des comparatistes pour la presse : Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIXe siècle*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2004 ; M.-È. THÉRENTY et A. VAILLANT (dir.), *Presse, nations et mondialisation*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2010. Ces travaux volontiers concentrés sur le XIXe siècle sont complétés par des synthèses plus générales sur l'histoire de la presse, entamées par René DE LIVOIS, *Histoire de la presse française*, Lausanne, éditions Spes et Paris, Société française du livre, 1965, 2 vol. et Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT et Fernand TEROU (dir.), *Histoire générale de la presse française*, paris, PUF, 1969-1976, 5 vol.

[74] Rémy DE GOURMONT, *Les petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900 (1ère éd.).

[75] Voir notamment, pour les pionniers : Michel DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève/Paris, Slatkine, 1981 (1ère éd. Toulouse, Privat, 1960) et Auguste ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française, Paris, Gallimard, 1978-1986, 3 vol. Plus récemment, signalons : Yoan VÉRILHAC, *La jeune critique des petites revues symbolistes*, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2010.

[76] Simon JEUNE, « Les revues littéraires », *in* Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III. *Le Temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990 (1ère éd. Promodis, 1985, p. 408-415) ; Benoît LECOCQ, « Les revues », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. IV. *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris, Fayard, Cercle de la librairie, 1991, p. 352-366 (1ère éd. Paris, Promodis, 1986, p. 332-343).

[77] Pour une synthèse historiographique complète concernant les revues d'art, voir R. FROISSART PEZONE, « Les revues d'art, un chantier », *in* R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 21-38.

[78] S'appuyant sur l'exposition « The Art Press » organisée au Victoria and Albert Museum (Trevor FAWCETT et Clive PHILLPOT (dir.), *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines* (essays published for the Art Librairies Society on the occasion of the International Conference on Art Periodicals and the exhibition *The Art Press* at the Victoria and Albert Museum), London, The Art Book Company, Art Documents Number One, 1976), André Chastel soulignait ainsi « l'intérêt d'embrasser dans une même perspective les périodiques d'autrefois et leurs héritiers » (A. CHASTEL, « Les revues d'art », *Revue de l'art*, n° 33, 1976, p. 5).

[79] Roberto GABETTI et Carlo OLMO, *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »*, Turin, Einaudi, 1988 (1ère éd. 1975) ; Françoise WILL-LEVAILLANT, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », *in* J.-P. BOUILLON, Bernard CEYSSON et F. WILL-LEVAILLANT (dir.), *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925* (actes du second colloque d'Histoire de l'art contemporain, Université de Saint-Etienne, 15-17 février 1974), Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, coll. « Travaux », 1975, p. 241-276. Françoise Levaillant a également lancé la première vague de travaux universitaires consacrés

Puis, il y a maintenant une vingtaine d'années, une étape décisive a été franchie par Yves Chevrefils Desbiolles, premier à s'intéresser directement au rôle complexe, et souvent ambigu, joué par les revues dans l'histoire de la modernité artistique du XXe siècle. Dans une étude centrée sur *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, l'auteur dresse une typologie qui pose les principaux problèmes inhérents à ce champ d'étude, alors tout nouveau[80]. D'une part, comme le souligne Françoise Levaillant, préfacière de l'ouvrage, il exploite, de manière inaugurale, la revue d'art à la fois « comme une *œuvre* en soi et comme un *document*[81] » ; d'autre part, il intègre à son enquête des titres jusqu'alors souvent occultés par une focalisation trop exclusive sur « quelques grands agitateurs de l'esprit ou écrivains dominants[82] ». De cette manière, il pénètre, à son tour, une « strate intermédiaire » de la vie culturelle et intellectuelle propre au monde de l'art. Il trace le portrait « d'une activité éditoriale essentielle au développement des théories esthétiques et à l'évolution des courants artistiques[83] », ou, en d'autres termes, « de l'instrument indispensable d'une pensée en action[84] ».

Cette première synthèse est aussi l'occasion de faire le point sur la définition d'un objet d'étude par essence ambigu. Si les historiens de l'édition ont pu explorer l'hybridité constitutive de la revue et ses interférences avec l'univers propre au livre[85], Yves Chevrefils Desbiolles met également en lumière le caractère protéiforme de la revue d'art. Celle-ci adopte, certes, le rythme de parution périodique propre à ses consœurs littéraires, culturelles ou politiques, qui implique toujours un recul et une liberté relative par rapport à l'actualité. Cette distance lui apporte ainsi une « dignité intellectuelle » qui la distingue du quotidien, selon l'heureuse formule de Georges Sorel : « Les journaux font du journalisme ; les revues font de la culture ; il ne faut pas se laisser aller à confondre les rôles ![86] ». Mais les formules éditoriales diffèrent encore largement, selon un éventail qui va de la feuille d'information à la prestigieuse revue institutionnelle, du bulletin de galerie au magazine, du manifeste

---

aux revues d'art de l'immédiat après-guerre (liste publiée dans F. WILL-LEVAILLANT, « Note sur l'affaire de la Pravda », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 9, 1982).

[80] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-en-Provence, PUP, 2014 (1ère éd. Paris, Ent'revues, 1993). Le sommaire de l'ouvrage donne un premier aperçu de cette typologie (« Vers la forme contemporaine des revues d'art » ; « Revues de rupture : réalité, illusion, nostalgie » ; « Consécration des avant-gardes par les revues » ; « Revues d'érudition. Revues de tradition » ; « Les magazines d'art ».

[81] F. LEVAILLANT, « Préface de la première édition », *ibid.*, p. 17.

[82] *Ibid.* p. 20.

[83] *Idem*.

[84] *Ibid.*, p. 22.

[85] É. STEAD, « De la revue au livre. Notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 2007, vol. 107, p. 803-823.

[86] Georges Sorel, lettre à Édouard Berth, 24 décembre 1907, cité par Jacques JULLIARD, « Introduction : le monde des revues au début du siècle », *Cahiers Georges Sorel*, n° 5, 1987, *« Les revues dans la vie intellectuelle 1885-1914 »*, p. 3.

esthétique à l'organe d'un groupement de type syndical[87]. L'hétérogénéité des sommaires et des contenus est elle-même frappante. Non seulement les revues oscillent entre érudition et vulgarisation, mais, dans cette première moitié du XXe siècle, elles accueillent également divers champs de la création, selon des modalités variées (arts plastiques, architecture, archéologie, photographie, mode, musique, poésie, philosophie, arts appliqués…). L'intérêt des historiens de l'art pour les revues implique donc, à son tour, leur ouverture à des disciplines connexes, ce que reflète la diversité des approches privilégiées au cours des quinze dernières années.

L'exploration de l'outillage illustratif, iconographique et typographique des revues – plus particulièrement des revues artistiques, littéraires et satiriques – a ainsi croisé les préoccupations des historiens du livre, de la littérature comparée, et de l'art, focalisés avant tout sur la dimension matérielle des périodiques[88]. À partir du colloque organisé en 2008 à Aix-en-Provence à l'instigation de Rossella Froissart, l'enquête s'est déplacée vers les acteurs humains, vers le rôle joué par une revue dans le cadre de la carrière personnelle d'un artiste, d'un critique, d'un historien ou d'un conservateur, mais aussi vers les réseaux constitués autour d'une rédaction[89]. Elle a ainsi réuni des historiens de l'art désireux de dresser une « histoire sociale du discours sur l'art, visant à cerner ses lieux d'implantation et d'énonciation, ses formes de sociabilité et ses publics[90] ». Par ailleurs, épousant le tournant épistémologique adopté par de nombreuses branches des sciences humaines[91], l'intérêt des historiens d'art pour « leurs » revues a rencontré le désir de procéder à l'histoire de leur propre discipline, dont témoigne le récent développement des travaux de synthèse et des enquêtes prosopographiques sur l'écriture de l'histoire de l'art[92]. Dès la création de la *Gazette*

---

87 Pour un autre essai de typologie éditoriale, voir aussi Fabienne FRAVALO, Rossella FROISSART, Anne LAFONT, Laura KARP LUGO, Michela PASSINI et Lucia PICCIONI, « Revues : outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 122-124.

88 Philippe KAENEL (dir.), *Les périodiques illustrés (1890-1940) : écrivains, artistes, photographes*, Gollion, In-Folio, 2011 ; Laurence DANGUY, *L'ange de la jeunesse. La revue* Jugend *et le Jugendstil à Munich*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 ; É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), 2008.

89 R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011. L'étude des réseaux des revues fait également l'objet du séminaire interuniversitaire et interdisciplinaire du TIGRE (Texte et Images, Groupe de Recherche à l'ENS) depuis 2008, débouchant sur la prochaine publication de É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1860-1930) II : réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS, à paraître en 2015 ; l'interrogation des stratégies individuelles des artistes au sein des revues a donné lieu à un colloque tenu à l'Université libre Bruxelles les 28, 29 et 30 octobre 2013 : *L'Artiste en revues. Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique* (publication des actes en cours sous la direction de Laurence Brogniez, Clément Dessy et Clara Sadoun Edouard).

90 F. FRAVALO, R. FROISSART, A. LAFONT, L. KARP LUGO, M. PASSINI et L. PICCIONI, 2011, p. 121.

91 Voir notamment Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA et Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Historiographies*, Paris, Gallimard (collection Folio), 2010, 2 vol.

92 Pour poser quelques jalons essentiels, signalons simplement : Lyne THERRIEN, *Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998 ; Roland RECHT, Claire BARBILLON, François-René MARTIN et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, La Documentation française,

des beaux-arts en 1859, les revues ont constitué un espace d'expression privilégié pour l'élaboration d'une histoire de l'art et sa constitution en discipline[93], en marge des musées et des universités. C'est pourquoi leur étude offre un accès privilégié à l'évolution des enjeux intellectuels et idéologiques propres à ce savoir. Enfin, d'un point de vue transnational, les revues d'art constituent assurément aussi un agent de premier plan dans les transferts culturels et artistiques. Leur vocation intrinsèque à circuler par-delà les frontières – que désignent explicitement leurs politiques tarifaires, leurs éditions plurilingues ou leurs relais de diffusion – fait d'elles un vecteur de premier plan[94].

Devant l'ampleur de ce champ, et la pluralité des problématiques suscitées par son étude, encore à l'état de « chantier[95] », les chercheurs ont d'abord privilégié la concertation et cherché à fédérer leurs efforts. Les premiers travaux ont ainsi débouché sur la production indispensable d'un outillage « préalable[96] », sous la forme de répertoires, de grilles d'analyses et de bases de données[97]. En revanche, l'approche monographique qui a, pendant un temps, prévalu chez les historiens de l'architecture[98], a été relativement délaissée par les historiens de l'art après l'étude pionnière d'Adrien Goetz sur *L'Artiste*[99]. Certes, les historiens de l'art contemporain travaillent régulièrement au contact des revues et ont eu souvent l'occasion d'aborder maints aspects de la politique artistique ou éditoriale d'un périodique[100] ; mais l'intérêt d'une étude monographique exhaustive a longtemps paru limité en raison d'une

---

2008 ; Claire BARBILLON et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, site web de l'INHA, depuis 2008 ; Michel ESPAGNE et Bénédicte SAVOY, *Dictionnaire des historiens de l'art allemands, 1750-1950*, Paris, CNRS, 2010 ; Michela PASSINI, *La fabrique de l'art national. Les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2012 ; Anna JOLIVET, *Représentations de l'école vénitienne en France au XIXe siècle. Une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéologiques*, thèse d'histoire de l'art sous la dir. de Dominique Jarrassé, université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2012, 2 vol.

93 F. FRAVALO, R. FROISSART, A. LAFONT, L. KARP LUGO, M. PASSINI et L. PICCIONI, 2011, p. 127-128.

94 Le rôle joué par les revues dans les transferts culturels commence tout juste à être appréhendé. Signalons notamment les travaux du TIGRE et deux séances du séminaire « Revues, outils et objets de l'histoire de l'art », tenues à l'INHA le 2 mai (« Regard et discours croisés : la revue comme acteur du rapprochement culturel » et le 30 mai 2012 (« Les revues : agents du transfert artistique et politique entre la France et l'Italie »).

95 R. FROISSART PEZONE, *in* R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 21-38.

96 H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM, *in* A. SORNIN, H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM (dir.), 2008, p. 32.

97 Suivant l'impulsion donnée en Italie par le *Centro studi sulle riviste europee di storia dell'arte* à la faculté des Sciences de Turin, ayant constitué une base de données interuniversitaire, et organisé des rencontres périodiques sur le sujet, l'INHA a mis en ligne entre 2012 et 2014 un *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XXe siècle* (http://agorha.inha.fr/), en s'inspirant des Répertoires publiés par l'IMEC (Caroline HOCTAN, *Panorama des revues à la Libération, août 1944-octobre 1946*, Paris, IMEC, 2006 ; Olivier CARIGUEL, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation, juillet 1940-août 1944*, Paris, IMEC, 2007). Signalons aussi l'entreprise du groupe de recherche rémois PRELIA (Petites revues de littérature et d'art) et sa base de données en ligne (http://prelia.fr/base/opac_css/).

98 H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM, *in* A. SORNIN, H. JANNIÈRE et F. VANLAETHEM (dir.), 2008, p. 32. Voir, par exemple : M. SABOYA, 1991 ; B. BOUVIER, 1999 ; Sophie LIMOGES, *L'Architecture usuelle*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Gérard Monnier, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 1999.

99 Adrien GOETZ, *L'Artiste, une revue de combat des années romantiques (1831-1848)*, thèse de doctorat sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 1996, 5 vol.

100 R. FROISSART PEZONE, *in* R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 22.

méconnaissance du contexte éditorial global. Le défrichage horizontal désormais opéré par les enquêtes collectives et sérielles préliminaires permet en revanche, aujourd'hui, d'aborder plus fructueusement les études de cas et d'inaugurer, par ce biais, une connaissance verticale du champ des revues d'art. Le parti monographique appelle, en outre, la conciliation des approches et des problématiques préalablement évoquées – matérialité, sociabilité, épistémologie et transnationalité – comme autant d'angles de lectures, afin d'interroger leurs rapports au sein d'un « fait éditorial total[101] ». Ce type d'étude implique aussi une prise en compte précise et historienne du contexte de production d'un discours critique et théorique dans sa dimension foncièrement collective, marquée à la fois par la cohésion et la contradiction. C'est pourquoi il s'accompagne nécessairement d'une interrogation sur les conditions artistiques, culturelles et intellectuelles – voire idéologiques – de l'élaboration de ce discours. Enfin, la focalisation sur une revue d'art en particulier amène à remettre en question la stabilité des chronologies établies par l'historiographie : l'analyse d'un périodique implique en effet une soumission à son rythme de parution, dont la logique n'épouse que partiellement la périodisation retenue par les historiens.

Un tel phénomène est particulièrement notable pour la première revue française spécialisée dans la critique de l'art décoratif contemporain. Créée pour accompagner et canaliser l'essor de l'Art nouveau, *Art et Décoration* naît dans les toutes dernières années du XIXe siècle, en 1897, et n'interrompt – provisoirement – sa publication qu'au moment où éclate la Première Guerre mondiale, durant l'été 1914. Sa parution est donc, pour l'essentiel, relativement décalée par rapport à l'émergence de l'Art nouveau dès le début de la décennie quatre-vingt-dix. En revanche, elle suit l'évolution de ce courant et ses transformations vers les prémices du nouveau style décoratif qui éclora après la guerre. Malgré les mutations observables dans une vie artistique particulièrement intense et soumise à de profonds bouleversements – telle l'irruption des avant-gardes picturales –, la ligne éditoriale et critique d'*Art et Décoration* se distingue, au premier abord, par sa continuité au cours de ses dix-huit premières années d'existence. L'homogénéité de cette période initiale est due sans aucun doute au cadre de publication de la revue. *Art et Décoration* est en effet le produit d'une maison d'édition spécialisée dans l'art et l'ornement depuis une trentaine d'années : la Librairie centrale des beaux-arts. La revue est créée et dirigée – de manière plus ou moins directe – par le propriétaire même de la maison, Émile Lévy. D'emblée, celui-ci s'entoure d'un collège

[101] Olivier CORPET, « Avant-propos », *in* J. PLUET-DESPATIN, M. LEYMARIE et J.-Y. MOLLIER (dir.), 2002, p. 8.

de « patrons » : Pierre Puvis de Chavannes (décédé en 1898), Léonce Bénédite, Jean-Charles Cazin (mort en 1901), Jean Dampt (à partir de 1900), Emmanuel Frémiet (disparu en 1910), Eugène Grasset, Jean-Paul Laurens, Luc-Olivier Merson (parti en 1899), Lucien Magne, Roger Marx (de 1899 jusqu'à sa mort en 1913), Louis-Oscar Roty (décédé en 1911), et Émile Vaudremer. La fidélité de la majeure partie d'entre eux jusqu'à la Première Guerre mondiale garantit la pérennité de la ligne éditoriale, critique et doctrinale préalablement définie dans une déclaration programmatique publiée dès la fin de l'année 1896 – et ce malgré la diversité très forte des personnalités qui se succèdent à la tête de la rédaction : François Thiébault-Sisson, Gustave Soulier, Gabriel Mourey, Maurice Pillard-Verneuil, Lucien Vogel et Émile Sedeyn. Lévy réunit aussi autour de lui près de cent-cinquante contributeurs, en puisant essentiellement à trois sources : les historiens de l'art, les critiques professionnels et les artistes. Cette collaboration est aussi soumise en partie à un rythme aléatoire, puisque la revue accueille toujours volontiers, à côté de ses chroniqueurs réguliers, des contributeurs plus occasionnels, tout en tolérant aussi les absences et les retours. L'homogénéité de sa ligne éditoriale et la fidélité de son noyau directeur n'impliquent donc pas l'immobilisme. Bien au contraire, mue par l'ambition d'être en phase avec l'actualité artistique qu'elle se propose d'orienter, *Art et Décoration* suit l'évolution de la création contemporaine avec un regard critique. Le positionnement variable de ce dernier se trouve lui-même déterminé par les modulations des enjeux esthétiques, culturels, économiques et idéologiques.

Reprise, après 1919, par Albert Lévy, qui succède à son oncle, Émile, à la direction de la Librairie centrale des beaux-arts, *Art et Décoration* aborde alors une nouvelle étape de son histoire, qui, mis à part une nouvelle interruption provoquée par la Seconde Guerre mondiale, se prolonge encore de nos jours. D'un point de vue anecdotique, la revue se distingue ainsi par sa longévité exceptionnelle[102], en dépit des profondes altérations qui ont affecté sa politique éditoriale, après l'abandon progressif de toute ambition critique au cours de la seconde moitié du XXe siècle[103]. Si elle apparaît encore comme un titre phare pour la période de l'Entre-deux-guerres – notamment en raison de la place qu'y occupe, dans les années trente, les tendances modernistes de l'Union des artistes modernes –, *Art et Décoration* reste toutefois essentiellement associée aux années de sa création. La revue est ainsi volontiers citée dans les publications consacrées à l'Art nouveau – notamment lorsqu'il s'agit

[102] Depuis l'interruption de la *Gazette des beaux-arts* en 2002 après 143 ans d'existence, *Art et Décoration* est la seule revue artistique française créée au XIXe siècle à paraître encore aujourd'hui.
[103] Pour un bref historique du parcours d'*Art et Décoration* après la Première Guerre mondiale, nous renvoyons à notre conclusion.

de souligner le rôle de la presse dans le développement du mouvement. Après en avoir reproduit la couverture dans son *Journal de l'Art nouveau*, Jean-Paul Bouillon n'hésite pas à rappeler, plus récemment, combien elle « porte supérieurement ce courant[104] ». Dans sa postface à la réédition de *L'Art nouveau en Europe* de Roger-Henri Guerrand, Thierry Pacquot souligne à son tour le rôle clé d'*Art et Décoration* dans la conceptualisation et la propagation du mouvement, à côté de l'anglaise *The Studio*, de la belge *L'Art moderne*, des allemandes *Jugend* et *Simplicissimus* et de sa concurrente française, *L'Art décoratif*[105].

Cette prééminence d'*Art et Décoration* explique aussi l'existence des études partielles qui lui ont été consacrées, par différents biais, depuis une vingtaine d'années. À l'occasion du centenaire de sa naissance, a été tout d'abord publiée une très superficielle et décevante publication commémorative, essentiellement composée de fac-similés d'une sélection de pages de la revue[106]. Au milieu des années quatre-vingt-dix, deux études universitaires se sont également intéressées à *Art et Décoration* au tournant du XXe siècle. La première, un mémoire de DEA soutenu par Emmanuelle Dupin, sous la direction de Robert Coustet, à l'université Michel de Montaigne (Bordeaux III), propose une « Étude formelle » de la revue jusqu'en 1913[107]. Dans une approche essentiellement descriptive et limitée à une quarantaine de pages, son auteur apporte néanmoins des éléments précis et documentés sur l'exécution matérielle du périodique, les techniques reprographiques employées et l'identité des intervenants. La seconde étude, un mémoire de maîtrise soutenu par Chrystelle Laurent à l'université de Haute-Bretagne (Rennes II), sous la direction de Jean-Yves Andrieux, se concentre, pour sa part, sur les années liminaires de la publication : 1897-1900[108]. Mais, en dépit d'un format plus consistant (de 150 pages environ), et de son ambition d'analyser le contenu textuel de ces quatre premières années d'existence, cette étude reste finalement plus superficielle et descriptive que la première. L'ambiguïté de la position critique d'*Art et Décoration* s'y résume à « une fluctuation incessante entre modernisme en matière d'arts décoratifs et conservatisme en matière de beaux-arts[109] », sans que les raisons de cette fluctuation soient éclairées. L'étude passe également sous silence un héritage doctrinal

[104] J.-P. BOUILLON, « Préface » à Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin, peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 12.
[105] Thierry PACQUOT, « Postface : Roger-Henri Guerrand et l'Art nouveau », *in* R.-H. GUERRAND, 2009 (1965) p. 242 (La revue est, par erreur, présentée comme un « quotidien »).
[106] Guillemette RACINE, *Art et Décoration : 1897-1997*, Paris, Massin, 1996 (3 vol.).
[107] Emmanuelle DUPIN, *Art et Décoration, 1897-1913. Étude formelle*, mémoire de DEA sous la dir. de Robert Coustet, université de Bordeaux III, 1994.
[108] Chrystelle LAURENT, *Art et Décoration 1897-1900*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Jean-Yves Andrieux, université de Rennes II, 1999.
[109] *Ibid.*, p. 21.

rationaliste pourtant explicitement revendiqué dans la déclaration programmatique de la revue.

Finalement, par un biais détourné, la prégnance de cet héritage a été en revanche démontrée par Jean-Paul Bouillon, à travers l'analyse du discours théorique et critique de l'une des principales figures d'*Art et Décoration* : l'artiste et critique Maurice Pillard-Verneuil, qui a fait l'objet d'une exposition à la Fondation Neumann, en 2000[110]. De son côté, Hélène Jannière a insisté sur le rôle précurseur joué par *Art et Décoration* et ses consœurs spécialisées dans l'émergence d'une presse architecturale moderne. Elle a ainsi mis l'accent sur la forme graphique de la revue et sur ses contenus critiques, orientés vers la défense des « tendances rationnelles décoratives modernistes à la française »[111], incarnées par Charles Plumet, Frantz Jourdain ou Lucien Magne. Plus récemment, Rossella Froissart a, également, décrypté plus avant la complexité du positionnement critique d'*Art et Décoration* durant ses cinq premières années d'existence, à travers la définition d'un « juste milieu »[112]. Son étude situait ainsi la revue sur le terrain des périodiques spécialisés consacrés à l'Art nouveau, à mi-chemin entre la politique éditoriale plus conservatrice de la *Revue des arts décoratifs* (1880-1902) et celle, plus moderniste et internationaliste, de *L'Art décoratif* (1898-1914) dans ses premières années. Elle posait, en outre, plusieurs données essentielles de la ligne esthétique et critique d'*Art et Décoration*, en insistant sur le maintien d'une référence à une tradition française, et sur une conception rationnelle et sociale du « décoratif ». Ces balises invitaient à leur tour à une exploration approfondie des moteurs et des contradictions conduisant à cette adoption d'un « juste milieu », beaucoup plus complexe qu'une simple position consensuelle.

À partir de ces premières pistes, une étude doctorale monographique consacrée à *Art et Décoration*, en tant que revue prioritairement liée à l'Art nouveau, se devait de prendre en compte l'intégralité de la première période d'existence du périodique. Il lui incombait aussi d'élargir la perspective à l'ensemble de son discours critique et théorique, sans négliger les liens de celui-ci avec l'expression matérielle et graphique de la revue. Il lui revenait, enfin, de

---

[110] J.-P. BOUILLON, « Maurice Pillard-Verneuil, 1897-1907. Dix ans de discours théorique et critique, de l'ornement au style », *in* Helen BIERI-THOMSON (dir.), *Maurice Pillard-Verneuil, 1869-1942, artiste décorateur de l'Art nouveau*, (cat. exp. Gingins, Fondation Neumann, 5 octobre 2000-28 janvier 2001), Gingins, Fondation Neumann/Paris, Somogy éditions d'art, 2000, p. 100-117. Signalons également un mémoire de Master II portant sur l'interaction entre les œuvres « artistiques et littéraires » de Pillard-Verneuil entre 1897 et 1926, par Blandine Burton, effectué à l'université de Lille III, sous la direction de Chang Ming Peng, en 2011-2012 (mémoire non consulté).

[111] H. JANNIÈRE, 2002, p. 14.

[112] R. FROISSART, « La ligne "juste milieu" » de la revue *Art et Décoration* », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 155-166. Une étudiante de Rossella Froissart, Claire Gabaret, a également soutenu en 2013 un mémoire de Master 1 à l'université d'Aix-Marseille sur « Les affiches dans la revue *Art et Décoration*, de l'Art nouveau à l'Art déco ».

tenter le récit de la « fabrique éditoriale[113] » d'*Art et Décoration* en exploitant les rares archives disponibles.

Selon le témoignage de Jean Massin, avant-dernier propriétaire de la revue, l'ensemble des archives administratives des cinquante premières années d'*Art et Décoration* a en effet disparu dans un incendie survenu en 1954[114] dans les bureaux de la revue, alors situés rue de l'Échelle. Le seul reliquat de ce demi-siècle d'activité éditoriale est aujourd'hui constitué par un fonds d'archives photographiques, conservé à la photothèque du Musée des Arts décoratifs : il se compose de dix-neuf classeurs thématiques présentant les clichés parus dans la revue ou exécutés pour elle entre 1926 et 1933[115]. L'exploration de la vie interne d'*Art et Décoration* a donc nécessité l'interrogation des archives des principaux collaborateurs. Un sondage dans les différents fonds relatifs aux membres du comité de direction s'est rapidement révélé décevant. L'abondante correspondance de Léonce Bénédite, conservée notamment à la Bibliothèque centrale des musées nationaux, permet seulement de confirmer sa proximité avec certains de ses collègues de la revue (Cazin ou Roty), mais ne contient aucun échange avec Émile Lévy ou les rédacteurs en chefs successifs. Elle n'apporte donc aucun élément susceptible d'éclairer le fonctionnement de la revue. Les quelques archives et dossiers épars émanant des rédacteurs en chef ne sont guère plus parlants. Les fonds publics ou privés relatifs aux activités de Gustave Soulier, Gabriel Mourey, Maurice Pillard-Verneuil, Émile Sedeyn et François Monod, responsable des suppléments à partir de 1904, donnent essentiellement les moyens de préciser les bornes chronologiques délimitant leur implication au sein d'*Art et Décoration* et d'éclairer leurs parcours intellectuels et éditoriaux respectifs. C'est, finalement, le détour par les archives d'un correspondant étranger de la revue, le Neuchâtelois William Ritter[116], collaborateur relativement occasionnel mais proche d'Eugène Grasset, qui a permis de pénétrer les rouages internes d'*Art et Décoration* et de décrypter un certain nombre d'éléments essentiels à la compréhension de son fonctionnement. Conservées aux Archives littéraires de Suisse, à la Bibliothèque nationale de Berne[117], les quelque quatre-vingt-dix lettres que lui ont adressées Émile Lévy, François

[113] Olivier Corpet, cité par Michel LEYMARIE, « Introduction. La Belle Époque des revues ? » *in* J. PLUET-DESPATIN, M. LEYMARIE et J.-Y. MOLLIER (dir.), 2002, p. 13.
[114] Cette information nous a été communiquée oralement par Jean Massin, directeur d'*Art et Décoration* jusqu'à sa vente récente en 2008, lors d'un entretien en mai 2009.
[115] Fonds EAL, Musée des arts décoratifs, Paris.
[116] Sur William Ritter, voir la présentation de Marie-Jeanne DUMONT (éd.), LE CORBUSIER, *Correspondance croisée*, tomes 1 et 2, Paris, éd. du Linteau, 2014.
[117] Les archives de William Ritter sont réparties dans trois institutions différentes. La correspondance est conservée à Berne, aux Archives littéraires de Suisse ; les ouvrages, les articles et les carnets de dessins sont

Thiébault-Sisson, Gustave Soulier, Maurice Pillard-Verneuil, Lucien Vogel et – sur un plan privé – Eugène Grasset, donnent notamment une vision plus claire des rôles respectifs des acteurs de la revue et de la manière dont ces derniers envisageaient leur entreprise[118]. Les copies-lettres de Ritter, conservées à partir de 1910, offrent en outre la restitution d'un véritable dialogue autour des dernières contributions du critique. Enfin, quelques courriers adressés à l'écrivain par les autres revues d'art auxquelles il collaborait (la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'Art et les Artistes* ou *L'Art décoratif*), étendent la perspective en offrant la possibilité de comparer les pratiques d'*Art et Décoration* avec celles de ses consœurs.

Sur un plan méthodologique, par son élargissement chronologique et thématique, mais aussi par sa focalisation monographique, la démarche adoptée suppose une confrontation directe aux problèmes soulevés par l'hybridité constitutive de l'objet-revue. Au-delà des ambivalences préalablement relevées, et de la transdisciplinarité sollicitée par la porosité même de ce domaine d'investigation, cette complexité – de l'ordre du paradoxe, de la binarité, ou de la tension – apparaît sur trois plans majeurs.

Instance collective de discours, la revue peut être appréhendée comme une « personne morale », en tant que « groupement de personnes physiques ou morales qui, en raison de leur intérêt commun, a vocation à exercer une activité spécifique de celle des membres qui la composent[119] ». Empruntée au vocabulaire juridique, cette désignation ne se réfère ici à aucun droit, mais simplement au rassemblement, au sein d'un organe unitaire, d'individus se réunissant dans une « voix » commune. Toutefois, cette réunion n'élude pas l'hétérogénéité des individus, qui, dans le même temps, conservent leur voix propre et la liberté d'exprimer leurs points de vue personnels. Pour ses collaborateurs, aux avis et aux goûts le plus souvent convergents, mais aussi parfois divergents, *Art et Décoration* constitue donc un espace de débats par essence non univoque.

Par ailleurs, si la revue *est* autant qu'elle *transmet*, comme le rappellent Évanghelia Stead et Hélène Védrine[120], le rapport qu'elle entretient avec son époque est lui-même ambivalent. En 2008, le philosophe Guillaume Paugam posait la question en ces termes :

---

conservés à la Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds ; les photographies sont conservées, quant à elles, à la Bibliothèque publique universitaire de Neuchâtel.

[118] Voir annexe I-C.

[119] Cette définition, à la teneur juridique atténuée, provient du site : « jurispedia.org ».

[120] É. STEAD et H. VÉDRINE, « La force et l'expansion de l'image », *in* É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), 2008, p. 8.

« la revue est-elle intellectuellement le produit ou la matrice de son temps ?[121] » Pour la revue d'art, en tout cas, l'alternative nous semble incontestablement se résoudre dans la coexistence simultanée de ces statuts : la revue est, à la fois, un *témoin* et un *acteur* de la vie artistique de son époque. C'est pourquoi s'intéresser à son contenu critique ne signifie pas aborder la revue en la considérant comme un simple « miroir » de son époque, mais l'envisager comme partie prenante de ces débats, notamment au titre de la dimension pragmatique inhérente au discours. Toutefois, un tel acteur se place consciemment, et délibérément, au second plan par rapport à la création artistique. La revue d'art, et *Art et Décoration* en particulier, apparaît donc plutôt comme un « auxiliaire » de la vie artistique. En apportant son concours, direct ou indirect, aux causes qu'elle défend, elle ne s'en tient pas à une fonction purement accessoire : le retrait qu'imposent son rythme de parution et son regard critique ne l'empêche pas de jouer un rôle déterminant, même s'il ne s'agit pas d'un rôle « moteur » à proprement parler.

Enfin, cette ambivalence concerne également la théorie qui sous-tend le discours critique d'*Art et Décoration*. Placée explicitement sous le sceau d'une pensée rationaliste d'obédience viollet-le-ducienne, la revue élabore au fil de ses pages une théorie du décoratif qui doit beaucoup aux écrits de l'architecte diocésain, mais qui s'adapte aussi, progressivement, aux évolutions de la création. Elle devient ainsi le lieu où se forge une théorie non pas stable et définie, mais dynamique. L'évolution de cette théorie accompagne en effet la recherche incessante de ses incarnations esthétiques, lesquelles, entre 1897 et 1914 s'avèrent parfois fortement différenciées. De plus, si les critères du décoratif définis par *Art et Décoration* sont déterminés par une pensée rationaliste, ils s'appliquent le plus souvent à des esthétiques ou à des expressions plastiques qui, du symbolisme au nouveau classicisme, n'ont *a priori* rien de rationaliste.

À cette triple complexité s'ajoute une difficulté spécifique aux revues d'art décoratif du tournant du XXe siècle, et à *Art et Décoration* en particulier. Engagée dans la défense de l'unité de l'art qui vise à abolir toute hiérarchie entre les arts appliqués et les arts prétendus « majeurs », la revue aborde en réalité l'ensemble de la création artistique du point de vue du décoratif. L'organisation des sommaires cède néanmoins encore volontiers à une partition technologique dont notre approche s'est délibérément écartée, afin de privilégier les questions transversales et relatives à la création dans son ensemble. La focalisation technique n'a été adoptée que lorsqu'un domaine – la peinture monumentale ou

[121] Guillaume PAUGAM, « Le temps des revues », *in* Laurence MARIE et Pierre SAVY (éd.), *Revues, mode d'emploi*, dossier de *Labyrinthe*, n° 31, 2008/3, p. 17.

l'architecture régionaliste, par exemple – soulevait un problème spécifique à une période donnée.

Enfin, la pénétration d'une « strate intermédiaire » de la vie artistique offerte par le prisme de la revue a influé sur le choix des exemples évoqués dans cette étude et reproduits en annexe[122]. La sélection s'est faite sur des critères de concordance avec les problèmes abordés et de pertinence illustrative de façon à offrir un reflet fidèle des options des critiques. Ainsi, cette sélection a pu passer sous silence des figures majeures de la période, telles que Rodin ou Degas – pourtant analysées à l'occasion par *Art et Décoration* –, pour privilégier au contraire des artistes aujourd'hui moins connus, mais plus emblématiques de la démarche critique de la revue. Ce choix, qui n'est pas non plus systématique, ne correspond pas à la volonté délibérée d'exhumer des figures oubliées ou de procéder à des réhabilitations. Il répond simplement à l'intention d'étudier d'abord la perception d'un groupe critique donné plutôt que la réception des artistes phares de la période couverte par *Art et Décoration*.

En définitive, il s'agit donc ici de décrypter l'action critique et théorique d'*Art et Décoration* en tant qu'auxiliaire de l'évolution des faits artistiques, soit, en l'occurrence, de l'art décoratif moderne, de 1897 à 1914. L'analyse portera donc non seulement sur le fonctionnement éditorial de la revue, mais aussi, et surtout, sur son positionnement dans les débats (critiques, économiques, idéologiques, théoriques et esthétiques) qui agitent intensément l'actualité artistique. Autant que possible, les choix d'*Art et Décoration* seront ainsi confrontés avec ceux de ses consœurs spécialistes et généralistes, et avec les écrits majeurs de la période.

Autrement dit, nous envisageons de faire l'histoire d'un des acteurs de cette phase de transition qui conduit de l'éclosion de l'Art nouveau aux prémices de l'Art déco, ou plutôt, de la découverte d'un « Art nouveau » (dont les incarnations les plus typées et l'expression elle-même sont d'emblée décriées), à la quête d'un « art décoratif moderne ». Telle est, en effet, la terminologie privilégiée par les contemporains d'*Art et Décoration*. Ici, comme dans le titre de notre étude, nous recourons donc aussi à cet emploi autonymique. L'indication d'une évolution stylistique, traduite par l'intitulé « De l'Art nouveau à un art décoratif moderne », se double ainsi d'une prise de position intellectuelle. Une étude historique sur le discours artistique impose en effet que l'on se garde de tout anachronisme terminologique. Elle tente, au contraire, de saisir le fonctionnement du langage à une époque donnée et d'accéder, par ce biais, à une meilleure compréhension de cette époque. La définition de

[122] Voir annexe III.

l'« art décoratif moderne » pour *Art et Décoration* constitue en tant que telle un des objectifs de cette thèse ; c'est pourquoi, tout comme l'expression même d'« Art nouveau », ces termes seront ultérieurement explorés dans leur contexte d'énonciation et en lien avec leurs incarnations esthétiques successives.

En fonction des problématiques majeures précédemment évoquées, cette monographie d'*Art et Décoration* se propose d'aborder la revue selon trois niveaux de lecture. D'une part, *Art et Décoration* sera envisagée en tant qu'objet éditorial, s'insérant dans un double réseau de revues et de personnes. La logique des carrières personnelles croise en effet bien souvent les stratégies économiques et commerciales d'un périodique qui doit défendre sa place sur un marché ; les trajectoires individuelles influencent aussi indiscutablement l'élaboration d'une ligne éditoriale, dans sa matérialité comme dans ses contenus. D'autre part, *Art et Décoration* sera abordée comme véhicule d'un discours critique militant, s'impliquant de manière pragmatique dans les événements et les débats relatifs à la vie artistique. Enfin, la revue sera également interrogée en tant que lieu d'élaboration d'une théorie dynamique du décoratif, dialoguant avec l'ensemble des choix esthétiques qui en proposent successivement ou simultanément l'incarnation.

Tout en suivant ce triple niveau de lecture, cette étude adoptera un parcours en quatre temps, afin de respecter le caractère diachronique de son objet ; un tel parti vise en effet à mieux dégager la spécificité des débats successifs, à mieux saisir leur contexte et à en faire apparaître les enjeux. Ces quatre temps correspondent à quatre périodes, définies par la superposition de l'histoire interne d'*Art et Décoration*, de l'évolution des faits artistiques et du positionnement critique et théorique de la revue vis-à-vis de ces derniers. De 1897 à 1901, les premières années d'existence d'*Art et Décoration* sont dominées par la figure de Gustave Soulier. Les pages de la revue traduisent la foi programmatique des rédacteurs et leur enthousiasme devant le dynamisme de la création, qui débouche sur la grande fête de l'Exposition universelle de 1900 et son bilan. Les années 1902-1905, sous la houlette de Gabriel Mourey, Émile Lévy et François Monod, constituent en revanche une période de remise en cause, après la révélation des faiblesses de l'art décoratif français moderne à l'Exposition internationale de Turin. Le marasme succède à l'euphorie, suscitant un nouveau regard sur l'étranger et la redéfinition des objectifs de l'art décoratif. Cette période de doute s'achève par une enquête soumise aux lecteurs d'*Art et Décoration* à la fin de l'année 1905, qui aboutit à une réorientation sensible de la politique éditoriale. Dans un troisième temps, de 1906 à 1910, la revue se fait ainsi l'agent d'un premier « retour à l'ordre ». Elle

accorde davantage de place à la peinture, à la tradition nationale et aux arts du passé, au détriment des arts décoratifs contemporains. Sous l'action de Maurice Pillard-Verneuil, puis de Lucien Vogel, le « relèvement » des arts appliqués n'en constitue pas moins un impératif majeur. Fin 1910, la découverte cinglante des ensembles exposés par les artistes munichois au Salon d'automne provoque un ultime sursaut. À partir de 1911 et jusqu'en 1914, *Art et Décoration* adopte alors un tournant plus ostensiblement conservateur et nationaliste et s'engage pleinement dans un combat anti-allemand motivé par la préparation de la future exposition internationale des arts décoratifs, prévue pour 1916. Dans le même temps, sous l'impulsion successive de Vogel puis d'Émile Sedeyn, elle intègre aussi les nouvelles orientations décoratives, de la scène à la mode, suscitées par la découverte des Ballets russes et un intérêt croissant pour les arts extra-européens.

- I -

1897-1901 :

UN ART NOUVEAU AU PASSAGE DU SIÈCLE

CHAPITRE 1 – LA NAISSANCE D'UNE GRANDE REVUE D'ART ET DE DÉCORATION

À la fin des années quatre-vingt-dix, *Art et Décoration* naît sous des auspices bien favorables, puisqu'elle est créée et publiée par une maison d'édition solidement établie, pouvant se donner les moyens techniques financiers nécessaires à sa réalisation – une situation initiale qui a pu contribuer à son exceptionnelle longévité. Le dynamisme exceptionnel de la presse constitue par ailleurs un contexte éminemment porteur, au moment où les arts décoratifs, en plein essor et en plein renouvellement, suscitent un intérêt croissant. En 1896, tout l'enjeu, pour Émile Lévy, jeune directeur de la Librairie centrale des beaux-arts, est alors de déterminer précisément l'identité de sa nouvelle revue, en la distinguant de ses consœurs d'un point de vue éditorial, formel et esthétique, de définir son lectorat et de réunir autour de lui l'équipe appropriée à ses ambitions.

1/ Une nouvelle revue spécialisée à la Librairie centrale des beaux-arts

Émile Lévy, héritier d'une dynastie de libraires-éditeurs

L'histoire de la famille Lévy et de sa maison d'édition, la Librairie centrale des beaux-arts, trouve ses racines à Metz, au cœur d'une région particulièrement dynamique dans le domaine du livre depuis le XVIII[e] siècle. Émile Olry Lévy est le fils du libraire Aron Lévy, né dans la cité lorraine le 21 août 1821, au sein d'une famille implantée dans le négoce de librairie depuis au moins deux générations, selon la généalogie retracée par Anny Latour, sa petite-nièce par alliance[123]. La famille d'Aron Lévy fait pleinement partie des milieux juifs actifs dans ce commerce, tout comme les Alcan-Lévy, cousins éloignés[124], ou encore la

[123] Anny LATOUR, « Une dynastie d'éditeurs juifs à Paris », *Information juive, mensuel de liaison et d'information*, n° 272, mai 1977, p. 1; 8. Anny Latour, connue pour son livre de témoignages sur la résistance juive pendant la Seconde Guerre mondiale (*La Résistance juive en France, 1940-1944,* Paris, Stock, 1970), est l'épouse d'Albert Lévy (1893-1976), neveu d'Émile, qui sera le directeur de la Librairie centrale des Beaux-Arts et d'*Art et Décoration* après la reprise de sa parution en 1919 et jusqu'en 1971, y compris après sa vente à la famille Massin en 1936. Anny Latour évoque dans cet article d'*Information juive* l'existence du père d'Aron, Olry Abraham Lévy, né en 1777, et de son grand-père, Abraham Lévy, tous deux libraires établis à Metz. Nous remercions Anne et Jean Massin de nous avoir signalé cet article.

[124] Toujours selon Anny Latour, Gerson Lévy, oncle d'Aron, est aussi le beau-père d'Alcan.

dynastie Calmann-Lévy, originaire quant à elle de Phalsbourg et établie à Paris depuis la Monarchie de Juillet[125].

Aron Lévy quitte sa région natale en 1850, obéissant au pouvoir d'attraction de la capitale sur les juifs d'Alsace-Lorraine et sur le commerce du livre en particulier, à une époque où Paris concentre entre un tiers et un quart des librairies du territoire français. Il entre alors comme commis chez l'imprimeur-lithographe Lemercier[126], qui, établi au 55 rue de Seine au cœur du quartier des libraires du VIe arrondissement, règne sur un monde de l'impression et de la gravure en pleine mutation technique. Aron Lévy noue dès ces années un lien solide avec la maison Lemercier et Cie, dont bénéficieront, jusqu'à sa fermeture en 1901, nombre de publications de la Librairie centrale des beaux-arts, y compris *Art et Décoration*. Les relations d'Aron avec les Lemercier sont d'ailleurs suffisamment étroites pour que ces derniers lui confient au bout de deux ans la gestion d'une librairie qu'ils possèdent à proximité du siège de l'imprimerie : la Librairie du Moyen Âge et de la Renaissance, sise au 29-31 rue de Seine[127]. Ayant obtenu son brevet de libraire le 21 février 1855, Aron Lévy rachète ensuite cette enseigne. Il lui adosse peu à peu une maison d'édition, profitant du contexte éminemment favorable du Paris du Second Empire. Le livre connaît en effet une phase de prospérité inégalée durant les années 1850 et 1860, malgré un régime de contrôle et de censure particulièrement contraignant[128]. Selon les chiffres fournis par Viera Rebolledo-Dhuin, on compte vingt-deux librairies supplémentaires chaque année entre 1855 et 1885 (contre seulement cinq par an au cours de la première moitié du siècle)[129]. L'édition connaît parallèlement une croissance similaire, qui s'accompagne d'une émancipation vis-à-vis de l'imprimerie mais aussi de la librairie, pour devenir une profession à part entière. Au début du XIXe siècle, le terme « libraire » recouvrait en effet deux métiers, celui de libraire de détail – le marchand – et celui de libraire de fonds – l'éditeur – soumis aux mêmes conditions d'exercice à partir du décret du 5 février 1810 : la délivrance d'un brevet unique permettant à l'un comme à l'autre d'ouvrir boutique. Dans la pratique, malgré l'apparition du « capitalisme[130] » consécutive à l'autonomisation de l'édition, les deux activités restent

[125] Jean-Yves MOLLIER, *Michel et Calmann-Lévy ou la naissance de l'édition moderne : 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984. La famille Calmann-Lévy ne possède quant à elle aucun lien direct avec celle d'Aron.
[126] Corinne BOUQUIN, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle : l'imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse de doctorat sous la dir. de Henri-Jean Martin, université de Paris Panthéon-Sorbonne, 1993, 1 vol.
[127] L.M.S. du préfet de Police au ministre de l'Intérieur du 19 juillet 1875 (AN F^18^ 353, dossier 46, feuillets 303-304).
[128] Sur le développement de la librairie parisienne sous le Second Empire, voir Viera REBOLLEDO-DHUIN, « La librairie parisienne en mutation », *in* Patricia SOREL, Frédérique LEBLANC (dir.) et Jean-François LOISY (coll.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Édition du Cercle de la librairie, 2008, p. 57-73.
[129] *Ibid*.
[130] Jean-Yves MOLLIER, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

souvent étroitement liées, comme en témoignent les premiers catalogues commerciaux d'Aron Lévy[131]. Sur ces fascicules, datés respectivement de 1865, 1870 et 1873, Lévy se désigne comme « libraire-éditeur ». Dans les catalogues de 1865 et 1870, aucune distinction n'est d'ailleurs faite entre les livres de fonds et les livres dits « en nombre », soit entre les livres dont la librairie A. Lévy n'est que le dépositaire, et ceux qu'elle édite. Son activité d'éditeur a pourtant commencé dès le début des années 1860, avant de prendre plus d'ampleur dans la décennie suivante, au cours de laquelle Aron Lévy s'installe d'abord au 21, rue Bonaparte entre 1870 et 1874[132], puis au 13, rue Lafayette en 1875[133].

Ce dernier déménagement, à une adresse qui sera conservée jusqu'en 1913, inaugure véritablement un tournant dans la vie de la famille Lévy et dans ses activités. Il semblerait que la création de la Librairie centrale des beaux-arts proprement dite coïncide[134] avec cette installation dans le quartier de l'Opéra, qui attire les éditeurs les plus dynamiques du début de la Troisième République, puis ceux des grandes revues culturelles de la fin du siècle : Calmann-Lévy est installé boulevard des Italiens, Stock place du Théâtre-Français, tandis que la *Revue des revues* a ses bureaux avenue de l'Opéra, et *Les Annales politiques et littéraires* rue Saint-Georges[135]. Le catalogue de l'année 1882, premier conservé à porter la mention « Librairie centrale des beaux-arts », propose aussi une offre beaucoup plus étendue et plus variée, qui permet de percevoir les orientations principales de la maison d'édition dans ses premières années d'existence. Une homogénéité perdure également entre les livres de fonds et les livres en nombre, reflétant une même spécialisation dans l'univers de l'art, désormais explicite dans le titre même de la maison. Cette affirmation d'un domaine d'élection au tournant des années 1880 s'inscrit dans un contexte de forte concurrence, puis de crise : les différentes maisons d'éditions délimitent leurs spécialités afin d'asseoir leurs parts de marché. La plupart des constantes de la Librairie centrale se fixent elles aussi durant cette période.

L'éditeur explore les quatre grandes spécialités de son domaine : les beaux-arts, bien entendu (peinture et sculpture), mais aussi l'architecture (comprise comme une spécialité à

---

[131] La Bibliothèque nationale de France conserve sous la cote Q10 les catalogues commerciaux de la maison Lévy et de la Librairie centrale des beaux-arts des années 1865, 1870, 1873, 1882, 1898, 1905, 1913 et 1921.

[132] Cette adresse figure sur le catalogue de l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, à laquelle Aron Lévy participe en 1874. (Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Quatrième exposition 1874. Musée historique du costume*, Paris, A. Chaix, 1874, supplément au catalogue, p. 126). Nous remercions Laureline Meizel de nous avoir communiqué cette information.

[133] À cette date, sa « position pécuniaire paraît bonne », selon les termes du préfet de police (L.M.S. du préfet de Police au ministre de l'Intérieur, du 19 juillet 1875 (AN F[18] 353, dossier 46, feuillets 303-304).

[134] Néanmoins, les publications portent toujours la mention « A. Lévy », parfois associée à celle de la Librairie centrale des beaux-arts jusqu'en 1888.

[135] Élisabeth PARINET et Valérie TESNIÈRE, « Une entreprise, la maison d'édition », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. IV, 1991, p. 131-160.

part entière, avec les techniques de construction), l'archéologie et les arts décoratifs. Il couvre ce quadruple champ de plusieurs manières, qui se recoupent étroitement et définissent pour longtemps les orientations de la maison. Lévy consacre la majeure partie de ses activités à la publication d'ouvrages de référence en histoire de l'art : traités historiques, tels que le *Traité de la peinture* d'Alberti ou *Les plus excellens bâtiments de France* de Jacques Androuet du Cerceau, catalogues de collections, sommes en plusieurs volumes, dont il assume parfois la réédition. Il fait pour cela appel à un petit réseau de spécialistes éminents dans des disciplines en cours d'institutionnalisation, dont font partie l'archéologue François Lenormant, le conservateur du Cabinet des Estampes Georges Duplessis, ou les historiens d'art Eugène Dutuit et Charles Blanc. La plupart de ces ouvrages se distinguent par une exécution luxueuse[136], qui justifie leur prix élevé, souvent entre 100 et 200 francs. Outre leur volume parfois considérable – jusqu'à six tomes pour l'*Histoire ancienne de l'Orient, jusqu'aux guerres médiques*, de François Lenormant – ce coût se justifie par la qualité de l'illustration, fondée sur le recours aux techniques de reproduction les plus modernes telles que l'héliogravure, pour le catalogue de l'œuvre de Rembrandt par Charles Blanc, accompagné de soixante-quinze eaux fortes gravées par Flameng et d'héliogravures d'Amand Durand. Le catalogue de 1882 propose par ailleurs des éditions d'estampes reproduisant les chefs-d'œuvre des grands maîtres du passé, de Fra Angelico à Velasquez en passant par Raphaël, vendues entre 5 et 200 francs.

Parallèlement, Aron Lévy assume l'édition de deux grandes revues scientifiques : *Le Moniteur des architectes* (de 1870 à 1878) – accompagné de son supplément hebdomadaire de décembre 1869 à juillet 1870, *La Construction* – et la *Gazette archéologique* (1875-1889). Bénéficiant de magnifiques planches en chromolithographie imprimées par Lemercier, *Le Moniteur des architectes, revue bimensuelle de l'art architectural et des travaux du bâtiment* ne doit pas être confondue avec son homonyme, « indicateur général et spécial à l'usage des architectes », fondé par Adolphe Lance en 1847[137]. Publiant les écrits des principaux architectes français et étrangers, *Le Moniteur* d'Aron Lévy se veut une revue d'actualité, et se propose de suivre l'évolution de l'architecture à Paris et en province, mais aussi en Allemagne, en Italie et en Angleterre. Elle aborde tout aussi bien la théorie esthétique que les questions pratiques liées à la construction ou l'histoire et l'archéologie. Définie par l'éditeur comme « la plus classique des publications de ce genre[138] », elle est pourtant relativement éphémère, par rapport aux

[136] La notice nécrologique d'Aron Lévy parue dans *Art et Décoration* relève aussi ce rôle initiateur : « M. A. Lévy, qui avait fondé la Librairie centrale des beaux-arts, fut le premier à rétablir la tradition des livres de luxe, d'une exécution irréprochable, et il contribua plus que personne à établir la supériorité de la librairie d'art de notre pays. » (Anonyme, « Nécrologie », *A&D*, novembre 1897, supplément, p. 2).
[137] B. BOUVIER, 2004, p. 124.
[138] *Catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts*, Paris, A. Lévy éditeur, 1882, n. p.

titres majeurs de la presse architecturale de la seconde moitié du XIX[e] siècle tels que *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics* de César Daly (1840-1890) et *L'Encyclopédie d'architecture* (1850-1892)[139]. *La Gazette archéologique*, également bimensuelle, se présente quant à elle comme « destinée spécialement à analyser les cours faits à la Bibliothèque nationale par M. François Lenormant, professeur d'archéologie[140] ». Fondée par Lenormant et Jean-Joseph de Witte, elle est ensuite reprise par Robert de Lasteyrie, Émile Molinier et Ernest Babelon, qui adjoignent l'étude du Moyen Age à celle de l'Antiquité[141].

Enfin, un grand nombre de recueils d'ornements et d'ouvrages consacrés à la décoration intérieure et extérieure de la maison figure au catalogue (une vingtaine dès 1865), et le prestige de certains titres, tels *La Théorie de l'ornement* de Jules Bourgoin, est frappant. Même si peu d'entre eux sont édités par Aron Lévy, ce chiffre traduit un intérêt de premier ordre pour les arts décoratifs et industriels, tout du moins dans les ouvrages proposés à la vente, qui aura très certainement éveillé la sensibilité du futur directeur d'*Art et Décoration*.

Émile Lévy est âgé de vingt-quatre ans seulement lorsqu'il prend la tête de la Librairie centrale des beaux-arts, en 1885, selon l'information qu'il donne lui-même dans sa demande de légion d'honneur[142]. Né le 5 janvier 1861, il évolue dans un milieu aisé, et devient rapidement, selon les termes d'Anny Latour, « le plus parisien des Parisiens : amateur d'art, de théâtre, d'élégance, d'un goût raffiné[143] ». Sa position sociale et son entourage familial lui permettent de cultiver un double réseau, au cœur de l'intelligentsia juive parisienne et du monde des beaux-arts. Par sa mère, Sophie Brühl, née en 1833 et épousée par Aron Lévy en 1858, il est le cousin du sociologue Lucien Lévy-Brühl et par ce biais, également celui d'Alfred Dreyfus – Lucie Hadamard, l'épouse de ce dernier, est en

---

139 B. BOUVIER, 2004.

140 L.M.S. du préfet de Police au ministre de l'Intérieur, 19 juillet 1875 (AN F[18] 353, dossier 46, feuillets 303-304).

141 Georges DURAND, « *Gazette archéologique...*, publiée par J. de Witte, François Lenormant et Robert de Lasteyrie », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1883, vol. 44, n° 1, pp. 514-515. Le catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts de 1898 présente pour sa part la *Gazette archéologique* comme un « recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique et de l'art du moyen âge ». (*Catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts*, Émile Lévy éditeur, Paris, 1898, n. p.)

142 L.M.S. d'É. Lévy au Grand Chancelier de la Légion d'honneur, 20 novembre 1900 (LH 19800035/0307/41292). La notice nécrologique d'Aron Lévy parue dans *Art et Décoration* corrobore cette information : « M. A. Lévy, retiré des affaires depuis une dizaine d'années, était resté le conseil de son fils, qui lui a succédé à la tête de sa Maison d'Édition » (Anonyme, « Nécrologie », *A&D*, novembre 1897, supplément, p. 2). Toutefois, deux lettres adressées respectivement par Aron et Émile Lévy en 1886 à Charles Nuitter, voisin de la famille, ainsi qu'une troisième écrite par Aron en juillet 1890, témoignent de la double implication du père et du fils pendant quelques mois, voire pendant quelques années. (L.M.S. d'A. Lévy à Charles Nuitter, 16 septembre 1886 et 18 juillet 1890 ; L.M.S. d'É. Lévy à Charles Nuitter, 10 mars 1886, Bibliothèque nationale de France, Fonds Nuitter-309 (L.M.S. 321, 190, 83)).

143 A. LATOUR, 1977, p. 8.

effet une cousine des Lévy-Brühl. Une photographie réunissant ces différents personnages, prise au Vésinet le 17 avril 1912, atteste les liens entretenus par Émile Lévy avec la branche des Lévy-Brühl et les Hadamard. La famille était alors réunie au complet pour admirer la première éclipse de soleil totale du XXe siècle, chez Henri Brühl, le frère de Lucien[144]. Parallèlement, en 1900, Émile Lévy est suffisamment proche d'Henry Roujon, alors directeur des Beaux-Arts depuis 1891, pour que celui-ci accepte d'être son parrain lorsqu'il reçoit la légion d'honneur[145].

Malgré ces quelques éléments, Émile Lévy reste aujourd'hui un personnage difficile à cerner. Seules quelques dizaines de lettres adressées à l'artiste Mathurin Méheut[146] et à William Ritter[147], correspondant d'*Art et Décoration* pour l'aire germanique et l'Europe centrale, permettent d'en esquisser rapidement le portrait. Ces échanges révèlent une personnalité à la fois affable et déterminée, d'une rigueur et d'une exigence aiguës, malgré les piques assassines d'Eugène Grasset, membre du comité de direction de la revue[148] – qui épargne d'ailleurs peu de monde dans sa correspondance. L'implication très forte de Lévy dans ses activités d'éditeur et ses publications n'est cependant pas remise en cause par Grasset lui-même, qui lui reproche au contraire rapidement une gestion trop unilatérale du périodique : « Pour Lévy, il constitue à lui seul le comité de direction, vous voilà renseigné[149] ». Cet investissement personnel apparaît par ailleurs très nettement dans la correspondance de Lévy, qui n'hésite pas à prendre la plume pour réclamer des articles en retard, régler des problèmes de paiement des contributeurs, de photographies égarées, ou même à se déplacer pour rencontrer ses collaborateurs en province[150] ou à l'étranger. En mai 1899, il propose ainsi une rencontre à William Ritter en Autriche : « je compte aller passer 24 ou 48 heures à Vienne la semaine prochaine. Vous serait-il possible de m'y venir

---

144 Cette photographie a été analysée du point de vue de l'histoire sociale par Cyril Grange, qui s'est entretenu notamment avec Raymond Lévy-Brühl (décédé en 2008), petit fils de Lucien Lévy-Brühl (Cyril GRANGE, « La photo de l'éclipse de 1912 : itinéraires croisés de trois familles de la bourgeoisie juive parisienne : les Hadamard, les Brühl et les Zadoc-Kahn », *in* Jean-Pierre POUSSOU et Isabelle ROBIN-ROMERO, *Histoire des familles et des comportements, en hommage à Jean-Pierre Bardet*, Paris, PUPS, 2007, p. 497-542.

145 L.M.S. d'É. Lévy au Grand Chancelier de la Légion d'honneur, 20 novembre 1900 (LH 19800035/0307/41292).

146 Ces lettres sont aujourd'hui conservées par le descendant de Mathurin Méheut, Patrick Jude, qui en a publié quelques extraits dans son ouvrage consacré à son aïeul (P. JUDE, *Mathurin Méheut, richesse et diversité*, Rennes, éditions Ouest-France, 1997). Nous le remercions chaleureusement de nous avoir généreusement communiqué l'intégralité de cette correspondance.

147 Fonds William Ritter, ALS, Berne.

148 Dans une lettre adressée à William Ritter, Eugène Grasset qualifie Lévy de « bourgeois timoré » (L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

149 L.M.S. d'E. Grasset W. Ritter, 31 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

150 Pendant l'été 1911, Émile Lévy rend une visite à Mathurin Méheut, alors qu'il séjourne à Roscoff pour la réalisation des illustrations de son ouvrage *L'Étude de la mer*, qui sera publié en 1913 par la Librairie centrale des Beaux-Arts : « Mon cher Méheut […]. Il y a trois semaines, vous m'avez écrit : venez à Roscoff si vous désirez voir mes travaux […] » (L.M.S. d'É. Lévy à Mathurin Méheut, 24 juillet 1911, archives privées Patrick Jude).

voir, car je suis tellement pressé que je n'ose penser pouvoir aller à Dürnstein, et je serais très désireux de vous connaître.[151] »

Avant de se lancer dans la publication d'*Art et Décoration*, qui sera l'une de ses premières grandes entreprises personnelles, Émile Lévy continue l'œuvre de son père dans ses grandes lignes pendant une dizaine d'années. Il respecte les orientations de la Librairie centrale des beaux-arts, avec un infléchissement encore plus prononcé vers les ouvrages de luxe (catalogues de grandes collections, histoires générales de l'art, monographies de trésors)[152]. Il suit en cela une nouvelle tendance de l'édition d'art, au tournant des années 1890, qui mise sur des publications de prestige destinées à une clientèle d'amateurs fortunés pour remédier à un contexte de surproduction éditoriale. Sa stratégie s'apparente ainsi à celle de Floury qui édite à partir de 1896 de très belles monographies de peintres ou de sculpteurs richement illustrées, ou à celle de Pelletan, à la suite des « Monographies des maîtres de l'art » de Quantin[153]. Elle sera poursuivie par la Librairie centrale des beaux-arts de manière assez constante jusqu'en 1914. La principale nouveauté de la maison Lévy, sous la direction d'Émile, réside finalement dans la valorisation des arts décoratifs contemporains, avec la publication d'une série de recueils de documents décoratifs ou ornementaux, en collaboration avec Eugène Grasset, Maurice Pillard-Verneuil et Alfons Mucha principalement[154], mais aussi, bien évidemment avec l'édition de la revue *Art et Décoration*.

Cette dernière bénéficie donc d'un contexte éditorial plutôt favorable, par sa naissance au sein d'une maison bien établie, enracinée dans le paysage parisien depuis plus d'une vingtaine d'années, et nettement spécialisée dans le domaine de l'art et la décoration. Cette situation s'apparente, à une échelle certes plus modeste, à celle de son homologue allemand, *Dekorative Kunst*, née quelques mois plus tard, en octobre 1897, chez l'éditeur Hugo Bruckmann qui règne alors sans partage sur l'édition d'art munichoise[155]. Elle incarne le cas

---

[151] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 1er mai 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[152] *Catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts*, Émile Lévy éditeur, Paris, 1898, n. p.

[153] Elisabeth PARINET, « L'édition littéraire », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. IV, 1991, p. 162-163.

[154] Maurice Pillard-Verneuil, a été, selon ses dires, l'initiateur de cette démarche. En 1891, il aurait soumis à la Librairie centrale des beaux-arts et à d'autres éditeurs un projet de livre de documentation ornementale moderne, reposant sur l'étude des plantes. Le projet aurait été accepté par Émile Lévy en 1895, moins effrayé que ses confrères par « la nouveauté de l'idée », mais il aurait exigé que le nom de Grasset apporte sa caution à l'entreprise. (M. PILLARD-VERNEUIL, *La Genèse de l'art décoratif moderne*, texte dactylographié, inachevé et non publié, s. d., non paginé. Archives privées Gaspard de Marval). Le premier recueil de la Librairie centrale des beaux-arts, dirigé par Eugène Grasset fut ainsi publié en 1896 : *La Plante et ses applications ornementales* (1ère série), avec des planches réalisées par ses élèves.

[155] Anne-Cécile FOULON, *De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Frankfurt-am-Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2002 (ouvrage tiré d'une thèse de doctorat : A.-C. FOULON, *Munich « ville d'art » vers 1900. Des mouvements d'art à l'édition d'art. L'exemple des éditions Bruckmann et de leurs revues d'art : de* Die Kunst für alle *à* Die Kunst, sous la dir. de Gilbert Merlio et de Georg Jäger, université Paris IV-Sorbonne et Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 2001, 2

inverse de celui des revues qui, par leur dynamisme propre, ont pu donner naissance à une entreprise éditoriale, souvent d'ordre littéraire il est vrai, comme la *Revue blanche* (1891-1903) ou le *Mercure de France* (1890-1965). Enfin, Émile Lévy est, en 1897, un directeur mûri par douze années d'expérience éditoriale, au cours desquelles il s'est notamment trouvé confronté à la gestion d'une revue, puisqu'il assume la publication de la *Gazette archéologique* de 1885 à 1889. Il est ainsi particulièrement préparé à se lancer dans l'aventure d'*Art et Décoration*.

La presse artistique au milieu des années quatre-vingt-dix

Plus largement, *Art et Décoration* voit aussi le jour dans un contexte général plutôt propice à la presse. Celle-ci se voit favorisée par l'urbanisation et l'extension du réseau ferroviaire, qui accélère la transmission des supports imprimés, mais aussi par la généralisation de l'instruction depuis les débuts de la Troisième République, et ce malgré une faiblesse démographique endémique[156]. Par ailleurs, depuis la loi du 29 juillet 1881, qui met fin à toute forme de censure ou d'autorisation, la presse jouit d'une liberté d'expression quasi totale. Elle connaît alors une expansion sans précédent, rendue parallèlement possible par des innovations techniques de premier plan dans le domaine de l'impression. Les premières d'entre elles remontent au milieu du XIXe siècle, avec l'invention des premières rotatives qui accélèrent considérablement le rythme de production. Ses perfectionnements donnent ensuite naissance à la linotype, dans les années 1880, puis à la monotype, entre 1897 et 1899, cette dernière permettant une fonte caractère par caractère[157]. Dès le Second Empire, la mécanisation de la reliure engendre une division du travail et contribue à augmenter la rapidité de la production[158]. La révolution la plus importante se produit toutefois au niveau de l'image dont les techniques de reproduction se diversifient et s'améliorent considérablement durant toute la seconde moitié du siècle. Des défis majeurs sont ainsi relevés : l'impression d'images en couleur, grâce à la chromolithographie et la chromotypographie, mais aussi et surtout la reproduction des clichés photographiques.

vol.) *Dekorative Kunst* est alors intégrée à une vaste politique éditoriale de périodiques, rattachée à la publication de *Die Kunst* (1899-1914).

[156] Richard Thomson indique ainsi un taux de croissance de la population française stagnant à 10% dans les années 1890, taux bien inférieur à celui de l'Allemagne (58%) et de l'Angleterre (43 %) (R. THOMSON, *La République troublée. Culture visuelle et débat social*, 1889-1900, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 50).

[157] La linotype procédait encore par lignes-blocs. Frédéric BARBIER, « L'industrialisation des techniques », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. III 1985, p. 56-67.

[158] *Ibid*.

Malgré leur finesse, les techniques très coûteuses de l'héliogravure et de la phototypie sont peu à peu remplacées, dans l'édition et surtout dans la presse, par la similigravure, monochrome, puis trichrome dès les premières années du XXe siècle[159].

Ainsi, à la fin du XIXe siècle, le dynamisme de la presse est à son apogée, bénéficiant d'un contexte triplement favorable, d'un point de vue juridique, économique et technique. Les deux dernières décennies correspondent même à un premier âge d'or des revues d'art[160], dont les formes commencent à se diversifier parallèlement à leur accroissement numéraire[161]. Les prémices d'une presse artistique remontent certes au XVIIIe siècle, quand le discours sur l'art s'est invité dans le *Mercure Galant* (1692-1799), à travers les commentaires du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Mais il a fallu attendre la période romantique pour voir apparaître les premiers titres pouvant réellement prétendre au qualificatif de « revue d'art ». *L'Artiste, journal hebdomadaire artistique, critique, littéraire…* fondé en 1831 par Achille Ricourt, proche de Delacroix, est ainsi la « première publication à jouer un rôle important au sein de la communauté des artistes et des amateurs d'art.[162] » Puis, sous la Monarchie de Juillet, la vogue antiquaire et l'intérêt pour l'archéologie favorisent la publication de titres axés sur l'érudition, les curiosités patrimoniales ou encore le marché de l'art, comme *Le Bulletin monumental* (1834-), *Les Annales archéologiques* (1844-1881), ou *Le Bulletin de l'Ami des arts* (1843-1845), tandis que les architectes développent dans le même temps leur propre presse spécialisée, étroitement liée aux spécificités théoriques et techniques de leur profession[163].

Le phénomène prend plus d'ampleur dans la seconde moitié du siècle, en relation avec la constitution de l'histoire de l'art comme discipline universitaire et muséale[164]. La revue d'art aborde un nouveau profil avec la *Gazette des beaux-arts,* fondée par Charles Blanc en 1859 et appelée à jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'une histoire de l'art

---

159 Le procédé de la similigravure tramée a été mis au point par différents chercheurs en France (Charles-Guillaume Petit), en Allemagne (Georg Meisenbach) et aux États-Unis (Frederic Ives). (cf. E. Courmont, *La Photogravure. Histoire et technique*, Paris, Gauthier-Villars, 1947).

160 Le second âge d'or de la presse artistique, d'une plus grande ampleur, se situe dans l'entre-deux-guerres, selon Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, « Les revues d'art (1ère partie) : histoire et variantes, des origines à 1970 », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93.

161 Sur la période allant de 1850 à 1900, on relèverait ainsi en France un millier de périodiques accordant une place importante à l'art ou lui étant spécifiquement consacrés (Hans BRILL, « The Fin de Siècle », *in* T. FAWCETT et Clive PHILLPOT (dir.), 1976, p. 23).

162 Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, 1988, p. 84. Sur *L'Artiste*, voir A. GOETZ, 1996.

163 *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics* de César Daly et le *Moniteur des architectes*, précédemment cités, naissent ainsi respectivement en 1840 et en 1847.

164 La première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art est fondée au Collège de France en 1878 et confiée à Charles Blanc, bientôt suivie par la création de l'École du Louvre en 1882 et par la première chaire d'histoire de l'art universitaire à la Sorbonne en 1899, confiée à Henry Lemonnier. Sur l'élaboration de l'histoire de l'art comme discipline universitaire et savante, nous renvoyons aux travaux de Lyne Therrien (L. THERRIEN, 1998) et de Michela Passini (M. PASSINI 2012).

institutionnelle et professionnelle[165]. S'y constituent en quelques décennies les règles et les normes d'un discours savant sur l'art ancien, principalement axé sur le Moyen Âge, la Renaissance et le XVIII[e] siècle, tandis que son supplément, *La Chronique des arts et de la curiosité*, commente plus directement l'actualité artistique. La formule fait figure de modèle pour de nombreuses revues toujours actives ou créées dans les années quatre-vingt-dix, associant études sur l'art ancien et commentaires critiques de l'actualité, sous forme de comptes rendus de salons et, plus rarement, de monographies d'artistes. On peut citer parmi elles *La Revue de l'art français ancien et moderne* (1885-1904), publiée par la Société de l'histoire de l'art français, *L'Artiste*, qui malgré son sous-titre « revue de l'art contemporain », accorde de nombreuses pages à l'étude de l'art ancien[166] ou encore *La Revue de l'art ancien et moderne* paraissant à partir de 1897, accompagnée dès 1899 par le *Bulletin* du même nom. La part accordée à l'art actuel reste cependant minoritaire, alors même que de nombreux titres se consacrent entièrement à l'histoire de l'art, notamment les organes des sociétés savantes[167], les premiers bulletins de musées[168] et quelques titres luxueux à l'attention des riches collectionneurs[169]. Les périodiques entièrement dévolus aux beaux-arts contemporains sont finalement rarissimes à cette période : sur plusieurs dizaines de titres actifs en 1896-1897, seule une poignée revendique un intérêt exclusif pour la création actuelle. C'est le cas notamment de *L'Art français, revue artistique hebdomadaire* (1887-1901)[170], et de la *Revue des beaux-arts* (1889-1899)[171], mues toutes deux par une ambition vulgarisatrice. La première s'adresse à un public large, et se propose de faire « l'histoire, écrite au jour le jour, de l'art français

[165] Sur l'histoire de la revue, voir : Claire BARBILLON, « La *Gazette des beaux-arts* (1859-2002) », *Revue de l'art,* n° 140, 2003, p. 5-11 et Hélène DE GIVRY, « Charles Ephrussi (1849- 1905) et la *Gazette des beaux-arts* », *in* C. MENEUX (dir.), 2009, p. 41-50.

[166] Sophie PAULIAC, « *L'Artiste* fin-de-siècle. Le renouveau d'une revue illustrée », *in* É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), 2008, p. 111-125.

[167] Le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (1870-), les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (1871-1969), la *Réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne, Section des beaux-arts* (1877-1914), par exemple.

[168] Le *Bulletin des musées* (1890-1893), Les *Annales du Musée Guimet* (1880-1909), par exemple.

[169] Citons à cet égard la revue d'Eugène Vernon, *L'Art* (1875-1907) : malgré son intention initiale de s'ouvrir à toutes les périodes, ce titre valorise essentiellement les objets de collection anciens. Parallèlement, le *Journal des arts* (1879-1932), hebdomadaire de quatre pages se consacre à l'actualité artistique des expositions, des concours et des ventes en tant que « Chronique de l'Hôtel Drouot ».

[170] Rédigée par Firmin Javel, la revue *L'Art français* propose à ses lecteurs des commentaires de l'actualité associés à de belles reproductions en glyptographie, pour un abonnement de 9 francs par an (10 francs pour les départements). Se plaçant dans le sillage de la théorie du milieu de Taine, elle revendique une ambition nationaliste : « Si la supériorité de l'École française se dégage nettement de la grande enquête moderne, c'est précisément par la comparaison que nous sommes à même d'établir, grâce à la multiplicité des expositions, entre les tableaux et les statues de nos maîtres et les ouvrages des artistes de tous pays. » (Firmin Javel, « L'art français occupera-t-il un jour chez nous… », *L'Art français*, 1887, n.d., p. IV).

[171] La *Revue des beaux-arts* entend se situer entre les hebdomadaires bon marché riches de renseignements pour les artistes et les publications luxueuses à destination des amateurs d'art, tout en embrassant « le cercle entier des manifestations artistiques actuelles » (salons, expositions, concours, acquisitions des musées, écoles). Pour un historique, voir le *Répertoire de cent revues francophones de la première moitié du XX[e] siècle* ([en ligne :] http://agorha.inha.fr, consulté le 18 décembre 2014).

contemporain[172] » en suivant l'actualité des expositions, des inaugurations et des concours ; la seconde s'engage, quant à elle, au profit de l'artiste isolé et indépendant, « contre les coteries de toute nature[173] », mais s'intéresse aux mêmes manifestations.

Pourtant, la vitalité artistique des années 1880 et 1890 suscite une actualité intense, notamment du fait de la diversification des manifestations. Après la création du Salon des Indépendants en 1884, la scission du Salon entre la Société des artistes français et la Nationale des beaux-arts en 1891 entraîne une multiplication des rendez-vous annuels avec la presse et engendre une activité critique d'autant plus importante. Le dynamisme du marché de l'art ajoute encore à cette actualité et fournit de quoi alimenter ce discours, dans le sillage du fameux « système marchand-critique » impressionniste révélé et analysé par Harrison C. et Cynthia White[174]. Parallèlement se multiplient les expositions indépendantes, telles que le Salon de la *Rose+Croix*, de *La Plume* ou du théâtre d'application de la Bodinière. Plus que dans les grandes revues d'art, majoritairement tournées vers l'art ancien, l'activité des critiques trouve sa place dans la presse quotidienne et généraliste pour les grands comptes rendus de salons, mais aussi dans les « petites revues » artistiques et littéraires des cercles symbolistes, qui s'intéressent davantage à des manifestations plus confidentielles[175] : *L'Ermitage* (1890-1906), le *Mercure de France* (1890-1965), la *Revue indépendante* (1884-1895), ou *La Revue blanche* (1891-1903)… Dans ces titres, à l'existence parfois précaire et aux tirages souvent restreints, la création littéraire côtoie le commentaire des expositions d'art et le discours théorique et esthétique.

Dans le reste de l'Europe, la presse artistique connaît une évolution similaire au cours du XIXe siècle. Après quelques périodiques allemands pionniers, d'abord anecdotiques puis savants, au XVIIIe siècle – *Correspondierende Pallas oder Kunstzeitung* (Augsburg, 1855), *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* (Nuremberg, 1875) – les premier grands titres artistiques et littéraires se diffusent à l'âge romantique sur le modèle de *L'Artiste* : *El Artista* (1834-1936) en Espagne et *Kunstkronijk* (1840-1910) aux Pays-Bas[176]. Le phénomène prend une ampleur nouvelle à la fin du XIXe siècle, inaugurée par la revue belge *L'Art moderne* (1881-1914), qui, sous la direction d'Edmond Picard et Octave Maus, entend s'occuper de toutes les manifestations touchant au domaine artistique : « Littérature, Peinture, Sculpture,

[172] F. JAVEL, 1887, p. IV.
[173] Ch. P., « Notre programme », *La Revue des beaux-arts*, 1er février 1889, p. 5.
[174] Harrison C. et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (1ère édition : *Canevas and Carreers : Institutionnal Change in the French Painting World*, John Wiley and Sons, 1965).
[175] Voir F. LUCBERT, 2005.
[176] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, « La dimension internationale des revues d'art », *in* Coll. *Des revues d'art en Europe*, 1991, p. 9-23.

Gravure, Musique, Architecture, Ameublement, Costume, etc. ». À Munich, les éditions Bruckmann s'intéressent également à l'art contemporain dans *Die Kunst für alle* (1885-1899)[177]. Plus largement, partout en Europe, la dernière décennie du siècle est marquée par la floraison de titres alliant un discours critique à une mise en page originale parfois accompagnée de textes poétiques et littéraires : *Pan* (1895-1900)[178], *Jugend* (1896-1940)[179], *The Pageant* (1896-1897), *The Yellow Book* (1894-1897)[180], *The Dial* (1889-1897), pour ne citer que quelques uns des plus connus et des plus étudiés, parus en Allemagne et en Angleterre[181]. Mais les pays du Nord et de l'Est ne sont pas en reste, avec *Strix* fondée en Suède en 1897, *Muvészi Ipar* en Hongrie en 1887, ou *Annalele architecturii si ale artelor cu care si leaga*, en 1890 en Roumanie[182]. Seule l'Europe méditerranéenne apparaît un peu plus à l'écart, malgré la création de *L'Avenç* (1881-1893) en Catalogne et *Emporium* (1895-1964) en Italie[183]. La vitalité artistique préparant et accompagnant les Sécessions artistiques européennes se trouve amplement relayée par ces revues centrées sur la production contemporaine. Par ailleurs, leur existence s'inscrit dans un cadre interrelationnel[184]. Les revues d'art européennes apparaissent comme un phénomène véritablement international, du fait de la circulation transfrontalière inhérente à leur statut, mais aussi de l'attention respective qu'elles se portent, – notable en particulier dans leurs recensions mutuelles – ce qui favorise contaminations, échanges et transferts au niveau de la mise en page et des contenus discursifs et iconographiques.

---

177 A.-C. FOULON, 2002.

178 Gerhard BOTT, *Bildende Kunst 1850-1914 – Dokumentation aus Zeitschriften des Jugendstils I : Pan (1895-1900)*, Berlin, Gebr. Mann, 1970.

179 Suzanne GOURDON, *La* Jugend *de Georg Hirth : la Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg*, Strasbourg, Revue d'Europe centrale, 1997 et L. DANGUY, 2009.

180 Nathalie FROLOFF, « *Le Centaure* et ses modèles anglais : *The Pageant* et *The Yellow Book* », in É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), 2008 p. 295-311.

181 Parallèlement à ces « petites revues » et aux périodiques satiriques (tels que *Jugend* ou *Simplicissimus*), des magazines consacrés à l'art paraissent aussi en Angleterre et Allemagne : *The Art Review, The Magazine of Arts, Die Graphischen Künste, Moderne Kunst, Zeitschrift für bildende Kunst* (Henry NOGRESSEAU, « Magazines illustrés d'Europe et d'Amérique », *L'Art et l'Idée*, n°1, 1892, p. 23-41).

182 Dans la mesure où, pour des raisons linguistiques, nous n'avons pu mener une investigation personnelle dans ces périodiques européens, nous nous référons à l'étude de Fabienne CHEVALLIER, « Le projet national et les nouveaux réseaux de la modernité sur la scène des revues artistiques en Europe », *in* Jean-Yves ANDRIEUX, Fabienne CHEVALLIER, Anja KERVANTO NEVANLINNA (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne* (actes du colloque tenu à Paris, Institut finlandais et Institut hongrois, du 10 au 12 décembre 2003), Rennes, PUR, et Paris, INHA, 2006, p. 57-78.

183 Henry Nogresseau relève déjà en 1892 ce « retard » des pays latins, dans lesquels il englobe la France : « La presse périodique illustrée n'est guère plus avancée dans les autres pays néo-latins qu'en France. N'était la courtoisie, je dirais qu'elle l'est moins. » Il cite néanmoins quelques titres italiens : *Archivio storico dell'arte* (publié à Rome), *Il Mondo artistico* (Milan) et *Natura ed arte*, seul à se consacrer à l'art contemporain (H. NOGRESSEAU, 1892, p. 38).

184 Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, *in* Coll. *Des revues d'art en Europe*, 1991 ; F. CHEVALLIER, *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, Anja KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006.

L'émergence des revues d'art décoratif

En marge de ces titres majeurs de la presse artistique fin-de-siècle française et européenne, nombre de revues se distinguent par leur spécialisation dans divers domaines. En réaction contre les procédés photomécaniques industriels, se développe ainsi dans les années quatre-vingt-dix toute une presse exclusivement consacrée à l'estampe et ses techniques, proposant souvent des gravures originales ou des reproductions de très grande qualité à ses lecteurs-collectionneurs : *L'Ymagier* (1894-1895), *L'Estampe moderne* (1895-1896), *Les Maîtres de l'Affiche* (1896-1900), *L'Estampe et l'Affiche* (1897-1899). Participant d'un même mouvement de valorisation d'activités artistiques longtemps considérées comme mineures, les arts appliqués trouvent dans les revues un moyen d'expression efficace, selon des recours variés.

La forme la plus ancienne des revues d'art décoratif s'apparente aux recueils de modèles à destination des artistes industriels, dont l'essor remonte au Second Empire[185]. La publication sous forme de périodique, initiée par Émile Reiber avec *L'Art pour tous* en 1861, répond à une ambition éducatrice et vulgarisatrice : elle permet une accessibilité plus grande que les recueils publiés sous forme d'ouvrages, grâce à un abaissement des coûts et à un élargissement de la diffusion. Destinée à « faire connaître au plus grand nombre les œuvres anciennes et modernes[186] » du XVe au XIXe siècle, *L'Art pour tous* se présente sous la forme d'un recueil de planches de gravures, accompagnées d'un texte trilingue à visée descriptive. À la fin du siècle, cette formule se retrouve de manière plus luxueuse dans le *Portefeuille des arts décoratifs* (1888-1898)[187], ou assume également un rôle délibérément pratique, avec *L'Art pratique* (1891-1898), tourné vers l'art ancien[188], et plus encore avec *Le Modèle* (1894-1904). Ce « Recueil de documents et idées artistiques faciles à appliquer ou à transformer et destinés aux Artistes amateurs et aux Industriels », dirigé par Gustave Fraipont, propose à ses

[185] Les premiers catalogues de la Librairie centrale des beaux-arts reflètent cet essor. Mais l'origine de ces recueils de modèles est plus ancienne comme le *Répertoire de l'ornemaniste. Recueil de matériaux pour l'ornementation. Compositions ou fac-similés de dessins, de gravures et de manuscrits de tous les styles, de tous les maîtres et de toutes les époques*, gravés par O. Reynard, H. Devergèse et Blaisot, paraissant par livraison de cinq planches tous les lundis dès 1841.

[186] Sophie MORAUD, *Les revues d'art décoratif en France entre 1902 et 1914*, mémoire de DEA sous la dir. de Bruno Foucart et de Françoise Hamon, université Paris IV-Sorbonne, 1999.

[187] Le *Portefeuille des arts décoratifs*, publié annuellement sous le patronage de l'Union centrale des arts décoratifs, et édité par la Librairie des arts décoratifs (68, rue Lafayette), se présente sous la forme d'un recueil de planches d'excellente qualité, en phototypie. Elles reproduisent des objets, des meubles et quelques vues d'intérieurs du XVIe au XVIIIe siècle. Cette publication s'adresse vraisemblablement aux collectionneurs plus qu'aux artistes.

[188] Publié par Georges Hirth à Munich et Leipzig avec une édition française, *L'Art pratique* se présente comme un « recueil de documents choisis dans les ouvrages des grands maîtres français, italiens, allemands, néerlandais, et, source féconde d'études pour les artistes, les industriels et tous les amateurs d'art et de style ».

lecteurs des modèles à copier directement, ainsi que des compositions livrées à l'interprétation des artistes, pouvant être appliquées sur différents supports[189]. Inédits, ces modèles et compositions donnés par des artistes contemporains sont accompagnés de conseils artistiques et techniques. Une telle entreprise reflète aussi la vogue des arts appliqués auprès d'artistes amateurs, dont on encourage la création.

Un certain nombre de titres restent au contraire étroitement liés à des professions industrielles, et affirment leur spécialisation technique ainsi que leurs préoccupations commerciales : *L'Ameublement* (1870-1902), *Le Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie* (1884-1939), *Le Moniteur de la céramique, de la verrerie et des industries qui s'y rattachent* (1869-1914). Certains sont même directement des organes de chambres syndicales. *La Céramique et la Verrerie* (1882-1939) transmet également, sous la forme d'un bulletin reproduisant les travaux et les procès-verbaux de la Chambre syndicale du même nom, un ensemble d'informations relatives à la profession. La défense des intérêts de celle-ci est primordiale et fait de la revue un outil de propagande[190], à l'image de *L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne* (1896-1897) dirigée par Émile Robert[191] ou des *Arts du métal* (1892-1894) d'Arthur Maillet. Le cas de ce dernier titre est un peu particulier dans le paysage des revues consacrées aux arts appliqués avant la naissance d'*Art et Décoration*. Il dérive en réalité du *Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie* dont il est l'ancien supplément, devenu autonome afin d'intéresser un public plus large, « artistique et mondain[192] », composé d'industriels et d'amateurs, tout en se recentrant sur le bronze. Mais rapidement, son directeur s'engage dans la défense de l'unité de l'art, qui implique la reconnaissance de toutes les branches artistiques, y compris le domaine des arts industriels. En 1894, ce combat se radicalise en faveur de l'émancipation des artistes industriels[193] – autrement dit en faveur de leur droit à la signature – et s'accompagne d'une

[189] Sur *Le Modèle* notamment, voir S. MORAUD, 1999.
[190] Selon Henri Rombeau, *La Céramique et la verrerie* est appelée à devenir « le plus puissant instrument de propagande pour le développement de notre influence morale et pour la défense des intérêts de nos industries. » (H. ROMBEAU, *La Céramique et la verrerie*, n° 3, 15 octobre 1882, p. 1).
[191] « Nous avons pensé qu'il y avait une noble mission à remplir : d'une part, soutenir ce mouvement qui se dessine de jour en jour en faveur de la ferronnerie, en faisant valoir sa richesse d'ornementation et ses applications multiples ; d'autre part, aider à sa rénovation et à son extension par un exposé à la fois succinct et pratique des connaissances qui sont nécessaires pour devenir un habile ferronnier. » (Émile ROBERT, « Notre programme », *L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne*, 15 janvier 1896, p. 3).
[192] Arthur MAILLET, « Notre programme », *Les Arts du métal*, 1892, p. 3.
[193] « Le seul but auquel tendront tous mes efforts sera d'améliorer la situation matérielle des artistes afin de les mettre à même de réaliser leur idéal dans les meilleures conditions possibles. » (A. MAILLET, « Notre programme », *L'Art décoratif moderne*, octobre 1894, p. 13). La lutte des artistes industriels, en particulier dans le domaine du métal (Union artistique des sculpteurs-modeleurs, Réunion des fabricants de bronze, chambres syndicales de la bijouterie, de la joaillerie et de l'orfèvrerie) en faveur de la reconnaissance de leurs droits, capitale dans le changement de statut des arts appliqués, a été retracée en détail par Rossella Froissart Pezone dans le premier chapitre de son ouvrage (R. FROISSART PEZONE, 2004).

lutte contre le commerce des objets d'art ancien[194]. La revue change alors de titre, pour mieux marquer l'ampleur et le caractère collectif de son engagement : elle devient *L'Art décoratif moderne* (1894-1898). Organe polémique, elle poursuit aussi, sous la plume ardente de son quasi unique porte-parole, une lutte sans merci inaugurée dans *Les Arts du métal*[195] contre l'Union centrale des arts décoratifs, accusée de complaisance envers les fabricants. Malgré la volonté initiale de son directeur d'avoir une diffusion auprès des amateurs, et la présence de plusieurs articles de réflexion sur l'évolution stylistique des arts appliqués, *L'Art décoratif moderne* garde « un caractère avant tout professionnel[196] » qui limite son rayonnement à 700 lecteurs seulement au meilleur de sa diffusion[197].

Toute autre est la situation de sa rivale, *La Revue des arts décoratifs* (1880-1902), intimement liée à l'histoire de l'Union centrale, dont elle promeut la doctrine de l'unité de l'art. Extension du *Bulletin de l'Union centrale* (1874-1880) rendant compte des activités de la société[198], cette revue a pour but d'en prolonger l'action. Confiée au publiciste Victor Champier[199] et placée au départ sous la double égide de l'Union centrale et de la Société du musée des arts décoratifs, elle vise à agir en faveur du redressement des industries d'art mises à mal par la concurrence étrangère. Sa naissance coïncide avec la prise de conscience de cette situation, consécutive à l'Exposition universelle de 1878, qui engendre notamment la série d'enquêtes sur les industries d'art entamée par Marius Vachon à la demande d'Antonin Proust[200]. Durant sa première décennie d'existence, la *Revue des arts décoratifs* se présente donc comme la première revue alors exclusivement dédiée aux arts décoratifs et mue par un engagement théorique[201] : « restituer aux arts qu'à notre époque par une singulière méprise,

---

[194] « Sans doute, certaines revues françaises sont très luxueusement éditées, mais elles tirent leurs ressources du commerce des objets anciens. *L'Art Décoratif Moderne* fera une guerre acharnée à ceux qui vivent de ce commerce […]. » (Arthur MAILLET, « Notre programme », *L'Art décoratif moderne*, 1894, p. 12.

[195] A. MAILLET, « Lettre ouverte à M. Berger, Député, Président de l'Union », *Les Arts du métal*, février 1894, p. 194-200 ; « L'Union centrale des arts décoratifs. – Lettre de M. Berger. – Ma réponse », *Les Arts du métal*, mars 1894, p. 210-219 ; « L'Union centrale des arts décoratifs. – Nouvelle lettre de M. Berger », *Les Arts du métal*, avril 1894, p. 226-227.

[196] A. MAILLET, *Les Arts du métal*, 1892, p. 13.

[197] A. MAILLET, « Mes adieux », *L'Art décoratif moderne*, septembre 1898, p. 182.

[198] La *Revue des arts décoratifs* continue d'inclure dans ses pages ce *Bulletin* jusqu'en mai 1882 ; paraissant séparément de juin 1882 à mai 1884, il reparaît dans la revue en 1884-1885, puis de nouveau de 1890 à 1900.

[199] Voir Sylvie ACHÉRÉ, *Victor Champier (1851-1929) : un acteur de la vie artistique sous la IIIe République*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de François Robichon, université Lille-Charles de Gaulle, 2006, 2 vol. 804 p.

[200] Marius VACHON, *Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel*, Paris, L. Baschet, 1882 ; *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, Librairie illustrée, 1886 ; *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande*, Paris, Quantin, 1888 ; *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre. Mission de 1889*, Paris, Imprimerie nationale, 1890 ; *Les Industries d'art, les Écoles et les Musées d'art industriel en France (départements)*, Nancy, imprimerie de Berger-Levrault, 1897. Sur le contexte, voir : Stéphane LAURENT, « Marius Vachon, un militant pour les "industries d'art" », *Histoire de l'art*, n° 29/30, mai 1995, p. 71-78.

[201] S. ACHÉRÉ, 2006, p. 144.

on a appelé les *Arts mineurs*, leur ancien prestige.[202] » Elle se donne parallèlement une mission éducative large[203] en répandant « parmi les riches amateurs comme parmi les ouvriers, la connaissance des chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art somptuaire.[204] » par le biais de belles reproductions et de textes historiques. Il s'agit, par l'art du passé, d'éduquer le goût dans le respect de la tradition nationale. Cet objectif didactique se réalise également dans les « chroniques de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie » en France et à l'étranger dès 1882. Au tournant des années quatre-vingt-dix, Victor Champier révise ses ambitions : après l'admission des objets d'art au salon de la Société nationale des beaux-arts au printemps 1891, l'objectif de la décennie précédente semble atteint. Il affirme alors son intention de réorienter sa revue vers la stimulation d'une rénovation formelle des arts décoratifs :

> « En effet, si, depuis quinze années, il s'est produit dans le public un heureux mouvement d'intérêt en faveur des arts mobiliers, si des écoles spéciales ont été créées, si les amateurs commencent – comprenant que les chefs-d'œuvre d'autrefois deviennent introuvables – à susciter la création d'œuvres originales empreintes du caractère moderne, il reste encore bien des batailles à livrer et bien des routines à vaincre pour parvenir au but.[205] »

Pour cela, il donne au périodique la mission de faire le lien entre les artistes industriels, les fabricants, les structures d'enseignement et les collectionneurs. Pourtant, étroitement dépendante de l'Union centrale[206], la revue a du mal à tenir les promesses de son programme. Arthur Maillet l'accuse ainsi d'être à la solde des fabricants, de ne pas défendre la cause des artistes industriels et d'encourager la vogue des arts anciens au détriment de la création contemporaine[207]. Si la *Revue des arts décoratifs* prête une attention certaine à l'actualité des arts appliqués à partir de 1891, les arts anciens restent en effet très présents, et font notamment l'objet de plusieurs séries d'articles retraçant l'évolution de certaines branches des arts appliqués du Moyen Âge au XIXe siècle[208].

---

[202] Victor CHAMPIER, « Notre nouveau programme », *Revue des arts décoratifs*, juillet 1891, p. 2.
[203] D'après des documents relatifs à la gestion de la *Revue des arts décoratifs*, conservés à la Bibliothèque des arts décoratifs de Paris, son tirage oscille entre 1000 et 1200 exemplaires. Ce chiffre est indiqué par Sylvie Achéré, 2006, p. 150.
[204] V. CHAMPIER, *Revue des arts décoratifs*, juillet 1891, p. 2.
[205] *Idem.*
[206] La *Revue des arts décoratifs* héberge toujours le *Bulletin officiel de l'Union centrale des arts décoratifs*.
[207] Arthur MAILLET, « Les revues d'art françaises et étrangères (6e article) », *L'Art décoratif moderne*, août 1898, p. 161-165. Ce contentieux s'exprime avec plus de vigueur dans l'échange de courriers qui l'oppose à Georges Berger, président de l'Union centrale depuis février 1894. Voir A. MAILLET, *Les Arts du métal*, février 1894, p. 194-200 ; mars 1894, p. 210-219 et avril 1894, p. 226-227.
[208] Parmi les études encore fréquentes sur l'art ancien dans les années 1890, la *Revue des arts décoratifs* publie notamment les leçons de Louis Courajod à l'École du Louvre sur la sculpture française avant la Renaissance classique (« La sculpture française avant la Renaissance classique. Leçons d'ouverture de l'"Histoire de la sculpture française" professée à l'École du Louvre, le 17 décembre 1889 », mai-juin 1890, p. 329-343 ; « La sculpture monumentale en France pendant le Moyen Âge », avril 1893, p. 321) ; des « études d'ornements »

Fin 1896, il n'existe donc en France aucune revue indépendante délibérément consacrée aux arts décoratifs contemporains, alors même que ces derniers connaissent un essor sans précédent depuis leur introduction dans les salons annuels à la Nationale des beaux-arts en 1891, puis en 1895 aux Artistes français. Leur place dans les revues généralistes de grande ou petite diffusion reste très périphérique, souvent limitée aux commentaires de ces salons. Dans les revues spécialisées, l'art ancien domine fréquemment, ou bien le corporatisme et la défense des intérêts particuliers d'une profession ou d'une coterie empêchent la prise en compte de l'évolution stylistique générale et le développement d'un véritable discours critique. Pourtant, une critique indépendante et spécialisée accorde de plus en plus d'intérêt à cette évolution, et se trouve contrainte de s'exprimer, elle aussi, au sein des grands titres quotidiens ou des revues littéraires comme *La Plume* ou *La Revue blanche*[209].

Cette situation française est d'autant plus notable que quelques titres entièrement consacrés à l'art contemporain et/ou prenant très largement en compte les arts décoratifs commencent à voir le jour à l'étranger durant les années quatre-vingt-dix. Leur rayonnement est inégal : si la revue de l'éditeur de Darmstadt Alexander Koch, *Innen-Dekoration* née en 1890, connaît peu d'échos en France, ce n'est pas le cas de *The Studio* qui bénéficie d'une très grande diffusion hors des frontières de l'Angleterre. Créé dès 1893 dans le sillage des *Arts & Crafts*, *The Studio* joue un rôle pionnier. Comme l'indique son sous-titre « An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art », il s'agit du premier périodique européen à s'intéresser aussi bien aux arts décoratifs qu'aux beaux-arts contemporains[210], et à leur donner un statut égal. Tirée à environ 10 000 exemplaires[211], la revue *The Studio* connaît notamment un très large succès en France, où elle est achetée par plusieurs milliers

---

consacrées par Jules Passepont à différents motifs (écailles et imbrications, bucranes – « Étude des ornements. – Bucrane », mars 1892, p. 269-278 ; mai 1892, p. 343-347 ; août 1892, p. 46-54 – guirlandes – « Étude des ornements. – Guirlandes », octobre 1893, p ; 97-104 ; janvier 1894, p. 223-230 ; avril 1894, p. 296-310 ; juin 1894, p. 384-390 ; juillet 1894, p. 18-24 ; octobre 1895, p. 499-506 ; novembre 1895, p. 515-524 – palmettes, gerbes et aigrettes – « Étude des ornements. – Palmettes, gerbes et aigrettes », janvier 1897, p. 12-18 ; février 1898, p. 53-59), une série sur les « vieilles industries locales » (Camille LEYMARIE, « Les vieilles industries locales. – Les broderies dentelles limousines », décembre 1895, p. 558-562 et septembre 1896, p. 287-292).

[209] Pour *La Plume* écrivent ainsi sur les arts décoratifs en 1895-1896 : Roger Marx, William Ritter, Gustave Soulier, Charles Saunier, Octave Uzanne. Pour *La Revue blanche* : Charles Saunier, Gustave Kahn. Tous collaboreront à *Art et Décoration*.

[210] Cette innovation a notamment été relevée par Jeremy AYNSLEY, « Graphic Change. Design Change : Magazines for the Domestic Interior, 1890-1930 », *Journal of Graphic History*, vol. 18, n° 1, 2005, p. 45. Hélène Jannière en fait également un « modèle du genre » (H. JANNIÈRE, 2002, p. 11).

[211] Selon une estimation de 8000 à 12 000 exemplaires donnée par Marine Rigeade (M. RIGEADE, *« Passé le détroit ». Le périodique* The Studio *et la modernité française (1893-1914)*, thèse de l'École des Chartes sous la direction de Jean-Michel Leniaud, 2010, p. 96).

de lecteurs[212] – au point de développer une édition abrégée spécifiquement française à partir de 1898[213]. Son statut hybride, entre la revue et le magazine, innove également, en associant de très nombreuses reproductions photomécaniques[214] à des textes critiques de qualité. Il lui assure une diffusion aussi bien auprès des amateurs que des artistes[215].

C'est d'ailleurs bien du côté du *Studio* que regardent de manière évidente les fondateurs d'*Art et Décoration*, afin de définir son territoire parmi les 5787 titres de presse français coexistant en 1897[216], en exploitant de manière inédite un domaine alors riche d'avenir : celui de l'art décoratif contemporain.

Art et Décoration *: un programme inédit*

Émile Lévy et François Thiébault-Sisson, premier directeur de la revue, sont conscients qu'il existe dans la presse artistique française un créneau équivalent à celui du *Studio* dans la presse anglaise. Dans la déclaration d'intention rédigée à la fin de l'année 1896, Thiébault-Sisson se positionne ainsi d'emblée par rapport à la situation britannique, qu'il s'agit de contrecarrer :

> « Le mouvement que nous nous donnons la tâche d'observer n'est pas né, comme on le croit communément, outre Manche. Il y a pris, à la suite des prédications de Ruskin, sous l'impulsion de William Morris et de Burne-Jones, une extension rapide, il s'y est organisé avec un rare esprit de méthode, mais il avait pris naissance chez nous.[217] »

Sans citer *The Studio*, il définit un programme éditorial qui apparaît comme le miroir français de son prédécesseur d'outre-Manche, et affirme la volonté d'un ancrage national. À la

---

[212] « La vente du *Studio*, en France, atteint sûrement plusieurs milliers d'exemplaires, c'est-à-dire un chiffre supérieur à celui de toutes les revues d'art françaises réunies. » Arthur MAILLET, « Les revues d'art françaises et étrangères (2e article) », *L'Art décoratif moderne*, mars 1898, p. 81.

[213] M. RIGEADE, 2010.

[214] Selon Clive ASHWIN, *The Studio* est aussi le premier périodique anglais d'art et de design à faire un plein usage du medium photographique, combinant son aspect moderne, son faible coût et un haut niveau esthétique (Clive ASHWIN, « The Early *Studio* and its Illustrations », *Studio International*, vol. 196, 1983, p. 23-29. Cet aspect avait été également noté par Diane CHALMERS JOHNSON, « The *Studio* : a Contribution to the 90's », *Apollo*, mars 1970, p. 198-203.

[215] En 1898, Arthur Maillet témoigne notamment de son succès auprès des élèves des écoles d'art décoratif – en particulier pour l'édition française : « Aussi, pour beaucoup, le *Studio* est devenu une nécessité. Il est attendu avec impatience. Pas plus tard qu'hier, j'ai rencontré, boulevard Saint-Michel, une douzaine d'élèves de l'École des Arts décoratifs qui, presque tous, avaient sous le bras une livraison parue le jour même. » (A. MAILLET, *L'Art décoratif moderne*, mars 1898, p. 81).

[216] Ce chiffre est donné par Christophe Charle (C. CHARLE, 2004, p. 169), d'après une information d'Henry BÉRENGER, « Les responsabilités de la presse contemporaine », *Revue bleue*, 4e série, t. VIII, n°23, 4 décembre 1897, p. 706.

[217] François THIÉBAULT-SISSON, « [Avant-propos]», *Art et Décoration*, [inséré au début du tome I], [1896], [p. 2].

lecture de ce programme, l'intention de fonder un équivalent français du *Studio* paraît en tout cas évidente à Arthur Maillet :

> « On a dit qu'il était impossible de créer et de faire prospérer en France une de ces revues d'art si complète et si luxueuse dont le *Studio* peut passer pour le type le plus achevé. Les éditeurs de *Art et Décoration* ont à cœur de prouver le contraire. Sincèrement, je souhaite qu'ils réussissent. Il y va de notre amour-propre national.[218] »

Inséré dans le premier numéro d'*Art et Décoration* comme un avant-propos[219], ce programme se présente sur trois pages d'un papier plus sombre et plus fin que le reste des livraisons, orné d'un important en-tête dessiné par Maurice Pillard-Verneuil. Entre novembre et décembre 1896, il a été diffusé largement de manière indépendante dans la presse et envoyé à de nombreuses personnalités susceptibles d'être intéressées, soit en tant que lecteurs, soit en tant que contributeurs potentiels. Émile Lévy le glisse ainsi dans le colis de trois livraisons de *La Plante et ses applications ornementales* qu'il envoie à William Ritter le 24 novembre 1896[220], comme un appel à contribution implicite, qui ne reste pas sans effet[221]. Outre cette fonction d'appel, ce texte a surtout un rôle à la fois publicitaire[222] et programmatique. Véritable déclaration d'intention, il définit clairement la ligne éditoriale, critique et doctrinale de la nouvelle revue.

Le contenu éditorial d'*Art et Décoration* se répartit ainsi entre différents types d'articles, proches de ce que pratique le *Studio*. Dans les deux cas, l'accent très fort mis sur le suivi de l'actualité rapproche la revue du magazine. Le programme d'*Art et Décoration* annonce des « articles d'information et de critique[223] » en rapport étroit avec l'actualité, qui prendront la forme classique de comptes rendus de salons et d'expositions. S'y adjoindront des « études suivies sur les industries d'art[224] », initiées dès le premier numéro par le début d'une série sur

---

[218] A. MAILLET, « Petite chronique du mois », *L'Art décoratif moderne*, décembre 1896, p. 56.
[219] Le volume de 1897 conservé à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (cote : 4 AE SUP 631 RES), constitué de numéros séparés insérés dans un carton-reliure permet de se faire une idée de la matérialité réelle des livraisons mensuelles de la revue.
[220] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 24 novembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[221] Cette proposition de collaboration de Ritter se comprend dans la réponse que lui adresse Thiébault-Sisson : « De retour d'Angleterre depuis deux jours seulement, je n'ai pu lire votre lettre qu'hier. Nous serons ravis, est-il besoin de vous le dire, d'avoir à Vienne un correspondant tel que vous. » (L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[222] L'effet publicitaire de ce programme est par ailleurs redoublé par un appel à concours pour la couverture de la revue lancé dans la presse en novembre 1896. Le lancement de ce concours est évoqué par Maurice Pillard-Verneuil dans le compte-rendu qu'il en dresse dans le premier numéro (M. P.-V. [Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Notre concours de couverture », *A&D*, janvier 1897, p. 26-30). Malgré nos recherches, il ne nous a pas été possible de retrouver le programme de ce concours.
[223] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].
[224] *Idem.*

« L'art décoratif en Belgique[225] » assumée par Thiébault-Sisson lui-même. Conçues sur le modèle de celles que pratiquent la *Revue des arts décoratifs* sur les ornements anciens, ou la *Gazette des beaux-arts*, les études d'*Art et Décoration* ont la spécificité de porter exclusivement sur l'art moderne ou récent. Un troisième type de textes de fond se trouve constitué par les « monographies d'ouvriers d'art ou d'artistes français et étrangers[226] », un genre jusqu'ici peu pratiqué par ses confrères[227]. Cette spécificité d'*Art et Décoration* répond au désir de valoriser la création actuelle en matière d'art décoratif, en donnant accès à l'œuvre d'un artiste en particulier, comme les revues d'art ont coutume de le faire pour les grands maîtres. Il s'agit pour elle de faire entrer le lecteur « dans le secret des fabrications, dans l'intimité des créateurs de tout ordre[228] ». Enfin, l'inscription du périodique dans l'actualité artistique nécessite le suivi des « concours dus à l'initiative privée ou publique[229] » et contribue à encourager le dynamisme de l'art décoratif. Au-delà de ce suivi, *Art et Décoration* entend proposer elle-même des sujets de « concours spéciaux d'un caractère essentiellement pratique[230] », reprenant là aussi une formule initiée par son homologue britannique[231]. Fidèle aux grandes directions énoncées par ce programme, *Art et Décoration* propose dès ses premiers numéros et de manière continue, un éventail complet des différents types de textes caractéristiques d'une grande revue d'art contemporain, axée sur les arts appliqués.

Cette diversité combine en outre observation et action, selon une ambivalence qui définit la ligne critique d'*Art et Décoration*. D'après les mots de Thiébault-Sisson, la revue

---

[225] F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif en Belgique », *Art et Décoration*, janvier 1897, p. 11-18 ; février 1897, p. 17-23.

[226] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].

[227] En 1895-1896, la *Revue des arts décoratifs* ne publie que trois monographies d'artistes (V. CHAMPIER, « Les Artistes de l'industrie – Joseph Chéret », *Revue des arts décoratifs*, février 1895, p. 237-240 ; Charles SAUNIER, « Les Artistes décorateurs. – Alexandre Charpentier », *Revue des arts décoratifs*, décembre 1895, p. 549-557 ; Victor CHAMPIER, « Les artistes décorateurs. – Fernand Thesmar », *Revue des arts décoratifs*, décembre 1896, p. 373-381). Celles de *L'Art décoratif moderne* sont un peu plus nombreuses (Jules SAMSON, « Les Artistes de l'industrie. – Joseph Chéret », *L'Art décoratif moderne*, février 1895, p. 81-88 ; Arthur MAILLET, « Jean Garnier », *L'Art décoratif moderne*, septembre 1895, p. 201-205 et avril 1896, p. 101-106 ; A. MAILLET, « Les artistes de l'industrie. – Aristide Barré, ciseleur », *L'Art décoratif moderne*, octobre 1895, p. 1-3 ; Charles MASSON, « Jean Dampt », *L'Art décoratif moderne*, janvier 1896, p. 53-58 et février 1896, p. 68-76 ; Gustave BABIN, « M. Constantin Meunier, peintre, sculpteur », *L'Art décoratif moderne*, avril 1896, p. 107-109. En revanche, *Art et Décoration* en comprend un par numéro dès ses premières livraisons.

[228] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3]. Cette insistance sur la pénétration dans l'intimité de la création peut aussi être vue comme une reprise des ambitions du *Studio*, éloquentes dans le titre même de la revue britannique.

[229] *Idem.*

[230] *Idem.*

[231] Selon Sophie Moraud, *The Studio* est la première revue à organiser ses propres concours, sous la forme des « Studio Prize Competitions » à partir d'avril 1893 (voir S. MORAUD, « Le décor du livre dans les concours organisés par les revues d'art décoratif entre 1893 et 1912 », *Histoire de l'art*, n° 45, octobre 1999, p. 85).

entend en effet à la fois suivre l'actualité, l'« enregistrer », l'« observer », mais également « encourager » l'évolution artistique, la « guider[232] » :

> « Nous encouragerons cette œuvre commune, nous enregistrerons avec impartialité tout effort qui, dans une mesure quelconque, y aidera, et nous l'enregistrerons d'où qu'il vienne.[233] »

L'articulation d'une position passive et d'un rôle actif est particulièrement claire dans ses intentions, visant à faire d'*Art et Décoration* un véritable auxiliaire des arts décoratifs. La revendication de son impartialité y apparaît aussi nettement, dans un sens lui-même double. Elle évoque, pour une part, la nécessaire prise en compte de l'actualité internationale, qui implique de considérer l'évolution artistique dans les pays voisins avec un réel intérêt et une parfaite objectivité – selon une visée assurément utopique, puisque ce regard sur l'étranger reste au service de l'art français :

> « Un intérêt pressant nous commande donc, en France, d'observer toutes les phases de ce mouvement international. Nous y trouverons d'utiles exemples. Qu'il y ait lieu de les critiquer ou de les suivre, la leçon sera profitable et, chaque fois que nous y invitera l'occasion, nous ferons ressortir nettement cette leçon.[234] »

D'autre part, l'affirmation de cette « impartialité » peut être comprise comme la proclamation d'une indépendance qui la distingue de ses consœurs, *L'Art décoratif moderne*, porte-parole des intérêts exclusifs des artistes industriels, et la *Revue des arts décoratifs*, émanant trop étroitement de l'Union centrale. Dirigée par un journaliste et critique indépendant, exerçant notamment ses fonctions au quotidien *Le Temps* (Thiébault-Sisson), et publiée par un éditeur d'art bien établi, *Art et Décoration* peut jeter sur l'évolution de l'actualité artistique un regard moins soumis que celui de ses consœurs à des intérêts économiques ou corporatifs[235]. C'est en ce sens qu'elle entend pratiquer une critique d'où sera banni « tout étroit parti pris[236] ». Mais cette critique est envisagée comme devant jouer un rôle actif et sélectif, selon la mise en œuvre de critères précis, ce qui est de nature à compromettre l'ambition d'impartialité si hautement proclamée. À cette indépendance de principe, *Art et Décoration* oppose pourtant l'autorité d'un comité de direction, équivalent d'une garantie intellectuelle et artistique qui délimite son cercle d'influence :

---

[232] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].
[233] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 2].
[234] *Idem.*
[235] Cette indépendance se trouve confirmée par les remarques d'un observateur de première ligne, Arthur Maillet (A. MAILLET, *L'Art décoratif moderne*, août 1898, p. 164).
[236] *Idem.*

> « L'autorité personnelle qui nous manque, on la trouvera dans le Comité qui a bien voulu s'associer à notre tentative et guider l'Art et la Décoration dans sa marche. Où trouver meilleure garantie que dans des noms comme ceux de Puvis de Chavannes, Vaudremer, Frémiet, Jean-Paul Laurens, Cazin, L.-O. Merson, Grasset, Roty, Lucien Magne ?[237] »

Associant des personnalités proches de l'Institut et des architectes et décorateurs émules de Viollet-le-Duc[238], la composition de ce comité traduit aussi la tonalité de la ligne doctrinale adoptée par la revue.

Cette ligne doctrinale se place délibérément et de manière limpide dans le sillage des théories de Viollet-le-Duc, non seulement par la défense de l'unité de l'art, mais également, de manière corollaire, par la promotion d'une conception profondément rationaliste de l'art. Thiébault-Sisson affirme ainsi la prééminence du rôle de Viollet-le-Duc dans le réveil d'un art décoratif en France puis en Europe :

> « On a trop oublié les travaux par lesquels des architectes français, Labrouste et Viollet-le-Duc, surtout Viollet-le-Duc, ont préconisé à la fois l'étude de l'art gothique et le retour, dans l'art décoratif, aux saines traditions nationales. Ils n'ont été compris, par malheur, et suivis que du petit nombre. Dédaignées chez nous, leurs idées ont été reprises en Angleterre par Morris ; elles n'ont été appréciées des Français qu'après avoir porté fruit en Angleterre, en Belgique, en Allemagne même.[239] »

Dans le respect de ces idées, la revue se propose alors d'examiner la production artistique à l'aune des critères rationalistes de l'école viollet-le-ducienne, impliquant notamment l'adéquation de l'œuvre, de sa fonction et de sa matière :

> « […] on se fera une loi de démêler, dans les tentatives de toutes sortes qui vont se multiplier, celles qui s'inspireront avant tout de la logique et qui se présenteront dans un état parfait d'équilibre. On ne condamnera pas pour cela l'imprévu, mais on exigera de l'imprévu qu'il satisfasse à la fois le sens commun et le bon goût, qu'il se pénètre des règles imposées à l'artiste par le but spécial qu'il poursuit et par la matière dans laquelle il travaille. On se gardera en un mot de prendre l'excentrique pour du neuf et la médiocrité inédite pour de l'originalité de bon aloi.[240] »

« Logique » et « bon goût » : apparaissent ici d'emblée les termes clés qui détermineront l'évaluation des œuvres au fil des années. Ils portent en eux la référence implicite aux deux grandes périodes phare de l'art français aux yeux de la plupart des critiques de la revue, le Moyen Âge et le XVIII[e] siècle, dont la fin du XIX[e] siècle se doit de retrouver la qualité. Les

---

[237] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].
[238] Voir infra, dans le chapitre 1 : « *Le comité de direction : une autorité amicale et consensuelle* ».
[239] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 2].
[240] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 2-3].

éléments d'une ligne esthétique transparaissent en filigrane, indissociables d'une sensibilité à la fois artistique et idéologique partagée par un fort noyau de contributeurs[241]. L'enjeu national, déjà évoqué au début de l'analyse de ce programme, reste en effet primordial. Non sans lien avec les théories professées par Viollet-le-Duc[242], cet enjeu tient aussi fortement au contexte économique et artistique des arts décoratifs en ce milieu des années quatre-vingt-dix.

Comme l'expose la déclaration d'intention et comme le rappellera l'introduction à la table des matières rétrospectives publiée en 1908[243], les années 1895-1896 correspondent à un moment clé dans l'histoire des arts décoratifs. Après le combat pour la reconnaissance de leur statut qui a conduit à leur admission aux Salons, les arts décoratifs jouissent d'une faveur nouvelle, non seulement chez les artistes, mais également chez les fabricants[244]. Cette faveur provoque à son tour des recherches novatrices en direction d'un style qui ne copie plus les siècles passés, mais soit l'expression des besoins et de la sensibilité de la fin du XIXe siècle. Enfin, chose alors nouvelle, ainsi que le rappellera Paul Cornu, cette faveur est aussi partagée par un public en quête de modernité : « Le public commençait à témoigner, pour les efforts tendant à la création d'un style nouveau, d'une faveur qu'il n'accordait plus, depuis longtemps, qu'aux copies des styles anciens.[245] »

« Entretenir […] le courant des sympathies récemment suscitées entre artistes, public et fabricants[246] », telle est alors la mission d'*Art et Décoration*, qui profite à la fois d'un instant stratégique[247] et d'un créneau à prendre. L'ambiguïté contenue dans son titre mérite toutefois d'être relevée. S'y affirme en effet une spécialisation en matière d'« art décoratif », mais de manière moins évidente que dans celui de ses consœurs portant explicitement ce

---

[241] Voir infra, dans le chapitre 1, « Le cercle des pionniers ».

[242] Éric MICHAUD, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie », *Critique*, n° 586, 1996, p. 163-187 (repris dans É. MICHAUD, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 49-84).

[243] [Paul CORNU], *Art et Décoration, revue mensuelle d'art moderne, tomes I à XXXV, Paris, Émile Lévy éditeur, Librairie centrale des beaux-arts, 1897 à 1914*, Paris, Libriaire centrale des beaux-arts, 1908, n.p. (Paul Cornu est mentionné comme auteur de cette introduction dans l'hommage nécrologique que lui rend la revue en 1919 : Anonyme, « [Notes et informations]. – Paul Cornu », *A&D*, mai-juin 1919, Chronique, p. 2).

[244] Le caractère fondamental du partage de cet intérêt pour les arts décoratifs par les artistes et par les fabricants est souligné par Thiébault-Sisson en 1896 : « [...] à l'initiative privée des artistes, correspondent, chez les fabricants, des efforts moins brillants et moins originaux, mais plus étudiés, plus coordonnés, plus pratiques. » (F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 1]). Il est également rappelé par Paul Cornu en 1908 : « Quelques fabricants consentaient à les encourager en leur faisant une place dans leur production ; quelques autres, plus audacieux, s'y consacraient exclusivement. » ([P. CORNU], 1908, n. p.)

[245] *Idem*.

[246] *Idem*.

[247] Cette dimension stratégique est d'ailleurs relevée par Arthur Maillet : « Elle est venue à un moment favorable. Elle a profité du mouvement créé par les Salons. » (A. MAILLET, « Les revues d'art françaises et étrangères », *L'Art décoratif moderne*, août 1898, p. 164).

syntagme. *Art et Décoration* affirme en effet une égalité entre ces deux termes, « art » et « décoration », au lieu d'insister, comme *L'Art décoratif moderne* ou la *Revue des arts décoratifs,* sur une spécificité disciplinaire. Et c'est sans doute bien là précisément que réside aussi et surtout son originalité : défendre, de manière performative, l'unité de l'art, démontrer l'égalité de statut entre l'art et l'art appliqué, voire, encore au-delà de cette égalité, promouvoir la supériorité d'un art à vocation décorative, dont il s'agit de rechercher toutes les manifestations, quel qu'en soit le support. L'extension de cette notion de décoratif, sensible dans le développement futur de la revue, n'est pourtant pas clairement lisible dans les intentions de 1896. En pratique, *Art et Décoration* s'applique d'abord à promouvoir les arts appliqués en leur consacrant le maximum d'études. Ses directeurs n'hésitent pas à insister sur la spécificité de leur ligne éditoriale auprès de leurs collaborateurs, vite tentés de proposer des articles plus communs sur la peinture et la sculpture. L'exemple de William Ritter est à cet égard assez parlant. Bien qu'il ait reçu le programme de la revue, il cède à la facilité d'un exercice plus répandu et moins novateur que la critique des arts appliqués, auquel il est plus rôdé, en suggérant un sujet d'article sur le Parlement hongrois. Thiébault-Sisson ne manque alors pas de lui rappeler les objectifs de son programme[248], qu'il assimile par ailleurs à une véritable « loi[249]». Par la suite, son successeur, Gustave Soulier, réaffirme cette spécificité à plusieurs reprises face à Ritter, justifiant ainsi son refus d'un premier article sur Segantini en juin 1898[250], puis d'un second sur le peintre suisse Hans Sandreuter en janvier 1899 :

> « Nous avons reçu le copieux matériel d'illustration que vous nous avez adressé pour un article sur Sandreuter. Malheureusement, nous ne trouvons là que très peu de documents à signification vraiment décorative, et le cadre de notre Revue ne nous permet pas de consacrer une étude monographique à une œuvre purement picturale, si intéressante qu'elle soit en elle-même. […] Le caractère spécial d'"Art et Décoration" nous trace des limites étroites.[251] »

A la décharge de Ritter, l'ambiguïté du titre pouvait laisser entrevoir une marge de liberté et la prise en compte d'articles à vocation plus généraliste. Mais la conscience d'occuper un créneau bien particulier dans la presse artistique contraint les directeurs d'*Art et Décoration* à respecter scrupuleusement leur ligne éditoriale, du moins dans ses premières années d'existence. À l'ambition artistique de sa mission, s'ajoute un argument d'ordre économique,

[248] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 13 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[249] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[250] Le 11 juin 1898, Gustave Soulier notifie à Ritter : « Quant à Segantini, le caractère "appliqué" de notre Revue nous interdit de lui faire une place bien large. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 11 juin 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne).
[251] L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 4 janvier 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne.

que Lévy rappelle à Ritter à la suite du refus de l'article sur Sandreuter : « Il nous faut rester une revue d'art décoratif et nous spécialiser le plus possible : là est le succès.[252] »

L'image enfin est appelée à jouer un rôle de premier plan dans l'identification de la spécificité de la revue. L'importance capitale des illustrations est soulignée par Thiébault-Sisson dès le texte de 1896[253], et par la suite souvent rappelée dans sa correspondance avec ses collaborateurs – William Ritter notamment[254]. Corollaire du discours, l'image participe parallèlement à lui à la définition de l'esthétique de la revue dans sa matérialité même, tout comme les ornements graphiques.

2/ La définition d'un produit éditorial

L'objet-revue : un manifeste graphique

Si le programme d'*Art et Décoration* définit clairement sa ligne doctrinale, il reste en revanche relativement flou quant aux orientations esthétiques appelées à être défendues ultérieurement dans la revue. Celles-ci se définiront progressivement au fil des pages, à un triple niveau : celui du discours, d'ordre théorique, celui des images, d'ordre visuel, accompagnant ce discours, et enfin, celui de la stricte matérialité éditoriale, à travers un certain nombre de choix graphiques. La plupart d'entre eux apparaissent dès les premières années, et donnent à la revue une identité *visible*, immédiatement saisissable, expression au premier degré de son identité *lisible*[255]. L'édition fin-de-siècle se caractérise en effet par une grande diversité formelle, indissociable des innovations technologiques précédemment évoquées dans le domaine de l'impression et de la reprographie. La liberté de composition des ouvrages, notamment dans l'organisation de la mise en page et la disposition respective du texte et de l'image, désormais solidaires au cours de l'impression, se trouve décuplée. Elle suscite une créativité sans précédent. L'essor de la bibliophilie – ou plus largement, de « l'art

[252] L.M.S. de É. Lévy à W. Ritter, 11 janvier 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[253] « Dans toute revue sérieuse consacrée à l'art, et à l'art décoratif spécialement, l'illustration n'a pas moins d'importance que le texte : elle en est le complément obligé, l'instructif et indispensable auxiliaire. Nous nous attacherons donc à multiplier autant que possible l'image. » (F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3]).
[254] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[255] Nous empruntons ici le jeu paronymique entre *visible* et *lisible* à Évanghélia STEAD, *La Chair du livre*, Paris, PUPS, 2012, p. 471.

du livre » –, dans les années quatre-vingt-dix, en est une conséquence paradoxale : c'est à la fois une réaction contre l'emprise des procédés industriels de photogravure, visant à promouvoir les techniques d'ordre artisanal comme la gravure sur bois, et une exploitation des possibilités nouvelles offertes par les techniques modernes. Qu'elle soit confidentielle ou largement diffusée, la presse repose elle aussi sur cette « tension féconde entre l'industrialisation galopante et l'art ou l'artisanat[256] », empruntant selon les cas ses techniques et ses esthétiques à l'édition de luxe comme à la presse à grand tirage. La combinaison de ces choix donne à chaque titre son identité matérielle, contribuant à établir son statut et à définir sa place sur le marché des revues.

À cet égard, *Art et Décoration* entend occuper là aussi un créneau unique et clairement défini malgré son hybridité. Elle se distingue clairement d'une revue « de création », ne proposant pas (ou très peu) d'œuvres originales à ses lecteurs – à la différence de *La Revue blanche* ou de *La Plume*, qui associent estampes originales et parutions d'inédits littéraires à des écrits critiques. Elle renonce également à la formule luxueuse du recueil de planches, adoptée par le *Portefeuille des arts décoratifs* ou *L'Art pratique*, tout comme à l'austérité des organes syndicaux ou polémiques peu illustrés, comme *L'Art décoratif moderne*. Sa ligne éditoriale matérielle se situe plutôt de nouveau du côté de son homologue anglais, *The Studio* et se rapproche du magazine[257]. La revendication d'un rapport étroit avec l'actualité s'accompagne en effet d'une reprise du modèle graphique de la revue britannique. D'un format similaire de 21 x 29 cm environ, imprimée sur in-quarto, *Art et Décoration* se limite au strict nombre de trente-deux pages par numéro sur toute la période 1897-1914, numérotées en continu sur les douze livraisons annuelles. À partir d'octobre 1897, viennent s'y adjoindre des suppléments de quatre à douze pages en moyenne[258]. Plus proches du bulletin, ceux-ci sont consacrés à l'information artistique – sous forme de « Tablettes[259] » intitulées ensuite « Nouvelles diverses[260] », de répertoires d'expositions et de concours, de mentions et recensions bibliographiques, ou encore, le cas échéant, de nécrologies – et à la publicité. Le corps des trente-deux pages principales est imprimé sur un papier couché brillant un peu

[256] *Ibid.*, p. 473.
[257] Le magazine se distingue de la revue par le caractère prépondérant de son illustration et son rapport souvent plus immédiat à l'actualité. Le *Trésor de la langue française* oppose également la vocation vulgarisatrice du magazine au recul intellectuel de la revue. Gilles Fleyel propose un historique du magazine (G. FLEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, 2001/1, n° 105, p. 19-51 ([en ligne :] http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm, consulté le 18 décembre 2014).
[258] Certains suppléments de décembre, grossis par les publicités en relation avec les fêtes de fin d'année, comporteront jusqu'à 24 pages (en 1911 et 1913).
[259] Cette dénomination de « Tablettes » court jusqu'en juillet 1902. Après cette date, les articles d'information insérés en tête des suppléments portent directement un titre en rapport avec le sujet concerné.
[260] Ce titre est utilisé à partir de septembre 1903 et jusqu'en juillet 1914.

plus épais que celui de *The Studio*, tandis qu'est réservé aux suppléments un papier plus acide, fin et jaunâtre, proche de celui des cahiers français et publicitaires du *Studio*[261]. La qualité du support traduit la hiérarchie des textes entre critique et information pure.

La mise en page des premiers numéros d'*Art et Décoration* est à l'évidence elle aussi calquée sur celle de *The Studio* et contribue fortement à son identification comme magazine consacré aux arts appliqués. Son schéma directeur repose sur une disposition du texte en deux colonnes, surmontées du titre de la revue ou de l'article en cours en italique, et entrecoupées par les illustrations imprimées en même temps que le texte. Reproduites au moyen de la photogravure, celles-ci se composent en majorité de photographies, comme pour *The Studio.* Cette primauté donnée à l'image photographique situe bien, de nouveau, *Art et Décoration* du côté du magazine. Par ailleurs, grâce à cette utilisation des ressources technologiques récentes, la revue d'Émile Lévy place visuellement textes et images sur le même plan. De cette manière, elle participe pleinement à la redéfinition du rapport de concurrence entre ces deux entités, typique de l'édition au tournant du siècle, désormais en confrontation directe[262]. Elle s'ancre délibérément dans une modernité technique et visuelle à laquelle rechigne encore, en 1896, la *Revue des arts décoratifs*. Cette dernière privilégie toujours la gravure de reproduction, et, selon un schéma traditionnel, adopte de préférence une alternance de pleines pages de textes et de planches hors textes. Seules quelques rares images sont parfois intégrées à l'écrit, de manière analogue à ce que pratique aussi timidement la *Gazette des beaux-arts*. En adoptant le modèle de *The Studio*, *Art et Décoration* se distingue donc nettement des grands titres de la presse artistique française. Mais elle innove aussi par rapport à son modèle anglais, en apportant un soin particulier à sa mise en page. Les articles ne s'enchaînent pas d'une colonne à l'autre, simplement séparés par un titre en majuscules[263]. Chacun d'entre eux occupe au contraire respectivement un ensemble de pages homogène, rythmé par les illustrations. D'ailleurs, malgré un équilibre visuel final, l'image est en réalité prépondérante par rapport à l'écrit dans le travail de composition. Les exigences de la mise en page déterminent la longueur de plusieurs textes fournis par William Ritter entre 1898 et 1900[264]. Gustave Soulier, alors secrétaire de rédaction, est amené à

---

[261] Ces éléments descriptifs de *The Studio* sont tirés de M. RIGEADE, 2010.

[262] P. KAENEL (dir.), 2011.

[263] Les tout premiers numéros d'*Art et Décoration* présentent quelques exceptions à cette règle.

[264] « Quant à l'article Berlepsch, la longueur du texte dépendra du matériel d'illustration : on pourrait, me semble-t-il à première vue, lui consacrer cinq ou six pages ; plus si cela présente un grand intérêt pour la Revue. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 13 avril 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne). « Ainsi que je vous l'avais annoncé, je vous envoie épreuve des documents de Berlepsch que nous reproduisons, et pour l'article, il nous faudrait la valeur de 8 à 9 colonnes de textes. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne).

supprimer des parties entières d'un article[265] ou au contraire à demander à l'auteur un allongement[266], en fonction des documents iconographiques fournis et de la place qui leur est réservée. En revanche, il n'est jamais envisagé de renoncer à une illustration. Si la qualité de celle-ci est trop mauvaise, la rédaction n'hésite pas à solliciter un nouveau cliché[267]. De manière encore plus symptomatique de la primauté accordée à l'image, Soulier renonce à la commande d'un article sur les expositions munichoises, après avoir reçu des photographies endommagées et rendues de ce fait inutilisables[268].

La rigueur de la formule et le respect des contraintes iconographiques n'empêchent toutefois pas la fantaisie, et la mise en page prend rapidement des libertés vis-à-vis du schéma directeur. Rompant avec leur simple statut illustratif[269], de nombreuses images – qu'il s'agisse ou non de photographies – se font ornements, en-tête ou cul-de-lampe, et cultivent une hybridité symbolique et formelle. Particulièrement ambigu, l'article d'Émile Molinier sur le Castel Béranger s'ouvre ainsi sur un « en-tête tiré d'un motif de vitrail » d'Hector Guimard accueillant son titre[270]. La forme même du texte peut se trouver modifiée par ces motifs structurants, parfois empruntés au vocabulaire architectural. Elle se plie aux bords non rectilignes de l'illustration[271] ou à un motif ornemental[272], tout particulièrement dans les articles consacrés à l'art du livre ou à l'ornement[273]. De même, la régularité et la variété des hors-textes tendent elles aussi à écarter *Art et Décoration* du magazine pour la

---

[265] « Je vous envoie les épreuves et le manuscrit de l'article Sandreuter. Les surprises de la mise en pages nous ont, hélas, obligés – vous le verrez – à sacrifier certaines parties, – sans que la hâte nécessaire et l'effroyable distance qui nous sépare nous ait permis de recourir à vous. Nous avons agi avec tout le discernement qui nous a été possible, mais excusez-nous bien quand même. ». (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 26 mars 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[266] « Je vous fais envoyer l'épreuve de l'article sur les Salons viennois […]. Suivant la note mise à la fin des épreuves, vous verrez que nous avons soit 12 lignes en trop, soit un manque de 9 lignes. Rectifiez à votre choix, mais en ne remaniant, je vous prie, que la dernière page. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 8 juillet 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[267] « Il nous arrive aussi un autre désagrément – mais réparable, je l'espère, au sujet du bouclier d'H… dont l'article est déjà composé. En effet, le graveur n'a su rien faire de la grande photographie qui est, vous vous en souvenez sans doute, coupée en deux : il nous faudrait une épreuve d'une seule pièce. Un mot, je vous prie, pour savoir si vous pouvez nous la procurer. » (L.AS. de G. Soulier à W. Ritter, 3 avril 1901, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[268] « Je tiens à vous dire tout de suite que le paquet de photographies nous est arrivé en très mauvais état ; les quatre grandes photographies sont cassées, ce qui les rend inutilisables pour la reproduction. […] Les photos d'Urban sont beaucoup trop noires et ne donneraient rien de bon à la gravure. Ce serait donc beaucoup trop peu pour un article sur les Expositions d'Art à Munich, et il vaut mieux que nous vous demandions autre chose. » (L.A.S de G. Soulier à W. Ritter, 16 août 1901, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[269] É. STEAD, 2012, p. 88-89.

[270] Émile MOLINIER, « Le Castel Béranger », *A&D*, mars 1899, p. 76. Voir annexe III-1899-3.

[271] Par exemple, Gustave SOULIER, « Edme Couty », *A&D*, janvier 1899, p. 11 et Eugène Belville, « La pyrogravure », *A&D*, février 1899, p. 55 Voir annexes III-1899-1 et III-1899-2.

[272] G. SOULIER, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 68. Voir annexe III-1899-3.

[273] G. SOULIER, « Carlos Schwabe », *A&D*, mai 1899, p. 129-146 (voir annexe III-1899-5) ; G. SOULIER, « Quelques couvertures par George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 69-76 (voir annexe III-1901-2) ; Octave UZANNE, « Georges de Feure », *A&D*, mars 1901, p. 77-88 (voir annexe III-1901-3).

rapprocher d'une revue de semi-luxe. Chaque livraison propose en effet une à trois illustrations hors-textes, en couleurs, qui font appel à des techniques de reprographie spécifiques, systématiquement du moins jusqu'en 1900 : chromolithographie, chromotypographie (ou gillotage), phototypie et héliogravure[274]. Aujourd'hui insérés de manière aléatoire dans la reliure des volumes semestriels ou annuels de la revue, ces suppléments étaient à l'origine présentés à la suite de la couverture, protégés par un feuillet ou un demi-feuillet de papier de soie[275]. En lien avec les articles monographiques proposés dans la livraison, ils conservaient dans le même temps une certaine indépendance, pouvant même servir de décoration murale. Ils contribuent incontestablement à élever le statut d'*Art et Décoration*, et à la placer à mi-chemin entre la revue de collection du type *L'Estampe originale* et le magazine à grande diffusion. Par une alliance inédite de la modernité des techniques industrielles et du soin apporté à une mise en page créative, plus audacieuse que ses consœurs, *Art et Décoration* se situe en plein cœur des problématiques éditoriales de la fin du siècle[276], tout en occupant une place singulière parmi les revues d'art.

Elle exploite l'espace d'innovation que constitue alors la presse, champ d'expérimentation plus souple que le livre, en partie libéré de la pression économique par sa parution fragmentaire[277]. Elle explore le rapport entre le livre et l'objet d'art, interrogeant la dimension décorative de l'art graphique, selon une assimilation qui rappelle le point de vue de Maurice Denis : « Mais l'illustration, c'est la décoration d'un livre ! […] Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives[278]. » Cette dimension se lit dans les principaux choix graphiques pouvant faire de la revue un lieu d'invention créatrice.

Art et Décoration naît quelques années trop tôt pour pouvoir intégrer dès ses premiers numéros les innovations typographiques de l'Art nouveau, initiées par la fonderie Georges Peignot à partir de 1896. Encore ancrée, de ce point de vue, dans le XIXe siècle, elle se contente donc d'un Elzévir traditionnel qui ne confère aucune personnalité particulière à ses

[274] Emmanuelle Dupin a fourni une étude précise de la répartition de ces différentes techniques d'illustration dans son mémoire soutenu en 1994 (E. DUPIN, 1994, 2 vol.). Sans nous attarder sur cette question, nous préférons donc renvoyer au tableau récapitulatif et aux définitions figurant dans l'annexe II-B.
[275] Cette description s'appuie sur la consultation des numéros non reliés d'*Art et Décoration* pour les années 1897-1904 conservés à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.
[276] P. KAENEL, « Face-à-face. Les acteurs des périodiques illustrés », *in* P. KAENEL (dir.) 2011, p. 15-16.
[277] É. STEAD, 2012, p. 89.
[278] Pierre LOUIS [Maurice DENIS], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 23-30 août 1890, repris dans *Théories*, 1912, éd. 1920, p. 1-13, repris dans Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie* (textes réunis, présentés et annotés par J.-P. Bouillon), Paris, Hermann, 1993.

caractères de labeur[279]. Mais les lettrines, créées spécialement pour la revue par un réseau de dessinateurs, viennent contrecarrer cette banalité. Elles inscrivent *Art et Décoration* dans un courant stylistique distinct de la *Revue des arts décoratifs*. À l'exubérance des « pâtisseries[280] », parfois un peu lourdes, de l'organe de l'Union centrale, la revue de la Librairie centrale des beaux-arts oppose un ensemble davantage délimité par des formes géométriques simples (cercle, carré), faisant un usage raisonné de la flore et de la figure féminine et n'hésitant pas à recourir au cerne pour assurer la lisibilité de la lettre. On y retrouve l'application des préceptes d'Eugène Grasset, tels qu'ils sont définis dans son ouvrage *Ornements typographiques. Lettres ornées, têtes de pages, fins de chapitres*[281], puis réitérés dans quelques articles donnés à *Art et Décoration*[282]. L'accent y est mis sur l'équilibre, la lisibilité de la lettre, le refus de la surcharge et de la virtuosité.

> « Il faut, en effet, à un haut degré, le sens, l'instinct de l'harmonie des lignes entre elles ; car la lettre isolée ne compte pas, elle agit en groupes variés dont les permutations sont infinies. Les inexpérimentés s'imaginent que plus ils y mettent de crochets bizarres, de renflements imprévus et plus ils lui donnent de caractère. C'est exactement le contraire qui a lieu ; car plus la lettre est simple, plus elle est belle, élégante, lisible.[283] »

Cette parenté n'a rien d'étonnant, puisque la majorité des lettrines de la revue sont effectuées par un noyau d'artistes issus de l'enseignement de Grasset qui contribuent à définir, grâce à l'organisation d'une série de concours[284], la ligne graphique de la revue. Toutefois, cette dernière est loin de constituer un cadre contraignant. Elle répond à un principe rationnel d'adéquation de la forme et de la fonction qui ouvre au contraire à la diversité. La rédaction se plaît ainsi à commander à certains artistes, auxquels sont consacrés des articles monographiques, des ornements spécialement conçus pour leur illustration : « J'ai écrit à Berlepsch pour lui demander en outre une planche en couleurs et des dessins

---

[279] Par opposition aux « caractères de titrage » ou « de fantaisie », les « caractères de labeur » désignent les lettres destinées à la composition de textes continus destinés à être lus (François RAPPO, « La typographie d'Eugène Grasset », *in* Catherine LEPDOR (dir.), *Eugène Grasset 1845-1917. L'art et l'ornement* (cat. exp. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 18 mars-13 juin 2011), 5 Continents éditions, 2011, p. 159).

[280] Philippe THIÉBAUT, *La lettre Art nouveau en France* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 27 février-21 mai 1995), dossiers du musée d'Orsay, Paris, RMN, 1995, p. 61. Les lettrines de la *Revue des arts décoratifs* sont créées par un ensemble d'artistes typographes comprenant Émile Causé, Pierre Brun et Léopold Lelée. Le musée d'Orsay conserve tout un fonds graphique destiné à l'illustration de la revue, acquis auprès de la famille de son directeur, Victor Champier.

[281] Eugène GRASSET, *Ornements typographiques. Lettres ornées, têtes de pages, fins de chapitres*, Paris, Sagot, 1898.

[282] E. GRASSET, « Nos concours. Deux vignettes typographiques pour papier et enveloppe », *A&D*, décembre 1897, p. 184-187 ; « Lettres ornées typographiques », octobre 1904, p. 135-143.

[283] E. GRASSET, *A&D*, décembre 1897, p. 185.

[284] Voir infra, dans le chapitre 2 : « *Une mission pédagogique* ».

pour l'arrangement des pages (en-tête, cul-de-lampe, vignettes).[285] », écrit ainsi Soulier à Ritter au sujet de son texte sur le peintre suisse. Ce projet n'aboutira pas, à la différence de ce qu'on observe à propos de nombreux articles consacrés directement aux arts graphiques ou à la décoration du livre. La liberté de composition et l'usage d'ornements empruntés aux artistes traités – Carlos Schwabe, George Auriol, Georges de Feure notamment[286] –, parfois conçus spécialement pour la publication, sont bel et bien remarquables. Le texte de Soulier sur Carlos Schwabe propose un ensemble de pages dignes de la bibliophilie, par leur variété et leur originalité, mais aussi par l'adaptation mutuelle et l'intrication de l'image et du texte. L'article s'attache à rendre aussi sensible par des procédés visuels la qualité proprement décorative déployée par l'artiste dans ses ouvrages illustrés[287]. Les textes consacrés à de Feure, décorateur et affichiste[288], par Octave Uzanne, et à Auriol par Soulier présentent, pour leur part, de véritables encadrements de pages en couleurs, spécifiquement adaptés au format de la revue et à la taille du texte. La revue se fait alors aussi un terrain d'expérimentation pour d'autres artistes que les élèves de Grasset, jouissant autour de 1900 d'une réputation souvent beaucoup plus étendue.

Traduisant explicitement la dimension décorative de l'édition, *Art et Décoration* devient elle-même un objet d'art appliqué, produit industriellement. Par les modalités mêmes de son existence et de sa réalisation matérielles, elle pose de manière sous-jacente la question du rapport entre art et industrie qui travaille si intensément son époque et occupe une place majeure dans les débats qui l'animent. En effet, elle concilie elle-même un grand soin apporté à sa composition éditoriale et l'emploi de techniques reprographiques modernes proches de celles de la presse à grand tirage, à mi-chemin entre la revue de luxe et le magazine, entre le « beau livre[289] » et le périodique.

---

[285] L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, le 17 janvier 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne.

[286] G. SOULIER, *A&D*, mai 1899 ; *A&D*, février 1901 et O. UZANNE, *A&D*, mars 1901.

[287] « Il ne s'agit pas seulement d'une ornementation continue s'adaptant au texte et l'enchâssant page par page, mais aussi, dans les compositions hors texte, d'un parti plus décoratif d'interprétation. L'artiste ne cherche plus à donner à l'illustration anecdotique le relief et la documentation d'un tableau d'histoire ; il conçoit son travail comme une broderie, ourlant le récit de motifs appropriés, et occupant çà et là toute la page d'un canevas plus ample, offrant non pas une pure transcription imaginée du texte, mais souvent une sorte de paraphrase personnelle. Par sa suite même, l'œuvre acquiert une valeur décorative spéciale que ne peut avoir une illustration fragmentaire, moins combinée dans un sentiment d'accord et d'unité, et moins faite aussi pour constituer une ornementation directe et intime du livre lui-même, considéré comme une œuvre typographique. » (G. SOULIER, *A&D*, mai 1899, p. 132. Cet article est notamment enrichi, au début et à la fin, de deux ornements de page composés spécialement). Sur Carlos Schwabe, voir Jean-David JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR éditions, 1994, tiré de sa thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue sous la direction de Jean-Paul Bouillon à l'université de Clermont-Ferrand, 1994.

[288] Sur Georges de Feure, voir notamment I. MILLMAN, 1992.

[289] Cette parenté sera d'ailleurs revendiquée par Paul Cornu 1908 : « […] l'agrément des lettres ornées, des encadrements de pages, des distributions harmonieuses de clichés ; la perfection technique apportée à l'exécution des hors-texte en couleurs, tout contribue à faire de chaque tome de la revue un beau livre. » (P.

Conditions techniques et financières

Exploitant les diverses possibilités qui lui sont offertes dans le domaine de l'illustration, afin de produire avant tout une « revue d'images[290] », le directeur d'*Art et Décoration* doit solliciter l'intervention de divers prestataires techniques, impliqués depuis quelque temps déjà, pour certains, dans les activités de la Librairie centrale des beaux-arts, ou jouissant d'une renommée certaine dans l'impression artistique – presse, affiches, estampes.

Gustave de Malherbe, imprimeur d'*Art et Décoration* de sa création à la fin de l'année 1909, puis quelques mois en 1919-1920, joue un rôle de premier plan. Né à Pau en 1856, Charles Louis Gustave Bonnet de Malherbe a commencé sa carrière parisienne chez l'éditeur Laurent, avant de diriger, dans les années 1880, la « Librairie moderne », filiale de la maison Quantin. Située rue Saint-Benoît, cette enseigne est alors le lieu de rencontre d'un cercle d'écrivains symbolistes comprenant notamment Léon Bloy et Villiers de l'Isle Adam, avec lesquels Malherbe se lie d'amitié[291]. Délaissant l'édition, il se tourne ensuite vers l'impression au tournant des années 1890. Associé un temps à un certain H. Cellot, rue Notre-Dame-des-Champs, et à Bella, son représentant londonien[292], il prend ensuite de 1896 à 1901 la tête de l'Imprimerie de Vaugirard sise au 152 de la rue du même nom, avant de travailler en son propre nom, « G. de Malherbe », au 12 passage des Favorites[293]. Spécialisé dans la chromotypographie, il imprime les catalogues du Salon des Cent, exposition annuelle de la revue symboliste *La Plume*, et entre en contact avec les grands affichistes de la

---

CORNU, 1908, n. p.) La reliure par volumes semestriels agrémentés d'une table des matières contribue aussi, de manière classique, à cette parenté de la revue et du livre.

290 Empruntés à Maurice Pillard-Verneuil, ces mots reflètent l'esprit de la revue prônée dès sa création (L.M.S. de M. Pillard-Verneuil à W. Ritter, 17 mars 1908, fonds William Ritter, ALS, Berne).

291 Claudine LACOSTE, *Octave Mirbeau, correspondance générale*, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, p. 429. Malherbe sera le témoin de Villiers de l'Isle Adam lors de son mariage le 14 août 1889. Il fréquente également à cette époque Paul Hervieu, Léon Cladel, Henri Lavedan et Joris-Karl Huysmans.

292 Anne-Marie SAUVAGE, « L'affiche en couleurs à la fin du XIXe siècle : un peu de "chromotypographie" avec l'imprimeur-éditeur Gustave de Malherbe », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 230, 2010, p. 43-46.

293 Parallèlement, Gustave de Malherbe est membre de diverses organisations syndicales d'imprimeurs et reçoit plusieurs consécrations à l'occasion des expositions auxquelles il participe ; il est fait chevalier de l'ordre de la Légion d'honneur le 11 juin 1914 (dossier de légion d'honneur, Archives nationales L0289045). Encore très actif après la Grande Guerre, surtout dans le domaine des périodiques, il travaille notamment pour les revues *Feuillets d'art*, éditée par Lucien Vogel, de 1919 à 1920, *L'Art français moderne* (1916-1920), *Les Arts français* (1917-1919) éditée par Larousse, et *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (de mai 1918 à octobre 1930). Il aurait également fait partie du comité de direction d'*Arts et métiers graphiques* lors de sa fondation par Charles Peignot en 1927 (Anonyme, [Notice nécrologique], *Arts et métiers graphiques*, février 1935, p. 72).

fin du siècle, Toulouse-Lautrec, Gustave Fraipont ou encore Grasset[294]. L'artiste suisse a ainsi pu contribuer au choix de Malherbe comme imprimeur d'*Art et Décoration*, initiant la collaboration de ce dernier avec Émile Lévy. Malherbe réalise l'impression du texte de la revue et de ses ornements, effectués en photogravure au trait, ainsi qu'un certain nombre de clichés exécutés en chromotypographie – tels que les estampes décoratives de Grasset parues en hors-texte en janvier et avril 1897[295] – et à partir de 1900, quelques unes des similigravures trichromes qui tendent à remplacer toutes les autres techniques dans les hors-texte[296].

Toutefois, la plupart des reproductions nécessitent la collaboration complémentaire de spécialistes externes. Le clichage des illustrations est confié principalement, au départ, à deux photograveurs hautement spécialisés dans la chromolithographie et la similigravure. Entreprise londonienne établie également à Paris et à Budapest, médaillée d'or à l'Exposition d'impression et de gravure de Londres en 1896, The Strand Engraving Company fournit un large panorama de revues européennes, dont *La Revue Illustrée*, *Le Monde moderne*, *La Vie illustrée en France*, mais aussi l'éminent périodique anglais *The Studio* et *Pall Mall Magazine*[297]. Dans *Art et Décoration*, elle intervient uniquement pour la réalisation des similigravures, en noir et blanc et en camaïeux, entre 1897 et 1904. Jusqu'en 1901, elle partage ce rôle avec la maison Lemercier et Cie. Ancrée dans le monde de l'impression parisienne depuis la Monarchie de Juillet, cette dernière s'est fait un nom en apportant plusieurs améliorations de taille aux techniques de la lithographie et de la chromolithographie, mais aussi en éditant les gravures de plusieurs générations d'artistes, des romantiques aux symbolistes, et jusqu'à Mucha ou Jules Chéret[298]. Ses relations avec la maison Lévy remontent, nous l'avons vu, aux premières années parisiennes d'Aron. Elles ont

[294] L'affiche créée par Eugène Grasset pour le Théâtre de l'Odéon en 1890 porte la mention « Affiches en chromotypographie exécutée pour le Théâtre national de l'Odéon par G. de Malherbe et H. Cellot, imprimeurs-éditeurs Nouvelles Affiches artistiques 54 rue Notre-Dame-des-Champs ». Malherbe édite par ailleurs avec Bella des affiches de Fraipont et l'affiche *Confetti* de Toulouse-Lautrec. Il recourt parfois aux services d'un photograveur spécialisé pour la gravure de ses affiches : l'équipe Verdoux, Ducourtioux et Huillard réalise ainsi avec lui les affiches *Jeanne d'Arc (Sarah Bernhardt)* (1890), *Encre Marquet*, dessinée par Grasset (1892), *Exposition des artistes décorateurs Grafton Gallery à Londres* (1893) et *Histoire de France de Duruy, en livraisons* (1894). Voir A.-M. SAUVAGE, 2010.

[295] Voir annexe III-1898-2-5.

[296] Voir annexe II-B.

[297] *Art et Décoration* fait d'ailleurs paraître une publicité pour The Strand Engraving Company de mars à octobre 1899, en février 1900 et de juin à août 1901. En 1904, l'imprimeur fournit également les similigravures de *L'Art décoratif*. Voir annexe III-1899-1-12.

[298] La maison Lemercier et Cie a été fondée en 1829 par Rose Joseph Lemercier et ses frères Ambroise et Gabriel. Alfred, le fils d'Ambroise, associé dès 1862 à l'entreprise, en reprend les rênes en 1884. Il la cède en 1891 à Pierre Parodi, mais continue de s'occuper des ateliers jusqu'en 1901. C'est donc lui l'interlocuteur de Lévy lors des premières années de parution d'*Art et Décoration* ; il est alors établi au 44, rue Vercingétorix. Lemercier et Cie a notamment travaillé pour Devéria, Gavarni, Daumier, Manet, Whistler, Carrière et Odilon Redon. Voir C. BOUQUIN, 1993.

depuis donné naissance à de nombreuses collaborations, poursuivies par Émile ; l'une des plus prestigieuses est sans doute l'édition du catalogue de la collection Spitzer, publiée en six volumes entre 1890 et 1893, en collaboration avec Quantin et illustrée d'héliogravures. C'est aussi à Lemercier que l'on doit les plus belles illustrations couleur en hors-texte d'*Art et Décoration*, grâce à la technique de la chromolithographie, remarquable pour la qualité de son grain et la matité de ses couleurs. D'autres prestataires se partagent, plus occasionnellement, les taches de photogravure : Rougeron-Vignerot – collaborateur régulier pendant les premiers mois –, Ducourvioux, André et Sleigh, Fortier-Marotte ou encore Eugène Verneau[299]. Certaines interventions sont dues à des contextes particuliers, relationnels ou techniques : Verneau, imprimeur spécial d'Henri Rivière, est ainsi sollicité pour la reproduction de son estampe *Lavoir du Haut-Trestaou* en février 1898[300] ; Fortier-Marotte réalise quant à lui une héliogravure en décembre 1900[301].

La pluralité de ces intervenants techniques révèle, de nouveau, les exigences d'Émile Lévy et son ambition de produire une revue relativement luxueuse, impliquant une gestion complexe et des coûts de fabrication élevés. En l'absence d'archives administratives, il est difficile de comprendre précisément le fonctionnement financier du périodique et d'en saisir l'équilibre. Un certain nombre d'indices permettent toutefois de percevoir une situation relativement prospère, malgré une somme de contraintes assez lourdes. Là encore, la conjoncture générale est plutôt favorable à *Art et Décoration*, comme à l'ensemble de la presse, puisque le prix du papier chute de manière spectaculaire entre 1890 et 1914[302]. Cela ne suffit bien sûr pas à justifier le relatif équilibre financier dans lequel la Libraire centrale semble se maintenir vis-à-vis d'*Art et Décoration*, mais contribue à abaisser ses coûts de production. À la différence des « petites revues » symbolistes contemporaines étudiées par Françoise Lucbert[303], la maison d'édition peut en tout cas se permettre de rémunérer ses contributeurs, de manière stable et selon l'échelle de valeurs en vigueur dans la critique d'art. En décembre 1896, François Thiébault-Sisson, qui occupe alors brièvement le poste de directeur de la revue, accepte ainsi sans tergiverser les tarifs que lui demande William

[299] Voir annexe II-B.
[300] Voir annexe III-1898-2-5.
[301] Cette héliogravure reproduit une porcelaine de la manufacture finlandaise Rörstrand (*A&D*, décembre 1900, h.t.). Voir annexe III-1899-11-12.
[302] Isabelle de CONIHOUT, « La conjoncture de l'édition », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. IV, 1991, p. 71.
[303] F. LUCBERT, 2005, p. 18. L'auteur s'appuie sur un témoignage de Camille Mauclair se rappelant de la presse symboliste comme d'un endroit où « tout honoraire était mythique ».

Ritter[304], après lui avoir dans un premier temps indiqué une rétribution sur la base de 20 centimes la ligne[305]. En définitive, pour ses différentes contributions entre 1897 et 1900, Ritter reçoit des rémunérations comprises entre 75 et 141 francs[306], d'une valeur similaire à celles que lui propose la *Gazette des beaux-arts.* La « doyenne des revues d'art », qui jouit alors d'un prestige et d'une ancienneté sans commune mesure avec la toute jeune *Art et Décoration*, fournit en effet la somme de 99 francs à Ritter pour son article sur Segantini d'avril 1898[307]. Le directeur de la *Revue de l'art ancien et moderne*, née également en 1897 et soutenue par un prestigieux comité de fondation[308], pratique pour sa part en 1901 un taux de 10 francs la page pour les articles, et de 10 centimes la ligne pour les « échos » destinés à paraître dans son supplément, le *Bulletin de l'art ancien et moderne*[309]. Par ailleurs, la rédaction d'*Art et Décoration* assume le renvoi franco de tous les documents iconographiques prêtés pour l'illustration de l'article[310] et rembourse au critique ses propres frais d'envoi. Elle procure également des services aux artistes publiés. Hans Sandreuter, qui bénéficie d'un article de Ritter en 1899[311], reçoit ainsi non seulement dix exemplaires du numéro d'avril, mais également, à sa demande, un abonnement gratuit[312].

Tout en assurant à ses contributeurs une rémunération stable et relativement haut placée sur le marché de la critique d'art, *Art et Décoration* n'en reste pas moins soumise à des contraintes budgétaires pesantes qui l'obligent à surveiller étroitement ses dépenses. Le faible nombre d'illustrations accompagnant l'article de Ritter sur Böcklin[313] s'explique ainsi pour des raisons financières. Ritter avait proposé de recourir aux services de la *Photographische Union* de Bruckmann, avec laquelle il collabore régulièrement. Après avoir pris connaissance

304 L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 13 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
305 L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
306 Ritter reçoit la somme de 100 francs pour son article sur Arnold Böcklin (William RITTER, « Arnold Böcklin », *A&D*, octobre 1897, p. 110-115. Cf. L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 octobre 1897, Fonds William Ritter, ALS, Berne) ; 141 francs pour sa contribution d'août 1898 (W. RITTER, « L'Art décoratif aux dernières expositions de Vienne », *A&D*, août 1898, p. 33-42. Cf. L.M.S. du secrétaire d'É. Lévy à W. Ritter, 9 août 1898, Fonds William Ritter, ALS, Berne) ; 75 francs en janvier 1899 (W. RITTER, « La céramique moderne de Meissen », *A&D*, janvier 1899, p. 22-27. Cf. L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 14 janvier 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne) et 78,40 francs pour son article de mars 1900 sur Berlepsch-Valendas (W. RITTER, « H. E. von Berlepsch Valendas », *A&D*, mars 1900, p. 74-82. Cf. L.M.S. du secrétaire d'É. Lévy à W. Ritter, 8 mars 1900, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
307 W. RITTER, « Giovanni Segantini », *Gazette des beaux-arts*, avril 1898, p. 302-314. Cf. L.M.S. de l'administrateur de la *Gazette des beaux-arts* à W. Ritter, 1er avril 1898, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
308 Le comité de fondation de *La Revue de l'art ancien et moderne* comprend notamment Jules Guiffrey, Alfred Picard, le marquis de Vogué. Pour plus de détails, se rapporter à la fiche technique du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XXe siècle* ([en ligne :] http://agorha.inha.fr, consulté le 18 décembre 2014).
309 L.M.S. de Jules Comte à W. Ritter, 26 janvier 1901, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
310 L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 13 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
311 W. RITTER, « Hans Sandreuter », *A&D*, avril 1899, p. 105-111.
312 L.M.S. de H. Sandreuter à W. Ritter, 27 avril 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
313 W. RITTER, « Arnold Böcklin », *A&D*, octobre 1897, p. 110-115.

des tarifs – de 50 à 500 marks par reproduction – Émile Lévy renonce à publier ces images, jugeant ces prix « tout à fait inabordables[314] ». À d'autres reprises, il exprime son regret de ne pas disposer de moyens supérieurs, confiant à Ritter en janvier 1899 : « J'aimerais bien pouvoir éditer une aussi luxueuse publication que les G.K. [*Graphischen Künste*] mais le Gouvernement ne serait pas ici disposé à nous aider comme il le fait certainement à Vienne.[315] » Par ailleurs le maintien d'un équilibre financier viable implique un tirage important, de 10 000 exemplaires au minimum selon Eugène Grasset[316]. *Art et Décoration*, qui affiche un tirage de 10 500 durant ses deux premières années, puis de 11 000 entre février 1900 et mars 1901[317], dépasse à peine ce seuil. Or, au dire de Grasset, ce chiffre se justifie par les retombées financières des pages publicitaires de la revue, seules à pouvoir assurer une situation viable dans un contexte devenu concurrentiel entre les périodiques d'art[318], d'autant plus qu'*Art et Décoration* ne bénéficie d'aucun soutien particulier de la part des industriels[319]. Limitées au départ à la seule couverture, et à quelques « réclames », les publicités envahissent à partir de décembre 1897 les dernières pages du supplément et voient leur nombre augmenter régulièrement jusqu'aux années dix[320]. Avant 1901, excepté les quelques publicités rédactionnelles parues en 1897 et 1898[321], la majeure partie en est formée par des annonces-affiches, d'un tarif moyen, mais nettement supérieur aux simples petites annonces qui formeront après 1906 le « Guide de l'acheteur ». Considérée comme chère, la presse ne bénéficie généralement pas d'une très grande demande de la part des annonceurs, qui préfèrent investir dans l'affiche et les catalogues[322].

Leur apport semble néanmoins avoir contribué efficacement à maintenir l'équilibre financier d'*Art et Décoration,* et la revue elle-même ne tarde pas à devenir la carte de visite de

---

[314] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 octobre 1897, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[315] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 11 janvier 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[316] L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 10 décembre 1898, Fonds William Ritter, ALS Berne.
[317] Ce chiffre est mentionné au revers de la page de couverture jusqu'en mars 1901 ; aucune indication n'est plus donnée après cette date.
[318] « J'applaudis d'avance à votre Revue et en redoute d'avance les précipices de toute nature ; car le nombre de ces publications est devenu considérable et le côté argent, le plus horrible, a pris une effrayante importance. Il faut arriver à un tirage de dix mille pour s'en tirer. Je ne sais ce que donnent les deux Revues allemandes comme bénéfice, mais je crains que ce ne soit peu de chose. La Réclame seule peut les faire vivre. » (L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 10 décembre 1898, Fonds William Ritter, ALS Berne).
[319] Ce fait est relevé par Arthur Maillet : « Je dois noter, pour confirmer ce que j'ai dit au début de cette étude, que les industriels n'ont été pour rien dans le succès de cette revue. Elle est née et a prospéré sans qu'ils s'en inquiétassent. » (A. MAILLET, « Les revues d'art françaises et étrangères (6e article) », *L'Art décoratif moderne*, août 1898, p. 164).
[320] Vers 1910, *Art et Décoration* fait paraître près d'une quarantaine de publicités par numéros. Voir annexe II-C.
[321] Ces publicités rédactionnelles concernent aussi bien des grandes enseignes de décoration intérieure (Le Grand Dépôt, Henry À la Pensée) que des parfumeurs (Consuelo) ou des grandes propriétés viticoles (Union de propriétaires des principaux châteaux du Saint-Emilionnais), appartenant donc sans conteste à l'univers du luxe et de ce fait, prêtes à payer le prix nettement supérieur de ces publicités.
[322] Marc MARTIN, *Trois siècles de publicité en France*, Odile Jacob, 1992, p. 103-104.

la Librairie centrale des beaux-arts. En mai 1899, Émile Lévy rédige ainsi son courrier sur un papier à lettre faisant apparaître *Art et Décoration* en tête des principales publications figurant en vis-à-vis des références de l'éditeur[323]. Enfin, la régularité de son calendrier de parution contribue à confirmer l'idée d'une stabilité financière, garante de la place de choix qu'elle conserve dans le vaste champ[324] des revues artistiques fleurissant autour de 1900, et d'une diffusion sans commune mesure avec les autres titres consacrés aux arts décoratifs.

Indices de diffusion

Avec le tirage de 10 500 à 11 000 exemplaires affiché 1897 et début 1901, *Art et Décoration* bénéficie en effet d'un public infiniment plus élargi que ses consœurs, la *Revue des arts décoratifs* (1000 à 1200 exemplaires), et *L'Art décoratif moderne* (700 lecteurs au maximum). Ce chiffre est étonnant pour une revue spécialisée, mais bien significatif de l'engouement de la fin du XIXe siècle pour les arts appliqués, à l'heure où le lectorat potentiel est intensément sollicité par la profusion de l'offre. Ce succès tient également à la formule proche de celle du magazine adoptée par le périodique, qui se distingue ainsi des titres analogues proposés par la presse germanophone, davantage conçus comme des organes élitistes émanant de groupes d'artistes et d'intellectuels[325]. Ce tirage est en outre du même ordre que celui de *The Studio*, compris entre 8000 et 12 000 exemplaires. Le prix d'*Art et Décoration*, à peine plus élevé que celui son homologue britannique, joue bien évidemment un rôle majeur dans l'étendue de ce spectre : le numéro est vendu 2 francs (contre 1,50 francs pour la partie française de *The Studio*) et l'abonnement annuel s'élève dans les deux cas à 20 francs. Légèrement inférieur à celui de la *Revue des arts décoratifs* (qui propose ses livraisons à 2,50 francs et ses abonnements de 25 à 28 francs), ce prix se situe en revanche largement en dessous des tarifs pratiqués par les grandes revues d'art, certes plus fournies, mais aussi, de ce fait, beaucoup plus sélectives[326].

---

[323] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 1er mai 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[324] Employé sans référence étroite à la terminologie de Bourdieu impliquant un jeu de forces interactives, le terme « champ » renvoie ici surtout à un domaine particulier du monde éditorial, régi par un ensemble de règles de fonctionnement et de pratiques.

[325] H. JANNIÈRE, 2002, p. 18.

[326] La *Gazette des beaux-arts* propose en 1897 des livraisons d'environ 80 pages au tarif de 5 francs et ses abonnements entre 60 et 68 francs. Comme le rappelle Yves Chevrefils Desbiolles, le sommet de la diffusion populaire de la *Gazette* se situe en 1880 : elle aurait alors eu 2000 abonnés (Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, 2014 (1993), p. 43). Cela signifie donc qu'autour de 1900, cette diffusion était inférieure à celle qu'affichait alors *Art et Décoration*. *La Revue de l'art ancien et moderne* pratique pour sa part un tarif de 7 francs par livraison (pour un numéro de 64 à 96 pages, soit 2 à 3 fois plus épais qu'*Art et Décoration*), et des abonnements annuels compris entre 60 et 72 francs.

Sans revendiquer ouvertement cet objectif dans sa déclaration d'intention, *Art et Décoration* envisage, avec cette formule de type magazine et cette politique tarifaire, d'atteindre un spectre aussi large que *The Studio*. Une telle ambition est en effet indispensable à la mission qu'elle s'est donnée : encourager le renouvellement des arts décoratifs modernes. L'avant-propos de Thiébault-Sisson ne définit pas non plus précisément le public ciblé, mais plusieurs articles s'adressent, de manière allusive, à des artistes. Émile Molinier considère ainsi un procédé technique tel que la mise en forme de l'étain par moulage comme étant bien connu de ses lecteurs[327]. Plus explicitement, Grasset donne à la revue la charge de « développer les facultés d'invention de ceux à qui elle s'adresse[328] ». Cette orientation est corroborée par la présence récurrente d'articles à visée didactique[329] et l'organisation régulière des concours[330], supposant un lectorat praticien. Mais plus largement, le périodique vise aussi un public bourgeois d'amateurs éclairés, notamment, ainsi que le souligne justement Hélène Jannière, afin « d'ouvrir un débouché commercial aux tendances qu'[il] publi[e][331] ». Cette double orientation, vers les artistes et vers les amateurs, est d'ailleurs fixée dans l'introduction à la table des matières rétrospective de 1908[332]. À la différence de *L'Art français* et de la *Revue des beaux-arts* qui affirment une vocation de démocratisation, *Art et Décoration* limite donc son ambition vulgarisatrice à un public spécifique, choisi pour son action potentielle dans le développement des arts décoratifs modernes. Le cadeau qu'elle réserve en décembre 1901 à ses abonnés traduit bien cette orientation : les souscripteurs de la revue se voient réserver un pendant de Lalique en or et émail d'une valeur de 150 francs, tiré à cent épreuves seulement et exécuté spécialement par l'artiste pour la revue[333].

La prépondérance d'un public bourgeois, qu'il soit artiste ou non, se trouve confirmée par l'étude statistique des publicités présentes dans la revue dès les années 1897-1901[334]. Palliant la disparition des archives administratives de la revue, cette analyse permet

---

[327] « […] il n'y a pas lieu d'y [sur les procédés techniques moulés] insister, surtout dans une revue telle que celle-ci qui s'adresse surtout à des gens pour lesquels ce côté est presque toujours suffisamment connu. » (Émile MOLINIER, « Notes sur l'étain (1er article) », *A&D*, septembre 1897, p. 81).

[328] Eugène GRASSET, « [Nos concours]. – Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 167.

[329] E. BELVILLE, « La pyrogravure », *A&D*, février 1899 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « Le pochoir », *A&D*, septembre 1901 ; E. BELVILLE, « Le cuir ciselé et repoussé à la main », *A&D*, décembre 1901, p. 183-190.

[330] Voir infra, dans le chapitre 2 : « *Une mission pédagogique* ».

[331] H. JANNIÈRE, 2002, p. 18.

[332] [Paul CORNU], 1908.

[333] Un feuillet de publicité est inséré dans le numéro de décembre 1901 (conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève), comportant un descriptif et une photographie du bijou. Voir annexe III-1901-12.

[334] Voir annexe II-C. Nous suivons ici l'intuition de Béatrice Bouvier, invitant les chercheurs à prendre en compte cet aspect fondamental de l'histoire des périodiques d'architecture (B. BOUVIER, « La publicité dans les périodiques d'architecture au XIXe siècle autour de la politique commerciale de l'éditeur Morel, » *in* J.-M. LENIAUD et B. BOUVIER (dir.), 2001, p. 97-113) et celle de Christophe Charle, appelant à se pencher sur le contenu et le style des publicités pour tenter de cerner de manière indirecte le lectorat ou du moins l'horizon de

en effet de redessiner un profil socio-culturel du lectorat visé, et même atteint, si l'on en juge par la fidélité d'un grand nombre d'annonceurs visiblement satisfaits des retombées de leur investissement publicitaire[335]. La majeure partie des publicités (64,2 %, soit 47,1 % des annonceurs) est le fait de décorateurs (Gustave Serrurier-Bovy ou *L'Art dans l'habitation*, Sauvage et Jolly), de spécialistes en aménagement intérieur (Henry, *À la Pensée*, Maurice Coblence), de marchands de bibelots (*Le Grand Dépôt*, *À la Paix*), de fabricants de céramiques, d'orfèvrerie, de bijoux (Bigot, Haviland, Christofle, Debain Lucien Gaillard), selon un vaste éventail allant de l'industriel du faubourg Saint-Antoine jusqu'au galeriste (*L'Art nouveau* de Siegfried Bing). Leur présence est bien sûr étroitement liée à la spécificité de la revue, perçue comme une source de débouchés pour ces commerçants. Elle suppose une large proportion d'acheteurs potentiels dans son lectorat : des amateurs d'art décoratif moderne, soucieux de renouveler l'aménagement de leur intérieur au goût du jour. Vient ensuite un deuxième grand groupe d'annonceurs pouvant être qualifiés de « généralistes » (15,9 % des publicités, soit 22,8 % des annonceurs). Leur présence n'est pas spécifique à *Art et Décoration*. Ils se retrouvent au contraire de manière dominante dans toute la publicité journalistique autour de 1900. La plupart d'entre eux sont liés à l'essor des transports et du tourisme, touchant de nouveau les couches les plus favorisées de la population, susceptibles de comprendre des amateurs d'art. Avant le développement de l'automobile qui introduira la célèbre figure du bibendum Michelin après 1902, les compagnies ferroviaires dominent alors le marché de la publicité[336]. On rencontre également quelques parfumeurs[337] et plusieurs compagnies d'assurances[338], susceptibles d'intéresser une clientèle relativement homogène. Un troisième groupe d'annonceurs apparaît plus étroitement lié au lectorat particulier d'*Art et Décoration* : il concerne le réseau éditorial de la Librairie centrale des beaux-arts (15,3 % des publicités et 21,5 % des annonceurs). *Art et Décoration* est utilisée comme support de publicité pour les différents ouvrages édités par Émile Lévy, mais aussi pour ses associés, imprimeurs et photograveurs (Malherbe, Lemercier, The Strand Engraving Compagny), et ses concurrents, eux-mêmes éditeurs de livres (Édouard Rouveyre, Bernoux, Enroch) ou de revues (*Kunst und Kunsthandwerk*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *L'Art décoratif*). Cette pratique traduit l'intérêt

diffusion d'un périodique (C. CHARLE, 2004, p. 17). Nous remercions également Marine Rigeade de nous avoir transmis les résultats de son étude menée dans cet esprit sur les publicités de *The Studio* (M. RIGEADE, 2010, p. 101-109).

[335] Plusieurs annonceurs renouvellent même leur présence sur plusieurs années : Christofle (1897-1901), la Maison Toy (céramiques) (1898-1901), Alexandre Bigot et Cie, céramiste (1899-1901), Haviland, fabricant de porcelaine à Paris et Limoges (1898-1901), A. Debain, orfèvre d'argent (1898-1901), la galerie *L'Art nouveau* de Siegfried Bing (1899-1904), le décorateur Henry, *À la Pensée* (1897-1903).

[336] M. MARTIN, 1992, p. 115-120.

[337] Citons notamment : Consuelo, Lenthéric, Le Trèfle (Piver), parfumeurs parisiens.

[338] Citons notamment : L'Aigle, Le Soleil, la Compagnie d'assurances générales sur la vie.

mutuel que se portent les éditeurs de revues. Elle informe sur la construction de leurs réseaux de solidarité, mais aussi de leurs réseaux commerciaux. L'éventail des annonces de ce domaine indique pour sa part un lectorat composé d'amateurs curieux, intéressés aussi par l'histoire de l'art, par l'estampe, ou encore par des aspects plus techniques de la création. On rencontre ainsi la réédition du *Guide des Constructeurs* de Mignard[339], mais également plusieurs ouvrages destinés à stimuler l'inspiration des artistes décorateurs et industriels. Les annonces éditoriales concernent donc aussi la partie praticienne du lectorat, tout comme les annonces proprement techniques (seulement 4,5 % des publicités entre 1897 et 1901, et 8,6 % des annonceurs). Ces dernières émanent de fabricants de fournitures pour artistes : peintures[340], toiles[341], matériel de pyrogravure[342], etc. Le faible de nombre de publicités en relation avec les pratiques artistiques se trouve toutefois compensé, dès janvier 1898[343] par un ensemble croissant de petites annonces, offres et demandes d'emploi, ou jouant le rôle d'intermédiaire pour des transactions d'objets et d'œuvres d'art. Leur succès rapide confirme le caractère professionnel d'une grande partie du lectorat, avantagé par un tarif d'insertion beaucoup moins onéreux que les traditionnelles annonces-affiches[344].

D'un point de vue géographique, l'étude de ces publicités révèle un lectorat très majoritairement parisien. 90 % des annonceurs sont établis dans la capitale. Quatre d'entre eux possèdent également des succursales en province, à Limoges, Nice, Deauville et Bordeaux[345], mais on ne compte que trois entrepreneurs provinciaux[346]. Une telle répartition laisse présager une assez faible diffusion de la revue hors de Paris. En comparaison, la présence d'*Art et Décoration* à l'étranger paraît beaucoup plus notable. Elle répond à une volonté de l'éditeur, manifeste dans sa politique tarifaire : l'abonnement à la revue est proposé au même prix en France et hors des frontières. Une telle diffusion est en

---

339 R. MIGNARD, B. BRAILLARD et A. L. CORDEAU, *Guide des constructeurs : traité complet des connaissances relatives aux constructions*, Paris, É. Lévy, 1898, 4 vol.

340 Bourgeois aîné, marchand de peintures.

341 A. Binant, fabricant parisien de toiles préparées.

342 Lefranc et Cie, Paris ; Roussel, Paris.

343 L'inauguration de cette nouvelle forme de rubrique est annoncée dans le supplément de décembre 1897 : « Nos suppléments comporteront à l'avenir des rubriques ayant pour but d'être utiles à nos abonnés et lecteurs et de les mettre, suivant leur désir, en rapport les uns avec les autres. » (Anonyme, « Avis à nos lecteurs », *A&D*, supplément, décembre 1897, p. 5).

344 « Les réponses aux demandes de renseignements sont gratuites. Les insertions relatives aux *offres* ou *demandes* de dessinateurs, modèles, ventes ou achats d'objets d'art, auront à acquitter un droit d'insertion de 20 centimes par mot, payable par mandat ou timbres-poste accompagnant l'ordre d'insertion. » (*Idem*.)

345 Haviland est également établi à Limoges, la Maison Krieger associée à Dammon et Colin, Lenthéric et Serrurier-Bovy à Nice, Lenthéric à Deauville, et l'Union de propriétaires des principaux châteaux du Saint-Émilionnais à Bordeaux.

346 Louis Geisler, spécialiste en reproductions artistiques est établi dans les Vosges, les eaux minérales Badoit à Saint-Galmier et les éditeurs Bernoux, Cumin et Masson à Lyon. Pour un récapitulatif de la répartition géographique des annonceurs, voir annexe II-C.

outre indissociable de l'essor même des revues d'art et d'art décoratif au tournant du siècle et de leur vocation internationale[347]. Indépendamment des abonnements, la distribution d'*Art et Décoration* à l'étranger est assurée par un certain nombre de relais, grâce à des libraires. À Prague, ce rôle est par exemple assumé par la librairie française Topic[348] et la revue est largement accessible dans la capitale tchèque[349]. La présence d'*Art et Décoration* en Europe est aussi corroborée par l'insertion de publicités émanant d'annonceurs allemands[350], autrichiens[351], anglais[352] et belges[353]. Peu nombreuses et parfois liées à des entreprises également établies à Paris[354], elles sont néanmoins révélatrices d'un public européen, visé sinon atteint. Enfin, plusieurs recensions parues dans la presse étrangère traduisent l'attention dont la revue d'Émile Lévy est l'objet, mais aussi le succès dont elle bénéficie. Les fréquentes rubriques « Revue des revues » ou assimilées, présentes dans la plupart des périodiques constituent un indice de premier choix de l'observation mutuelle des revues d'art à l'échelle internationale. En juillet 1901, la jeune revue catalane *Pèl & Ploma*[355] cite ainsi quelques lignes de l'article de Gustave Soulier consacrées au peintre espagnol Ignacio Zuloaga dans le cadre de son compte-rendu du Salon[356]. Toutefois, le poids du réseau construit par Émile Lévy hors de France joue lui aussi un rôle non négligeable dans l'écho de sa revue à l'étranger, surtout dans ses premières années. Le directeur d'*Art et Décoration* exploite ses connaissances et celles de ses correspondants pour bâtir sa réputation. À la grande satisfaction de Lévy, William Ritter écrit ainsi plusieurs comptes rendus de la revue dans les différents titres auxquels il collabore, en Autriche et en Suisse : *Die graphischen Künste*[357], *Le National Suisse*[358], *Le Magasin littéraire*[359].

---

[347] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, *in* Coll. *Des revues d'art en Europe*, 1991 et F. CHEVALLIER, *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006.

[348] « […] Topic reçoit notre revue – et je ne doute pas que votre article intéresse sa clientèle. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 1er juillet 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[349] « Nous la lisons d'ailleurs à Prague, cette excellente revue, inutile de vous dire avec quel plaisir j'y ai trouvé votre article que j'ai lu tout de suite après l'apparition. » (L.M.S. de Milos Jiranek à W. Ritter, 2 octobre 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne).

[350] Emden Söhne, décorateurs à Hambourg, ou l'éditeur Alexander Koch à Darmstadt.

[351] La revue *Kunst und Kunsthandwerk* à Vienne.

[352] The Strand Engraving Company, photograveur, Saurel frères, et Jno Wilson's Succrs, décorateurs à Londres.

[353] Gustave Serrurier-Bovy (L'art dans l'habitation).

[354] C'est le cas de The Strand Engraving Company, de Serrurier, de Saurel et de Lenthéric.

[355] Anonyme, « Art et Décoration (de Paris) », *Pèl & Ploma*, n° 78, juillet 1901, p. 60-61. Nous remercions Sarah Jammes de nous avoir communiqué cette recension.

[356] G. SOULIER, « La peinture aux Salons (1er article) », *A&D*, juin 1901, p. 173-183.

[357] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 10 mai 1897 ; L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 14 mai 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.

[358] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 octobre 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

[359] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 3 mai 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.

En France en revanche, la naissance d'*Art et Décoration* est peu remarquée en dehors de sa propre campagne de publicité[360]. Les grandes revues spécialisées et la presse généraliste restent majoritairement silencieuses les premiers mois, puis *Art et Décoration* est peu à peu intégrée à la revue des revues de la *Chronique des arts et de la curiosité* dès le 26 juin 1897, sans bénéficier pour autant d'aucun commentaire critique. Il faut se tourner vers ses consœurs actives dans les arts appliqués pour percevoir des réactions plus ciblées, révélatrices d'une émulation vivement ressentie. Les commentaires les plus prolixes proviennent d'Arthur Maillet, qui annonce, commente et approuve à plusieurs reprises dans *L'Art décoratif moderne* la création de la revue de la Librairie centrale des beaux-arts[361]. La réaction de la *Revue des arts décoratifs* est plus indirecte. Elle ne salue pas la naissance de sa consœur, mais la perçoit davantage comme une rivale, ce qu'elle est, effectivement, et ce que révèle la correspondance de ses membres : « Il n'est pas certain que cette publication rencontre le succès qu'elle espère ; mais quel que soit le sort qui l'atteint, il me semble qu'il y aurait lieu de donner un coup de collier à la *Revue des arts décoratifs.* Qu'en pensez-vous ?[362] », écrit Henry Nocq à Victor Champier. Ce dernier modifie dans les mois suivants sa politique éditoriale sur le modèle d'*Art et Décoration* en accordant davantage de place aux arts appliqués contemporains[363] et en organisant des concours de composition décorative[364].

Participant du dynamisme animant à la fois les arts décoratifs et la presse artistique, *Art et Décoration* joue ainsi un rôle de moteur, sinon de prototype, à l'échelle française et internationale. Son succès suscite des émules, dont elle craint la concurrence ou prétend être le modèle. La décision de Julius Meier-Graefe, directeur de *Dekorative Kunst* publiée à Munich par les éditions F. Bruckmann, de créer une version parisienne de sa revue à partir d'octobre 1898, tient vraisemblablement autant à la perception d'un contexte éminemment favorable, prouvé par la réussite d'*Art et Décoration*, qu'à sa francophilie[365]. La création d'une seconde revue française consacrée aux arts décoratifs contemporains inquiète d'ailleurs Gustave

---

[360] *Art et Décoration* fait notamment paraître des publicités dans *Dekorative Kunst* en 1898-1899 et dans *L'Art décoratif* (entre octobre 1898 et mars 1899).

[361] A. MAILLET, « Petite chronique du mois », *L'Art décoratif moderne*, décembre 1896, p. 56 ; A. MAILLET, « [Petite chronique du mois]. – Art et Décoration », *L'Art décoratif moderne*, février 1897, p. 89 ; A. MAILLET, « Les revues d'art françaises et étrangères (6e article) », *L'Art décoratif moderne*, août 1898, p. 163-164.

[362] L.M.S. d'Henry Nocq à Victor Champier, 16 novembre 1896, box 11, folder 1, papers Champier, Getty Research Institute, Los Angeles. Nous remercions Sylvie Achéré de nous avoir signalé cette lettre, ainsi que Valérie Kobi, pour nous en avoir communiqué une copie.

[363] Cette nouvelle orientation se fait plus nette à partir de janvier 1899, date qui marque un nouveau tournant dans l'existence de la *Revue des arts décoratifs*, désormais sous-titrée « L'art dans la vie contemporaine ».

[364] Cinq concours sont organisés entre 1898 et 1899.

[365] Les motivations de Bruckmann et de Meier-Graefe ne sont pas explicites. Voir A.-C. FOULON, 2002 et Catherine KRAHMER, « Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes », *in* Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT (dir.), *Distanz und Aneigung : relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 231-254.

Soulier : « Maintenant que notre Revue a bien pris sa place et qu'elle a, je crois, son caractère propre, nous espérons que l'édition française de *Dekorative Kunst* ne nous fera pas une concurrence nuisible.[366] » Pourtant, *L'Art décoratif* développe sa spécificité : axée sur la promotion d'un art décoratif industriel à vocation sociale, elle ouvre beaucoup plus ses pages à la production internationale, comme l'indique son premier sous-titre de 1898 à 1900, « revue internationale d'art industriel et de décoration »[367]. Suivant un programme plus rigoureux qu'*Art et Décoration*, elle exclut totalement la peinture et la sculpture jusqu'en 1901. Les politiques éditoriales des deux périodiques restent donc assez distinctes jusqu'à cette date, malgré un fond commun de rationalisme ancré dans une tradition française[368]. En revanche, *Art et Décoration* se revendique comme modèle de la nouvelle revue d'Alexander Koch, *Deutsche Kunst und Dekoration*, dont le titre accuse en effet une parenté explicite avec celui d'Émile Lévy[369] tout en mettant l'accent sur une dimension nationaliste[370]. Plus largement, le succès de la formule d'une revue de critique consacrée aux arts décoratifs contemporains touche toute l'Europe, accroissant la concurrence à laquelle *Art et Décoration* doit faire face, tout en légitimant son existence dans un courant fondamental, au sein non seulement de la presse, mais aussi de la production artistique autour de 1900.

Dès sa création au cœur de l'hiver 1896-1897, *Art et Décoration* définit son identité par un ensemble de choix éditoriaux, critiques, graphiques et économiques, afin d'occuper une place alors à prendre sur un marché de la presse à la fois florissant et concurrentiel. Impliqué à chaque étape et à chaque échelle de fabrication de sa revue comme de toutes ses publications, Émile Lévy joue un rôle moteur, tout en s'appuyant sur une équipe de collaborateurs actifs à un triple niveau. À l'autorité d'un comité de direction éminemment

366 L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 14 août 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

367 Le caractère international de *Dekorative Kunst* est d'ailleurs critiqué dès sa parution en octobre 1897 : « Moins intéressante est assurément pour nous la Revue *Dekorative Kunst* publiée à Munich par MM. Bruckmann et Meier-Graefe, qui recrute surtout ses documents dans les ateliers de Paris, de Londres et de New York, et qui paraît d'un éclectisme un peu flottant. » (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, octobre 1897, supplément, p. 4).

368 Voir Fabienne FRAVALO, « Histoire de l'art et critique : l'exemple des revues d'art décoratif à la Belle Époque », *in* Neil McWILLIAM et Michela PASSINI (dir.), *L'historiographie française de l'art, 1898-1950*, Dijon, Les presses du réel, à paraître en 2015.

369 « […] nous ne pouvons qu'être flattés de l'exemple exercé par notre publication, et qu'accuse le titre en toute franchise : *Deutsche Kunst und Dekoration* » (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, octobre 1897, supplément, p. 4). Dans sa déclaration d'intention, Alexander Koch affirme d'ailleurs se situer dans le sillage de *The Studio* et *Art et Décoration* (A. KOCH, « An die Deutschen Künstler und die Kunstfreunde ! », *Deutsche Kunst und Dekoration*, octobre 1897, p. I).

370 « […] das Idiom einer heimischen, individuell deutschen Kunstsprache droht uns verloren zu gehen ! » (*idem.*) Cette dimension protectionniste a été également soulignée par Hélène Jannière (H. JANNIÈRE, 2002, p. 12).

stable s'adjoint le travail plus pratique et plus éphémère des secrétaires de rédaction successifs, relayé par les contributions d'un faisceau de rédacteurs français et étrangers.

3/ Le cercle des pionniers

Le comité de direction : une autorité amicale et consensuelle

Dès l'avant-propos rédigé à la fin de l'année 1896, *Art et Décoration* se place sous le patronage moral et artistique d'un comité de direction, dont la composition traduit l'ambition de la revue de s'intéresser à tous les pans de la création artistique. Quatre peintres – Jean-Charles Cazin, Jean-Paul Laurens, Luc-Olivier Merson et Pierre Puvis de Chavannes –, un sculpteur – Emmanuel Frémiet –, deux architectes – Lucien Magne et Émile Vaudremer –, et deux artistes actifs dans les arts appliqués – Eugène Grasset, décorateur, et Louis Oscar Roty, graveur en médailles – ont accepté de « s'associer à [sa] tentative et guider l'Art et la décoration dans sa marche[371] », à titre de « garantie[372] » artistique. En avril 1899, après le décès de Puvis de Chavannes survenu à l'automne 1898, et peu avant le départ de Merson fin mai, ils sont rejoints par deux fonctionnaires, également très présents sur le terrain de la critique d'art : Roger Marx, inspecteur général des musées départementaux, et Léonce Bénédite, conservateur du Musée du Luxembourg. Le sculpteur Jean Dampt s'ajoute à cet effectif en novembre. En mars 1901 enfin, la revue déplore la perte de Cazin. Malgré ces quelques mutations, s'établit donc dès les premières années d'existence de la revue un noyau directeur qui restera étonnamment stable jusqu'à la Première Guerre mondiale, contribuant à l'homogénéité de la ligne éditoriale[373]. Ralliés à l'aventure d'*Art et Décoration* sur sollicitation de celle-ci – ainsi que le laisse entendre la mention de l'arrivée de Dampt au comité[374] –, ces individus ont été choisis en fonction d'un certain nombre de critères déterminés par leur autorité symbolique.

---

371 F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].
372 *Idem*.
373 Mis à part la disparition de Frémiet et de Roty en 1910, le comité conserve en effet sept de ses membres entre 1899 et 1913 (Bénédite, Dampt, Grasset, Laurens, Magne, Marx et Vaudremer).
374 « Nous sommes heureux d'annoncer que le sculpteur Jean Dampt a bien voulu accepter de faire partie de notre Comité de Direction. » (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, novembre 1899, supplément, p. 1). Aucune pièce d'archive de nous a permis de déterminer de manière précise le processus de sélection et de sollicitation de ces personnalités.

Les membres du comité se trouvent liés par une appartenance non exclusive à quelques réseaux professionnels et amicaux, dessinés ou motivés par le partage d'intérêts communs ou d'une même sensibilité intellectuelle. Dans leur écrasante majorité, ils se distinguent en effet par leur arrivée au faîte d'une carrière officielle, sanctionnée par l'obtention plus ou moins récente d'un fauteuil à l'Académie des Beaux-Arts (1879 pour Vaudremer, 1888 pour Roty, 1891 pour Laurens, 1892 pour Merson et Frémiet). Pour certains – Merson, Roty Vaudremer –, cette entrée à l'Institut vient couronner un brillant parcours académique, initié par une formation à l'École des Beaux-Arts et à la Villa Médicis. Mais Roty, Merson, ou encore Cazin et Frémiet ont également bénéficié de la pédagogie originale d'Horace Lecoq de Boisbaudran, successeur de Viollet-le-Duc à la Petite École [375], pédagogie à laquelle adhèrent les chroniqueurs d'*Art et Décoration*[376]. Généralement, quoiqu'à des degrés divers, la plupart des membres du comité ont d'ailleurs pris leurs distances vis-à-vis de l'enseignement dispensé à l'École des Beaux-arts. Si Laurens, Magne, Merson et Vaudremer y ont dirigé des ateliers ou détenu une chaire[377], leur implication s'est parfois doublée d'une contestation des règles établies ou d'une dimension atypique contribuant à leur isolement. Engagé dans la revendication d'un enseignement de l'histoire de l'architecture à l'École, Vaudremer a obtenu en 1891 que cette nouvelle chaire soit confiée à Lucien Magne[378]. Plus symptomatique d'une remise en cause du bien-fondé, ou du moins du monopole, du système académique, est l'investissement de Merson [379] aux côtés de Grasset[380], Cazin et de Puvis de Chavannes[381] au sein de l'École Guérin. Fondée en 1881

[375] Cette formation atypique basée sur « l'éducation de la mémoire pittoresque », propre à l'École gratuite de dessin de la rue de l'École de Médecine (ancienne École royale gratuite de dessin et future École nationale supérieure des arts décoratifs) est notamment signalée pour Cazin par ses biographes Raymond BOUYER (« Jean-Charles Cazin (1841-1901) », *Revue universelle*, 27 avril 1901, p. 393), par Léonce BÉNÉDITE (« Jean-Charles Cazin », *Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1901, p. 9-11) et par Paul DESJARDINS, (« En mémoire de Jean-Charles Cazin », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1901, p. 180) ; pour Roty par Ernest BABELON, (« Louis Oscar Roty », *Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1911, p. 414) ; pour Frémiet par Étienne BRICON, (« Frémiet (1er article), *Gazette des beaux-arts*, juin 1898, p. 503) ; pour Merson par Anne-Blanche STÉVENIN, *in* Francis RIBEMONT (dir.), *L'étrange Monsieur Merson : peintures*, (cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008-8 mars 2009), Lyon, Lieux Dits, 2008. Lecocq de Boisbaudran y enseigne de 1841 à 1869, après Viollet-le-Duc, nommé professeur suppléant de composition et d'ornement en 1834.

[376] L. BÉNÉDITE, « Les préparations au bistre de J.-C. Cazin », *A&D*, mai 1898, p. 161-162.

[377] Jean-Paul Laurens enseigne à l'École des beaux-arts à partir de 1886. Magne occupe la chaire d'histoire générale de l'architecture de 1891 à 1916. Merson obtient un poste de professeur de dessin à l'École des beaux-arts en 1894, avant de devenir chef d'atelier de peinture en 1905. Vaudremer a été chef d'atelier libre d'architecture de 1860 à 1880.

[378] Alice THOMINE, *Émile Vaudremer 1829-1914 : la rigueur de l'architecture publique*, Paris, Picard, 2004, p. 235.

[379] Merson dispense un cours de dessin d'art à l'École Guérin. (*L'École normale d'enseignement du dessin. Son histoire. Ses résultats, 1881-1897*, Paris, s. n., 1897, p. 115-116).

[380] Grasset y enseigne la composition décorative dans le cadre d'un cours oral à partir de 1891.

[381] Sans dispenser d'enseignement, Puvis de Chavannes et Cazin font partie, avec Jules Chaplain, d'une commission de direction validant les choix des professeurs. (Marie Ève CELIO-SCHEURER, *Eugène Grasset : enseignant et théoricien*. Édition critique des notes de cours et du traité inédit *Composition végétale*, thèse de doctorat

par l'architecte Alphonse-Théodore Guérin, cette « École normale d'enseignement du dessin », structure privée située rue Vavin, jouit dans les années 1890 d'une renommée considérable dans le milieu des arts décoratifs, reposant en grande partie sur le cours de composition décorative et de dessin industriel dispensé par Grasset[382]. Délivrant un enseignement exigeant et novateur formant lui-même ses élèves à l'art d'enseigner, l'École Guérin connaît pourtant régulièrement des difficultés financières. Malgré des subventions partielles de l'État, du Conseil municipal et du Conseil de la Seine, elle doit solliciter la générosité d'un comité de patronage. Parmi les membres de ce dernier figurent en 1897-1898 Émile Lévy et François Thiébault-Sisson – chroniqueur attentif des événements de l'École dans *Le Temps*[383] puis dans *Art et Décoration*[384] –, mais aussi la Librairie centrale des beaux-arts et l'Imprimerie de Vaugirard[385]. Une étroite solidarité unit ainsi les membres de la revue et ceux de l'École. Cette relative indépendance vis-à-vis des structures académiques se retrouve dans la diversité des partis adoptés par les futurs membres du comité d'*Art et Décoration* au moment de la scission des Salons. Alors que Laurens, Merson et Vaudremer restent fidèles à la Société des artistes français, au point d'y occuper des fonctions de premier plan[386], Puvis de Chavannes et Cazin s'engagent dès 1890 dans la création de la Société nationale des beaux-arts, précisément en réaction contre le fonctionnement des Artistes français et leur affiliation trop étroite à l'Institut[387]. Ils y jouent même un rôle majeur, Puvis en tant que président de 1891 à 1898 à la suite de Meissonier, et Cazin en tant que vice-président (1895-1899), et à la tête de la section des objets d'art à partir de 1894. Dampt en est quant à lui sociétaire dès 1891 et Grasset associé à partir de 1893-1894, puis sociétaire à partir de 1896.

---

en histoire de l'art, sous la dir. de Barthélémy Jobert et Pascal Griener, universités de Paris IV-Sorbonne et Neuchâtel, 2004, vol.1, p. 158.)

382 M.-È. CELIO-SCHEURER, « Eugène Grasset, enseignant et théoricien », *in.* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 200.

383 F. THIÉBAULT-SISSON, « Au jour le jour. – Art et industrie. – L'exposition des travaux d'élèves à l'École normale d'enseignement du dessin », *Le Temps*, 29 octobre 1897, p. 3.

384 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Exposition de l'École Guérin », *A&D*, novembre 1897, p. 155-159.

385 M.-È. CELIO-SCHEURER, 2004.

386 Laurens est membre du jury de peinture du Salon dès 1875, et président de la Société des artistes français de 1898 à 1901 (Kimberley JONES, « Jean-Paul Laurens et l'État », *in* Alain DAGUERRE DE HUREAUX (dir.), *Jean-Paul Laurens, 1838-192 : peintre d'histoire*, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998, et Toulouse, Musée des Augustins 2 février-4 mai 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, et Toulouse, Musée des Augustins, Mairie de Toulouse, 1997, p. 35-50). Merson devient membre du jury d'admission de la Société des artistes français en 1881, électeur dans la section de peinture, et y reste fidèle après la création de la Société nationale (A.-B. STÉVENIN, « Luc-Olivier Merson et le goût de son temps », *in* F. RIBEMONT (dir.), 2008, p. 84-115). Vaudremer est membre du comité d'organisation de la Société des artistes français en 1880, président de 1888 à 1891 puis vice-président de la section d'architecture de 1911 à 1914. Il fait partie des membres du jury de 1882 à 1905 (A. THOMINE, 2004).

387 Sur la formation de la Société nationale des beaux-arts, voir : Olivia TOLÈDE, *Une sécession française : la Société nationale des beaux-arts (1889-1903)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la dir. de Ségolène Le Men et Pierre Vaisse, universités de Paris-X Nanterre et Genève, 2003, 2 vol.

En définitive, les liens divers et parfois assez lâches entretenus par les membres du comité de direction de la revue avec le milieu académique leur confèrent un prestige indéniable, appelé à rejaillir sur la réputation de cette dernière, plus qu'ils n'en font l'incarnation d'une doctrine. Malgré leur présence, l'orientation d'*Art et Décoration* reste en effet délibérément antiacadémique au dire de Grasset. L'artiste souligne ce caractère paradoxal : « […] l'élément académique cherche à s'y introduire par subterfuge (article Magne, par ex), mais ce n'est nullement la tendance de la publication[388] », tout en se plaignant de la présence excessive de l'Institut qui « y fourmille, y grouille et y rapplique[389] ». En effet, tout en étant apparentés à ces structures, la plupart des artistes réunis par *Art et Décoration* se distinguent aussi par leur esprit sécessionniste ou leur indépendance, précédemment relevée par Alice Thomine à la suite de Raymond Bouyer[390].

Plus qu'à cette proximité parfois ambiguë avec le milieu académique, le prestige de ces personnalités tient plus largement à la reconnaissance officielle dont les honore l'État[391]. Cazin, Merson, Laurens et Puvis de Chavannes font ainsi figures de « peintres de la Troisième République »[392]. Ils se sont trouvés réunis sur plusieurs chantiers de décoration majeurs du régime : l'Hôtel de Ville[393], le Panthéon[394] et la Sorbonne[395]. Dans les années quatre-vingt-dix, ces peintres, mais aussi les autres membres du comité d'*Art et Décoration* sont également régulièrement sollicités pour occuper des fonctions honorifiques. Membres, voire présidents de nombreux jurys de concours et d'exposition[396], ils siègent par ailleurs à diverses

---

388 L.A.S d'E. Grasset à W. Ritter, 29 avril 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

389 *Idem*.

390 Selon les mots de Raymond BOUYER (« Luc-Olivier Merson », *Gazette des beaux-arts*, n° 718, juillet 1921, p. 34) repris et cités par Alice Thomine, « ces peintres sont néanmoins considérés à l'instar de Vaudremer comme des personnalités en marge du système académique, "isolé[es] malgré l'aspect extérieur de [leur] situation dans le monde académique" et des "indépendant[s] resté[s] à l'Institut". » (A. THOMINE, 2004, p. 297).

391 Pierre Vaisse (P. VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995) et Marie-Claude Genet-Delacroix, (M.-C. GENET-DELACROIX, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, mars 1986, p. 40-73) ont clairement mis en évidence la non-équivalence entre « artistes académiques », produits d'un système d'enseignement et incarnation d'une doctrine, et « artistes officiels », liés au régime de la Troisième République. Sans souscrire à la catégorisation trop étroite et souvent presque arbitraire de M.-C. Genet-Delacroix, notre étude de la carrière des peintres du comité d'*Art et Décoration* va plutôt dans le sens de l'analyse de P. Vaisse. On y retrouve un lien logique entre formation académique et succès officiel, validé par un ensemble de fonctionnaires sans grande culture artistique et s'appuyant donc sur une reconnaissance académique des talents. Il s'agit bien ici pour nous de mettre en relation des types de carrière, sans référence à aucune notion de « style académique » ou « officiel ».

392 Selon Pierre Vaisse, Laurens et Puvis sont les peintres ayant reçu le plus de commandes sous la Troisième République. (P. VAISSE, 1995, p. 238).

393 Laurens, Merson et Puvis de Chavannes participent à la décoration de l'Hôtel de Ville (1872-1900).

394 Laurens, Puvis et Cazin (chargé de terminer les fresques de Puvis après sa mort) travaillent au Panthéon (1873-1898).

395 Merson, Puvis, Cazin et Laurens sont présents sur le chantier de la Nouvelle Sorbonne d'Henri-Paul Nénot (1885-1901).

396 À titre d'exemple : Bénédite, Dampt, Frémiet, Laurens, Magne, Marx, Merson, Roty et Vaudremer font partie des comités d'admission de l'exposition décennale de 1900.

commissions de première importance, telles que le Conseil supérieur des beaux-arts[397] ou le Conseil de perfectionnement de la manufacture des Gobelins[398]. L'ensemble de ces activités leur confère une autorité indéniable, sur laquelle entend bien s'appuyer l'éditeur de la revue, par ailleurs très proche – rappelons-le, d'Henry Roujon. Les liens indirects qu'*Art et Décoration* entretient ainsi avec les structures politiques de la Troisième République se trouvent en outre renforcés par l'arrivée de deux fonctionnaires que sont Marx et Bénédite.

Par ailleurs, cette proximité institutionnelle tout comme les formations ou les collaborations communes à ces artistes, ont généré des rapprochements personnels entraînant l'établissement de divers réseaux amicaux. Roty et Cazin, anciens élèves de Lecoq de Boisbaudran, rassemblent ainsi autour d'eux non seulement Puvis de Chavannes, mais également Roger Marx dès les années 1880[399], ou encore Léonce Bénédite, comme l'atteste la correspondance amicale de ce dernier avec chacun d'entre eux[400]. Sa position de conservateur du musée des arts vivants favorise bien entendu ces liens avec les peintres, mais aussi avec Marx lui-même, qui participe au sein du ministère à l'enrichissement de ses collections. Toutefois son amitié avec Roty et Cazin dépasse ce simple contexte. Des relations de camaraderie unissent par ailleurs Merson et Frémiet[401], qui collabore quant à lui occasionnellement avec Vaudremer[402]. Enfin, ce dernier accorde sa confiance à Magne en lui confiant la chaire d'histoire de l'architecture à l'École des beaux-arts. Seul Grasset, mis à part ses fonctions à l'École Guérin et son amitié avec Merson[403], se tient quelque peu à l'écart de ces réseaux, que son esprit farouchement critique rejette en bloc. « Je suis tout seul contre tous, car les Cazin et les Puvis, charmants artistes, sont des vaches comme hommes. D'ailleurs on parle un peu de moi, un peu trop peut-être et cela m'oblige à un pugilat contre

---

397 Vaudremer (à partir de 1896), Laurens (à partir de 1880) et Puvis de Chavannes font partie du Conseil supérieur des beaux-arts, déterminant dans l'achat des œuvres d'art par l'État (voir Marie-Claude GENET-DELACROIX, *Art et État sous la Troisième République : le système des beaux-arts (1870-1914)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992).

398 Laurens (dès1879), Magne (dès 1894), Vaudremer (dès 1897) et Puvis de Chavannes appartiennent au Conseil de perfectionnement de la manufacture des Gobelins.

399 Voir C. MÉNEUX, 2007, p. 64.

400 Lettres de J.-P. Laurens à L. Bénédite (1898 ; 1907 ; 1910), MS 375-5, ff. 410, 411, MS 375-6, ff 61-62 ; Lettres d'O. Roty à L. Bénédite (1896-1909), MS 375-1, ff 447-490, MS 375-6, ff 98-102 bis ; Lettres de J.C. Cazin à L. Bénédite (1883-1900), MS 375-5, ff 146-166, Correspondance Léonce Bénédite, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Paris.

401 Catherine CHEVILLOT, *Emmanuel Frémiet 1814-1910 : la main et le multiple*, (catalogue d'exposition, Dijon, musée des Beaux-Arts, 5 novembre 1988-16 janvier 1989 et Grenoble, musée de Grenoble, 23 février-30 avril 1989), Dijon, musée des Beaux-Arts et Grenoble, musée de Grenoble, 1988, p. 26.

402 Frémiet a notamment réalisé un lustre composé par Vaudremer pour l'hôtel particulier de l'industriel Stéphane Dervillé au 37, rue Forthuny, dans l'ancien hôtel de Sarah Bernhardt. Cette collaboration est évoquée par Paul Vitry (P. VITRY, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », *A&D*, septembre 1898, p. 65-77). Le lustre est entré dans les collections du musée d'Orsay en 2005.

403 Mathias MORHARDT, « Les artistes vaudois à Paris : M. Eugène Grasset », *Gazette de Lausanne*, n° 5, 2 mars 1893, cité par M.-È. CELIO-SCHEURER, 2004, p. 3.

mes ennemis et contre mes amis, hélas ![404] », confie-t-il à son compatriote William Ritter dès avril 1898.

Au-delà de ces rencontres ou de ces divergences intimes, les membres du comité de direction d'*Art et Décoration* se trouvent réunis sous la bannière d'intérêts communs, manifestés par des engagements concrets, ou, plus largement, par le partage d'une même sensibilité intellectuelle, sinon esthétique. Une réelle préoccupation pour la dimension décorative de l'art anime en effet l'ensemble de ces personnalités, qu'il s'agisse de décoration monumentale – à laquelle se consacrent Puvis, Cazin, Laurens, Merson, mais aussi Frémiet[405] –, ou, plus strictement des arts appliqués[406]. Cazin, Merson, Dampt ou encore Vaudremer, expérimentent la création de céramiques, d'émaux, de vitraux, de tapisseries et de mobilier[407], tandis que Magne professera dès 1899 un cours d'art appliqué aux métiers au Conservatoire national des arts et métiers. Pour certains d'entre eux, cet intérêt a entraîné un engagement dans le combat pour l'unité de l'art mené autour de 1890. Secondée par une ardente campagne de presse sous la plume de Roger Marx dans *Le Voltaire*[408], cette lutte pour la reconnaissance du statut des objets décoratifs a ainsi abouti à deux mesures hautement symboliques. Dès 1891, l'admission des objets d'art au salon de la Société nationale des beaux-arts, au sein d'une section présidée par Cazin[409], précède la création d'une section spéciale au Musée du Luxembourg l'année suivante. Cette dernière accompagne la mise en

[404] L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 29 avril 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[405] Frémiet réalise notamment le décor sculpté du Museum d'histoire naturelle, étudié par Paul Vitry, « La sculpture décorative aux Nouvelles Galeries du Museum », *A&D*, décembre 1897, p. 176-183.
[406] Comme l'a justement souligné Pierre Vaisse, l'intérêt pour les arts appliqués et la création d'objets d'art ne fut pas l'apanage des peintres plastiquement novateurs comme les Nabis, mais était apparu plus tôt chez des peintres formés à la plus stricte discipline académique (P. VAISSE, « Les décors peints d'édifices publics », *in* F. RIBEMONT (dir.), 2008, p. 116-123).
[407] R. BOUYER, *Revue universelle*, 1901, A.-B. STÉVENIN, *in* F. RIBEMONT (dir.), 2008, R. FROISSART PEZONE, 2004, A. THOMINE, 2004.
[408] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 27, et C. MÉNEUX, 2007.
[409] En 1901, Gustave Soulier rend hommage en ces termes à Cazin : « C'est lui qui, avec son talent si ouvert, avait eu l'idée de la section des objets d'art, un peu détournée, à vrai dire, de la destination exacte qu'il avait voulue pour elle. Selon lui, en effet, cette section ne devait pas comporter une classe spéciale de sociétaires et d'associés, afin de ne pas abriter fatalement un jour des productions commerciales : elle était créée pour donner asile aux artistes reçus dans les autres sections, peintres, sculpteurs, architectes ou graveurs, et qu'avait tentés, à côté de leurs travaux habituels, l'exercice de quelque métier d'art appliqué. L'exposition des objets d'art au Salon serait ainsi demeurée plus restreinte et d'une saveur spéciale. Quoi qu'il en soit, Cazin resta jusqu'au dernier moment Président de cette section, où son autorité en même temps que son équité et sa bienveillance l'avaient fait aimer et respecter de tous, et où l'on peut dire qu'il ne sera pas remplacé. » (G. SOULIER, « Jean-Charles Cazin », *A&D*, mai 1901, p. 155). Pour sa part, Raymond Bouyer n'hésite pas à lui attribuer l'initiative de la « réhabilitation, dorénavant proclamée, des "arts mineurs" » (R. BOUYER, *Revue universelle*, 27 avril 1901, p. 394).

valeur novatrice d'un autre art mineur : la médaille, grâce à l'action conjointe de Bénédite, Marx et Roty[410].

Participant de la vogue pour les arts décoratifs qui anime une bonne partie de la sphère artistique dans les années quatre-vingt-dix, cette adhésion à la théorie de l'unité de l'art fait écho à l'obédience viollet-le-ducienne explicitement revendiquée par la revue. Si tous les membres de son comité ne sont pas forcément des disciples du maître, une grande part de leurs choix idéologiques dénote une appartenance à ses cercles d'influence ou une appropriation de son héritage. Leur anti-académisme paradoxal se rattache à une tradition contestataire initiée par Viollet-le-Duc et ses pairs lors du projet de réforme de l'École des beaux-arts en 1863[411]. Le rationalisme pratiqué et professé par Grasset, Magne et Vaudremer au sein de leurs différentes charges d'enseignement traduit, quant à lui, l'influence très nette d'une lecture des *Entretiens*. Sur un plan moins théorique, l'intérêt pour un Moyen Âge perçu comme un âge d'or de la création artistique nationale achève de réunir l'ensemble de ces artistes et l'auteur du *Dictionnaire*, loin des valeurs classiques, alors associées à l'académisme et considérées comme sclérosantes.

Unies par une sensibilité commune pour la vocation décorative de l'art dans la droite ligne de la pensée viollet-le-ducienne, ces personnalités apportent à la revue leur prestigieuse protection. Elles lui garantissent de ce fait une réelle liberté d'action, redoublée par l'indépendance qu'elles ont elles-mêmes revendiquée vis-à-vis de toute structure, de toute doctrine ou de toute faction. Les paradoxes de leurs positions favorisent en définitive le consensus et contribuent à assurer à la revue une large audience.

Plus directement, leur rôle au sein d'*Art et Décoration* se limite à celui de conseillers amicaux et bienveillants, auquel Bénédite et Soulier rendent hommage dans leurs notices nécrologiques respectivement consacrées à Puvis de Chavannes et Cazin[412]. Comme le

---

[410] Sur la création de la section de la médaille au Musée du Luxembourg, voir Béatrice COULLARÉ (avec la collaboration de Catherine MÉNEUX), *L'Essor de la médaille aux XIXe et XXe siècles*, Wetteren, Moneta, 2003. Sur l'action de Roger Marx en faveur de la médaille, voir aussi Emmanuelle HÉRAN, « Roger Marx, héraut et champion de la renaissance de la médaille », *in* Catherine MÉNEUX (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin…* (cat. exp. Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 6 mai-28 août 2006), Ville de Nancy et Artlys, 2006, p. 166-167.

[411] Sur la réforme de 1863, voir Alain BONNET, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, 2006, 372 p. Sur l'héritage de la réforme, voir A. THOMINE, 2004.

[412] « Le pieux témoignage d'admiration et de gratitude que la Revue avait tenu à rendre au maître illustre qui avait présidé du haut de sa large bienveillance et de son autorité à ses premiers efforts, est devenu un hommage suprême à cette noble et pure mémoire. » (L. BÉNÉDITE, « Puvis de Chavannes », *A&D*, novembre 1898, p. 129) ; « Ajoutons que notre Revue avait trouvé en M. Puvis de Chavannes un ami et un conseiller de la première heure, fidèlement attaché par la suite aux progrès d'*Art et Décoration* » (« Nécrologie », *A&D*, novembre 1898, supplément, p. 2) ; « Ce que nous devons dire surtout, c'est qu'il fut un des amis les plus chers

révèlent les archives Ritter, à l'origine, ce comité a principalement un rôle de censeur, qui consiste à accepter ou refuser les articles proposés à la rédaction. Son avis négatif est ainsi invoqué à plusieurs reprises par Soulier pour motiver son rejet des articles proposés par Ritter en mars 1898 et en avril 1901[413]. En 1898, alors même que l'article sur Hans Thoma était déjà « composé » pour l'impression, ce refus du comité est imputé à la minceur et au peu d'intérêt de l'illustration[414]. Toutefois, il semble que, dans la pratique, ce droit de veto se soit fortement réduit au profit d'Émile Lévy, seul maître à bord dans sa revue dès 1899, sinon 1898, selon le témoignage amer de Grasset. D'après lui, dès avril 1898, « le "Comité de direction" ne dirige absolument rien[415] », et ne constitue plus qu'une sorte de vitrine « purement honorifique[416] ». « Ce sont des noms sur une étiquette[417] », précise-t-il. La position dominante adoptée par Lévy, du moins dans le choix des sujets – dont on ne sait si elle a été provoquée ou subie – se révèle aussi dès août 1898[418] et se confirme au fil des années. Selon lui, toutefois, le comité exprimerait encore des vœux relatifs à des commandes d'articles en 1901. Dans la mesure où Lévy lui-même se livre dans ce même courrier à une demande très précise, il paraît plutôt vraisemblable qu'il s'abrite alors derrière l'autorité illusoire de son comité pour satisfaire ses désirs[419]. Il évoque néanmoins encore la tenue d'une réunion, laissant croire à la possibilité d'une concertation toujours existante.

En définitive, l'action du comité se joue à long terme sur deux terrains principaux : le jugement des concours organisés par la revue[420] (le seul rôle effectif dès 1899 selon Grasset, qui affirme d'ailleurs y assumer une position quasiment exclusive avec Magne), et l'implication écrite dans les pages du périodique. Pour Grasset, ces deux fonctions se rejoignent dans la mesure où il prend régulièrement la plume pour rendre compte de ces jugements. Plus largement, à part lui, cette implication écrite concerne uniquement Magne,

---

et l'un des meilleurs conseillers de la Revue ; il s'intéressait vivement à elle et approuvait sa défense d'un art multiple et vivant. » (G. SOULIER, *A&D*, mai 1901, p. 153). Sur Jean-Paul Laurens, voir aussi : « Chronique. – Notes et Informations. – Jean-Paul Laurens », *A&D*, mai 1921, supplément, p. 1 : « C'est avec regret que nous rendons un trop tardif hommage à la mémoire de ce bon serviteur de l'art qui fut – nous ne saurions l'oublier – un des patrons de cette revue. »

413 L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 29 mars 1898 ; L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 3 avril 1901, fonds William Ritter, ALS, Berne.

414 L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 29 mars 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

415 L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 29 avril 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

416 L.A.S d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne.

417 *Idem*.

418 L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 14 août 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

419 L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 30 novembre 1901, fonds William Ritter, ALS, Berne.

420 Le compte rendu du concours de mars 1897 précise ainsi : « Le Comité de direction s'est réuni, le lundi 12 avril, à cinq heures, au siège de la revue, pour juger le concours de mars […]. » (Anonyme, « Nos concours », *A&D*, avril 1897, p. 93).

Marx et Bénédite, dont la présence au sein de la revue se trouve donc doublement prépondérante.

Au rôle un peu vague du comité de direction, s'oppose l'action au contraire beaucoup plus pratique et directe de François Thiébault-Sisson et de son successeur à la tête de la rédaction à partir d'août 1898, Gustave Soulier.

De Thiébault-Sisson à Soulier : un engagement accru au profit de l'art décoratif

Malgré les titres distincts revendiqués par chacun d'eux au seuil de la revue et dans leur correspondance, les rôles occupés successivement par François Thiébault-Sisson et Gustave Soulier à la tête de la revue, entre 1897 et 1901, semblent avoir été en réalité à peu près similaires. Si Thiébault-Sisson est officiellement « directeur » de janvier 1897 à avril 1898, et Gustave Soulier « secrétaire de rédaction » d'août 1898 à novembre 1901, tous deux restent globalement soumis à l'autorité directe d'Émile Lévy. D'après leur correspondance avec Ritter, mais aussi avec Rodin, leur action se limite à un domaine nettement plus pratique. En contact direct avec les auteurs, ils reçoivent leurs propositions d'articles[421] et leur envoient leurs épreuves[422], s'occupent d'obtenir les illustrations[423] et servent d'intermédiaire entre les artistes, les auteurs, les photograveurs et l'imprimeur. En charge des compositions des pages[424], il leur revient aussi de couper des textes, lorsque les délais sont trop courts pour en confier la responsabilité à l'auteur[425]. En cas de litige, l'intervention de Lévy reste toutefois la solution la plus efficace[426]. En outre, lui seul prend la responsabilité de commander personnellement des articles[427], alors que Thiébault-Sisson s'abritait derrière un vœu collectif[428] ou transmettait des souhaits de l'éditeur[429].

Dans les faits, malgré le prestige attaché à la fonction officielle de directeur, il semble que l'investissement de Thiébault-Sisson ait été en réalité bien moindre que celui de Soulier, non seulement dans la durée, mais également du point de vue de son intensité[430]. Son

[421] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 4 octobre 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[422] L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 26 mars 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[423] L.M.S. de G. Soulier à A. Rodin, 25 février 1901, Archives du musée Rodin, Paris ; L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 26 mars 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[424] L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 3 décembre 1898 ; 17 janvier 1900 ; 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[425] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 octobre 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[426] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 3 mai 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[427] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 octobre 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[428] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[429] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 26 février 1897, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[430] D'après les archives Ritter, François Thiébault-Sisson arrête de prendre en charge la correspondance de la

désintérêt progressif pour le périodique est révélé en privé par Grasset. Si le témoignage de celui-ci doit parfois être pris avec précautions, en raison du caractère exacerbé de son esprit critique, il n'en est pas moins intéressant par son caractère non officiel. « Thiébault-Sisson n'est plus à *Art et Décoration* ; il ne s'occupait presque pas, paraît-il, de cette Revue et il y a eu séparation. Je tiens de l'éditeur ces détails vrais ou non, mais le fait existe.[431] », écrit-il à William Ritter. Grasset ne se montre guère plus amène envers Soulier, auquel il reproche sa jeunesse et son snobisme[432]. Sa critique ne s'affaiblit d'ailleurs pas avec le temps, ce qui traduit son désaccord avec une partie de l'orientation de la revue et son amertume face au peu de crédit qui lui est attribué en tant que membre du comité : « Il n'y a plus non plus de directeur. Cela se trouve remplacé par l'éditeur flanqué de Soulier, secrétaire factotum, jeune homme infiniment trop jeune. C'est un ami des Extravagants et aussi malheureusement des impuissants.[433] » Plus fidèle à la revue, Soulier s'y investit également de manière beaucoup plus complète que son prédécesseur, ce que leurs cheminements respectifs vers la promotion des arts décoratifs permet de comprendre.

Connu pour sa collaboration au quotidien *Le Temps* de 1893 à sa mort en 1936, François Thiébault-Sisson entame une carrière journalistique et littéraire au début des années 1880. Dans l'entourage de Guy de Maupassant et du poète montmartrois Jean Floux, il se lie avec le japoniste et collectionneur Emmanuel Tronquois[434], dont il épouse la sœur. Parallèlement à quelques essais poétiques, Thiébault-Sisson commence son activité de chroniqueur d'art pour la *Revue alsacienne* en 1880. Il y livre l'un de ses premiers comptes rendus de salon, activité qui devient régulière pour la *Nouvelle Revue* entre 1887 et 1890[435]. Il est possible qu'il se soit fait connaître auprès de la rédaction du *Temps* par le biais d'une série de conférences littéraires et artistiques données dans les locaux du quotidien en 1886[436]. Fondé en 1861 par un protestant alsacien, Auguste Nefftzer, ferme opposant au régime de

---

revue en octobre 1897. Mis à part un dernier compte rendu de concours en mars 1898 (F. THIÉBAULT-SISSON, « Nos concours : le concours de la Société artistique des amateurs », *A&D*, mars 1898, n. p.), ses contributions régulières à la revue en tant que critique cessent quant à elles dès septembre 1897 (F. THIÉBAULT-SISSON, « Le Biscuit de Sèvres », *A&D*, septembre 1897, p. 65-72). La correspondance et les articles émanant de Soulier sont quant à eux permanents et réguliers jusqu'à son départ fin 1901.

431 L.M.S. de E. Grasset à W. Ritter, 1er juillet 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne.

432 « Il n'y a qu'un M. Soulier secrétaire de la rédaction, jeune homme bien intentionné mais un peu trop selon moi suiveur de snobs. » *Idem*

433 L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne.

434 Sur les liens de Thiébault-Sisson et Emmanuel Tronquois, co-auteurs de la traduction française de *L'Histoire de l'art du Japon* à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, voir Christophe MARQUET, « Emmanuel Tronquois (1855-1918), un pionnier des études sur l'art japonais. Sa collection de peintures et de livres illustrés d'Edo et de Meiji », *Ebisu*, n° 29, 2002, p. 115-165.

435 De manière plus épisodique, cette collaboration perdurera jusqu'en 1913.

436 « Les Contes de Guy de Maupassant », le 8 janvier, « *Trop belle*, de M. Henri Pègne », le 3 juin, et « Paris capitale des arts », le 17 juin 1886 (ces conférences sont annoncées dans *Le Temps*, le jour même).

Napoléon III, ce journal est devenu l'organe de référence de la Troisième République à la suite de sa reprise en 1872 par Adrien Hébrard (1833-1914). À partir de 1893, profitant d'une actualité salonnière récemment redoublée par la création de la Société nationale des beaux-arts, Thiébault-Sisson en devient le chroniqueur attitré. D'abord discrète en 1893-1894 et limitée au commentaire de petits salons[437], sa présence au sein du quotidien devient beaucoup plus notable en 1895-1896. Dominés par des commentaires sur les sections de peinture et de sculpture, ses comptes rendus laissent percevoir une sensibilité à la manière des futurs membres de la Société nouvelle de Gabriel Mourey[438], et une prédilection particulière pour les artistes de la « Bande noire » : Albert Besnard, Lucien Simon, René Ménard, Charles Cottet, Edmond Aman-Jean, tous ultérieurement adoubés par *Art et Décoration*. Plus encore, ses articles traduisent une admiration sans borne pour Puvis de Chavannes, participant activement à la consécration dont bénéficie le maître à la fin des années quatre-vingt-dix. C'est d'ailleurs en sa compagnie que Thiébault-Sisson inaugure la série d'interviews qui le rendra célèbre. Avant ses conversations bien connues avec Degas et Monet, il publie ainsi dès janvier 1895 et 1896 ses interviews de Puvis et de Frémiet[439], deux des futurs « patrons » d'*Art et Décoration*. Parallèlement à une critique de l'académisme à travers des examens critiques des envois de Rome[440], il s'intéresse progressivement au dynamisme des arts appliqués, selon lui magistralement incarné par Grasset, « l'artiste ingénieux et charmant qui a renouvelé, en y portant un sentiment tout moderne et profondément personnel, toutes les branches de l'art décoratif[441] ». Très critique envers le rôle des institutions soucieuses d'encadrer ce dynamisme (Union centrale[442] et musée Galliera[443]), il accueille en revanche de manière très positive l'ouverture de *L'Art nouveau* de Siegfried Bing[444]. Mais regrettant les tâtonnements d'artistes dépourvus de guide, il s'inquiète surtout du devenir français de l'art décoratif et de sa situation sur la scène

[437] F. THIÉBAULT-SISSON, « L'art hippique et le cheval dans l'art », *Le Temps*, 15 avril 1893 ; « Le premier des petits salons », *Le Temps*, 5 novembre 1893, p. 2-3 ; « Coins de Paris. À la Cour des Comptes », 8 décembre 1893 ; « Le Salon de l'art hippique », *Le Temps*, 29 mars 1894, p. 2 ; « Auguste n'est pas mort », *Le Temps*, 30 mars 1894, p. 2 ; « Les Pastellistes français », *Le Temps*, 3 avril 1894, p. 2 ; « Le Salon des Indépendants », *Le Temps*, 7 avril 1894, p. 3.

[438] Anne-Françoise PONTHUS, *La « Société Nouvelle » (1900-1914) : un réseau d'amis peintres et sculpteurs (Claus, Cotter, Le Sinader, Martin, Ménard, Simon Desbois, Meunier, Poupelet, Rodin, Schnegg, Troubetzkoy...)*, Saarbrücken, éditions universitaires européennes, 2010.

[439] F. THIÉBAULT-SISSON, « Puvis de Chavannes raconté par lui-même », *Le Temps*, 16 janvier 1895, p. 2 ; « Une vie d'artiste : Frémiet, animalier », *Le* Temps, 2-3 janvier 1896, p. 3 et 5 janvier 1896, p. 3.

[440] F. THIÉBAULT-SISSON, « Les envois de Rome », *Le Temps*, 30 juin 1895, p. 3 ; « Les envois de Rome », *Le Temps*, 29 juin 1896, p. 3.

[441] F. THIÉBAULT-SISSON, « Le nouveau timbre-poste », *Le Temps*, 19 juillet 1895, p. 2.

[442] F. THIÉBAULT-SISSON, « Le concours de l'Union centrale des arts décoratifs pour un cabinet d'amateur », *Le Temps,* 20 juin 1895, p. 2-3.

[443] F. THIÉBAULT-SISSON, « Le Musée Galliera », *Le Temps*, 19 décembre 1895, p. 3.

[444] F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art nouveau », *Le Temps*, 30 décembre 1895, p. 3.

artistique européenne, voire mondiale. La perspective nationaliste de son discours, bien présente aussi dans son avant-propos à *Art et Décoration*, vise à inscrire l'art dans la tradition décorative éminemment française du Moyen Âge[445].

Son discours contient donc en germe un certain nombre d'intérêts et orientations qui feront la particularité d'*Art et Décoration* dans ses premières années. Mais son goût pour les arts décoratifs en eux-mêmes paraît plus lié à un contexte global favorable à leur éclosion, voire à une mode. Il relèverait de ce fait d'une forme d'opportunisme plutôt que d'un engagement sincère, ce que tend à confirmer son départ rapide de la revue[446].

Tout autre est la position de Gustave Soulier, et tout autre son univers. Originaire de Bordeaux, il se retrouve dès ses premières années parisiennes au cœur des cercles symbolistes idéalistes. Proche du groupe de la Rose+Croix réuni par le Sâr Joséphin Péladan, il intègre dès 1893 l'équipe de rédacteurs de la « petite » revue artistique et littéraire *L'Art et la Vie* (1892-1897). Il y publie quelques poèmes d'esprit symboliste, et, chargé des chroniques artistiques, commence sa carrière de critique d'art, parallèlement à une initiation technique à la peinture, à la sculpture et à la gravure[447]. Dirigée par Maurice Pujo, *L'Art et la Vie* a été fondée par un ensemble de jeunes lettrés influencés par la philosophie spiritualiste d'Henri Bergson et de Gabriel Séailles[448], sous le premier titre de *Revue jeune*. En réaction contre l'intellectualisme positiviste et la doctrine de l'art pour l'art, ses animateurs s'engagent au contraire dans la promotion de l'art comme fait social, intrinsèquement lié à la vie. Le but ultime en est l'indispensable régénérescence morale de la société. La revue partage à ce titre l'ambition de l'Union pour l'action morale, mue par un projet social de plus large

---

[445] À propos du Monument aux morts de Bartholomé, Thiébault-Sisson écrit : « Elle n'a rien perdu de ce grand sens décoratif, ni de ce merveilleux esprit d'équilibre, ni cette noblesse de sentiment, ni cette suavité, cette délicatesse et cette grâce qui, dès l'aurore du XIIIe siècle s'affirmaient, dans les cathédrales d'Amiens et de Paris, en des ensembles si magistralement rythmés et si simples. » (F. THIÉBAULT-SISSON, « La sculpture au Salon des Champs-Élysées », *Le Temps*, 30 avril 1895, supplément, p. 1.) Le catalogue de sa collection personnelle, dispersée à l'Hôtel Drouot le 30 novembre 1907, confirme cet intérêt pour les arts du Moyen Âge et de la Renaissance, avec 87 bois sculptés du XVe au XVIe siècle, et plus d'une cinquantaine de pierres, marbres, terres cuites et objets variés du XIIe au XVIIIe siècle. (*Catalogue des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance, bois, pierres, marbres, objets variés, composant la collection Thiébault-Sisson.*. ([expert] Mannheim), Paris, Impr. de l'art, 1907.)

[446] Après avoir considérablement ralenti sa collaboration au *Temps* en 1897-1898, ce qui tend à prouver que *Art et Décoration* l'occupait alors majoritairement, Thiébault-Sisson en reste le chroniqueur fidèle et en devient le porte-parole en matière d'art jusque dans les années trente.

[447] Anonyme, « La mort de M. Gustave Soulier, directeur de l'Institut français de Naples », *Le Temps*, 9 mai 1937 (BNF, dossier biographique salle X, non catalogué).

[448] Sur les rapports de Gabriel Séailles avec les membres de la revue *L'Art et la vie* et avec l'Union pour l'action morale, voir : Jean-David JUMEAU-LAFOND, « Séailles mécène : Schwabe, la conscience et l'exemple », introduction de « Carlos Schwabe » (1914), *in* Sarah LINFORD et Michela PASSINi (éd.), *Le Génie dans l'art. Anthologie des écrits esthétiques et critiques de Gabriel Séailles*, Paris, Kimé, 2011, p. 161-174.

envergure[449]. Comptant justement parmi ses membres Maurice Pujo, mais aussi Henri Vaugeois – tous deux à l'origine de la fondation de l'Action française au moment du schisme de l'Union provoqué par l'Affaire Dreyfus – ou encore André Michel et Gabriel Séailles lui-même, cet organisme poursuit un but humaniste et pédagogique, dépassant le strict cadre artistique[450]. C'est avec Pujo que Soulier organise en 1894 et 1896, au théâtre d'application de la Bodinière, ses deux expositions des « Artistes de l'âme », réunissant sous cette bannière un noyau de peintres et de sculpteurs déjà rassemblés précédemment par Péladan (Edmond Aman-Jean, Armand Point, Alexandre Séon, Henri Martin, Alphonse Osbert, Carlos Schwabe, Lucien Lévy-Dhurmer, Andhré des Gachons, Ville Vallgren et Jean Dampt)[451]. À l'occasion de la première exposition, lors d'une conférence donnée le 6 décembre 1894, après Péladan et avant Mellerio[452], le jeune critique explicite sa conception d'un art idéaliste. Destiné à guider la marche de l'humanité vers l'idéal par sa mission d'enseignement moral, cet art a pour but de toucher notre âme « par le chemin des yeux et de l'esprit […], nous raconter l'histoire même de nos âmes et nous rendre présent et tangible tout ce qui semblait enseveli dans les replis de notre cœur[453] ».

Fin 1896, sous l'influence des théories de William Morris dont il a pris connaissance à travers l'essai de Gabriel Mourey, *Passé le détroit*[454], Soulier associe la mission régénératrice et éducatrice de l'art idéaliste à la « beauté coutumière[455] » incarnée par le cadre domestique. Alors qu'il réprouve un an auparavant le « faste frelaté du chrysocale et des tessons de verroterie » de la façade de *L'Art nouveau* de Bing, « bazar de la pauvreté », « comble de l'inconfort[456] », calqué sur les modèles anglais au mépris de la tradition, il admet désormais

[449] Jean-David JUMEAU-LAFOND, « Une autre lumière. Carlos Schwabe, l'idéalisme et la mort », *L'écrit-voir*, n° 8, 1986, p. 50-61.

[450] Pour une analyse du rôle ambigu de l'Union pour l'action morale, voir les interprétations divergentes de Jean-David JUMEAU-LAFOND, « "L'Enfance de Sainte-Geneviève" : une affiche de Puvis de Chavannes au service de "l'Union pour l'action morale" », *Revue de l'art*, n° 109, 1995, p. 63-74, et de Catherine FRAIXE, « Masses inconscientes et élites républicaines ou les arrière-plans naturalistes du "retour à l'ordre", *in* Neil MCWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (dir.), *L'Art social, de la Révolution à la Grande Guerre*, (actes du colloque tenu à l'INHA, Paris, les 16 et 17 juin 2011), Rennes, PUR et Paris, INHA, 2014, p. 373-396. Si Jumeau-Lafond met l'accent sur l'engagement social de l'Union pour l'action morale, Catherine Fraix insiste, quant à elle, sur le maintien de l'ordre ainsi assuré par des personnalités qui rejoindront par la suite les bancs de l'Action française.

[451] J.-D. JUMEAU-LAFOND, *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France* (cat. exp. Bruxelles, musée d'Ixelles, Madrid, Fondation Mapfre-Vida, Paris, Pavillon des arts et Salzbourg, Rupertinum, octobre 1999-décembre 2000), Paris, Paris Musées, 1999. Voir également Véronique DUMAS, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert* (1857-1939), Paris, CNRS éditions, 2005, p. 64-67.

[452] Joséphin PÉLADAN, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel éditeur, 1894 et André MELLERIO, *Le mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.

[453] Gustave SOULIER, « Les Artistes de l'âme », *L'Art et la vie*, 1895, p. 23.

[454] Gabriel MOUREY, *Passé le détroit. La vie et l'art à Londres*, Paris, Ollendorff, 1895.

[455] G. SOULIER, « La beauté coutumière », *L'Art et la vie*, 1897, p. 270-275.

[456] G. SOULIER, « [Chronique artistique]. – L'Art nouveau, chez Bing », *L'Art et la vie*, 1896, p. 156.

le caractère pionnier et fondateur des Britanniques dans une « éducation esthétique[457] » par la « société journalière du beau[458] », grâce à l'art décoratif. Ce dernier se pare alors d'une aura supérieure, presque messianique :

> « On ne saurait insister sur la valeur *décorative* que doit revêtir l'art tout entier ; et en vérité, quand on parle d'art décoratif, il ne s'agit pas seulement d'ameublement et de bibelots. Les salons ont fait depuis quelques années une large place aux objets d'art, mais il reste à établir la fusion entre tous les arts, l'unité d'inspiration et de direction.[459] »

L'intégration de l'art décoratif à la pensée idéaliste de Soulier, comme un accomplissement de la visée sociale et morale de l'art, détermine donc son engagement dans la rédaction d'*Art et Décoration*, au moment où *L'Art et la vie* disparaît dans les remous de l'Affaire. L'entreprise d'Émile Lévy lui apparaît en outre vraisemblablement comme l'incarnation du guide, de « l'organe central d'impulsion[460] » qu'il appelle de ses vœux sur le modèle de *The Studio* : « une revue de propagande et de combat, qui fait une place à tous les essais esthétiques de valeur, et qui tient en éveil l'imagination et le talent de tous les jeunes artistes, en proposant chaque mois au concours un modèle d'art industriel[461] ». Sa contribution au nouveau périodique apparaît donc comme la suite logique de cet appel. Idéalement, cette « revue militante[462] » aurait encore gagné à être adossée à une maison d'art telle que les magasins d'Oxford Street de William Morris[463]. C'est d'ailleurs bien cet idéal que Soulier tentera de réaliser, presque une dizaine d'années plus tard, avec le Salon de *L'Art décoratif*, ouvert en 1905 dans les locaux de la revue du même nom, dont il assume la direction depuis 1903[464].

La collaboration de Thiébault-Sisson et de Soulier à *Art et Décoration* durant sa première année d'existence illustre l'hétérogénéité de ses membres, réunis par un intérêt commun pour les arts décoratifs, mais dont les motivations sont éminemment variables. Issus, l'un de la grande presse, et l'autre, du milieu des petites revues, les deux critiques font preuve d'un engagement différencié au sein du périodique comme dans la promotion des arts décoratifs. Cette hétérogénéité se retrouve au niveau du choix de leurs collaborateurs.

---

457 G. SOULIER, « L'héritage de W. Morris », *L'Art et la vie*, 1896, p. 715.
458 *Idem*.
459 G. SOULIER, « Notes d'art. Salon du Champ de Mars (Premier article) », *L'Art et la vie*, 1897, p. 378.
460 G. SOULIER, *L'Art et la vie*, 1896, p. 711.
461 *Idem*.
462 *Ibid.*, p. 712.
463 « La Maison d'Art et la Revue, ainsi qu'elles ont été réalisées par William Morris et par le Studio, tels sont, je crois en effet, les principes nécessaires d'un mouvement artistique durale et efficace. Avec cet outillage-là, si je puis ainsi dire, nous ne devons pas nous étonner que nos voisins soient arrivés à de si beaux résultats, et ne cessent de nous montrer le chemin. » (*ibid.*, p. 711).
464 F. FRAVALO, « Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 125-134.

La mise en place d'un réseau pluriel de rédacteurs

Stimulée par l'accroissement de l'actualité en matière d'arts décoratifs se développe dans les années quatre-vingt-dix une critique d'art spécialisée dans leur commentaire et leur évaluation[465]. Jusqu'à la naissance d'*Art et Décoration*, son terrain d'action reste cependant limité aux cercles des petites revues et à la grande presse quotidienne. C'est pourquoi une bonne partie de ces « spécialistes » rejoint vite les pages du nouveau périodique, y trouvant un terrain d'action plus ciblé. Toutefois, en incluant dans son programme l'ensemble des manifestations artistiques marquantes de l'actualité contemporaine, *Art et Décoration* doit recourir à un spectre élargi de contributeurs, aux compétences à la fois différenciées et complémentaires. Elle constitue ainsi un cas paradigmatique de la situation de la critique d'art décrite par Françoise Lucbert :

> « Engagée, nous allons le voir, dans un processus de professionnalisation, la critique d'art implique non seulement des écrivains, mais aussi des journalistes collaborant à la presse quotidienne, des historiens de l'art aspirant à une critique plus spécialisée, des artistes voulant eux-mêmes défendre leurs théories, ainsi que des amateurs d'art, des collectionneurs et des marchands de tableaux.[466] »

Dans cette perspective, et suivant la catégorisation socioprofessionnelle des critiques d'art proposée par Dario Gamboni en 1991[467], elle-même inspirée de la théorie des champs disciplinaires de Pierre Bourdieu[468], il est utile de s'attarder un peu plus sur cet éventail de profils réunis par *Art et Décoration*. Plutôt que reprendre la tripartition scientifiques/écrivains/journalistes exposée par Dario Gamboni, nous préférons nous rapprocher du modèle de Françoise Lucbert : écrivains d'art/historiens de l'art/artistes/amateurs. À la catégorie « écrivains d'art », nous substituerons celle, plus large, de « critiques professionnels », afin d'obtenir la répartition suivante, mieux adaptée à la réalité de notre objet d'étude : critiques/historiens de l'art/artistes/amateurs[469]. Sous le terme « critiques », représentatif de la professionnalisation de cette activité dans les vingt

[465] C. NAUBERT-RISER, « 1890-1900. Introduction », *in* J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 311-317.
[466] F. LUCBERT, 2005, p. 52.
[467] D. GAMBONI, 1991, p. 9-17.
[468] F. LUCBERT, 2005, p. 52.
[469] Voir annexe II-D.

dernières années du XIXe siècle[470], nous incluons ainsi non seulement les écrivains d'art se distinguant par leurs qualités littéraires (Gustave Kahn, Camille Lemonnier)[471], mais également les publicistes, dont le commentaire sur l'art présent constitue la principale activité lucrative, indépendamment de leurs aspirations littéraires, tels que Raymond Bouyer, William Ritter, Gustave Geffroy ou Fernand Weyl. Certains d'entre eux bénéficient d'autres revenus, comme Octave Maus, avocat, mais la critique d'art est devenue leur occupation prépondérante. La plupart sont venus à l'art par leurs fréquentations, ou par simple opportunisme, devant une actualité prolifique. Ces auteurs sont prédominants au sein d'*Art et Décoration* durant ses premières années, regroupant presque un tiers des contributeurs et plus de la moitié des articles[472]. Les « historiens de l'art » regroupent, quant à eux, les critiques dits « scientifiques » par Dario Gamboni, issus de la professionnalisation muséale et universitaire à l'œuvre à la fin du XIXe siècle. Conservateurs (Léonce Bénédite, Émile Molinier, Paul Vitry, Henri Bouchot, Paul Leprieur, André Michel), et parfois enseignants ou responsables administratifs de diverses institutions artistiques (Émile Baumgart, Jules Guiffrey), ils sont sollicités pour la légitimité de leur discours sur l'art, désormais de plus en plus garantie par une formation érudite et méthodique, prenant appui sur l'étude des documents textuels et iconographiques[473]. Leur présence révèle l'intérêt de la revue à étendre son réseau au monde des musées, susceptible de favoriser l'ouverture de débouchés pour l'art qu'elle défend, tout en lui apportant sa caution scientifique et son prestige institutionnel. La proportion des « historiens » et celle des « artistes », troisième catégorie, sont également à peu près égales, mais leurs contributions moins nombreuses que celles des critiques[474]. La présence de ces artistes, décorateurs pour la plupart (Grasset, Pillard-Verneuil, Eugène Belville, Edme Couty, Félix Gaudin, Henri Vever) est due au caractère encore novateur de la critique des arts appliqués, qui amène la revue à se tourner vers un certain nombre de praticiens actifs dans ce domaine. Ceux-ci sont appelés à juger la création contemporaine en raison de leurs connaissances techniques. De manière plus traditionnelle, c'est également le cas des architectes (Lucien Magne, René Binet, Charles Genuys ou Frantz Jourdain). Enfin, quelques personnalités isolées peuvent être rassemblées en une quatrième et dernière catégorie, très minoritaire : celle des amateurs, collectionneurs ou érudits, dans la

[470] P. VAISSE, 1991, p. 4 ; J.-P. BOUILLON, « 1879-1889. Introduction », *in* J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 195-200.
[471] Le monopole de ces écrivains a été remis en question dès les années 1880, selon J.-P. Bouillon, *ibid.*
[472] Ces critiques représentent 30,35 % des auteurs et leurs contributions 53,65 % des articles sur la période 1897-1901. Voir annexe II-D.
[473] M. PASSINI, 2012, p. 41.
[474] Les historiens et artistes représentent respectivement 28,57 % et 30,35 % des auteurs, et leurs contributions 22,76 et 20,73 % des articles sur ces mêmes années. Voir annexe II-D.

tradition du connaisseur. Marcel Nicolle, marchand et collectionneur, Georges Ducrocq, géographe, ou encore Ernest Lefébure, président de l'Union du commerce et de l'industrie en font partie. En dépit de cette amorce de spécialisation, les frontières entre ces catégories restent toutefois poreuses et la polyvalence s'observe dans bien des cas.

L'ampleur et la diversité de cet éventail de contributeurs traduit ainsi le caractère innovant de la critique pratiquée par *Art et Décoration*, à laquelle s'exercent pour la première fois certains d'entre eux. La plupart des historiens d'art sollicités ne sont pas coutumiers du commentaire sur l'art contemporain. Si la plupart ont déjà collaboré avec la *Gazette des beaux-arts*[475], leurs articles s'inscrivaient directement en rapport avec leurs travaux d'historiens. Mis à part Bénédite, conservateur du musée des artistes vivants, seul Henri Bouchot s'était déjà livré à l'exercice du Salon en 1893. Les principaux artistes-critiques de la revue – Grasset et Pillard-Verneuil – font également leurs premiers pas dans ce domaine. D'autres, comme Couty, Genuys ou Vever ont déjà tenté l'exercice dans la *Revue des arts décoratifs*, sans en prendre l'habitude. Mais la largeur de ce spectre de rédacteurs reflète aussi l'extension du réseau auquel accède *Art et Décoration* par leur intermédiaire, et le brassage qu'elle opère. Elle réunit ainsi des habitués des petites revues symbolistes *La Plume, L'Ermitage, La Revue indépendante, L'Art et la vie* à travers la collaboration de Raymond Bouyer, Octave Maus, William Ritter, Gustave Soulier, Fernand Weyl, Octave Uzanne, et des personnalités majeures des institutions ainsi que des contributeurs fidèles de la *Gazette des beaux-arts*. Dans les premières années du XXe siècle, certains de ces critiques issus du milieu symboliste rejoindront ce périodique et son confrère tout aussi institutionnel, *La Revue de l'art ancien et moderne* (Bouyer ou Ritter, par exemple). De manière non exclusive, *Art et Décoration* a pu faire office de tremplin dans la carrière de ces auteurs, par son ouverture et sa diffusion. Enfin, certains de ses collaborateurs ont déjà donné quelques articles à *La Revue des arts décoratifs*, mais de manière occasionnelle[476]. Mis à part ces quelques noms, *Art et Décoration* parvient donc à établir un réseau presque totalement indépendant de sa concurrente et de l'Union centrale, ce qui garantit son autonomie, tout comme son audience auprès d'un large public, composé d'amateurs comme de spécialistes.

Dans les premières années, voire les premiers mois, s'instaure enfin une répartition des rôles relativement claire entre les rédacteurs les plus fidèles, comme l'a noté Rossella

[475] Émile Molinier, Paul Leprieur, Gaston Migeon, Marius Vachon sont des collaborateurs réguliers à la *Gazette des beaux-arts*.
[476] Frantz Jourdain, Henri Bouchot (dès 1889), Roger Marx, Bénédite, Vachon, Geffroy (dès 1890), Genuys, Vever (dès 1895), Edme Couty (en 1897) ont écrit pour la *Revue des arts décoratifs*.

Froissart[477]. Dès 1897, Léonce Bénédite se trouve en charge des monographies et comptes rendus de peinture, tandis que Paul Vitry assume la critique de la sculpture, jusqu'en 1914[478]. Magne commente l'architecture et les arts qui lui sont associés, comme le vitrail ; Molinier est responsable des chroniques concernant les arts du feu (céramique et orfèvrerie). Soulier écrit la majeure partie des articles sur l'ameublement, partageant par ailleurs la critique des arts décoratifs au sens large avec Grasset et Pillard-Verneuil. Tous trois, ainsi que Magne, prennent en outre régulièrement en charge les comptes rendus des concours organisés par la revue. Par ailleurs, se dessine également un solide réseau de correspondants étrangers : Gleeson White, animateur du *Studio*, en Angleterre, Hippolyte Fierens-Gevaert et Octave Maus en Belgique, William Ritter enfin, pour l'ère germanique et l'Europe centrale. Ces derniers jouent un rôle d'écho à double sens : observateurs des manifestations du renouveau décoratif à l'étranger, ils peuvent aussi se faire les relais de la revue dans les grandes capitales européennes.

Si le mode de recrutement de ces collaborateurs n'est pas connu en détail, les échanges de Lévy, Thiébault-Sisson et Soulier avec Ritter permettent de s'en faire une idée. Il semble que ce dernier ait été contacté par l'intermédiaire de son ami Eugène Grasset, avec lequel il entretient une correspondance, épisodique mais affectueuse, depuis 1893. C'est sur sa recommandation que Lévy envoie à Ritter les premiers exemplaires de *La Plante* à la fin de l'année 1896, accompagnés du programme de la future revue[479]. Répondant à cette invitation implicite, Ritter se propose comme correspondant à Vienne dès sa réception[480]. Toutefois, valable pour des contributeurs éloignés, cette procédure n'a pas forcément été systématique. L'éventail des auteurs laisse plutôt penser qu'ils ont été principalement rassemblés, soit par sollicitation, soit de manière spontanée, en fonction d'affinités esthétiques et intellectuelles, notamment avec les principaux points mis en avant par le programme de 1896 et réalisé dès les premiers numéros : le soutien indépendant à un art à la fois décoratif et moderne d'essence française, dans la lignée du rationalisme viollet-le-ducien et d'une tradition nationale.

---

[477] R. FROISSART *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 155-166.

[478] F. FRAVALO, « La critique de la sculpture dans la revue *Art et Décoration* : approches et enjeux d'un art décoratif au tournant du XXe siècle », *in* I. RIALLAND (éd.), 2012, p. 97-110.

[479] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 24 novembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne. Un premier envoi des livraisons précédentes avait déjà été effectué par Lévy à la demande de Grasset le 8 juillet 1896 (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 8 juillet 1896).

[480] Cette proposition se comprend en filigrane dans les mots de Thiébault-Sisson : « Nous serons ravis, est-il besoin de vous le dire, d'avoir à Vienne un correspondant tel que vous […]. » (L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 3 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne).

CHAPITRE 2 – UNE CRITIQUE PRAGMATIQUE AU SERVICE D'UN ART NOUVEAU FRANÇAIS

Première revue indépendante consacrée aux arts décoratifs contemporains, *Art et Décoration* affirme son ambition de contribuer à la recherche de « l'art de demain[481] », qu'elle se propose d'accompagner et d'aider à orienter au moment où s'amorce sa nouvelle voie. Face à l'actualité artistique et à ses principales manifestations, sa démarche implique alors un certain nombre de choix critiques, et l'élaboration d'un discours militant, sinon prescriptif, mû par des impératifs à la fois esthétiques et nationalistes. En tant que « corollaire de la création artistique qui la suscite et qui, à son tour, est suscitée par elle » selon la définition de la critique donnée par Albert Dresdner[482], il s'agit bien, pour *Art et Décoration*, de participer, de manière réellement pragmatique, à la construction d'un art « nouveau » en France. Tout comme les écrivains d'art étudiés par Françoise Lucbert[483], ses rédacteurs entendent prendre pleinement part à la vie artistique, mais en tant qu'acteurs des débats et non en tant que créateurs. Ils tirent leur légitimité non pas de la transposition de l'œuvre plastique en œuvre littéraire, expression de leur subjectivité sensible, mais de leurs engagements, de leurs prises de positions et de leur action critique. Dans ce but, ils déploient une argumentation en faveur d'une rénovation des arts appliqués dans un esprit qualifié de « moderne » et de « français ». Cette argumentation se trouve relayée par un faisceau d'outils pratiques, dont l'action est optimisée par des moyens spécifiques à son contexte d'énonciation : en tant que revue en effet, *Art et Décoration* constitue un vecteur esthétique et un relais de diffusion chronique de première importance.

1/ Le combat pour une rénovation moderne des arts appliqués

En tant que « vivant commentaire », « immédiate discussion des œuvres de chaque jour, des efforts réalisés d'heure en heure[484] », selon les mots d'Armand Dayot, contributeur épisodique, *Art et Décoration* s'inscrit délibérément en phase avec le présent. Toutefois, sa

[481] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896] p. [2].
[482] A. DRESDNER, 2005 (1915), p. 28.
[483] F. LUCBERT, 2005.
[484] Armand DAYOT, « Notes sur Carriès (à M. Georges Hœntschel) », *A&D*, mars 1900, p. 65.

dimension militante l'oriente aussi vers l'avenir et tendrait à faire d'elle le prototype d'une revue d'avant-garde au passage du siècle. Ce terme, alors assez rarement employé, se lit sous la plume d'Octave Maus[485] et signale explicitement la dimension programmatique de l'entreprise. L'avant-garde implique la mise en œuvre de moyens au profit d'un avènement conçu comme un progrès, indissociable d'une conception moderne du présent au tournant du XXe siècle[486]. Or, à la fin des années 1890, la perception de la singularité de l'époque contemporaine par rapport au passé se fait particulièrement vive, accentuée par l'accélération des progrès techniques et scientifiques[487]. Elle détermine un sentiment, sinon une pensée de la modernité, s'accompagnant d'une réflexion sur les manifestations d'un art qui en soit l'expression propre. Ce phénomène est bien connu dans le cadre de la peinture, mais il concerne également les arts décoratifs, en fonction d'une double motivation. D'une part, grâce au nouveau crédit accordé à leur statut, les arts appliqués entrent de plain-pied dans le domaine de l'art, suscitant l'intérêt des artistes[488] et devenant un support de la créativité propice au renouvellement. D'autre part, le cadre de vie devient lui-même l'objet de nouvelles préoccupations, de la part des hygiénistes comme des théoriciens, qui en repensent l'organisation et l'esthétique en fonction des besoins perçus comme « modernes ».

En tant qu'entreprise de refondation, cette quête d'un art décoratif « nouveau » ou « de demain », prend dans un premier temps la forme d'une réaction globale contre une esthétique engluée dans les conventions d'un passé révolu, désormais perçues comme anachroniques. Mais si cette réaction participe d'une forme d'attitude avant-gardiste, les positions d'*Art et Décoration* sont en réalité beaucoup plus complexes et moins radicales que ses affirmations liminaires pourraient le laisser supposer.

Une promotion ambiguë de l'originalité

Art et Décoration souscrit pleinement à ce rejet des conventions : elle conçoit son engagement comme une lutte contre l'hégémonie de l'historicisme du XIXe siècle et le carcan des styles du passé, considérés comme contraires à l'esprit du présent. Elle incite les

485 Octave MAUS, « Charles-William Bartlett », *A&D*, mai 1899, p. 160.
486 Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
487 Bernadette BENSAUDE-VINCENT, « La science au tournant du siècle », *in* Philippe THIÉBAUT (dir.), *1900* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars-26 juin 2000), Paris, RMN, 2000, p. 10-14.
488 L'intérêt récent des artistes pour les arts appliqués est considéré très rapidement comme un puissant moteur pour leur renouvellement et leur amélioration. C'est ce que révèle l'enquête menée par Henry Nocq auprès d'un ensemble d'artistes, de critiques et d'industriels au début des années 1890, publiée dans le *Journal des artistes* et la *Revue des arts décoratifs*, puis réunie en un volume en 1896 (Henry NOCQ, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, 1896).

artistes à se détacher d'une architecture historiciste ou éclectique utilisant ou mélangeant des emprunts décoratifs à différentes époques, ainsi que de l'omniprésence des styles « des Louis » du XVIIe au XVIIIe siècle, pastichés à l'envi dans l'aménagement des intérieurs. Tant dans les monographies d'artistes[489] que dans les comptes rendus de concours[490], les pages des premiers numéros d'*Art et Décoration* sont un encouragement permanent à sortir de cette emprise, solution de facilité désormais accusée d'anachronisme.

Ce rejet du pastiche et de la banalité de ses productions a pour corollaire la promotion de l'originalité, notion plus positivement connotée, et plus ou moins synonyme de nouveauté, comme sous la plume du critique symboliste Fernand Weyl :

> « Enfin ce qui nous est encore bien propre, c'est notre soif d'originalité. Nous admettons de moins en moins que nos artistes empruntent des modèles à leurs prédécesseurs ; nous voulons tout au moins qu'ils les déforment, qu'ils les dissimulent, qu'ils nous donnent l'*illusion de l'inédit*.[491] »

Les critiques ne se montrent cependant pas convaincus par toutes les formes prises par les œuvres d'art au nom de cette revendication[492]. C'est pourquoi ils cherchent plutôt à en élaborer des principes valables, inscrivant leur réflexion dans le sillage des débats qui ont nourri les courants antiacadémiques depuis le Second Empire. Si le terme d'originalité est employé par les théoriciens de la doctrine classique dès le XVIIe siècle, c'est en effet seulement à partir des années 1860 qu'il s'associe à une conception de la modernité et se trouve lié aux notions d'actualité et de progrès[493]. L'originalité est au cœur du projet de réforme de l'École des beaux-arts orchestré en 1863 par Prosper Mérimée et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc afin d'éloigner cette dernière du joug sclérosant de l'Académie, alors déjà perçue comme passéiste. Il s'agit pour eux de promouvoir et de stimuler, par le biais de l'enseignement, une qualité en puissance possédée par chaque élève : l'originalité individuelle, autrement dit, les capacités de chacun d'inventer et d'innover[494], considérées comme deux modes de constitution du nouveau. La réflexion accompagnant le mouvement

---

[489] Octave Maus et Gustave Soulier saluent l'œuvre novatrice des architectes bruxellois Paul Hankar et Victor Horta, dans « un style qui échappe aux influences du passé et relève directement de notre époque. » (Octave MAUS et Gustave SOULIER, « L'art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin », *A&D*, septembre 1897, p. 91).

[490] « Il en est un [défaut] dont nous devons parler pour que les concurrents soient avertis qu'*Art et Décoration* est une revue d'art moderne, et qu'il a été convenu que toute imitation ou réminiscence d'objets anciens serait laissée de côté, parce que cette publication cherche avant tout à développer les facultés d'invention de ceux à qui elle s'adresse. » (E. GRASSET, « Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 167).

[491] Fernand WEYL, « La broderie dans la toilette de la femme », *A&D*, novembre 1899, p. 142.

[492] Voir infra, dans le chapitre 2 : « *Le culte du nouveau ?* »

[493] A. BONNET, 2006.

[494] Alain Bonnet rappelle la distinction faite entre ces deux termes par les Académiciens et gommée par les réformateurs (*ibid.*)

de rénovation des arts décoratifs dans les dernières années du XIX[e] siècle reste profondément marquée par cette assimilation[495]. Son rayonnement et son héritage se perçoivent par exemple très lisiblement dans les propos d'Octave Maus, promoteur en Belgique d'une *Libre esthétique* par le biais d'un salon annuel visant à stimuler la créativité des artistes dans tous les domaines de l'art[496]. Lors du compte-rendu de la manifestation de 1898, il se livre ainsi à une célébration du « génie inventif » des participants, vantant leur « réel esprit d'initiative » et leur « loyal désir d'échapper aux banalités et aux redites[497] ». Pour sa part, Lucien Magne affirme, comme à son habitude, sa filiation viollet-le-ducienne, en faisant de l'application des principes rationalistes la clé de l'originalité permettant à l'art décoratif de se libérer du pastiche :

> « Ce n'est pas dans l'incohérence de la forme qu'il faut chercher l'originalité, mais dans son adaptation parfaite à l'idée dont elle est l'expression, et qui suppose chez l'artiste la connaissance des lois de proportion, de pondération et d'harmonie, l'observation de valeurs relatives, soit pour le relief, soit pour la couleur, enfin et surtout l'étude des qualités de chaque matière et des moyens de la travailler.[498] »

Proposant une définition de l'originalité cohérente et emblématique du projet de la revue, Magne reste cependant l'un des seuls à être aussi précis. Le plus notable, dans ces premières années d'existence de la revue orientées par la recherche d'une voie à suivre, est bien l'assimilation, souvent assez floue, des notions d'originalité, d'invention et d'individualité. Cette association traduit quant à elle une emprise large de la pensée viollet-le-ducienne, non seulement sur les figures phares de la revue, mais aussi sur le climat des années quatre-vingt-dix, propice à la recherche d'un art nouveau. Dans son anti-académisme, elle est très claire, encore une fois, dans le regard d'Octave Maus :

> « Il [le salon de la "Libre Esthétique"] affirme d'année en année avec plus d'éloquence le principe de l'individualisme, si heureusement substitué aux canons académiques et aux

---

[495] L'originalité sera d'ailleurs le critère finalement retenu par la loi du 11 mars 1902 autorisant les artistes industriels à signer le modèle d'une œuvre qu'ils ont conçu, et les reconnaissant de ce fait comme des créateurs à part entière.

[496] Sur Maus et le Salon des XX, puis de la Libre Esthétique, voir : *Évocation des XX et de la « Libre Esthétique »,* (cat. exp. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 29 avril-10 juillet 1966), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1966, 42 p. ; Madeleine O. MAUS, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX : la Libre Esthétique, 1884-1914*, Bruxelles, L. Hossmann, 1980, 508 p. [1ère édition : Bruxelles, librairie l'Oiseau bleu, 1926] ; *Les XX, la Libre Esthétique, cent ans après*, (cat. exp. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 novembre 1993-27 février 1994), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993, 583 p. ; Michel DRAGUET, « Les Vingt et le pouvoir. La mythologie des ruptures à l'épreuve des faits (1883-1893) », *in* Ginette KURGAN-VAN HENTENRYK, Valérie MONTENS (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 2001, p. 99-112.

[497] Octave MAUS, « Le Salon de la Libre Esthétique », *A&D*, avril 1898, p. 103-104.

[498] Lucien MAGNE, « Les travaux de l'École Guérin », *A&D*, janvier 1899, p. 32.

> recettes d'écoles. Et parallèlement à l'éclosion des peintres et des statuaires débarrassés des préjugés d'autrefois, pratiquant un art indépendant et personnel, il offre, dans les arts mineurs, une floraison de plus en plus abondante et variée.[499] »

Son propos paraît s'inscrire dans la droite ligne du principe même de la réforme, qui souhaitait mettre l'accent sur l'individualité créatrice de l'artiste, par opposition à la doctrine académique, qui subordonnait les qualités personnelles, considérées comme accidentelles, – à un ensemble de principes et de règles, susceptibles de nuire à l'épanouissement de cette individualité[500]. Malgré l'échec de son application, la réforme de 1863 était en effet révélatrice, comme l'a montré Alain Bonnet, d'une mutation en profondeur de la conception même de l'art. Ses répercussions indirectes ont été nombreuses, tant sur le monde de l'enseignement, avec la formation d'académies libres, comme l'Académie Julian (dès 1868), que sur la diffusion de positions antiacadémiques également aux origines de l'Art nouveau. Dans ses premiers temps, la promotion des objets d'art au statut d'œuvre repose aussi sur celle de l'individualité créatrice de son concepteur et exécutant, l'artiste-artisan célébré dans les années quatre-vingt-dix. S'ils récusent les excès formels provoqués par la recherche de l'originalité – nous y reviendrons – les critiques d'*Art et Décoration* souscrivent en revanche pleinement à la glorification ambiante de l'indépendance et de l'individualité des artistes. Cette dernière trouve son sens dans une double opposition : par rapport aux conventions sclérosantes des règles académiques et à la banalité qui en découle, d'une part, par rapport à l'œuvre de leurs confrères, d'autre part. Si Maus situe son propos surtout dans la première veine, seule source selon lui d'« œuvres fortes et durables[501] », la plupart de ses confrères s'engouffrent dans la voie d'un individualisme plus prononcé, qui vise surtout à distinguer des personnalités artistiques uniques. Arsène Alexandre[502] et Émile Molinier[503], notamment, s'en font l'écho de façon virulente. Leur position vient, certes, d'une réaction contre l'imitation respective des artistes entre eux, caractéristique d'un phénomène de mode plus que d'une entreprise créatrice, mais elle s'inscrit aussi dans un climat typique du tournant du XXe siècle. L'« éloge de l'individualisme », selon les mots de Catherine Méneux[504], fonde alors notamment la ligne critique d'un Roger Marx, tant dans son approche des grands

[499] Octave MAUS, « Les industries d'art au Salon de la Libre Esthétique », *A&D*, avril 1899, p. 97.
[500] A. BONNET, 2006, p. 227.
[501] O. MAUS, *A&D*, avril 1899, p. 104.
[502] « Et encore une fois, cette pénurie de décorateurs vraiment personnels vient de ce que naturellement on s'imite sans frein […]. » (Arsène ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 163).
[503] « Il ne suffit pas de se mettre à la remorque, consciente ou inconsciente, des quelques artistes dont le style est à la mode pour s'imaginer qu'on crée quelque chose d'original, de nouveau et d'acceptable. » (É. MOLINIER, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 189).
[504] C. MÉNEUX, 2007, p. 290-338.

génies picturaux, tels Puvis de Chavannes ou Eugène Carrière, que dans sa vision des artistes décorateurs, comme Gallé, emblématique de l'esprit symboliste des années quatre-vingt-dix[505]. Inhérente à leur nouveau statut, l'indépendance créatrice de ces derniers est ainsi globalement valorisée par la critique[506], comme le sont leurs productions en tant qu'œuvres d'art.

Mais cette promotion de l'individu et de la personnalité de l'artiste n'est pas sans danger à l'heure de la recherche d'un style nouveau, et plusieurs critiques s'en montrent conscients de manière assez précoce. La difficulté de concilier l'originalité et l'homogénéité d'un style censé devenir l'incarnation de l'esprit moderne se fait rapidement sentir. Les réformateurs de 1863 l'avaient justement pointée du doigt, visant, à travers un enseignement soucieux de développer la personnalité des élèves de l'École des beaux-arts, non pas la promotion de leur individualité pour elle-même, mais bien la production d'un « style général accordé aux valeurs nouvelles et propre à satisfaire le public moderne[507] ». Dans son article « style » du *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc lui-même insiste d'ailleurs sur la différence fondamentale entre « le style », manifestation, dans une œuvre d'art, d'un idéal établi sur un principe (rationnel), et le « style cherché », assimilé à la fantaisie, à la manière, « expression stérile d'une individualité enclose dans son caractère spécifique[508] ». À la suite du critique Léon Roger-Milès, qui soulignait dans sa conférence de 1896 à la bibliothèque Forney[509] la contradiction entre l'individualisation de la création et la dimension nécessairement collective du style, Gustave Soulier envisage à son tour l'individualisme artistique comme un obstacle à l'avènement d'un art décoratif moderne. De manière alors assez provocatrice, il se fait l'apôtre de l'anonymat, contrant les velléités individualistes des artistes encouragées par ses confrères :

> « […] c'est la communauté de tendances, ce qui nous apparaît d'anonyme dans l'orientation et les formes générales, qui constitue la marque foncière d'un style authentique. Cela ne dépend pas de la volonté d'un seul, et il n'est pas inutile de l'affirmer à nouveau puisque certaine exposition particulière française se réclame d'un style spécial auquel un nom d'homme est accordé.[510] »

---

505 Constance NAUBERT-RISER, *in* J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 314.
506 Ce phénomène est particulièrement prégnant dans la critique des petites revues symbolistes, comme l'a montré Françoise Lucbert (F. LUCBERT, 2005, p. 135-145).
507 A. BONNET, 2006, p. 312.
508 *Ibid.*, p. 294.
509 Léon ROGER-MILÈS, *Le style dans les arts décoratifs*, Paris, E. Rouveyre, 1896.
510 G. SOULIER, « L'Ameublement à l'Exposition », *A&D*, août 1900, p. 40. L'individualisme auquel Soulier fait ici allusion ne concerne pas seulement les artistes, mais vise aussi la promotion à laquelle se livre Siegfried Bing en associant son nom à celui du pavillon d'exposition de sa galerie : « L'Art nouveau Bing ».

Émise dans le cadre du bilan de l'Exposition universelle de 1900, cette remarque se trouve motivée par la découverte de l'art allemand, qui frappe pour la première fois l'esprit des critiques par son organisation[511]. Mais elle fait aussi écho à l'enthousiasme manifesté par Soulier à l'égard de l'atelier de Glatigny. Dès 1898, cette petite association de céramistes établie près de Versailles lui apparaît comme exemplaire, car elle accomplit une œuvre véritablement collective, basée sur l'anonymat des artistes, au lieu de flatter la promotion de personnalités trop souvent surestimées[512].

Dès ses premières années, tout en prônant le refus du pastiche des styles du passé afin d'opérér une véritable rénovation des arts décoratifs, *Art et Décoration* exprime donc sa méfiance envers les dérives du culte de l'originalité. La promotion de l'individualisme artistique auquel elle est liée apparaît comme un obstacle à la création d'un style. Elle conduit plutôt à une production éclectique, dans laquelle les critiques refusent de voir une incarnation de la modernité. Inversement, en tant que recherche du nouveau à tout prix, mal comprise par certains artistes, elle relève davantage de l'imitation mutuelle que de la créativité. Mais c'est surtout contre les excès de cette volonté de rupture avec le passé que s'insurgent les rédacteurs d'*Art et Décoration*, vitupérant contre la laideur du *Modern Style* et le principe de la table rase.

Le culte du nouveau ?

Si la position d'*Art et Décoration* vis-à-vis de la notion d'originalité apparaît fortement ambiguë, cela tient principalement à la diversité des manifestations stylistiques revendiquant cette qualité autour de 1900. C'est pour cette raison également que nous avons pris soin d'éviter jusqu'ici – excepté dans certains titres – l'emploi du syntagme « Art nouveau », également chargé d'une lourde ambivalence. Nous lui avons préféré ceux de « renouvellement » ou « rénovation » des arts décoratifs, plus neutres même s'ils contiennent la même base sémantique. Une mise au point terminologique précise s'imposait en effet au préalable, afin de définir les acceptions, parfois divergentes, de l'« Art nouveau » et de ses synonymes, de la part de ses contemporains mais aussi de ses historiens.

---

[511] Sensibilisé de manière plus précoce à ce sujet par son origine et sa sensibilité germanique, Julius Meier-Graefe, dans ses chroniques de *L'Art décoratif* est l'un des plus féroces combattants de cette promotion française de l'originalité et de l'individualité dans les arts appliqués. Cf. C. KRAHMER, 2004, p. 238.

[512] « Ce n'est plus un homme, ou quelques hommes, que l'on juge, mais un ouvrage d'art, qui reste plus dégagé des querelles et des compétitions. » (G. SOULIER, « L'atelier de Glatigny », *A&D*, août 1898, p. 44). Sur l'atelier de Glatigny, voir aussi J. [Julius MEIER-GRAEFE], « L'Atelier de Glatigny », *L'Art décoratif*, novembre 1898, p. 50-52.

Les critiques d'*Art et Décoration* s'accordent en majorité dans le souhait d'un renouvellement stylistique et emploient, d'une manière générale, l'adjectif « nouveau » dans un sens très positif. Mais ils n'approuvent pas pour autant toutes les applications de cette recherche de nouveauté. Tentées par l'inédit, certaines œuvres révèlent une attirance vers l'étrange, l'excentrique, le bizarre, sévèrement conspuée par la revue. Bien que reposant sur une interprétation des préceptes rationalistes viollet-le-duciens, l'œuvre phare d'Hector Guimard, le Castel Béranger[513], fait ainsi l'objet d'une violente critique de la part d'Émile Molinier, en raison de son caractère atypique. Selon le conservateur des objets d'art au musée du Louvre, la volonté d'échapper à la banalité a conduit l'architecte à la recherche du compliqué et de l'étrange, qui provoque une sensation d'inquiétude :

> « Pourquoi chercher le bizarre ? De temps en temps cela passe ; mais le bizarre à jet continu devient inquiétant ; et il faut bien l'avouer, on le recherche un peu trop aujourd'hui. Serait-ce par impuissance ? Je n'ose me prononcer ; mais beaucoup de nos créations artistiques font l'effet d'un dîner où il n'y aurait que des desserts.[514] »

La même épithète est reprise quelques mois plus tard par Pillard-Verneuil, sceptique devant les « divagations ornementales[515] » des papiers peints dessinés par Guimard : « je ne sais si des formes aussi bizarres sont nécessaires ». Elle trouve d'ailleurs un écho chez leur confrère de la *Revue des arts décoratifs*, Victor Champier, qui qualifie quant à lui d'« absurde » le parti proposé par le Castel Béranger[516]. Sa nouveauté radicale est globalement perçue comme dérangeante, comme l'est aussi l'inspiration du sculpteur et décorateur nancéien François-Rupert Carabin. En 1891, sa bibliothèque en noyer et fer forgé, commandée par Henry Montandon et présentée au Salon de la Société nationale des beaux-arts (aujourd'hui conservée au musée d'Orsay), avait provoqué l'émoi de la critique, par son association

---

513 Construit entre 1894 et 1898 dans le XVIe arrondissement, rue La Fontaine, le Castel Béranger constitue l'immeuble manifeste de Guimard, marqué par la découverte de l'œuvre de Horta à Bruxelles. Primé au premier concours de façades de Paris, cet immeuble de rapport, construit pour la veuve Fournier, brusque la sensibilité de la critique. Dans l'étude qu'il consacre indépendamment à l'immeuble (reproduisant des clichés d'*Art et Décoration*) dans le luxueux album publié par la Librairie Rouam, Gustave Soulier émet pourtant un avis contraire et tout à fait favorable : il rattache justement l'œuvre de Guimard à la tradition tout en en faisant l'incarnation du « véritable style moderne » (G. SOULIER, *Le Castel Béranger,* « La Décoration moderne et le Castel Béranger », *Études sur le Castel Béranger, œuvre de Hector Guimard, architecte, Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs*, Paris, Librairie Rouam, 1899, p. 5). Tout en s'opposant à la perception de Molinier, cette étude reflète pourtant sur un plan plus général les conceptions d'un art décoratif moderne et les leitmotive développés par Soulier dans *Art et Décoration*, du rôle de l'architecte à la promotion d'une double référence au Moyen Âge et au XVIIIe siècle en passant par un hommage au rationalisme viollet-le-ducien.

514 Émile MOLINIER, « Le Castel Béranger », *A&D*, mars 1899, p. 79.

515 Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Le papier peint à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 81.

516 Victor CHAMPIER, « Le Castel Béranger. Hector Guimard architecte », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1899, p. 8.

inédite de l'utile et du symbolique, incarné par plusieurs masques et figures allégoriques[517]. Une dizaine d'années plus tard, son œuvre ne fait pas davantage consensus, et reste considérée comme éminemment étrange, ce qui est loin d'être une qualité pour les chroniqueurs. Molinier commente ainsi les meubles – dont un piano orné de figures féminines – exposés au Salon de la Nationale des beaux-arts de 1901 :

> « Le symbolisme que l'on rencontre dans ces productions est du reste à la hauteur de la sculpture, et une figure de femme assise à l'extrémité de ce piano, dont les cheveux sont transformés en cordes de lyre, témoigne d'une imagination plus déréglée que d'un véritable sens artistique.[518] »

Il n'est pas anodin que Molinier se montre l'un des adversaires les plus tenaces des formes les plus inédites proposées par les artistes novateurs : l'ensemble de son action critique, comme l'a souligné Michele Tomasi[519], vise plutôt à démontrer l'inégalable efficacité des leçons fournies par les objets anciens, du Moyen Âge aux Temps modernes. Il est ainsi l'un des rédacteurs d'*Art et Décoration* les plus attachés à la tradition[520]. Mais son attitude reste révélatrice d'une méfiance généralisée, au sein de la revue, envers les formes les plus atypiques des arts décoratifs. Gustave Soulier émet à son tour une réserve vis-à-vis d'œuvres tout aussi étranges que celles de Carabin, car porteuses d'une trop lourde charge symbolique. L'encrier en argent, exposé par Théodore Spicer-Simson en 1899, et prétentieusement intitulé *Les Mystères de la vie*, lui paraît trop énigmatique et d'une orientation trop métaphysique[521]. Enfin, la présentation du sujet du concours d'avril 1898 se termine sur cette recommandation : « Il ne faut pas non plus rechercher le monstrueux, le bizarre ou l'étonnant.[522] »

---

[517] Cf. Gustave GEFFROY, « À propos d'une bibliothèque du sculpteur Carabin », *Revue des arts décoratifs*, juillet-août 1892, p. 42-49. Rupert Carabin est parallèlement stigmatisé comme un artiste emblématique de la dégénérescence morale des années 1890 et de la décadence de l'art français, par Max Nordau, qui voit dans son œuvre un « style pour des fébricitants ou des damnés ». (Max NORDAU, *Dégénérescence* (trad. de l'allemand par Auguste Dietrich), Genève Slatkine reprints, 1998, vol. 1, p. 22 (1ère éd. : Paris, F. Alcan, 1896), cité par Yvonne BRUNHAMMER, « Un oublié de l'Art nouveau : Rupert Carabin », *in L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932* (cat. exp. Paris, Galerie du Luxembourg, 1974), Paris, Galerie du Luxembourg, p. 8.

[518] Émile MOLINIER, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juillet 1901, p. 32. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue.

[519] Michele TOMASI, « Émile Molinier », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.) ([en ligne :] http://www.inha.fr/spip.php?article2464, consulté le 14 août 2013).

[520] C'est également ce que souligne Rossella Froissart dans son étude sur la revue *Art et Décoration* (R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 159).

[521] « M. Spicer-Simson choisit un sujet un peu vaste et ambitieux, *Le Mystère de la Vie*, pour le traiter en encrier ; et la signification en reste, d'ailleurs, assez énigmatique. Mais les dessous du sujet mis à part, cet encrier, exécuté en argent, demeure élégant et nous fait espérer d'autres œuvres intéressantes : que M. Spicer-Simson consente seulement à ne pas vouloir mettre trop de mystères philosophiques en peu de chose. » (G. SOULIER, « Les objets d'art des salons », *A&D*, juillet 1899, p. 5.) Voir annexe III-1899-7-10.

[522] E. GRASSET, « Concours d'avril. Une lampe électrique », *A&D*, février 1898, p. 64.

Si l'étrange et le bizarre apparaissent comme les formes les plus extrêmes et donc les plus répréhensibles de cette ambition de nouveauté, les critiques se montrent globalement conscients des dangers encourus au nom de l'inédit[523], incapable de donner naissance à un véritable style. Molinier et Soulier – pourtant plus favorable que son confrère à l'innovation – se retrouvent là encore sur ce point, et expriment le même scepticisme devant l'arbitraire auquel conduit, à leurs yeux, le plus souvent, cette recherche de l'inédit[524]. Concrètement, celle-ci aboutit à un usage immodéré de la ligne courbe, le plus souvent superficiel et commenté, pour cette raison, par un florilège de termes fortement péjoratifs. Arsène Alexandre, à la suite de son célèbre compte rendu de la première exposition d'art décoratif moderne de Siegfried Bing paru dans le *Figaro*[525], déploie sans doute la verve la plus savoureuse et la plus acerbe : « Ah! cette odieuse école du coup de fouet, du macaroni épileptique et sans fin, de la nouille d'Archimède![526] » Vever se montre presque aussi inspiré lorsqu'il commente les dessins de joaillerie de ses confrères : « Il convient également de ne pas se laisser entraîner par cette mode de serpentins de vermicelles, de *ténias*, séduisante par la facilité avec laquelle elle permet de masquer l'insuffisance de la composition et dont on a, en tout cas, trop abusé.[527] » C'est également ce jeu débridé de courbes et d'arabesques que l'on qualifie volontiers de *Modern Style*[528]. L'origine britannique de ce terme en dit long sur le ton critique accompagnant son emploi, à une époque largement imprégnée d'anglophobie[529]. Les abus de l'ornementation florale sont aussi soulignés, dans le même esprit, par Gustave Soulier[530].

---

[523] Seul Roger Marx émet un avis plus mesuré et prospectif, introduisant l'idée d'une perspective du goût, qui fait toujours percevoir le nouveau comme bizarre : « C'est une constante, une nécessaire aventure de voir traiter le nouveau de bizarre, et l'initiative de folie. » (R. MARX, « Les maîtres décorateurs français. René Lalique », *A&D*, juillet 1899, p. 21.)

[524] « Il est bien probable que ce ne sont là que des fantaisies éphémères d'artistes en quête d'un style nouveau, dont la création, engendrée surtout par l'horreur du pastiche de l'ancien, peut être considérée comme un accident. » (É. MOLINIER, *A&D*, mars 1899, p. 81) ; « Il nous semble que la recherche outrée de l'inédit se révèle encore dans le tour trop capricieux et tourmenté que l'on donne aux tiges de bois, qui se trouvent sans cesse divisées en minces lamelles. » (G. SOULIER, « Le mobilier (1er article) », *A&D*, mars 1898, p. 71).

[525] A. ALEXANDRE, « L'Art Nouveau », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

[526] A. ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 163.

[527] Henri VEVER, « Dessins de joaillerie », *A&D*, septembre 1899, p. 86.

[528] « Nous reproduisons aussi une curieuse broderie traitée en noir sur fond beige et qui semble empruntée aux architectes de "modern style". Nous y retrouvons, plus tempérée, cette courbe qui, récemment, servit de motif à tant de papiers peints, d'encadrements de glace, ou de balcons de fer forgé. » (Fernand WEYL, « La broderie dans la toilette de la femme », *A&D*, novembre 1899, p. 144.)

[529] Voir infra, dans le chapitre 2 : « *Le repoussoir de l'art anglais et belge* ».

[530] « Du reste, il ne faudrait pas s'imaginer qu'il suffit de vouloir faire de l'art moderne pour en faire réellement, et trop d'expositions particulières sont bien faites pour nous prouver combien d'horreurs on a commises au nom de la nouveauté, et cela faute de savoir nettement où se diriger, et parce que l'on a pris certains défauts apparents de quelques ouvrages récents, – le manque de volonté et de composition, par exemple, dans l'interprétation florale, ou le manque de proportions des motifs, ou certains mouvements trop uniformes de

Ainsi, malgré un encouragement permanent aux nouvelles formes prises par l'art décoratif, le plus souvent envisagées comme un progrès, les excès précédemment évoqués expliquent les réticences des critiques devant l'emploi du syntagme « art nouveau » comme expression consacrée. Sa première occurrence dans l'histoire du mouvement qui lui sera associé remonte en réalité à 1884, dans un article anonyme publié par la revue belge *L'Art moderne*[531]. Mais sa popularisation date quant à elle de l'ouverture de la galerie éponyme de Siegfried Bing, qui remplace son magasin d'art japonais à la fin de l'année 1895[532]. Associée d'emblée à des manifestations très contemporaines et internationales des arts décoratifs, de Louis Comfort Tiffany à Henry Van de Velde[533], l'expression suscite, comme l'exposition, sarcasmes et critiques des plus virulents. Néanmoins, le terme se répand pour qualifier par la suite les tentatives de renouvellement des arts appliqués de la fin des années 1890. Gustave Soulier, l'un des utilisateurs occasionnels de la formule dans *Art et Décoration* s'en fait l'historien avant de se résoudre à un emploi circonspect :

> « Il faut avouer que nous nous servons, pour désigner nos aspirations, d'une locution assez malheureuse, et que le terme d'*Art nouveau*, lancé, voilà un an, par l'Hôtel de la rue de Provence, ne saurait être adopté sans réserves et sans commentaires. Le défaut de cette expression est de paraître appuyer exclusivement sur la nécessité, pour l'art décoratif, de rechercher sans cesse l'inédit ; elle semble faire délibérément bon marché de tout le passé et encourager à construire un art de toutes pièces, qu'il soit bizarre ou saugrenu, au mépris de toute tradition. Le mot d'*art*, qui exprime ce qu'il y a dans les œuvres humaines de beauté résolue et durable, souffre aussi, je crois, de se voir accoler, entre toutes, cette épithète de *nouveauté*, qui semble faire injure à la valeur qu'on lui attribue et le classer parmi les changeantes manifestations de la mode. […]
> Mais bien qu'imparfait, le mot existe, et c'est de lui que l'on se servira sans doute encore pour activer l'effort des artistes.[534] »

En admettant cette expression, tout en en soulignant les faiblesses, Soulier prend ici la suite de son confrère Eugène Grasset. Ce dernier avait toutefois plus violemment démontré son absence de fondement, lors de sa conférence à l'Union centrale des arts décoratifs, dont

---

lignes serpentines, – pour les signes authentiques du style actuel. » (G. S. [Gustave SOULIER], « L'ameublement aux Salons », *A&D*, août 1900, p. 36.)

[531] Cette information est donnée par Roger-Henri Guerrand (R.-H. GUERRAND, 2009 (1965), p 66.

[532] Sur « L'Art nouveau » de Siegfried Bing, voir Gabriel P. WEISBERG, *Art Nouveau Bing : Paris Style* 1900, New York, H. N. Abrams et Wahsington D. C., The Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986 et Gabriel P. WEISBERG, Edwin BECKER et Évelyne POSSÉMÉ, *Aux origines de l'Art nouveau : la maison Bing* (cat. exp. Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004), Amsterdam, Van Gogh Museum, Paris, Les Arts décoratifs et Anvers, Fonds Mercator, 2004, 295 p.

[533] Voir *Salon de l'Art nouveau*. Premier catalogue, hôtel S. Bing, 26 décembre 1895, Paris, Chamerot et Renouard, 1896.

[534] G. SOULIER, « L'art moderne (conférence de M. Grasset) », *A&D*, avril 1897, p. 87. Une mise au point historique et un balayage des différentes significations accordées à l'expression d'« art nouveau » selon les partis, avait été précédemment faite par Victor Champier dans la *Revue des arts décoratifs* (Victor CHAMPIER, « Les expositions de l'"Art nouveau" », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1896, p. 1- 6).

Soulier rend justement compte[535]. Mais le secrétaire de rédaction pointe les limites de ce terme, que la plupart de ses collègues utilisent également avec prudence. On le rencontre ainsi, entre guillemets, sous la plume de Raymond Bouyer[536] ou de Vever[537], ou, ce qui implique la même distance, précédé de l'adjectif « prétendu » chez Magne[538] ; pour ces trois critiques, il s'agit en réalité d'un terme plutôt impropre. Pillard-Verneuil s'y risque occasionnellement[539] dans cette première phase d'existence de la revue. Enfin, quelques rares contributeurs en font un usage décomplexé : William Ritter[540], sans doute influencé par un rapport différent entretenu par la critique avec l'orientation des arts décoratifs dans les pays germaniques, et Gustave Kahn[541], qui intervient quant à lui relativement tard dans la revue, en 1901.

L'adhésion réelle à ce terme reste ainsi très limitée, et sa connotation, rarement positive, a également déterminé, jusqu'à présent, notre prudence à son égard depuis notre premier chapitre. Toutefois, il convient de remarquer que l'expression se rencontre dans la revue sans majuscule, excepté lorsqu'elle désigne le magasin de Bing. Dans ce cas, l'adjectif est le plus souvent lui aussi pourvu de cette majuscule, et son emploi s'accompagne de l'usage de l'italique ou des guillemets. Dans les années suivantes, au début du XXe siècle, c'est surtout l'expression *Modern Style* qui prévaudra pour désigner rétrospectivement les excès des années 1890 et leurs conséquences juste après 1900[542]. Cette dernière est également choisie par les historiens de l'art pour définir le mouvement de rénovation des arts de la vie dans son ensemble (de l'architecture aux arts appliqués). Mais ceux-ci lui préfèrent

---

[535] « Il n'y a pas d'*Art nouveau !* – L'Art est toujours nouveau, même quand il est tout ce qu'il y a de plus vieux jeu ! Car, au fond, cette expression peut signifier le peu de nouveauté qui s'introduit constamment dans n'importe quelle imitation. Le mot *Art nouveau* exprime aussi le *désir* que l'on éprouve de voir surgir un Art vraiment nouveau, et ce titre, qui ne signifie pas grand'chose de précis, comporte une certaine dose de prétention à prendre des désirs pour des réalités. » (E. GRASSET, « L'art nouveau. Conférence faite à l'Union centrale par M. E. Grasset », *Revue des arts décoratifs*, avril 1897, p. 129)

[536] Raymond BOUYER, « L'Image », *A&D*, janvier 1898, p. 26.

[537] Henri VEVER, « Les bijoux aux Salons de 1898 », *A&D*, juin 1898, p. 169.

[538] L. [Lucien] MAGNE, « Les travaux de l'École Guérin », *A&D*, janvier 1899, p. 32. Sans les guillemets, la même distance critique se ressent également chez Émile MOLINIER, *A&D*, mars 1899, p. 81.

[539] Maurice PILLARD-VERNEUIL, « La décoration intérieure et les travaux féminins. – La Tapisserie », *A&D*, septembre 1897, p. 73 ; « Les applications d'étoffes », *A&D*, janvier 1898, p. 16.

[540] William RITTER, « Arnold Böcklin », *A&D*, octobre 1897, p. 114 ; « La céramique moderne de Meissen », *A&D*, janvier 1899, p. 23, 24 et 27 ; « H. E. von Berlepsch Valendas », *A&D*, mars 1900, p. 75.

[541] Gustave KAHN, « La Verrerie », *A&D*, novembre 1901, p. 131, 132 et 134. Il faut noter que, parmi les consœurs d'*Art et Décoration*, la *Revue des arts décoratifs*, après quelques mises au point, se montre beaucoup moins réservée et n'hésite pas à faire un usage croissant de l'expression « art nouveau » pourvue ou non d'une majuscule, en admettant plus largement l'emploi, malgré la persistance d'une certaine distance critique. Le terme se rencontre aussi à l'occasion de manière plus libre dans *L'Art décoratif*, sous la plume d'Alphonse Germain, d'Octave Gerdeil, ou, souvent plus à contrecœur, de Julius Meier-Graefe.

[542] Comme le remarque Marie-Amélie Tharaud, le « Modern Style » est presque toujours associé à une connotation péjorative dans les discours qui accompagnent l'Exposition universelle de 1900 (Marie-Amélie THARAUD, *L'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900*, thèse de l'École des Chartes, sous la dir. de J.-M. Leniaud, Paris, École des Chartes, 2009, p. 227-228).

– en France – du moins, celle d'« Art nouveau », dont la connotation a évolué de manière positive. Dans son *Journal de l'Art nouveau*, Jean-Paul Bouillon établit ainsi une distinction entre l'« Art nouveau », et « l'art 1900 »[543]. Le premier désigne le mouvement au sens large dans ses aspirations profondes de renouvellement basées, en France notamment, sur des fondements rationalistes. Le second caractérise la veine la plus superficielle de ses manifestations, récusée dans la presse. Mais l'historien n'appréhende bien évidemment pas les œuvres de la même manière que les contemporains : le style de Guimard, tant décrié par les critiques, n'est plus, aujourd'hui, assimilé aux excès déraisonnables d'une recherche d'inédit, comme il le fut de son temps. La perception d'une double tendance existe toujours, mais elle ne se fixe pas sur les mêmes manifestations. Nous nous permettrons donc désormais d'employer à l'occasion les mots « Art nouveau » (sans guillemets) pour désigner ce mouvement de rénovation dans son ensemble, tel que le plébiscitent les critiques d'*Art et Décoration*[544]. Nous réserverons l'usage des guillemets et les termes « art 1900 » ou « *Modern Style* » aux dérives qu'ils récusent.

Le choix d'un art moderne

Si *Art et Décoration* refuse globalement l'emploi de la formule « Art nouveau », elle se désigne en revanche comme une revue mensuelle « d'art moderne », formule que ses rédacteurs n'hésitent pas non plus à utiliser. Les deux épithètes, « nouveau » et « moderne » se trouvent souvent synonymes dans les textes, comme elles le sont alors aussi dans la langue courante. Comme le terme « nouveau », « moderne » possède un sens relatif, lié à un changement, mais il a aussi une acception plus absolue et statique qui en fait le simple équivalent d'« actuel » ou « présent ». C'est d'ailleurs davantage sur ce dernier sens que Henry Havard met l'accent, dans son *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* publié en 1894[545]. Au cours des dernières décennies du XIXe siècle, dans un contexte artistique, « moderne » tend en effet à devenir synonyme de « contemporain », à la suite des usages qui

[543] J.-P. BOUILLON, 1985.
[544] Précisons à nouveau que c'est également dans ce sens que ce terme figure dans le titre de notre thèse, de sa première partie et de ce chapitre.
[545] « Récent, contemporain. On dit de l'architecture moderne, l'art moderne pour désigner l'architecture et l'art de notre siècle, par rapport à l'architecture et à l'art de siècles précédents qui sont qualifiés anciens. » (Victor HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement,* Paris, Quantin, 1894 (réed. 2012).

en sont fait dans la littérature et dans la presse[546]. Ce double sens est bien présent dans le sous-titre d'*Art et Décoration* : si l'art qu'elle défend est « moderne », c'est bien parce qu'il est différent de celui du passé, donc « nouveau », et de ce fait, davantage conforme au temps présent. Le choix de ce terme par ses fondateurs se justifie par sa richesse sémantique. Mais il traduit aussi nettement leur volonté de s'ancrer dans le présent.

La singularité de ce dernier est régulièrement soulignée, et concerne aussi bien les éléments du cadre de vie révélant une mutation des mœurs, que la sensibilité des contemporains, ou, plus largement une « esthétique » et un « style » propres à ce présent. L'organisation de l'intérieur se renouvelle en effet, sous l'impulsion des préceptes hygiénistes[547] et des théories viollet-le-duciennes, comme l'a montré Rossella Froissart[548]. La notion de confort prend une place prépondérante, associée au chauffage, à l'aération et à l'éclairage, suscitant la nécessaire production d'objets décoratifs d'une conception nouvelle, adaptés à ces conditions et ces besoins[549]. Proposant la création d'un berceau lors de son concours de novembre 1897, *Art et Décoration* préconise ainsi de se conformer aux nouvelles prescriptions médicales et hygiénistes, contre le mouvement, désormais banni, contre les angles dangereux et les détails de sculpture risquant de s'empoussiérer[550]. Conscient des apports du confort moderne, Soulier encourage par ailleurs à une modification des structures des fauteuils,

> « qui peuvent donner comme une formule moderne des bergères du dix-huitième siècle, car ils comportent les mêmes conditions de repos confortable, sans qu'il soit utile d'y retrouver le même emprisonnement, les mêmes cloisons protectrices, puisque nos appartements modernes, où la température arrive à une plus grande égalité, ne nous exposent pas autant aux courants d'air.[551] »

En dehors de ce type de remarques récurrentes, *Art et Décoration* attache une importance particulière à deux éléments caractéristiques du cadre de vie moderne : les appareils

---

[546] Il se détache ainsi de son sens historique, qui en faisait l'opposé de l'antique (Ernest BOSC, *Dictionnaire de l'art de la curiosité et du bibelot*, Paris, Firmin-Didot, 1883), ou servait à désigner l'époque postérieure au XVI[e] siècle (Littré, 1873, Victor HAVARD, *Ibid.*).

[547] Jules RENGADE [pseud. de Roger Aristide], *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme, dans la famille et la société*, Paris, À la librairie illustrée, s. d. [ca. 1887], 810 p. Voir aussi F. CHEVALLIER, *Le Paris moderne. Histoire des politiques d'hygiène (1855-1898)*, Rennes, PUR, 2010 (notamment son chapitre « Hygiène et modernité urbaine sur la scène parisienne : l'essor des théories et des doctrines », p. 281-329)

[548] R. FROISSART PEZONE, 2004. Sur la modification des dispositions intérieures des habitations au tournant du XX[e] siècle, voir aussi Monique ELEB et Anne DEBARRE, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, Hazan et Archives d'architectures moderne, 1995.

[549] Voir notamment René DULONG, « Les arts d'ameublement aux Salons », *A&D*, août 1899, p. 42-47.

[550] Anonyme, « Concours de novembre », *A&D*, septembre 1897, p. 96.

[551] Gustave SOULIER, « L'Art dans Tout », *A&D*, avril 1901, p. 132.

d'éclairage électrique et les boutiques et restaurants, dont l'aménagement se trouve précisément modifié par ces progrès techniques. Le luminaire fait ainsi l'objet de plusieurs concours proposés par la revue dès février 1897[552], ainsi que d'un vaste compte rendu s'étalant sur deux articles lors de l'Exposition universelle de 1900[553]. La difficulté des artistes à appréhender un objet d'un type aussi radicalement nouveau est notée à plusieurs reprises par les critiques (Grasset[554] et Soulier[555] notamment) qui en pointent les principaux écueils : une trop grande proximité avec les appareils d'éclairage de la génération précédente, fonctionnant au gaz ou à la bougie, la réduction à une trop simple fonctionnalité[556], ou enfin, la surcharge ornementale destinée à masquer une structure encore mal comprise par les artistes[557]. Ces différents écueils expliquent l'absence de premier prix décerné au concours d'avril 1898[558]. Il faut attendre l'Exposition de 1900 pour voir apparaître des solutions intéressantes, alliant la fantaisie à la prise en compte des exigences techniques propres aux différents luminaires (fonction de la pièce qu'ils éclairent, mesures contre l'éblouissement, etc.) et de leur caractère architecturé[559]. Le luminaire représente en effet le

[552] Anonyme, « Concours mensuels. Concours d'avril : une lanterne d'antichambre », *A&D*, février 1897, p. 32 ; Lucien MAGNE, « Concours : une lanterne d'antichambre », *A&D*, mai 1897, p. 125-128 ; E. GRASSET, « Concours d'avril. Une lampe électrique », *A&D*, février 1898, p. 62-64 ; E. GRASSET, « [Nos concours]. – Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 163-167 ; L. MAGNE, « Nos concours : suspension électrique de salle à manger », *A&D*, décembre 1898, p. 192-196.

[553] G. SOULIER, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p 91-96 ; G. S. [Gustave SOULIER], « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition (2e article) », *A&D*, novembre 1900, p. 151-160.

[554] « Cette insuffisance de résultats tendrait à prouver que l'éclairage électrique est encore une rareté ; qu'il n'est pas la lumière de tous, qu'il n'est en usage que dans un nombre d'habitations qu'on est en droit de qualifier d'exceptionnel, si l'on fait la moindre comparaison de chiffres. Il s'ensuit qu'on ne le sent pas encore, et que tous les appareils inventés jusqu'à présent sont plutôt laids ou peu en harmonie avec leur emploi, parce qu'au lieu de trouver un côté familier et habituel dans cette lumière nouvelle, on en est quelque peu intrigué et comme méfiant. » (E. GRASSET, « [Nos concours]. – Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 163).

[555] « Si l'on y songe bien, nous n'en sommes encore qu'aux débuts et aux tâtonnements pour ce qui concerne l'installation de l'éclairage électrique, et ce n'est qu'aujourd'hui à peine que son usage commence à se répandre. Il y avait à rompre, – pour trouver des modèles logiques, élégants et pratiques, – avec les anciennes formes de luminaires, – lustres à bougies, lampes à huile et à pétrole ou appareils à gaz ; et il fallait se faire les yeux à une esthétique nouvelle, fondée sur d'autres éléments de problème. Le chemin à parcourir est analogue à celui qu'il faudrait suivre pour passer de la conception d'une voiture attelée à celle d'un [*sic*] automobile : un système nouveau commande des formules nouvelles et l'on n'arrive pas à s'y résoudre du premier coup. » (G. SOULIER, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p 91.)

[556] « […] l'une rappelant les appareils à gaz connus et les lampes de diverses sortes, et l'autre système se contentant de l'utile proprement dit, de l'indispensable purement théorique. » (E. GRASSET, « Concours d'avril. Une lampe électrique », *A&D*, février 1898, p. 62.)

[557] « […] ce doit être tout d'abord un appareil d'éclairage que l'on a devant les yeux, et non point une œuvre de sculpture à laquelle on a adapté des lumières. » (G. SOULIER, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition (2e article) », *A&D*, novembre 1900, p. 153.)

[558] E. GRASSET, « [Nos concours]. – Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 163-167. Le deuxième prix à été accordé à M. Durdent (voir annexe III-1898-5).

[559] G. SOULIER, *A&D*, novembre 1900, p. 153.

cas typique d'un objet de conception et d'usage moderne, pour lequel il s'impose de trouver une forme artistique convenable. Dampt en propose justement des solutions intéressantes[560].

Un problème analogue se pose, à plus grande échelle, pour l'aménagement des lieux de vie publique à vocation commerciale, dont le développement s'accroît autour de 1900 et suscite l'intérêt des artistes décorateurs : les boutiques et restaurants. Par leur visibilité, ils offrent un terrain d'application pratique[561] et de propagation des réflexions en matière d'Art nouveau digne d'une réclame[562], tout en étant perçus comme des lieux emblématiques de la vie moderne. Ils constituent en outre un espace de liberté tout à fait propice à l'expérimentation.[563] Reposant sur une recherche d'harmonie colorée entre les matériaux utilisés, jouant sur les tonalités des bois et des cuivres, à l'intérieur comme en façade, les magasins et restaurants réalisés par le duo Charles Plumet et Tony Selmersheim, membres du groupe de l'Art dans Tout[564], comptent parmi les réalisations les plus remarquables et les plus abouties[565], rendant la vie à la rue par leur caractère innovant. Les différents restaurants étudiés par ailleurs dans la revue se distinguent par leur rupture affichée avec les styles du passé. Ce trait détermine, encore une fois, l'attention que leur portent les critiques, qu'il s'agisse du Café Voisin réaménagé par Louis Bigaux[566], de la Brasserie Pousset revue par Édouard-Jean Niermans[567], de la Fermette Marbeuf par Émile Hurtré [568] ou du célèbre Maxim's de la place Vendôme[569]. Pourtant, les orientations de ces diverses installations sont bien variables, oscillant entre une simplicité affichée chez Louis

---

[560] Voir annexe III-1900-11-12.

[561] « De toute façon, ces aménagements de magasins nouveaux sont une excellente école pour les décorateurs, parce qu'ils les poussent dans une voie essentiellement pratique ; et les ameublements appropriés aux commerces spéciaux, la construction de meubles d'étalage ou d'emmagasinage, particulièrement destinés à tel ou tel article, amènent des recherches curieuses. Par la suite, l'artiste gardera l'habitude de pousser jusque dans le détail la parfaite adaptation de l'objet à sa destination, et ce sera tout profit. » (G. SOULIER, « Les aménagements des magasins », *A&D*, février 1900, p. 38.)

[562] « Il est bien certain qu'un arrangement de magasin, conçu dans les idées modernes, entraîne avec lui une nécessité de réclame par les yeux, la plus efficace de toutes ; la façade doit jouer avec avantage le rôle de l'affiche. » (G. SOULIER, *A&D*, février 1900, p. 34).

[563] *Idem.*

[564] Sur la collaboration de Plumet et Selmersheim en particulier, voir aussi Rossella FROISSART PEZONE, « Charles Plumet (1861-1928) et Tony Selmersheim (1871-1971) et l'*Art dans Tout* : un mobilier rationnel pour un "art social" », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2001, p. 351-386, et R. FROISSART PEZONE 2004.

[565] Parmi ces réalisations, Gustave Soulier distingue la chemiserie de la rue Saint-Dominique, les magasins Roddy, Colinval, celui du chocolatier Kohler et le restaurant Auvray. Il est possible de se faire une idée de l'allure des façades de ces magasins, aujourd'hui disparus, grâce aux reproductions données par *Art et Décoration* (voir annexe III-1900-2).

[566] Raymond BOUYER, « La décoration des restaurants », *A&D*, septembre 1898, p. 86-92. Voir annexe III-1898-9-10.

[567] Frantz JOURDAIN, « La décoration d'une brasserie », *A&D*, novembre 1898, p. 154-160. Voir annexe III-1898-11.

[568] Fernand WEYL, « Décoration d'un restaurant », *A&D*, janvier 1899, p. 16-21. Voir annexe III-1899-1.

[569] Raymond BOUYER, « La décoration d'un restaurant », *A&D*, novembre 1899, p. 151-155. Ces deux dernières enseignes (la « Fermette Marbeuf » et Maxim's existent toujours. Voir annexe III-1899-11.

Bigaux, et une ostentation beaucoup plus mondaine et chargée chez Hurtré ou chez Niermans. Chez ce dernier, cette impression tient surtout au programme décoratif de Clairin et Hippolyte Lucas, mais Frantz Jourdain, posant un regard d'architecte sur cette réalisation, insiste aussi sur l'intelligente organisation technique des services[570]. Dans tous les cas, l'harmonie du parti décoratif et de l'aménagement de l'ensemble – considérée comme l'une des garanties essentielles de sa réussite esthétique – est relevée, tout comme la prise en compte de la lumière, et des solutions relatives à l'agencement, du mobilier au décor. L'ensemble de ces qualités contribue à faire de ces lieux des incarnations artistiques de la vie moderne, tant dans ses besoins que dans sa sensibilité, ce que Raymond Bouyer ne manque pas de souligner à propos du Café Voisin :

> « Expliquera qui pourra ces mystérieuses correspondances entre la forme et la teinte, entre l'objet et la pensée, entre l'artiste et l'époque : il suffit qu'elle soient réelles, qu'on les voie heureusement ici réalisées. […] Grâce à Louis Bigaux, désormais, la vie moderne a son asile.[571] »

Sous la plume de Bouyer s'exprime par ailleurs, à l'occasion de l'analyse du restaurant Maxim's, une vision du moderne tout à fait caractéristique d'*Art et Décoration* :

> « […] elle prouve, à son tour et à son heure, que nos tentatives, sous leurs aspects imprévus, continuent la tradition, méconnue trop longtemps, de nos pères, désireux d'adapter instinctivement le décor à la pensée. Loin de refaire sans trêve, jusqu'à la nausée, du Louis XIV, du Louis XV ou du Louis XVI, on suit bien plus cavalièrement les préceptes du beau vieux temps en cherchant, comme lui, à créer du *moderne*.[572] »

Le moderne apparaît donc principalement comme la conformité avec l'essence du présent. Paradoxalement, les artistes du passé ont été eux aussi spontanément « modernes », en vivant pleinement leur présent. Loin de la table rase effectivement récusée par les critiques, une telle conce ption du moderne signale donc aussi son attachement ambigu au passé. Il est vrai que cette fin-de-siècle est largement vécue par ses contemporains comme une époque troublée, marquée par des symptômes de dégénérescence[573] et les conflits politiques,

---

[570] « Je le regrette, car, en faisant l'éloge du décorateur, j'ai négligé le praticien, que le sens des nécessités techniques a poussé à inventer mille choses d'une ingéniosité rare. Avec quelle lucidité d'esprit M. Niermans a installé les cuisines, les tables chaudes, les laveries, les caves, les glacières les garde-manger, la ventilation, le chauffage, les vestiaires, les water-closets, les toilettes, les services auxiliaires, les bureaux de la direction et de l'économat ! » (F. JOURDAIN, *A&D*, novembre 1898, p. 157).

[571] R. BOUYER, *A&D*, septembre 1898, p. 87-91.

[572] R. BOUYER, *A&D*, novembre 1899, p. 151-152.

[573] Sur ce sujet, voir notamment l'article du sociologue Alfred FOUILLÉE, « Dégénérescence ? Le Passé et le présent de notre race », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1895, p. 800, 813, 816-821. Comme le souligne Richard Thomson, il y accuse « le rythme de la société moderne de troubler l'équilibre moral et physique de la

religieux et sociaux. L'Affaire Dreyfus, notamment, fait rage dès 1898. Le catholicisme est tiraillé entre l'option du ralliement et la lutte contre l'anticléricalisme croissant. La société tout entière, enfin, est en proie à un ensemble de maux relevant tant de la santé publique (alcoolisme, maladies vénériennes et natalité en berne) que de la délinquance (criminalité et terrorisme) dans des villes en expansion permanente. Selon les mots de Richard Thomson, les années 1890 sont bien celles d'une « modernité à la fois inquiète et confiante, prudente et débordante[574] ». Cette inquiétude trouve un écho dans les propos des critiques, Thiébault-Sisson[575] et Soulier notamment, qui évoque des « temps difficiles et troublés[576] ».

Le poids du passé

Cette perception d'une modernité en demi-teinte encourage le maintien d'un lien revendiqué à la tradition. Un tel attachement se traduit, dans le discours de la revue, par une double référence permanente à deux époques alors considérées comme majeures du point de vue artistique et décoratif : le Moyen Âge gothique et le XVIIIe siècle. Ces prédilections n'ont rien d'atypique en France autour de 1900, comme l'ont montré précédemment les travaux d'Elizabeth Emery et Laura Morovitz sur le médiévalisme fin-de-siècle[577] et, pour une part, ceux de Debora Silvermann sur le goût rococo[578]. Considérés dans *Art et Décoration*, à divers titres, comme deux manifestations éclatantes de la culture artistique française à l'état « natif », selon l'expression d'Eugène Grasset[579], le Moyen Âge et le XVIIIe siècle apparaissent quasiment en permanence en filigrane comme critères de références et comme idéaux – avec toute la connotation nostalgique liée à ce terme – en fonction desquels il convient d'évaluer la création contemporaine dans son expression la plus moderne. En ce sens, la revue est bien « de son temps », un temps dont elle reprend à son compte les valeurs et les paradoxes.

Selon Laura Morowitz et Elizabeth Emery, le médiévalisme est en effet bien plus qu'un simple phénomène de revival. Connaissant un regain de vigueur depuis 1870 environ,

---

population » (R. THOMSON, 2008, p. 46). L'article de Fouillée s'inscrit dans le sillage du livre fondateur du médecin allemand Max Nordau, *Entartung* (« Dégénérescence ») paru en 1892 (M. NORDAU, 1998 (1896)).

574 R. THOMSON, 2008, p. 28.

575 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style ? », *A&D*, mai 1897, p. 100.

576 Gustave SOULIER, « L'art moderne. Conférence de M. Grasset », *A&D*, avril 1897, p. 91.

577 Elizabeth EMERY et Laura MOROWITZ, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003.

578 D. SILVERMAN, 1994 (1989).

579 E. GRASSET, « L'Art nouveau (suite). Conférence faite à l'Union centrale par M. Eugène Grasset », *Revue des arts décoratifs*, juin1897, p. 186.

ce courant culturel touchant aussi bien la littérature que les arts plastiques, exprime un désir fondamental d'échapper au présent par l'étude du passé[580]. Si le quartier du Vieux-Paris reconstitué par Albert Robida, lors de l'Exposition universelle de 1900[581], en est une expression des plus radicales et des plus ouvertement passéistes, une sensibilité esthétique et intellectuelle pour le Moyen Âge se donne à lire aussi bien dans les œuvres – notamment celles produites par l'atelier de Haute-Claire[582] – que dans les orientations du marché et de l'histoire de l'art. Alors en formation en tant que discipline universitaire[583], cette dernière accorde en effet une place majeure aux études sur le Moyen Âge, dont Louis Courajod[584] et Émile Mâle[585] se font les hérauts. Placée sous le sceau de la pensée de Viollet-le-Duc, considéré comme un rénovateur des traditions par son étude du gothique, *Art et Décoration* déploie – principalement sous la plume de Paul Vitry dans ses commentaires sur la sculpture[586] – une argumentation en faveur d'un art moderne réactualisant les grands principes du Moyen Âge. Dans le sillage des idées de William Morris et des *Arts and Crafts*, l'âge gothique incarne aussi l'idéal d'une symbiose entre l'art et la vie par l'aménagement de l'intérieur domestique et le soin apporté à la confection des objets usuels. Comme Viollet-le-Duc, Vitry apprécie surtout l'accord étroit existant entre la sculpture décorative d'Emmanuel Frémiet et le bâtiment qu'elle vient orner : le nouveau Museum d'histoire naturelle construit par Ferdinand Dutert. L'ornementation sculptée y découle directement du programme architectural auquel elle est pleinement intégrée, conformément au précepte rationaliste de l'unité de l'art. Comme les architectes médiévaux, Dutert a ainsi pleinement

---

580 E. EMERY et L. MOROWITZ, 2003, p. 8.

581 Voir notamment Jean-Claude VICHE, « Le "Vieux Paris" de Robida », *in* Myriam BACHA (dir.), *Paris et ses Expositions universelles, 1851-1937* (cat. exp. Paris, Mairies des XIVe, XVe et XVIe arrondissements, octobre 2005-janvier 2006), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 147-151 ; et Ruth FIORI, *L'Invention du Vieux Paris : naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, (préface de Dominique Poulot), Wavre, Madraga, 2012.

582 Ayant élu domicile à Marlotte, dans la forêt de Fontainebleau, l'atelier de Haute-Claire réunit à la fin des années 1890 sous la houlette d'Armand Point une pléiade d'artistes décorateurs et d'artisans travaillant dans l'esprit des guildes du Moyen Âge dont ils cherchent aussi à réintroduire les techniques de production. Voir Stéphane LAURENT, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *Revue de l'art*, n° 116, 1997, p. 89-94, et G. SOULIER, « Armand Point et l'atelier de Haute-Claire », *A&D*, avril 1900, p. 124-128.

583 La première chaire d'histoire de l'art est créée à la Sorbonne en 1898. Sur la naissance de l'histoire de l'art comme discipline universitaire, voir L. THERRIEN, 1998.

584 Louis COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre. 1887-1896. Publiées par Henry Lemonnier et André Michel*, Paris, 1899-1903. Sur Courajod, voir Geneviève BRESC-BAUTIER (dir.) et Michèle LAFABRIE (coll.) *Un combat pour la sculpture : Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur* (actes de la journée d'étude, Paris, musée du Louvre, 15 janvier 1996), Paris, École du Louvre, 2003 ; G. BRESC-BAUTIER, « "La bataille dure encore entre les pontifes de l'Antiquité et les paladins du Moyen Âge" : la querelle de la "première Renaissance" française », *in* R. RECHT, P. SÉNÉCHAL, C. BARBILLON et F.-R. MARTIN (dir.), 2008, p. 69-93.

585 Émile MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898.

586 Sur la critique de la sculpture dans *Art et Décoration* et sa référence à l'art gothique, voir notre article : F. FRAVALO « La sculpture dans la revue *Art et Décoration* au tournant du XXe siècle : approches et enjeux d'un art décoratif », *in* I. RIALLAND (dir.), 2012, p. 97-110.

joué son rôle de maître d'œuvre[587], en concevant et encadrant le travail du sculpteur, valorisé, plutôt que diminué par cette soumission[588]. Toutefois, délaissant le XIIIe siècle, privilégié par Viollet-le-Duc en tant que moment d'émergence de l'art gothique, Vitry se réfère en priorité au XVe. Deux sculpteurs incarnent à ses yeux l'esprit et la tradition de cette sculpture gothique : le Bourguignon Frémiet, toujours, mais aussi un artiste aujourd'hui peu connu, Émile Derré. Son chapiteau des « Baisers »[589] remporte d'ailleurs tous les suffrages de la critique, y compris en dehors d'*Art et Décoration*, d'André Michel[590] à Roger Marx[591]. Comme les chapiteaux réalisés pour l'hôtel particulier de M. Dehaynin, construit par Georges Chédanne avenue du Bois de Boulogne, l'œuvre plaît par le naturalisme de son inspiration, détachée des carcans académiques – ce même rapport à la nature qui fait précisément de Derré l'hériter des « imagiers gothiques » :

> « Il peut, dans cette voie de la sculpture monumentale, inspirée de la vie contemporaine et des beautés naturelles des frondaisons de nos bois, des fleurs de nos champs, renouer la tradition glorieuse de ses ancêtres les imagiers gothiques de l'Île de France.[592] »

Une analyse semblable caractérisait également le discours du critique sur Frémiet :

> « On est forcé de s'incliner devant cette pénétration de la nature, cette richesse de sève et cette puissance de vie qui éclatent chez des artistes comme ceux du XVe siècle ou comme M. Frémiet. Ceux-ci considèrent que, même en art décoratif, la nature est le grand maître […].[593] »

Par cet éloge du XVe siècle, Vitry se présente comme l'héritier de son maître, Louis Courajod, dont il a suivi les cours à l'École du Louvre entre 1893 et 1896 avant de soutenir à

---

[587] Paul VITRY, « La sculpture décorative aux nouvelles Galeries du Museum », *A&D*, décembre 1897, p. 183. Voir annexe III-1897-12.

[588] Hippolyte Fierens-Gevaert se fait également l'écho de cette conception, lorsqu'il commente l'œuvre de George Minne : « J'ai toujours pensé que sa sculpture ne réaliserait sa complète valeur expressive qu'unie à l'architecture […]. » (H. FIERENS-GEVAERT, « George Minne », *A&D*, octobre 1901, p. 112.)

[589] Voir annexe III-1901-1. Comme le rappelle Bertrand Tillier, cette œuvre a été exposée avec les sous-titres « colonne pour une Maison du Peuple » ou « Rêve pour une maison du peuple » sous différents états (SAF de 1899, n° 4978 de la section des arts décoratifs, Exposition universelle de 1900, groupe II, classe 9, n° 202 et SAF de 1906, section de sculpture, n° 3037), révélant l'engagement de Derré au profit de la cause de la « démocratie prolétarienne », aux côté des dreyfusards. La communarde Louise Michel et le révolutionnaire Auguste Blanqui ont d'ailleurs servi de modèles. Achetée par l'État pour le Musée du Luxembourg, l'œuvre figure depuis 1997 sur la place de la mairie de Roubaix. Le plâtre original est quant à lui conservé au Musée d'art et d'histoire Hèbre de Saint-Clément à Rochefort-sur-Mer (B. TILLIER, *Les artistes et l'Affaire Dreyfus*, Seyssel, Champ-Vallon, 2009, p. 168-169).

[590] André MICHEL, « La sculpture décorative aux Salons », *A&D*, août 1899, p. 34-36. André Michel est alors conservateur du département des Sculptures depuis 1896, et Paul Vitry son attaché depuis août 1897.

[591] Roger MARX, « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique,* 15 juillet 1899, p. 558.

[592] P. VITRY, « Émile Derré, imagier », *A&D*, janvier 1901, p. 12.

[593] P. VITRY, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », *A&D*, septembre 1898, p. 77.

la Sorbonne une thèse consacrée au sculpteur tourangeau Michel Colombe sous la direction d'Henry Lemonnier[594]. Empreint d'un anti-italianisme qui récuse une influence ultramontaine normative dans les origines de la Renaissance française, le travail de Vitry, dans la lignée de celui de Courajod, vise au contraire à en trouver les sources sur le territoire national. Quand son maître identifiait la Bourgogne comme berceau du mouvement, en relation avec les écoles flamandes, Vitry découvre dans la Touraine une expression artistique plus autonome. Mais pour l'un et l'autre, la sculpture du XVe siècle apparaît comme l'expression la plus « pure » d'un art français original, avant que celui-ci ne soit contaminé par l'art italien de la Renaissance et le classicisme académique qui en découle. L'œuvre de critique de Vitry est ainsi traversée par sa vision de l'histoire de l'art qui informe son discours sur la sculpture contemporaine. On rencontre l'emploi d'un vocabulaire identique pour qualifier la sculpture tourangelle et les œuvres modernes, où s'exprime un même naturalisme équilibré, décrit en termes de « mesure » et de « grâce »[595]. Ces mots se retrouveront par la suite sous sa plume pour qualifier l'art du XVIIIe siècle, « un autre moment-clé du récit de l'art national […], à la fois profondément original et solidement ancré dans la continuation de la tradition autochtone », selon Michela Passini[596]. Mais on lit aussi fréquemment ces formules sous la plume des critiques d'*Art et Décoration* pour qualifier cette période, autre pôle de référence dans leur système de valeurs.

Toutefois, si le Moyen Âge gothique incarne une réalisation parfaite de l'unité de l'art, l'application de principes rationalistes de l'architecture à son décor, et un naturalisme antiacadémique dans son inspiration, le XVIIIe intéresse surtout les critiques en tant que siècle d'or des arts décoratifs, comme l'a justement noté Rossella Froissart[597]. Certes, ainsi que l'a également relevé Debora Silverman, le règne de Louis XV correspond aussi à l'accomplissement d'un principe unitaire – le rococo – dans une « décoration intérieure à caractère organique[598] ». Pourtant, les critiques insistent relativement peu sur cette conception d'ensemble typique du XVIIIe siècle. Marquée par le prestige du dernier siècle de l'Ancien-Régime, leur attention se focalise davantage sur les qualités constructives et

[594] Sur Paul Vitry : Michèle LAFABRIE, « Paul Vitry (1872-1941) et Louis Courajod : une filiation assumée », *in* G. BRESC-BAUTIER (dir.) et M. LAFABRIE (coll.), 2003, p. 177-219 ; M. LAFABRIE, « Paul Vitry », *in* P. SÉNÉCHAL et C. BARBILLON (dir.), [en ligne] : (://www.inha.fr/spip.php?article3217, consulté le 7 septembre 2011). La thèse de Paul Vitry est publiée par la Librairie centrale des beaux-arts (P. VITRY, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1901).
[595] M. PASSINI, 2012, p. 57.
[596] *Idem*. Les travaux de Paul Vitry sur la sculpture du XVIIIe siècle sont plus tardifs, mais révèlent ce même ancrage dans la pensée de Courajod (P. VITRY, « La sculpture française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *in* André MICHEL (éd.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VII, *L'art en Europe au XVIIIe siècle*, vol. 2, Paris, A. Colin, 1924, p. 208-213).
[597] R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 159.
[598] D. SILVERMAN, 1994 (1989), p. 17.

formelles inhérentes aux différents styles, et se montre partagée, pour le mobilier, entre le choix du Louis XV ou du Louis XVI comme référence. Le Louis XV est surtout défendu par Vitry, obsédé par la haine de l'antique, trop perceptible dans le Louis XVI, qui équivaut à un « cheminement trop inquiétant déjà vers la reproduction toute sèche des formes antiques et un exemple bien dangereux[599] ». Suggérant de renouer avec cette tradition « pour en continuer par des innovations indispensables, l'évolution nécessaire[600] », sa démonstration s'appuie, de manière plus qu'ambiguë, sur un exemple à la limite du pastiche : une commode d'André Boutard qui prend place au sein d'un appartement aménagé avec Eugène-Martial Simas et Eugène Soleau[601]. Le Louis XVI, en revanche, trouve en Soulier un apôtre convaincu. Tout en admettant que le Louis XV soit « le style le plus propre à notre pays qui se soit formé chez nous[602] », il décèle, dans le mobilier du règne suivant, une tendance à la fois logique et confortable plus proche de ses exigences : « une grâce noble et tempérée, un sens de la richesse sans faux éclat, de la quiétude confortable qui convient à la demeure[603] ». En 1901, il en retrouve le principe chez Plumet et Selmersheim, ou encore dans les ensembles proposés par Georges de Feure pour la maison Bing[604]. Plus largement, cette nostalgie du XVIIIe siècle, concerne aussi la céramique de Sèvres, chez Baumgart[605] ou chez Molinier[606], qui va jusqu'à suggérer de rééditer les modèles de biscuits créés sous Louis XV. Enfin, la perception de la peinture reste également marquée par les modèles du XVIIIe, idéal de grâce pour Jean Vignaud évoquant les œuvres du dessinateur Gaston de Latenay[607], ou pour Marcel Nicolle commentant la décoration de la galerie des

---

599 P. VITRY, « Essais d'intérieurs modernes », *A&D*, mai 1899, p. 154.
600 *Idem*.
601 Voir annexe III-1899-5.
602 Mais en 1899 Soulier attribuait tout de même cette qualité au Louis XVI, « le style le plus français et le plus organisé qu'ait produit l'histoire de l'art de notre pays ». C'est avec cette période qu'il propose quant à lui de renouer (G. SOULIER, « Edme Couty », *A&D*, janvier 1899, p. 8-9).
603 *Idem.*
604 « Aussi voyons-nous aujourd'hui bien souvent, chez M. de Feure, chez MM. Plumet et Selmersheim, chez d'autres encore, que les formes actuelles se rapprochent des formes Louis XVI, et que lorsque ce rapprochement vient naturellement à la pensée et sous les doigts de l'artiste cherchant l'inflexion la plus juste, le modelé le plus approprié à la destination, il aurait tort de faire œuvre différente. La logique est une, et lorsqu'on la rejette délibérément, on ne saurait en retrouver une autre. » (G. SOULIER, « Les sièges », *A&*D, novembre 1901, p. 156). Voir annexe III-1901-10-11.
605 « Modeler une pièce en porcelaine est tout autre chose que de la façonner en terre cuite par exemple, aussi est-ce en suivant de près les opérations successives dans les ateliers de Sèvres, que certains de nos sculpteurs sont arrivés à produire des modèles pouvant rivaliser avec ceux du XVIIIe siècle. » É. [Émile] BAUMGART, « La Manufacture de Sèvres en 1900. Les biscuits », *A&D*, mai 1900, p. 144).
606 « Il n'est pas défendu de faire du nouveau, loin de là ; mais il n'est pas défendu non plus de refaire quelques porcelaines qui rappellent le temps de la Pompadour ou de Mme Du Barry. C'était le bon temps, pour la porcelaine de Sèvres, du moins. » (É. MOLINIER, « Quelques mots sur l'Exposition de céramiques », *A&D*, juillet 1897, p. 4).
607 « M. de Latenay rappelle les petits maîtres du XVIIIe siècle, par la liberté avec laquelle il traite les sujets les plus sérieux. » (Jean VIGNAUD, « Gaston de Latenay », *A&D*, avril 1900, p. 120. Voir annexe III-1900-2-4.

coupoles de l'Hôtel de Ville par Georges Picard[608]. Soulier lui-même recourt à ce modèle, faisant de Gaston La Touche un « nouveau Watteau[609] ».

De manière syncrétique, *Art et Décoration* parvient à combiner ces deux références de l'art du passé, contrairement à sa principale consœur[610]. *L'Art décoratif* promeut en effet également un mobilier et une architecture rationalistes envisagés par référence au Moyen Âge, lui-même compris comme l'incarnation des grands principes constructifs de l'art, sous la plume de Julius Meier-Graefe[611] ou de Camille Gardelle[612]. En revanche, elle professe jusqu'en 1902 une haine féroce pour le XVIIIe siècle, notamment pour le Louis XV, considéré comme « une exception inexplicable, une anomalie[613] ». *Art et Décoration* opère ainsi la synthèse des grandes valeurs de l'art national promues par les historiens depuis le milieu du XIXe siècle : la logique et la grâce. D'ailleurs, ce jeu de références si fortes au passé dans son discours critique s'explique aussi par son obédience viollet-le-ducienne. Il illustre le postulat selon lequel les principes fondamentaux de l'art du passé sont intemporels et doivent également diriger l'art de l'époque moderne. Ainsi, il est indispensable de connaître le passé, non pour le reproduire, mais pour en percevoir les principes intemporels et les appliquer[614]. Tel est bien le sens de l'ancrage d'*Art et Décoration* dans cette tradition, qui se double de la recherche d'un art intrinsèquement national, également incarné dans ces deux grandes périodes de l'art français.

Art et Décoration évalue donc la marche et les progrès des arts décoratifs en fonction de ces quatre critères : une originalité qui ne doit pas nuire à l'établissement d'un style collectif, une nouveauté qui n'est pas synonyme d'inédit à tout prix, une modernité sage imprégnée

---

608 « [...] ce peintre qui semble tenir sa grâce aisée, son métier d'aspect si facile, de ces grands petits maîtres, nos décorateurs du XVIIIe siècle, si savants eux aussi sous leur apparence d'aimable abandon […] » (Marcel NICOLLE, « Georges Picard », *A&D*, février 1900, p. 46). Voir annexe III-1900-2-4.

609 G. SOULIER, « La peinture aux Salons », *A&D*, août 1901, p. 41.

610 Voir F. FRAVALO, *in* N. MCWILLIAM et M. PASSINI (dir.), 2015.

611 J. [Julius] MEIER-GRAEFE, « Le modernisme dans l'architecture », *L'Art décoratif*, mai 1899, p. 45-48.

612 « Il a observé les principes rationnels du Moyen Âge, qui furent déterminés avec tant de clarté que leur application reste toujours aussi juste, avec les nouveaux moyens d'action dont nous disposons aujourd'hui. » (Camille GARDELLE, « Charles Plumet, architecte », *L'Art décoratif*, février 1899, p. 201-203.)

613 G. M. JACQUES [Julius MEIER-GRAEFE], « Du compliqué au simple », *L'Art décoratif*, novembre 1899, p. 56.

614 « Le passé est le passé, mais il faut le fouiller avec soin, avec sincérité, s'attacher, non pas à le faire revivre, mais à le connaître, pour s'en servir. Je ne puis admettre que l'on impose la reproduction des formes de l'art des anciens, des peuples du Moyen Âge ou des académies de Louis XIV, précisément parce que ces formes étaient l'expression des mœurs de ces temps, et que nos mœurs du XIXe siècle ne ressemblent ni à celles des Grecs ou des Romains, ni à celles des époques de la féodalité ou du XVIIe siècle, mais les principes qui ont dirigé les artistes passés sont toujours vrais, toujours les mêmes, et ne changeront jamais tant que les hommes seront pétris du même limon. Essayons donc de nous soumettre de nouveau à ces principes invariables ; voyons comment nos devanciers les ont traduits par des formes qui étaient l'expression des mœurs de leur temps, et marchons alors librement dans ce qu'on appelle la voie du progrès. » (E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Premier entretien », *Entretiens sur l'architecture*, Gollion, Infolio, 2010, t. 1, (1ère éd. Paris, A. Morel et Cie, 1863), p. 51-52).

du sentiment du présent, enfin une quête de logique naturaliste et de grâce dans la tradition du Moyen Âge et du XVIII[e] siècle.

Le laboratoire de l'Art nouveau

Les comptes rendus thématiques détaillés des salons, remplacés en 1900 par l'Exposition universelle, sont l'occasion de bilans annuels, permettant de mesurer l'évolution de l'art décoratif moderne. Orientée, sur ce point, vers l'avenir[615], *Art et Décoration* l'envisage comme le temps d'un progrès. Cette tendance est très nette dès 1897. Les textes sont alors parsemés de termes exprimant l'espoir d'une réalisation à venir :

> « Mais encore une fois, pour tout cela, nous sommes dans la période d'essai. Il faut à nos chercheurs le temps d'expérimenter, de synthétiser, de rendre définitives leurs recherches. Quand elles auront revêtu ce caractère, le style demandé surgira.[616] »

Entendant « jouer un rôle dans le mouvement actuel de l'Art[617] », aider à « l'avancement des arts appliqués[618] », *Art et Décoration* en suit donc avec attention les manifestations. Sur cette première période, dominée par la présence de Gustave Soulier à la rédaction, elle perçoit avec satisfaction une progression globalement positive, des prémices du nouveau style[619] à son existence désormais irréfutable en 1901. Certes, la progression s'avère lente, et les critiques expriment régulièrement leurs doutes au cours de l'année 1899[620]. Cette attitude traduit la baisse d'enthousiasme qui succède au dynamisme ayant provoqué la naissance de la revue fin 1896, mais aussi une latence correspondant à la préparation de l'Exposition universelle. Toutefois, cette dernière vient rassurer les critiques. On salue alors la fin des tâtonnements et l'existence d'œuvres sûres. Soulier se montre particulièrement satisfait de l'évolution de l'ameublement, renouvelé par un véritable style :

---

615 Dans la déclaration d'intention, Thiébault-Sisson affirme, rappelons-le, guetter l'« art de demain ». (F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], p. 2).
616 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style ? », *A&D*, mai 1897, p. 104.
617 Anonyme, « Bibliographies », *A&D*, novembre1897, supplément, p. 4.
618 Anonyme, « Concours d'octobre. Une suspension électrique pour salle à manger », *A&D*, août 1898, supplément, p. 1.
619 Avec un vocabulaire choisi, les critiques parlent alors de « germination » (Georges DUCROCQ, « Quelques œuvres de Victor Prouvé, *A&D*, février 1897, p. 8), de « tentatives » et d'« exceptions » (Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Un intérieur moderne », *A&D*, mars 1897, p. 62), mais aussi d'« effort » et de « conquête » (Marius VACHON, « Les Industries d'art au Salon », *A&D*, avril 1897, p. 76).
620 Avec déception, Gustave Soulier remarque peu de surprises aux Salons, où seuls se confirment des talents déjà connus (G. SOULIER, « Les objets d'art des Salons », *A&D*, juillet 1899, p. 1-12).

> « Entre ces artistes, la recherche sincère et méthodique aboutit à des rapprochements évidents et nécessaires, qui montrent déjà à eux seuls que nous sommes sortis de la période des tâtonnements, et que c'est un style, dégagé de l'esprit d'une époque, qui se précise de jour en jour sous nos yeux.[621] »

Il est d'autant plus comblé par cette observation qu'il y voit un accomplissement des principes développés par les théories artistiques[622] de la revue, autrement dit une justification de son combat, ou même tout simplement une victoire :

> « C'est d'ailleurs ce sentiment de souplesse qui prend de plus en plus possession du meuble moderne, et cela très légitimement. Ceux qui ont suivi les études sur le mobilier moderne publiées par cette Revue ont pu voir que nous nous étions toujours efforcés d'orienter les premiers efforts de tous dans cette voie […][623] ».

En harmonie avec la vie moderne, ce style combine logique, beauté de la matière, et finesse, tout particulièrement dans le mobilier des membres de l'Art dans Tout. Suivant leur travail depuis les débuts de la revue, Soulier se livre en 1901 à une véritable célébration de ce dernier[624], dont il fait l'incarnation de l'Art nouveau français. Ses confrères sont pour une grande part tout aussi optimistes, dans les divers domaines de la céramique[625], de la verrerie[626] et du textile. S'appuyant sur l'exemple des tissus dessinés par Maurice Dufrène, Lovatelli, Georges de Feure et ceux qu'éditent les manufactures Liberty & Co ou Cornille frères, Pillard-Verneuil considère que « le renouvellement des motifs ornementaux, réclamé jadis à grands cris, est chose faite.[627] »

Mais leurs collègues, responsables des bilans en matière de cuir décoré, d'objets d'art et de sculpture – Eugène Belville, Émile Molinier et Marcel Nicolle[628] – se montrent plus sceptiques et restent tendus vers un avenir qu'ils continuent d'espérer meilleur. Belville évoque des « travaux de laboratoire[629] » dans le domaine du cuir et s'inquiète de ce qu'il considère comme de l'amateurisme. Comme lui, ses confrères déplorent la persistance des tendances extravagantes et bizarres du *Modern Style*, et se montrent sensibles aux dangers de

---

621 G. SOULIER, « L'ameublement aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 193.
622 G. SOULIER, « Lévy-Dhurmer », *A&D*, janvier 1898, p. 2.
623 G. SOULIER, « L'ameublement aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 194.
624 G. SOULIER, « L'Art dans tout », *A&D*, avril 1901, p. 129-140 ; G. S. « L'ameublement aux Salons », *A&D*, juin 1901, 193-199 et août 1901, p. 33-40 ; « Le mobilier », *A&D*, octobre 1901, p. 113-124 ; « Les sièges », *A&D*, novembre 1901, p. 155-164.
625 Alexandre SANDIER, « La céramique à l'Exposition », *A&D*, décembre 1900, p. 184-196 et février 1901, p. 53-68.
626 Gustave KAHN, « La verrerie », *A&D*, novembre 1901, p. 129-139.
627 M. P.-VERNEUIL, « Les étoffes tissées », *A&D*, octobre 1901, p. 107. Voir annexe III-1901-10.
628 Eugène BELVILLE, « Le cuir décoré à l'Exposition universelle », *A&D*, avril 1901, p. 120-126 ; É. MOLINIER, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 185-192 et juillet 1901, p. 21-32 ; M. NICOLLE, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juillet 1901, p. 9-20.
629 E. BELVILLE, *A&D*, avril 1901, p. 120.

la mode – surtout pour le bijou, dominé par la figure de Lalique, souvent médiocrement imité[630]. Enfin, dès cette première période, les critiques d'*Art et Décoration* commencent à pointer du doigt quelques uns des principaux défauts de l'Art nouveau français, qui seront perçus dans les années postérieures à l'Exposition comme des problèmes majeurs, voire des obstacles à sa propagation et à son dynamisme, ou même des sources d'échec[631]. L'art moderne n'existe en effet réellement qu'à l'échelle privée, notamment pour l'architecture[632], et tend à se confiner au monde du luxe. Pillard-Verneuil est l'un des premiers à établir un lien entre le prix des œuvres et la diffusion du style, en arrivant à réclamer une « production courante[633] », autrement dit industrielle. Cette idée est d'ailleurs également émise dès 1898 par Soulier[634], qui voit dans la conception logique du mobilier proposé par les membres de l'Art dans Tout – Louis Sorel notamment travaille dans cette voie – la possibilité d'une production industrielle. Jouant un rôle moteur, celle-ci permettrait de répandre, grâce au multiple, l'esprit et le décor moderne. Mais en 1900, Soulier se détourne de cette voie. Enfin, René Dulong – l'associé de Serrurier-Bovy – souligne le manque chronique[635] de cohésion des artistes, qui éclate de manière flagrante lors de la confrontation internationale provoquée par l'Exposition.

Tout en faisant preuve de lucidité, le parti d'*Art et Décoration* au lendemain de 1900 est clair. L'Art nouveau ayant bénéficié d'une visibilité sans précédent, malgré les lacunes de l'organisation de l'Exposition, il importe d'en affirmer le dynamisme, voire l'accomplissement, face au déchaînement de ses détracteurs. Dans la presse comme dans les grands ouvrages de synthèse, ces derniers se focalisent le plus souvent sur les aspects les plus superficiels du mouvement, ceux-là mêmes que la revue réprouve également, mais auxquels elle refuse constamment d'identifier le mouvement moderne, préférant y voir un simple phénomène de mode. Par la pléthore de ses articles consacrés à l'Exposition, *Art et Décoration* prend une part active au débat qui anime la critique sur l'existence d'un style moderne, en se focalisant particulièrement sur la question du mobilier[636]. Elle contribue amplement à la

630 É. MOLINIER, *A&D*, juin 1901.
631 F. FRAVALO, « Art décoratif ou art industriel ? Les hésitations de l'Art nouveau à travers la revue *Art et Décoration* », *in* Nicolas STOSKOPF et Pierre LAMARD (dir.), *Art et Industrie XVIIIe-XXIe siècles* (actes des IVe Journées d'histoire industrielles des 18-19 novembre 2010, Mulhouse, Société industrielle et université de Belfort-Montbéliard), Paris, Picard, 2013, p. 71-84.
632 A. BARTHÉLÉMY, « L'architecture nouvelle à l'Exposition », *A&D*, juillet 1901, p. 19.
633 M. PILLARD-VERNEUIL, « Les applications d'étoffes », *A&D*, janvier 1898, p. 20.
634 G. SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, avril 1898, p. 105-114.
635 René DULONG, « Les arts d'ameublement aux Salons », *A&D*, août 1899, p. 42-47.
636 Ce débat est analysé par Marie-Amélie Tharaud, dans le chapitre de sa thèse intitulé « La réception critique de l'Art nouveau à l'Exposition : polémiques et définitions » (M.-A. THARAUD, 2009, p. 198-337).

valorisation d'un Art nouveau élaboré sur des bases logiques et dans la continuité des traditions nationales, conformément aux critères qu'elle exerce depuis 1897. En 1900-1901, le déploiement de son argumentation, plutôt plus favorable que celle de ses consœurs[637], équivaut à une autojustification, concernant non seulement ses principes esthétiques, mais aussi le militantisme même de son action, qui trouve alors – ou prétend trouver – son accomplissement dans une évolution positive de l'art. L'Exposition universelle constitue en effet un moment de vérité, non seulement pour la modernité de l'Art nouveau, mais aussi pour le dynamisme de son expression française, autre versant majeur du combat d'*Art et Décoration*.

2/ La recherche d'une voie française

Si le positionnement d'*Art et Décoration* vis-à-vis de la modernité comporte des équivoques, son rapport à l'étranger est, lui aussi, relativement ambigu. Son avant-propos revendique une dimension internationale, afin de mieux refléter la réalité du mouvement de renouveau de l'art décoratif moderne qu'elle se propose d'accompagner et d'encourager[638]. Cette ambition reste cependant moins nette que chez sa consœur, *L'Art décoratif*, qui l'affirme explicitement dans son premier sous-titre, « Revue internationale d'art industriel et de décoration[639] ». *Art et Décoration* adopte et recommande à ses contributeurs[640] un point de vue clairement français, qui vise à promouvoir la création nationale dans la logique de la politique éditoriale de la Librairie centrale des beaux-arts œuvrant, selon les mots de Lévy,

---

637 Moins enthousiaste que Soulier, Meier-Graefe (*L'Art décoratif*) se montre globalement encourageant. Citons par exemple : « Nos "styles modernes" ne sont que des tentatives. Mais chacune d'elles, même la plus risquée en apparence, est respectable et précieuse. » (G. M. JACQUES [Julius MEIER-GRAEFE], « Intérieurs modernes », *L'Art décoratif*, novembre 1900, p. 72). La *Revue des arts décoratifs* confie, pour sa part, un bilan sur le mobilier à Lucien Magne, acquis à la cause rationaliste d'*Art et Décoration*, dont il est l'un des principaux propagateurs. Il considère que « s'est manifestée impérieusement cette tendance à la rénovation des formes résultant du changement des idées et des mœurs ». Il lui attribue même un rôle moteur devant entraîner l'architecture, encore en retard. (L. MAGNE, « Le mobilier moderne à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1901, p. 6-16). En revanche, l'un des critiques majeurs de cette revue, Louis de Fourcaud, se montre particulièrement sévère dans le bilan qu'il rédige pour la *Revue de l'art ancien et moderne* (L. DE FOURCAUD, « [L'Exposition universelle]. – Le bois », *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1900, p. 371-388).

638 Voir supra, dans le chapitre 1 : « Art et Décoration *: un programme inédit* ».

639 Ce sous-titre accompagne la revue de 1898 à septembre 1900. Il devient ensuite « Revue mensuelle d'art contemporain », reflétant le recentrement du discours sur l'art français et l'extension à la peinture et la sculpture au départ quasiment absentes.

640 « Et naturellement, c'est un peu au point de vue français qu'il faut se placer pour juger les artistes dans la Revue : les divergences de nature et de goût amènent forcément des différences d'application et obligent à tempérer certains éloges. Il faut bien que la Revue ait, vous le comprenez, une unité de conduite. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne).

« pour la propagation de l'art français[641] ». Mais une telle ambiguïté n'a rien de surprenant dans le contexte culturel européen du passage du siècle. Comme l'a montré Michela Passini, à propos de la genèse contemporaine d'une histoire de l'art « comme lieu d'identification[642] », la vocation cosmopolite d'une revue et son regard sur l'étranger n'excluent pas une pensée nationaliste. Nationalisme et internationalisme formeraient ainsi deux pendants, dans une binarité véritablement constitutive de la culture européenne autour de 1900[643], dont les revues se font le creuset et les vecteurs, en tant qu'observateurs et passeurs privilégiés de l'actualité intellectuelle, littéraire et artistique.

Le repoussoir de l'art décoratif anglais et belge

Dans les années quatre-vingt-dix, le regard porté par *Art et Décoration* sur l'étranger se focalise dans un premier temps sur la Grande-Bretagne et la Belgique. Ces deux pays concentrent la majeure partie des articles consacrés à la création hors des frontières. Ils sont pour une grande part assumés par des collaborateurs indigènes, et les contributeurs français font aussi de très fréquentes allusions aux œuvres anglaises et belges. Avant 1900, il importe en effet de se positionner par rapport à ces deux pays, alors référents en matière d'art décoratif et d'architecture modernes. Si l'attention qui leur est portée traduit bien leur antériorité dans le renouvellement du cadre de vie, *Art et Décoration* adopte d'emblée une attitude concurrentielle, en revendiquant, dès l'avant-propos, la primeur nationale du mouvement moderne, grâce à Viollet-le-Duc et Labrouste. Là encore, la teneur du propos critique n'est pas sans rappeler les orientations du discours historique, et le débat initié par *Art et Décoration* sur les origines géographiques de l'Art nouveau s'apparente, par ses ambitions, à celui qui anime parallèlement les historiens de l'art sur la genèse nationale de la Renaissance[644]. Sans remettre en question l'existence et le dynamisme des écoles anglaises et

641 L.M.S. d'Émile Lévy au Grand Chancelier de l'ordre de la Légion d'honneur, 20 novembre 1900, (LH 19800035/0307/41292, Paris, Archives nationales).
642 M. PASSINI, 2012, p. 4.
643 Cf. Jacques DUGAST, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Rennes, PUR, 2011 (1ère éd. PUF, 2001), Béatrice JOYEUX-PRUNEL, « "L'Art mobilier". La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle », *in* Christophe CHARLE (dir.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, Dijon, Champ-Vallon, 2009, p. 187, et Blaise WILFERT-PORTAL, « Aux origines françaises du nationalisme anglais. La genèse transnationale de l'histoire littéraire anglaise (1836-1921), *in* Sylvie APRILE et Fabrice BENSIMON (dir.), *La France et l'Angleterre au XIXe siècle. Échanges, représentations, comparaisons* (actes du colloque tenu à Paris, Université Paris-Nanterre et ENS, 29-30 janvier 2004), Paris, Creaphis, 2006, p. 437-470.
644 M. PASSINI, 2012.

belges[645], l'engagement d'*Art et Décoration* conduit ses auteurs à envisager ces dernières comme des valeurs repoussoirs, en fonction desquelles doit se construire un art décoratif moderne en France.

Le regard porté sur l'Angleterre traduit ainsi un complexe d'infériorité, avoué à demi-mots devant la réussite du mouvement *Arts and Crafts* initié par William Morris. Son caractère pionnier dans le renouveau – esthétique, social et moral – de l'art domestique est notamment reconnu et défendu par Gustave Soulier, acquis aux préceptes morrisiens, depuis sa lecture de *Passé le détroit* de Gabriel Mourey en 1896. Dans un article consacré à Walter Crane, adapté d'un texte de Gleeson White, Soulier rend par ailleurs hommage à celui qu'il considère comme le propagateur le plus convaincant des concepts esthétiques de Morris, notamment par son investissement dans tous les domaines des arts appliqués sans distinction hiérarchique[646]. Écho de White, promoteur des *Arts and Crafts* dans sa revue *The Studio*, Soulier prolonge aussi sur ce point la vision de Mourey :

> « Avec Morris et Crane pour chefs d'idéal, songeons qu'ils réussirent à renouveler, à recréer complètement jusqu'en ses moindres détails pratiques, tout l'art de la vie intime, à ennoblir de formes logiques et séduisantes les objets usuels de la plus mince valeur, à parer de beauté le refuge de l'homme contre la vie sociale : la maison moderne ; cela avec simplicité, avec amour, avec une sorte d'enthousiasme et de dévouement qui fait de ces hommes, des plus grands aux plus humbles, de vrais artistes, dans le sens plus noble du mot.[647] »

Dans le sillage des commentaires enthousiastes de Mourey, mais aussi de Jean Lahor[648], *Art et Décoration* traduit donc sous la plume de Soulier une adhésion de fond à la doctrine de Morris, ainsi qu'à ses origines ruskiniennes, sur un plan plutôt moral qu'esthétique[649]. Cette

---

[645] « À l'heure actuelle, il existe à l'étranger deux écoles, l'une anglaise, l'autre américaine, en voie de développement continu, et dont l'activité se traduit par des œuvres en harmonie avec les exigences du pays, avec les habitudes et le tempérament de la race ; une école belge est en voie de formation. » (F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896] p. [2]). Si l'existence d'une école américaine d'arts décoratifs est bien relevée dans l'avant-propos, la revue ignore par la suite – ou presque – l'actualité d'outre-Atlantique. Les rapports de concurrence et d'observation mutuelle franco-américains sont pourtant vifs, comme le montrent les travaux en cours d'Étienne Tornier (doctorat en cours sur cette question sous la codirection de Martin Eidelberg et Rémi Labrusse).

[646] « Nous l'avons vu apporter à l'ornementation des livres et à la conception même du volume des notions architecturales. Nous pouvons voir que le même soin l'accompagne dans tous les domaines de l'art appliqué où il a établi son champ d'action. » (G. SOULIER (adapté de G. White), « Walter Crane », *A&D*, décembre 1898, p. 171). Sur Walter Crane, voir la publication récente de Morna O'Neill, qui fait malheureusement une place trop restreinte aux arts appliqués : Morna O'NEILL, *Walter Crane, The Arts and Crafts, Painting and Politics*, Londres, Yale University Press, 2010.

[647] Gabriel MOUREY, 1895. p. 262-263.

[648] Dès l'introduction de sa conférence, donnée à Genève le 13 janvier 1897, Lahor n'hésite pas à qualifier Morris de « héros ». (Jean LAHOR, *William Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, Eggimann, 1897, p. 8).

[649] *Art et Décoration* revendique sur ce sujet une communauté de point de vue avec la thèse de Jacques Bardoux, publiée en 1900, qui place Ruskin parmi les « moralistes de l'époque romantique » aux côtés de Carlyle et Mathew Arnold, saluant son effort « dans une pensée de rénovation morale, pour intéresser ses compatriotes

ouverture laisse aussi la place au point de vue anglais, par l'intervention d'auteurs britanniques : Gleeson White, surtout[650], mais aussi David R. Benn, appelé à rendre compte de la vitalité des écoles d'art anglaises, en novembre 1899[651]. Mais l'admiration de plusieurs critiques français pour le dynamisme de l'art décoratif d'outre-Manche concerne aussi certaines réalisations, permettant de distinguer plusieurs domaines d'excellence : le livre, principalement, mais aussi le papier peint et les étoffes, relevant tous trois des techniques d'impression[652].

En revanche, le ton change lorsqu'il s'agit de mobilier : les critiques se font alors sévères, dressant l'inventaire des défauts stylistiques des meubles *Arts and Crafts*. Dès son compte rendu de l'exposition londonienne de 1896, François Thiébault-Sisson, en cohérence avec son avant-propos, se montre particulièrement dur. Il remet en question le caractère moderne des œuvres présentées, dans lesquelles il voit le plagiat à peine dissimulé d'objets anciens de l'Antiquité à la Renaissance :

> « J'ai déjà constaté plus d'une fois, dans mes voyages à Londres, l'étroite parenté qui existe entre telle ou telle pièce de musée, peu connue, et tel ou tel meuble curieux dont les ébénistes anglais se font honneur.[653] »

Si ce retour au passé a pu constituer un progrès au début du renouveau, dans les années 1860, en permettant d'échapper à la banalité industrielle, il traduit à la veille du XXe siècle une stagnation, soulignée avec insistance par Thiébault-Sisson. Par ailleurs, le critique déploie un argumentaire sans concession pour disqualifier le style volontairement rudimentaire du mobilier, qu'il juge, sans citer de noms, trop « simpliste » et dépourvu de

---

aux problèmes de la beauté » : *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle. John Ruskin*, Paris, Calmann-Lévy, 1900, p. 3 et 14 (Cf. Anonyme, « Bibliographie », *A&*D, juin 1901, p. 3). Bardoux se distingue alors du parti de Robert de la Sizeranne, plus attentif à la dimension esthétique de la pensée de Ruskin (R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897).

650 Gleeson WHITE est l'auteur direct et indirect de quatre articles sur les dix consacrés par *Art et Décoration* à l'art anglais entre 1897 et 1901 : « L'arbre dans le dessin d'ornement anglais », *A&D*, juin 1897, p. 173-179 ; « Papiers peints anglais modernes », *A&D*, mars 1898, p. 81-90 ; (adapté par G. Soulier), « Walter Crane », *A&D*, décembre 1898, p. 165-179 ; non signé[adapté par G. SOULIER], « L'Exposition des Arts and Crafts à Londres », *A&D*, janvier 1900, p. 22-32. Sur Gleeson White, voir Clive ASHWIN, « Gleeson White : Aesthete and Editor », *Apollo*, vol. 108, octobre 1978, p. 256-261.

651 David R. BENN, « Le concours national d'art en Angleterre », *A&D*, novembre 1899, p. 146-150.

652 Voir annexe III-1897-1, III-1898-3, III-1898-12, III-1901-10. Thiébault-Sisson évoque notamment la seule réussite anglaise dans l'art du livre et du textile – tenture, étoffe imprimée, mais aussi broderie (F. THIÉBAULT-SISSON, « L'art décoratif en Angleterre – Arts and Crafts », *A&D*, janvier 1897, p. 22). Octave Uzanne vante la qualité des illustrations réalisées par la Kelmscott Press de Morris (O. UZANNE, « Couvertures illustrées étrangères », *A&D*, février 1899, p. 33-42). Gustave Soulier considère pour sa part que Walter Crane a réussi à créer une véritable école dans l'art du livre (G. SOULIER, *A&D*, décembre 1898). Enfin, Gleeson White est invité à consacrer un article entier au papier peint (G. WHITE, « Papiers peints anglais modernes », *A&D*, mars 1898, p. 81-90.).

653 F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, janvier 1897, p. 19.

charme, voire « innommable, informe », en raison d'une application trop stricte des « principes[654]» morrisiens. Pourtant convaincu de la validité de ces mêmes principes de simplicité constructive[655], Soulier se range rapidement à l'avis de son confrère, blâmant le caractère disgracieux et mal construit des meubles importés d'Angleterre[656], basés sur une prédilection pour le côté pratique et le confort au détriment de la grâce et de l'élégance[657]. Cet argument intervient chez Soulier dans un but bien précis : mettre en valeur, par comparaison, la qualité des productions françaises ou indiquer, par contraste, une voie à suivre. Les créations d'Henri Sauvage prennent ainsi à ses yeux le strict contrepied des dernières productions britanniques, par la clarté de leur construction, dont la simplicité s'oppose à la grossièreté anglaise. De même, il invite à considérer les luminaires d'outre-Manche comme un repoussoir, définissant en négatif la direction à impulser en France :

> « La ligne doit rester agréable, et s'abstenir de la pauvreté et de la mesquinerie. Or, certains appareils de cuivre, venus d'Angleterre, et où le côté pratique est seul envisagé, tendent à exagérer ce caractère de machinerie utilitaire, dont le sentiment ornemental n'a pas besoin d'être envisagé. Il appartient à nos traditions de chercher à réaliser d'autres exemples.[658] »

Une stratégie comparative similaire se retrouve chez Roger Marx. Tout en reconnaissant aux artistes britanniques un souci de simplicité et une attention à la destination tout à fait louables, il considère que la renaissance des arts décoratifs en France n'est en aucun cas une dette envers la Grande-Bretagne[659]. Il souligne au contraire la sensibilité étrangère de l'art anglais dont les principes doivent impérativement être adaptés au tempérament français :

> « […] nos voisins ont surtout donné l'exemple de la simplicité, du souci de la destination et des nécessités pratiques. Leçons précieuses, j'en conviens, rappels opportuns à la sobriété et à la logique, dont plus d'un n'a pas manqué de faire son profit, mais auxquels il faut se garder de prêter une vertu trop étendue. La limite de leur effet n'est-elle pas tracée, d'ailleurs, par des différences raciales d'humeur, d'esprit et d'existence ? En France, le confort ne vaut que paré d'élégance ; cela tient aux rapports d'un commerce plus fréquent, puis à un désir de plaire

---

654 *Idem*, p. 22.
655 G. SOULIER, « Nos concours. – Un coupe-papier », *A&D*, novembre 1898, p. 161-164.
656 « Force nous est bien de reconnaître que les meubles qu'on nous apporte d'Angleterre sont construits de la façon la plus sommaire, et qu'ils sont, autant qu'il est possible, disgracieux. » (G. SOULIER, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 74).
657 « Cet aspect d'indigence et de raideur dans la forme, cette mesquinerie voulue du décor, constituent le second caractère prédominant du mobilier anglais moderne, en marquent, pour ainsi dire, la seconde face. Pour être simple, on devient primitif et puéril […]. » (G. SOULIER, « L'ameublement à l'Exposition (3e article) », *A&D*, décembre 1900, p. 178-179).
658 G. SOULIER, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 92-93.
659 Marx déploie à ce sujet une argumentation dans la droite ligne de l'avant-propos de Thiébault-Sisson, visant à rétablir la prééminence française, grâce à Viollet-le-Duc, mais aussi grâce à Victor Hugo, dans le renouveau de l'art décoratif par le retour aux sources médiévales. (R. MARX, « Les maîtres décorateurs français : René Lalique », *A&D*, juillet 1899, p. 13-14).

> devenu une sorte de point d'honneur ; il y a aussi lieu de compter avec la prééminence attribuée à la femme dans notre société, et avec sa nature, ici moins positive, plus délicatement futile.[660] »

Ce besoin de différenciation s'insère dans une relation de concurrence entre la France et l'Angleterre, lisible en filigrane chez Roger Marx, mais souvent plus explicite chez ses confrères. Un article signé des seules initiales « E. L. » – peut-être dû à Émile Lévy, dont ce serait l'unique contribution à la revue – invite les artistes à se concentrer sur des qualités perçues comme proprement nationales, tout en insistant sur le danger que la qualité des reliures françaises soit dépassée par celles des Anglais :

> « Je le constate avec d'autant plus de regret que cette science de proportions était une qualité bien française, et je crains bien que l'influence de l'étranger ne soit sur le point de nous la faire perdre. Que nous voyions ce qui se fait à l'étranger, rien de mieux : mais prenons-en les qualités, comme nous avons toujours eu l'intelligence de le faire dans le passé ; pour Dieu, n'en copions pas les défauts !
> […] il serait fort à souhaiter que l'art d'habiller les livres ne se perdît pas chez nous ou n'y devint pas le domaine exclusif d'un trop petit nombre, alors que nous voyons, par exemple, en Angleterre, une grande quantité d'artistes, également et diversement qualifiés, exercer selon les règles et la logique cet art charmant, sans se priver des ressources imprévues de l'imagination.[661] »

Cette attitude concurrentielle s'observe aussi dans le discours d'Édouard Sarradin, plus assuré et provocateur, qui n'hésite pas à affirmer « l'infériorité » du mobilier d'outre-Manche[662], ou dans le débat suscité par un article de *The Studio* visant René Lalique[663]. Elle reflète les relations tendues qui opposent alors les deux pays sur le plan diplomatique et économique colonial, particulièrement au moment de la crise de Fachoda, dont les remous suscitent en France une vague d'anglophobie assez vive en 1898[664]. Mais plus profondément, elle s'inscrit dans la tradition d'une réception souvent mitigée de l'art anglais depuis le milieu du XIXe siècle, faite de méfiance et de curiosité[665] – plus positive chez les gens de lettres[666] –,

---

[660] *Ibid.*, p. 13-14. Le discours de Soulier s'aligne sur la même idée (G. SOULIER, « L'ameublement à l'Exposition (3e article) », *A&D*, décembre 1900, p. 180).
[661] E. L. [Émile LÉVY ?], « La reliure aux Salons », *A&D*, août 1898, p. 56-58. L'enjeu économique latent est aussi lisible ici, comme chez Soulier, qui critique surtout le mauvais *Modern Style* des meubles anglais importés (G. SOULIER, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 74).
[662] É. SARRADIN, « Nouveaux essais d'ameublement. – M. Bellery-Desfontaines. – MM. Louis Bigaux et Joseph Le Cœur », *A&D*, août 1897, p. 58.
[663] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, juillet 1901, supplément, p. 1. L'auteur prend la défense de Lalique, accusé par un article paru dans la livraison de juin de *The Studio*, de manquer de sobriété dans son usage de la couleur.
[664] La réaction inverse est tout aussi vive, comme l'a montré Aurélien Fayet (A. FAYET, « Jingoïsme et francophobie en Angleterre pendant la crise de Fachoda », *in* S. APRILE et F. BENSIMON (dir.), 2006, p. 287-300.
[665] Cf. Barthélémy JOBERT, « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », *in* Marie-Claude CHAUDONNERET (éd.), *Les artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Peter Lang, 2007, p. 203-218.

et d'une vive concurrence économique sur le plan des arts industriels depuis l'Exposition universelle de 1851[667]. La recherche d'une expression proprement française – et originale – de l'Art nouveau reflète donc non seulement un désir d'individualisation nationale vis-à-vis de l'esthétique des *Arts and Crafts*, mais également un besoin d'affirmer sa vitalité face à une nation un temps perçue comme ennemie[668].

La situation d'*Art et Décoration* par rapport à la Belgique, dont elle refuse tout autant l'emprise artistique[669], est quant à elle davantage détachée du contexte diplomatique. Elle repose en grande partie sur l'histoire même du mouvement Art nouveau en France depuis l'exposition orchestrée par Siegfried Bing en 1895, ainsi que l'a montré Philippe Thiébaut[670]. Toutefois, la revue adopte une stratégie similaire à sa critique de l'art britannique. Elle joue également un double jeu : ouvrant ses pages à des contributeurs wallons – Octave Maus et Hippolyte Fierens-Gevaert –, et manifestant son enthousiasme pour l'architecture et le mobilier belges, sous la plume de Thiébault-Sisson et de Soulier, elle pratique parallèlement une critique acerbe de certains aspects de l'Art nouveau bruxellois dont elle refuse le transfert sur le territoire français.

L'éloge de l'art belge est toutefois beaucoup plus positif que les commentaires livrés sur les *Arts and Crafts*, et s'inscrit dans une tradition ancienne d'intérêt culturel et de respect mutuel entre la France et la Belgique[671]. Les deux nations entretiennent, depuis le milieu du XIXe siècle, des relations de confiance soudées par de nombreux réseaux littéraires et

---

666 Philippe SAUNIER, « Les Préraphaélites anglais. Les reproductions de leurs œuvres et leur réception au XIXe siècle en France », *Revue de l'art*, n° 137, 2002-3, p. 73-86.

667 Léon DE LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie (Rapport sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux beaux-arts)*, 2 vol., Paris 1856. Voir Jean-François LUNEAU, *Art et industrie au XIXe siècle : l'Exposition universelle de 1851 et le rapport Laborde*, HDR, université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2012.

668 Les actes du colloque tenu en 2004 à l'université Paris X-Nanterre et à l'École normale supérieure retracent les relations tourmentées entre les deux pays au XIXe siècle, sur les plans politique, économique et culturel. Cf. S. APRILE et F. BENSIMON (dir.), 2006. La contribution de Jean Guiffan met notamment l'accent sur l'anglophobie animant le discours historique des manuels scolaires de la Troisième République, associant les Anglais à l'envahisseur contre lequel la France a dû lutter pour maintenir son autonomie, de la Guerre de Cent ans à Waterloo (Jean GUIFFAN, « L'anglophobie dans les premiers manuels d'histoire de l'enseignement primaire sous la Troisième République », *in* S. APRILE et F. BENSIMON (dir.) 2006, p. 255-266).

669 Dans sa recherche d'individualisation artistique, René Sergent apprécie l'originalité de l'immeuble construit par Lavirotte avenue Rapp, dans la mesure où « il n'a point puisé aux sources de Londres, ni de Bruxelles » (R. SERGENT, « Une maison de rapport », *A&D*, novembre 1901, p. 144).

670 Philippe THIÉBAUT, « La "ligne belge" et la création française », *in* Anne PINGEOT et Robert HOOZE (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 mars-14 juillet 1997 et Gand, musée des Beaux-Arts, 6 septembre-14 décembre 1997), Bruxelles/Paris, Fonds Mercator/RMN, 1997, p. 390-396.

671 Marc QUAGHEBEUR et Nicole SAVY (dir.), *France-Belgique 1848-1914. Affinités-ambiguïtés* (actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996), Bruxelles, éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, 1997.

artistiques très actifs[672]. Ceux-ci sont encore renforcés à la fin du siècle par la tenue annuelle du Salon des XX, puis de la Libre Esthétique, auquel les artistes français participent avec une assiduité accrue[673]. Thiébault-Sisson surtout se montre aussi belgophile qu'il est anglophobe, accordant, dès les deux premiers numéros, des articles très élogieux à Victor Horta[674], mais aussi à l'art bruxellois dans son ensemble, et s'attardant notamment sur les panneaux brodés d'Isidore et Hélène de Rudder[675]. Comme l'a souligné Philippe Thiébaut[676], il trouve en effet dans l'architecture du maître bruxellois un fondement rationaliste issu de la nature, analogue à l'orientation de sa revue, qu'il a placée sous le signe de Viollet-le-Duc. Mais Soulier est tout aussi élogieux au sujet de l'affichiste et décorateur Adolphe Crespin, collaborateur de Paul Hankar, autre pionnier de l'architecture Art nouveau[677]. Gustave Serrurier-Bovy remporte quant à lui l'adhésion quasi totale du critique français. Enthousiasmé par les magasins de Liège et de Bruxelles, dans lesquels l'artiste présente des aménagements complets d'intérieurs découlant d'une réelle unité de conception, Soulier salue la modernité, le confort, la gaieté et la salubrité de son mobilier de bois nu[678], sans relever la parenté pourtant étroite de ces œuvres avec l'esprit des *Arts and Crafts*. Il note par ailleurs les bonnes conditions offertes au développement d'un ameublement moderne par la mentalité belge, réceptive à la simplicité et sincère dans ses goûts[679]. Commentant la demeure personnelle d'Henry Van de Velde – qui revendique la

---

672 Monique NONNE, « Échanges artistiques : quelques exemples », Françoise Dumont, « Les Expositions universelles » et Catherine MÉNEUX, « Sociétés de graveurs : de Paris à Bruxelles », *in* A. PINGEOT et R. HOOZE (dir.), 1997, p. 42-55.

673 À titre indicatif, on relève ainsi au Salon des XX de 1890 les noms des Français Paul Cézanne, Alexandre Charpentier, Albert Dubois-Pillet, Louis Hayet, Lucien Pissarro, Odilon Redon, Pierre-Auguste Renoir, Louis-Oscar Roty, Paul Signac, Alfred Sisley, Henri de Toulouse-Lautrec ; en 1895 : Albert et Charlotte Besnard, Alexandre Bigot, Mlle Louis Breslau, François-Rupert Carabin, Alexandre Charpentier, Jules Chéret, Henry Cros, Henri-Edmond Cross, Dalpayrat et Lesbros, Albert Dammouse, Jean Dampt, Daum frères & Cie, Henri de Groux, Auguste Delaherche, Maurice Denis, Paul Dubois, Eugène Grasset, Armand Guillaumin, Henri-Gabriel Ibels, Pierre-Georges Jeanniot, Gustave-Henri Jossot, Louis-Auguste Lepère, Henri Lerolle, Maximilien Luce, Alexandre Lunois, Camille Martin, Camille Pissarro, Lucien Pissarro, Prince Edmond de Polignac, Victor Prouvé, Paul Ranson, Odilon Redon, Pierre Roche, Victor Rousseau, Albert Servat, Paul Signac, Fernand Thesmar, Henri de Toulouse-Lautrec, René Wiener (Madeleine Octave MAUS, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX et la Libre Esthétique 1884-1914*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980).

674 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif en Belgique. Un novateur : Victor Horta », *A&D*, janvier 1897, p. 11-18. Sur Horta, cf. Michèle GOSLAR, *Victor Horta, 1861-1947 : l'homme, l'architecte, l'Art nouveau*, Bruxelles, Fondation Pierre Lahaut, Fonds Mercator, 2012.

675 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif en Belgique », *A&D*, février 1897, p. 17-23.

676 P. THIÉBAUT, « La "ligne belge" et la création française », *in* A. PINGEOT et R. HOOZE (dir.), 1997.

677 Octave MAUS et Gustave SOULIER, « L'Art décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin », *A&D*, septembre 1897, p. 89-96. Sur Paul Hankar, voir François LOYER, « Paul Hankar : l'art nouveau critique », *in L'Art nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du XIXe siècle* (actes du colloque organisé par l'Institut des Hautes Études de Belgique, à l'initiative des professeurs Roland Mortier et Suzanne Sulzberger), *Revue de l'université de Bruxelles*, 1981/3, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 1981, p. 93-100 et *Paul Hankar : la naissance de l'Art nouveau*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986.

678 G. SOULIER, « Le mobilier (2e article) », *A&D*, avril 1898, p. 105-114.

679 *Ibid.*, p. 105-106.

filiation de Morris –, à Uccle, près de Bruxelles, Pillard-Verneuil se montre également plutôt conquis par l'harmonie et la simplicité de son intérieur[680].

Cette page consacrée au *Bloemenwerf* est d'autant plus remarquable qu'*Art et Décoration* accorde une place infime à l'architecte belge, au contraire encensé par *L'Art décoratif,* sous la plume de l'Allemand Julius Meier-Graefe[681]. Pour Philippe Thiébaut, le silence de la revue de Lévy sur l'œuvre de Van de Velde reflète l'hostilité provoquée à Paris par le ton messianique de l'architecte ; elle trouve surtout son origine dans le rejet assez général provoqué par le premier Salon de l'Art nouveau de Bing qui lui accordait une place majeure[682]. Or, si *Art et Décoration* apprécie les œuvres de Van de Velde, Horta ou Hankar en Belgique, elle se montre réticente à toute tendance hégémonique visant à répandre le style de ces artistes sur le territoire français, au moment où le rayonnement de l'Art nouveau belge atteint son apogée avec l'Exposition de Tervueren en 1897. Tout comme elle lutte contre le transfert direct du modèle des *Arts and Crafts*, elle s'oppose vigoureusement à l'introduction dans la capitale de la fameuse « ligne belge », associée en filigrane à son promoteur et théoricien le plus virulent[683]. Depuis 1895, celle-ci reste violemment perçue comme étrangère et impropre à la sensibilité esthétique française. *Art et Décoration* reprend à son compte les clichés et la terminologie alors établis pour disqualifier l'art belge présent sur le territoire français, l'assimilant à tous les défauts du *Modern Style,* auquel elle tente d'opposer la construction d'un Art nouveau d'essence nationale. C'est bien l'influence belge que récuse Arsène Alexandre par les termes de « style nouille » ou de « coup de fouet[684] », mais aussi Léonce Bénédite, encore particulièrement virulent en 1901 :

> « Rien de cet éternel tænia, de cet inévitable macaroni, chers particulièrement aux artistes belges qui nous en ont inoculé le virus, dont les circonvolutions infinies se tourmentent sur tous

---

680 M. P.-VERNEUIL [Maurice PILLARD-VERNEUIL], « Un intérieur moderne », *A&D*, mars 1897, p. 62. Pillard-Verneuil émet simplement une réserve quant à la gaieté de cet intérieur, qui demeure pour lui dans des tonalités trop froides.

681 [gama] [Julius MEIER-GRAEFE], « Henry Van de Velde », *L'Art décoratif*, octobre 1898, p. 2-8. Meier-Graefe confie d'ailleurs à l'architecte belge l'aménagement des bureaux de sa revue, rue Pergolèse, avant de lui consacrer plusieurs salles dans la galerie qu'il ouvre à l'automne 1899 au 82, rue des Petits-Champs dans les nouveaux bureaux de la revue : la Maison moderne. Cf. Bettina JOHN-WILLEKE, « Die Galerie "La Maison Moderne" in Paris », *in* Renate ULMER, *Art Nouveau : Jugendstil und Symbolismus in Frankreich* (cat. exp. Darmstadt/Berlin, 1999-2000), Stuttgart, Arnoldsche, 1999, p. 147-166 et N. TROY, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier,* New Haven /Londres, Yale university Press, 1991, p. 43-47.

682 P. THIÉBAUT, *in* A. PINGEOT et R. HOOZE (dir.), 1997. Pensons à la phrase assassine et si souvent reprise d'Arsène Alexandre : « Tout cela sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane et le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons » (cité par Victor CHAMPIER, « Les expositions de "L'Art nouveau" », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1896, p. 5).

683 Henry VAN DE VELDE, « Die Linie », *Die Zukunft*, 1902. Selon Jean-Paul Bouillon, cette théorie de la ligne est en germe dès les années 1893-1894. (J.-P. BOUILLON, 1985, p. 88).

684 A. ALEXANDRE, « Georges Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 163.

> nos bâtiments nouveaux, sur tous nos meubles récemment créés, sur nos tentures, nos tissus et nos bijoux et qui ne réussit que trop à caractériser notre style moderne.[685] »

Devant inévitablement se positionner vis-à-vis du dynamisme précurseur des arts décoratifs anglais et belges à la fin des années quatre-vingt-dix, *Art et Décoration* définit aussi grâce à eux les défauts auxquels elle refuse de voir s'associer la voie française, stigmatisant aussi bien la sécheresse rudimentaire britannique que les arabesques belges. Mais fidèle à l'engagement qu'elle a pris « d'observer toutes les phases [du] mouvement international », et d'enregistrer tout effort « d'où qu'il vienne[686] », elle se montre également attentive à une production européenne plus élargie, d'une part, vers l'est, grâce au correspondant mobile qu'est William Ritter, et, d'autre part, à travers le suivi des principales manifestations artistiques organisées par ses voisins.

Une confrontation internationale

Recruté par le biais de ses relations amicales avec son compatriote Eugène Grasset, William Ritter joue autour de 1900 le rôle de veilleur de l'est, au fil de ses différents séjours en Autriche (Vienne et Dürstein-sur-Danube), à Prague, chez son ami Milos Jiranek, en Italie (Fiesole) et en Suisse, où il retrouve sa famille neuchâteloise pour les fêtes de fin d'année. Sa présence sur place dans ces pays et son efficace réseau relationnel[687] sont des arguments de taille, plus déterminants que sa réelle conformité de vision avec les créateurs d'*Art et Décoration* ou son intérêt profond pour les arts décoratifs[688]. Sa mission est celle d'un éclaireur, observateur sur le terrain des manifestations de l'art décoratif moderne, comme le révèlent les propos de Thiébault-Sisson :

> « Le programme que vous m'avez envoyé m'a permis de constater que nous ne nous entendions peut-être pas sur tous les points. […] Enfin, si vous croyez sérieusement qu'il y ait dans quelques unes des maisons nouvelles de Vienne quelque chose de vraiment inédit, parlez-en et joignez les photographies ou documents nécessaires.

---

685 Léonce BÉNÉDITE, « Un bâtisseur belge : Georges Hobé », *A&D*, mars 1901, p. 94.
686 F. THIÉBAULT-SISSON, *A&*D, [1896], p. [2 et 3].
687 Xavier GALMICHE, « Europe centrale et patries personnelles chez William Ritter », *Culture d'Europe Centrale*, n° 3, CIRCE, 2003, ([en ligne] , http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=68:galmiche-destructions-des-confins&catid=25&Itemid=33, consulté le 14 août 2012) ; Philippe KAENEL, « William Ritter (1867-1955) : un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, n° 48, 1998/1, p. 73-98. Fernand DONZE, Caroline CALAME et Edmond CHARRIÈRE, « William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe : dictionnaire à l'usage des curieux de la vie et de l'œuvre d'un Neuchâtelois hors du commun », *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 61, 1999.
688 Voir supra, dans le chapitre 1 : « Art et Décoration *: un programme inédit* ».

> S'il se fait dans l'ornementation intérieure quelque chose de curieux, nous serons ravis d'en être informés.[689] »

Si Thiébault-Sisson, mais aussi Soulier et Lévy lui indiquent des directions, ou émettent quelques suggestions en fonction des déplacements de leur correspondant[690], Ritter prend également certaines initiatives, sans que la rédaction y donne toujours suite[691]. Sa collaboration entre 1897 et 1900 élargit la connaissance des lecteurs d'*Art et Décoration* à l'art décoratif tchèque[692] et autrichien[693], à la porcelaine allemande de Meissen[694] ainsi qu'à la peinture suisse[695]. Ritter choisit ainsi délibérément de limiter son article sur l'exposition de la Sécession viennoise aux artistes qui ne sont pas présents en France : il s'attarde sur les céramiques de Max Läuger et de la famille von Heider, parallèlement à des développements sur la peinture de Segantini ou de Klimt. Toutefois, Soulier lui recommande instamment d'adopter un « point de vue français […] pour juger les artistes dans la Revue », afin d'en respecter l'« unité de conduite[696] ». Dans une perspective bien éloignée des tentatives de coopération internationale qui animeront certaines revues à partir de l'Entre-deux-guerres[697], la parole donnée à l'étranger est donc volontairement limitée et orientée par l'ambition d'*Art et Décoration* de valoriser le dynamisme et la spécificité de l'Art nouveau français. Cette attention à l'actualité artistique européenne – assimilable à une forme de « veille » – répond à une double motivation, où s'affirme non seulement la curiosité de la rédaction, mais aussi la conscience d'un enjeu concurrentiel, que les commentaires sur l'Exposition universelle de 1900 viennent alimenter à une échelle encore étendue.

---

689 L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à W. Ritter, 13 décembre 1896, fonds William Ritter, ALS, Berne.

690 « Voyez en Italie, autour de vous, si quelque manifestation valait de nous être signalée. » (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 14 décembre 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne).

691 En août 1898, Ritter propose ainsi à Soulier un article sur l'art décoratif en Roumanie, dont l'acceptation reste soumise à la qualité des documents qu'il pourra fournir. Le projet n'aboutit pas. (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 14 août 1898, fonds William Ritter, ALS, Berne).

692 W. RITTER, « L'Art décoratif en Autriche-Hongrie : les Tchèques », *A&D*, juin 1897, p. 180-186.

693 W. RITTER, « L'Art décoratif aux dernières expositions de Vienne », *A&D*, août 1898, p. 33-42.

694 W. RITTER, « La céramique moderne de Meissen », *A&D*, janvier 1899, p. 22-27.

695 W. RITTER, « Arnold Böcklin », *A&D*, octobre 1897, p. 110-115 ; « Hans Sandreuter », *A&D*, avril 1899, p. 105-111 ; « H.-E. von Berlepsch-Valendas », *A&D*, mars 1900, p. 74-82.

696 L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne.

697 Cf. Joëlle DEYRES, « Les correspondants à l'étranger de l'*Architecture d'aujourd'hui* et l'information sur l'actualité internationale de l'architecture (1930-1950) », *in* Gérard MONNIER et José VOVELLE (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950* (actes de la table ronde internationale réunie au centre Malher le 23 et le 24 octobre 1992, par le centre interuniversitaire de recherche en histoire de l'art contemporain), CORHAC, Publications de la Sorbonne, Paris, 1994, p. 197-206 ; Annamaria DUCCI, « "Mouseion", una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di Critica d'Arte*, n° 1, 2005, p. 287-314.

Moment clé de la lutte économique et culturelle pacifique qui oppose les nations – qu'elles soient dominantes ou dominées et en voie d'émancipation[698] –, l'Exposition de 1900 constitue pour la France autant une rencontre privilégiée avec l'art de ses voisins, proches et lointains, qu'une démonstration de puissance à travers l'organisation de la manifestation dans la capitale. Témoin de premier plan de cette confrontation pour les arts appliqués et l'architecture, désormais investis d'une forte charge identitaire[699], *Art et Décoration* se livre, comme la plupart de ses consœurs – spécialistes et généralistes –, à un bilan international systématique de l'Exposition. Ce dernier, qui occupe l'intégralité du second semestre 1900, se prolonge par des retours épisodiques jusqu'en mai de l'année suivante. *Art et Décoration* passe ainsi en revue, essentiellement sous la plume de Gustave Soulier, secondé par quelques spécialistes, les principaux domaines investis par le renouveau des arts appliqués, selon une classification thématique plutôt que géographique. À la différence de *L'Art décoratif* qui, conformément à son ambition cosmopolite, organise son compte rendu de la manifestation en fonction des sections nationales, *Art et Décoration* adopte une perspective transversale favorable à un regard comparatif, parfois redoublé par une approche en deux volets, opposant la création française à la création étrangère[700]. Trois découvertes majeures ressortent de cette confrontation : celles de l'art allemand, de l'art autrichien et de l'art finlandais, dont le réveil tardif[701] relègue au second plan l'art britannique et belge[702]. Comme l'a souligné Marie-Amélie Tharaud, la forte impression faite par l'architecture et l'art décoratif de ces trois pays sur les critiques français découle aussi de la présence dynamique de l'Art nouveau dans leurs sections respectives de l'Exposition. Plus qu'en France, où prévaut encore un éclectisme historiciste, l'Art nouveau a en effet été choisi au niveau étatique par l'Allemagne et l'Autriche comme incarnation du style moderne national[703], tandis que la Finlande, qui cherche à s'émanciper de la tutelle russe[704], en fait

---

[698] Sur l'essor des nationalismes, voir : Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999 ; Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 (éd. française de *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983) ; Patrick CABANEL, *La question nationale au XIXe siècle*, Paris, La Découverte, 1997 ; Eric HOBSBAWM, *Nations and nationalism since 1870, Programme, Myth, Reality*, Paris, Gallimard, 1992.

[699] Cf. J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER et A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006.

[700] Par exemple : Em. BOSQUET, « La reliure française à l'Exposition », *A&D*, août 1900, p. 46-55 et « La reliure étrangère à l'Exposition », *A&D*, mars 1901, p. 99-104.

[701] Les premières manifestations d'un art décoratif moderne remontent en Allemagne à 1895-1896 et en Autriche à 1897.

[702] Comme l'explique Soulier, la Belgique est absente de l'Exposition de 1900 au niveau de l'ameublement, tout comme la Morris & Co (G. SOULIER, « L'ameublement à l'Exposition (3e article), *A&D*, décembre 1900, p. 177-183).

[703] M.-A. THARAUD, 2009, p. 42-50.

une revendication identitaire. Les critiques d'*Art et Décoration* mettent alors l'accent sur les qualités particulières de ces trois expressions artistiques nationales, appelées à devenir leurs nouveaux modèles de référence.

Le caractère « volontariste[705] » de l'architecture et de l'aménagement intérieur *Jugendstil* frappe ainsi Barthélémy et Gustave Soulier. Le premier insiste sur la « méthode suivie et soutenue, réellement constitutive d'un style[706] » du Restaurant allemand de l'architecte berlinois Bruno Möhring, tandis que Soulier se montre sensible à un « travail obstiné et suivi pour créer l'intérieur moderne[707] ». Il souligne aussi à diverses reprises la nouveauté, le caractère « inusité » et « l'ingéniosité » de cette recherche, dans le détail ornemental, produit notamment par l'attention prêtée aux « accords de colorations chaudes et puissantes, dues aux vitraux, aux applications d'étoffes qui revêtent les murs, parfois aux panneaux de peinture, aux tapis, aux cuivres[708] ». L'originalité des intérieurs réalisés par les *Münchner Vereinigten Werkstätten* (Ateliers réunis munichois) est bien notée, mais Soulier émet une réserve quant à leur goût. Il s'attarde plutôt sur la bibliothèque de la maison Buyten de Düsseldorf et la salle de bain des Strasbourgeois Voltz et Wittmer[709], bien chargées et ostentatoires par rapport aux aménagements de Richard Riemerschmied, Bernhardt Pankok et Bruno Paul, pourtant plus représentatifs de l'originalité propre aux Ateliers réunis. La cohésion perceptible entre l'architecte Möhring et ses décorateurs dans la réalisation du Restaurant allemand[710], tout comme le rapprochement efficace entre industriels et artistes dans le domaine du papier peint, séduisent enfin tant Barthélémy que Pillard-Verneuil, qui voit dans les tentatives d'Otto Eckmann ou de Peter Behrens un exemple à suivre pour les Français[711].

L'efficacité de l'organisation autrichienne et son volontarisme impressionnent tout autant les critiques. Soulier est d'ailleurs plus sensible à l'orientation stylistique viennoise,

---

[704] Dépendant de la Russie depuis 1809, le Grand-Duché de Finlande obtient l'autorisation d'avoir son propre pavillon à l'Exposition, dont elle fait l'incarnation de ses revendications identitaires visant à échapper à une politique de russification agressive.
[705] J.-P. BOUILLON, 1985, p. 117.
[706] A. [Antonin ?] BARTHÉLÉMY, « L'architecture nouvelle à l'Exposition », *A&D*, juillet 1900, p. 17.
[707] G. SOULIER, « L'ameublement à l'Exposition (3e article), *A&D*, décembre 1900, p. 180.
[708] *Ibid.*, p. 180-181. Une admiration du même type, mais sur un ton plus percutant, se lit chez Frantz Jourdain dans la *Revue des arts décoratifs*, quant à l'effort des Allemands, ses méthodes et ses réalisations : « […] mais les Allemands, par contre, ont fait preuve d'une extraordinaire vitalité et ont tenté un effort colossal pour se mettre à la tête du mouvement moderne ou, du moins, nous montrer leur ardent désir d'arriver à une unité de tendances dans l'art décoratif. » (F. JOURDAIN, « L'architecture à l'Exposition universelle. Promenade à bâtons rompus », *Revue des arts décoratifs*, octobre 1900, p. 330).
[709] Voir annexe III-1900-12.
[710] A. BARTHÉLÉMY, *A&D*, juillet 1900.
[711] M. P.-VERNEUIL, « Le papier peint à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 87.

dont il goûte mieux la grâce, la délicatesse et l'élégance, empreintes de classicisme[712]. La révélation de l'art autrichien est aussi moins brutale pour les collaborateurs d'*Art et Décoration*, grâce aux échos de l'exposition de la Sécession de 1898 par Ritter, qui y notait déjà la vitalité et le triomphe d'un Art nouveau [713]. La place qui lui est accordée parmi les bilans de l'Exposition de 1900 est donc moindre, mais les commentaires en sont plus élogieux :

> « Il faut même dire que c'est à travers les productions autrichiennes que nous observons la continuité d'efforts la mieux suivie, l'uniformité d'esprit la plus complète, en sorte que c'est assurément là que se découvre le plus nettement déjà la constitution d'un style homogène, propre aux artistes autrichiens.[714] »

La découverte la plus radicale et la plus enthousiasmante pour *Art et Décoration* et son secrétaire de rédaction est en définitive celle de l'art finlandais, qui impressionne d'ailleurs aussi leur confrère de *Dekorative Kunst*[715] et, plus généralement l'ensemble de la critique allemande[716]. Gustave Soulier, frappé par l'efficacité d'un travail organisé collectivement autour du cabinet d'architectes Saarinen-Gesellius-Lindgren[717], se montre également séduit par l'originalité de l'inspiration ornementale du Pavillon finlandais[718]. Combinant une imagerie puisée dans la nature locale et la vie rustique, pour les motifs sculptés dans le bois et la pierre, et les récits mythiques finnois du *Kalevala*[719], dans les fresques d'Akseli Gallén-Kallela, la décoration achève d'inscrire le pavillon dans les traditions vernaculaires de la Carélie, alors en vogue dans les recherches ethnographiques contemporaines[720]. Or ce retour aux sources naturelles et historiques ou pseudo-historiques n'exclut pas l'originalité et la nouveauté, bien au contraire, à la différence de ce que proposent parallèlement le

---

712 « L'Autriche se rapproche évidemment beaucoup plus de nos propres désirs, par un goût de la grâce et de l'ingéniosité […]. » (G. SOULIER, « Les installations générales à l'Exposition », *A&D*, mai 1901, p. 164). Voir annexe III-1901-5. Le point de vue de Soulier se rapproche sur ce point du discours de Jean Lahor (pseudonyme d'Henri Cazalis), qui évoque un art « plus aimable et féminin » dans son propre bilan de l'Exposition (J. LAHOR, *L'Art nouveau. Son histoire. L'Art nouveau étranger à l'Exposition. L'Art nouveau au point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901, p. 42).

713 W. RITTER, « L'art décoratif aux dernières expositions de Vienne », *A&D*, août 1898, p. 33.

714 G. SOULIER, « L'ameublement à l'Exposition (3e article) », *A&D*, décembre 1900, p. 182.

715 C., « Finland auf der Pariser Weltausstellung », *Dekorative Kunst*, septembre 1900, p. 471-480.

716 F. CHEVALLIER, *L'œuvre d'Eliel Saarinen en Finlande et la question de l'architecture nationale de 1898 à 1909*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001. (Cf. notamment le chapitre « Le Pavillon finlandais à l'Exposition universelle internationale de Paris : la promesse d'un imaginaire national », p. 81-112).

717 F. CHEVALLIER, « Le projet national d'Eliel Saarinen en Finlande », *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, et A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 233-243.

718 G. SOULIER, « Le Pavillon de Finlande à l'Exposition universelle », *A&D*, juillet 1900, p. 1-11.

719 Collectée par le médecin et écrivain Elias Lönnrot et publiée en 1835, l'épopée du *Kalevala* réunit un ensemble de poésies traditionnelles orales construisant le passé mythique de la nation finlandaise et la pierre angulaire de son identité.

720 Voir annexe III-1900-7. Cf. aussi F. CHEVALLIER et A. KERVANTO NEVANNLINNA, « La nation finlandaise, entre mémoire et projet », *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, et A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 216.

Danemark et la Norvège. Par ailleurs, la thématique de l'ornementation, l'organisation de l'exécution, mais aussi sa destination, font de ce pavillon l'incarnation d'un art populaire, qui réjouit un Gustave Soulier marqué par les théories de William Morris :

> « C'est que l'art usuel est là-bas, plus que partout, un art populaire, non seulement s'adressant à la masse du peuple, mais encore ayant besoin de sa collaboration. Presque tous ces travaux sont exécutés par des paysans, que la routine et le faux goût des villes n'ont pas corrompus, qui se tiennent dans les limites de procédés très simples de métier et de décoration, mais qui en sont réellement maîtres et qui en comprennent le sentiment.[721] »

Cette dimension est particulièrement présente dans la petite chambre meublée et décorée par Gallén-Kallela pour l'atelier Iris. Créée en 1897 à Porvoo, par le comte suédo-italien Louis Sparre, sur le modèle des *Arts and Crafts*, cette entreprise avait pour but de « confectionner des séries d'objets pour la maison, d'un design contemporain mais mettant néanmoins en œuvre des techniques et des sources d'inspiration traditionnelles, et qui devaient correspondre à une idée simple du foyer[722]. » Soulier voit dans cette pièce la réalisation de l'art domestique qu'il appelle de ses vœux depuis plusieurs années[723], et dont il avait d'ailleurs perçu les prémisses chez le sculpteur finlandais installé en France, Ville Vallgren[724]. Enfin, ce lien de l'architecture et de l'art décoratif avec leurs racines locales, naturelles et populaires, constitue pour Soulier la clé d'un art à la fois éminemment original et national :

> « C'est bien en présence d'un art national propre que nous nous trouvons, et cependant c'est bien une œuvre nouvelle qui nous est soumise. […] Les motifs populaires et courants peuvent donc toujours prendre une vie nouvelle et une saveur imprévue. Et avec l'accent spécial qu'ils reçoivent, ils conservent encore leur caractère général, la marque de la race, qui ajoute à leur valeur significative.[725] »

---

[721] G. SOULIER, *A&D*, juillet 1900, p. 9.
[722] Jennifer HAWKINS OPIE, « Helsinki : Saarinen et le Jugend finlandais », *in* Paul GREENHALGH (dir.), *Art nouveau, 1890-1914*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2000, p. 381. Quoique d'origine étrangère, la création d'Iris se situe dans le sillage des groupements réalisés autour de la valorisation de l'artisanat populaire finlandais depuis les années 1870 : la Société des arts décoratifs de Finlande en 1875 et l'Association des amis de l'artisanat finlandais (SKY) en 1879. (Cf. F. CHEVALLIER et A. KERVANTO NEVANNLINNA, *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, et A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 207-219). Voir aussi P. THIÉBAUT, « *Kalela* : laboratoire d'un art décoratif national "moderne" ? », *in* F. CHEVALLIER, Janne GALLEN-KALLELA-SIREN et al., *Akseli Gallen-Kallela, une passion finlandaise* (cat. exp. Helsinki Art Museum, 22 septembre 2011-15 janvier 2012, Paris, musée d'Orsay, 7 février-6 mai 2012 et Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2 juin-9 septembre 2012), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 182-93.
[723] G. SOULIER, « La beauté coutumière », *L'Art et la vie*, 1897, p. 271-272.
[724] G. SOULIER, « L'Art domestique de Ville Vallgren », *A&D*, août 1897, p. 49-55. Vallgren fait également partie des « Artistes de l'âme » exposés par Soulier au théâtre d'application de la Bodinière en 1894 et 1896.
[725] G. SOULIER, *A&D*, juillet 1900, p. 1 et 11.

Cette identification relève pour Fabienne Chevallier d'une interprétation simpliste, gommant la profondeur historique de la Finlande en donnant à l'épopée mythique du *Kalevala* « valeur de passé national[726] », proche de la vision proposée par Frantz Jourdain dans la *Revue des arts décoratifs*[727]. Mais elle s'inscrit surtout dans le projet même d'*Art et Décoration* et de Soulier, qui y voit la réalisation de ses attentes personnelles d'un art décoratif réellement journalier lié à une forte expression identitaire, un modèle à suivre et à adapter pour les Français :

> « […] pour une certaine part de notre mobilier courant, il peut y avoir là un exemple, non pas à imiter, mais à méditer. Ce ne sont point des formes qu'il faille copier. Mais il s'agit de trouver, avec nos habitudes de vie et d'esprit, des formes équivalentes à celles-là.[728] »

En ce sens, son interprétation est également indissociable de la construction, par les artistes et par le discours critique, d'un Art nouveau intrinsèquement porteur d'identité, voire de revendication nationales. Le regard jeté par *Art et Décoration* sur l'étranger se fait ainsi le corollaire d'une nationalisation des styles et du goût, vigoureusement encouragée dans une perspective tainienne, associant toute expression artistique au milieu, à la race et au moment l'ayant engendrée. Le point de vue national, compris comme sensibilité, détermine non seulement le propos des critiques[729], mais aussi leur appréciation des arts étrangers[730], et doit absolument présider à l'élaboration des styles. L'observation internationale, indispensable et recommandée par de nombreuses personnalités, de Maus à Genuys en passant par Soulier, ne vaut finalement que si elle conduit à des créations différenciées. Les styles nationaux doivent s'influencer par contraste et non par imitation, comme l'exprime justement William Ritter à propos de la porcelaine :

> « […] plus un art s'ancre dans sa tradition nationale, plus par contrecoup il donne de force, de raison d'être et de sanction à la tradition nationale du voisin, et il serait aussi dommage que les artistes et musiciens allemands cessassent d'être allemands, que français les Français ou slaves les Slaves. L'art industriel surtout vivra par les nationalités, tant qu'il y en aura, sa première qualité étant de satisfaire ceux à qui il s'adresse, bien avant que de plaire à leurs voisins. […] Souhaitons à tous ces céramistes de bonne volonté de rester eux-mêmes avec fermeté, car s'ils créent réellement un style allemand moderne, ils nous auront aidés probablement à bien nous

[726] F. CHEVALLIER, 2001, p. 92.
[727] F. JOURDAIN, « L'architecture à l'Exposition. Promenade à bâtons rompus », *Revue des arts décoratifs*, août 1900, p. 250-251.
[728] G. SOULIER, *A&D*, juillet 1900, p. 8.
[729] L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 2 février 1900, fonds William Ritter, ALS, Berne.
[730] « Il faut bien convenir que les réserves que l'on était tenté d'exprimer devant ces installations provenait surtout d'une différence de race amenant des variations de conception et de jugement ; mais le parti décoratif était toujours admirablement suivi, et exprimé de façon très personnelle. » (G. SOULIER, « Les installations générales à l'Exposition », *A&D*, mai 1901, p. 157).

définir son antithèse. Et c'est du côté de celle-ci qu'il y aura chance de découvrir, à son tour, le moderne style français.[731] »

En écho aux propos de Lahor[732], le bilan tiré de l'Exposition de 1900 par les critiques va également dans ce sens, mais ne fait qu'amplifier une conscience et une tendance orientant, depuis le début l'action d'*Art et Décoration* au profit d'un Art nouveau français.

Une voie française ou parisienne ?

Dans une perspective comparatiste et marquée par les théories de Taine, l'étude des styles étrangers permet à la revue de définir en creux un certain nombre de qualités perçues ou revendiquées par les critiques comme celles d'une sensibilité, d'un esprit, d'un goût ou d'un style français. Ceux-ci se distinguent notamment de la sécheresse anglaise, de la souplesse excessive de l'arabesque belge et du manque de grâce germanique ; ils ne peuvent non plus se confondre avec les qualités propres aux arts autrichiens et finlandais. Plus positivement, mais de manière souvent assez nébuleuse et faisant implicitement référence aux grandes périodes du passé national que constituent le Moyen Âge et le XVIIIe siècle, *Art et Décoration* met en évidence quelques unes de ces propriétés. À ce niveau, son discours entretient aussi des liens manifestes avec celui des historiens de l'art, qui construit un système de valeurs identiques[733]. Clarté, simplicité, sobriété, ou encore élégance et logique : autant de termes qui se retrouvent fréquemment sous la plume des critiques pour désigner cette essence française de l'art vers laquelle doit tendre, elle aussi, la décoration moderne. « En cela, il se montre de tempérament vraiment français, aimant par-dessus tout la clarté, la simplicité et la sobriété, ce qui n'exclut ni la joie, ni le luxe le plus splendide.[734] », écrit par exemple Arsène Alexandre à propos de George Auriol. Roger Marx affirme pour sa part :

[731] W. RITTER, « La céramique moderne de Meissen », *A&D*, janvier 1899, p. 27.
[732] « Rien ne doit être plus jalousement gardé par un peuple, comme par un homme, que sa personnalité, son originalité propre. Et cependant l'on arrive à reconnaître que tout le monde a raison, du moins parmi les vrais artistes, les nationalistes d'abord, pour qui je ne cache pas ma grande sympathie, et parfois ceux qui ne le sont pas ; que l'art a raison, qui se reconnaît et veut garder une nationalité, une patrie, et aussi parfois celui qui s'affranchit d'elles. » (J. LAHOR, 1901, p. 67).
[733] F. FRAVALO, *in* N. MCWILLIAM et M. PASSINI (dir.), à paraître en 2015. Le discours des critiques d'art fait écho aux recherches contemporaines et même antérieures des historiens de l'art, notamment dans le débat autour de l'origine française de l'ogive. Ludovic Vitet fait ainsi de l'architecture construite sur ce système un « art national, raisonnable et laïc » (J.-M. LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994, p. 43).
[734] A. ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 164.

« En France, le confort ne vaut que paré d'élégance[735] », afin de mieux mettre en valeur la délicatesse des bijoux de Lalique par rapport à ses homologues britanniques.

Toutefois, c'est Gustave Soulier, qui porte le plus haut ces valeurs dans son analyse du mobilier de Plumet et Selmersheim ou de l'Art nouveau Bing, en 1900-1901. Le duo de l'Art dans Tout associe ainsi de manière particulièrement réussie logique et élégance[736] ; mais à l'instar de ses confrères de la *Revue des arts décoratifs* et de *L'Art décoratif*, les ensembles réalisés pour Bing par Georges de Feure, Édouard Colonna et Eugène Gaillard suscitent de ce point de vue son adhésion la plus complète. L'ensemble de la critique française valide alors le choix de Siegfried Bing d'abandonner l'éclectisme international de ses premiers salons au profit d'une continuation modernisée des formes du XVIIIe siècle, pour entrer en compétition avec les principales maisons de décoration françaises. De Feure, l'une de ses dernières recrues, d'origine néerlandaise[737], incarne tout particulièrement aux yeux des Parisiens[738] « ces traditions toutes françaises, de grâce, de finesse, d'élégance et de luxe bien entendu ». Dans *Art et Décoration,* Octave Uzanne en est l'un des plus ardents propagateurs :

> « Et par ce souci de respecter nos légitimes revendications, les modèles de M. de Feure appartiennent sans discussion possible à la tradition française. Le charme souple et sobre du Louis XVI s'y retrouve dans l'esprit général, avec cette recherche bien actuelle de la ligne affinée autant qu'il est possible et l'intérêt d'un néo-japonisme curieux, qui se révèle dans les dessins d'ornement et ces sculptures de bois doré, d'un modelé gras et nerveux, rehaussant les meubles.[739] »

Soulier va plus loin encore en réhabilitant, à travers l'artiste, un classicisme dont il fait en 1901 à la fois l'archétype et l'expression la plus aboutie de ces qualités définies comme éminemment françaises – auxquelles il rattachait aussi, rappelons-le, le style Louis XVI. Définissant cette notion par le sentiment architectural, l'importance de la construction et la soumission logique de la décoration aux lignes de celles-ci, il assimile de manière audacieuse

---

[735] R. MARX, « René Lalique », *A&D*, juillet 1899, p. 13-14.

[736] « Nous verrons, en effet, dans le cours de cette étude, que M. Plumet s'est sans cesse efforcé de reprendre la tradition des principes fondamentaux de notre art national, tels qu'ils se sont toujours manifestés à toutes les belles époques de production artistique, et d'en poursuivre l'évolution naturelle. […] Là où d'autres peuples se contenteraient peut-être des mérites purement pratiques, nettement apparents, nous voulons que la grâce vienne s'ajouter, et si la note d'élégance ne doit pas détruire le caractère essentiel de l'ouvrage, qui provient de sa destination et de sa nature, elle doit du moins l'égayer et l'agrémenter. » (G. SOULIER, « Charles Plumet et Tony Selmersheim », *A&D*, janvier 1900, p. 11 ; 13).

[737] Selon Ian Millman, spécialiste de l'artiste, de Feure a rejoint les ateliers de Bing seulement peu de temps avant 1900, contrairement à Gaillard et Colonna, présents respectivement depuis juin 1897 et l'été 1898. (I. MILLMAN, 1992, p. 154-162).

[738] Karine LAQUEMANT, « Le Pavillon de l'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900. Faire du "nouveau" avec de l'ancien », *in* G. P. WEISBERG, E. BECKER et E. POSSÉMÉ (dir.), 2004, p. 214.

[739] O. UZANNE, « Georges de Feure », *A&D*, mars 1901, p. 87-88.

rationalisme et classicisme, en parfaite opposition apparente avec les valeurs viollet-le-duciennes portées par sa revue.

> « [...] on peut même dire qu'il [de Feure] s'y montre tout à fait classique, non point parce qu'il s'attache à des formules consacrées, mais parce qu'il dédaigne tout déguisement de la construction logique, et que la pureté des proportions et des lignes constitue la recherche essentielle à laquelle il s'attache, la qualité qui donne tout d'abord à ses œuvres leur beau caractère.[740] »

Mais cette notion est ici bien éloignée des critères académiques qui lui sont parfois associés. Proche d'une terminologie qui sera bientôt celle des historiens de l'art, elle désigne plutôt une phase d'accomplissement équilibré dans le développement d'un style, précédée par une phase de tâtonnements et suivie par une phase de complication et d'exagération (maniérisme)[741]. Pour Soulier, qualifier l'Art nouveau de « classique » prend place dans la démonstration militante d'une existence réelle et enfin aboutie d'un art décoratif français moderne au lendemain de l'Exposition de 1900 :

> « Non seulement – il est assez amusant de le remarquer – nous avons donc un style dans notre mobilier ; nous nous sommes toujours appliqués à le faire sentir : – mais nous avons même une sorte de *classicisme* qui se montre déjà, et qui prouve le lien logique de nos productions avec celles de toutes les belles époques.[742] »

Toutefois, pour élaborer ces critères stylistiques d'une expression nationale, *Art et Décoration* se limite à une production essentiellement parisienne ou francilienne[743], ignorant presque totalement l'activité de la province. La quasi absence de l'École de Nancy, pourtant l'un des principaux foyers de l'Art nouveau français, étonne particulièrement, d'autant plus que la revue avait consacré, dès son second numéro, un article – presque hagiographique – à Victor Prouvé, l'un des chefs de file du mouvement[744]. Par la suite, les Nancéiens ne sont mentionnés qu'occasionnellement, dans les domaines où ils excellent – la reliure, le verre, le mobilier – dans les articles consacrés à ces sujets. René Wiener, les frères Daum, Émile Gallé ou Louis Majorelle sont ainsi cités à plusieurs reprises, mais surtout en raison de leurs participations aux expositions parisiennes. Mis à part quelques encarts dans les

---

740 G. SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, octobre 1901, p. 121.
741 Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, Paris, PUF 1934 (1ère éd. 1934).
742 G. SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, octobre 1901, p. 122-123.
743 Les articles consacrés aux ateliers de Glatigny et de Haute-Claire, situés respectivement en banlieue versaillaise et en forêt de Fontainebleau élargissent le strict contexte parisien (G. SOULIER, « L'atelier de Glatigny », *A&D*, août 1898, p. 43-50 et « Armand Point et l'Atelier de Haute-Claire », *A&D*, avril 1900, p. 124-128).
744 Georges DUCROCQ, « Quelques œuvres de Victor Prouvé », *A&D*, février 1897, p. 1-8.

suppléments[745], l'actualité nancéienne en elle-même n'est pas réellement suivie par *Art et Décoration*, qui n'accorde pas à ce mouvement régional une réelle importance, se contentant de rendre généralement hommage à son dynamisme. Certes, il faut attendre la fin de l'année 1901 pour voir se constituer une véritable organisation, avec la naissance de l'Alliance provinciale des industries d'art[746] ; mais les origines d'un Art nouveau nancéien remontent à la fin des années 1880. Or ce rôle de précurseur joué par Émile Gallé est totalement passé sous silence par la rédaction d'*Art et Décoration*, et ce, malgré la présence, au sein de son comité, de Roger Marx, qui entretient de longue date des relations très amicales avec le maître-verrier[747]. Gustave Soulier, chroniqueur attitré du mobilier, réserve d'ailleurs généralement un accueil mitigé, quoiqu'élogieux, aux œuvres elles-mêmes de Majorelle et de Gallé. Outre le parisianisme général des critiques, cette sélection trouve aussi une explication dans un rapport à la nature qui relève à ses yeux plus de l'imitation que d'une inspiration puisée aux principes rationnels de la nature[748].

Pourtant, Soulier prend conscience, mais assez tardivement – lorsqu'il est sollicité pour donner des conférences dans sa ville natale[749] – des avantages qu'il y aurait à encourager le développement de l'art décoratif en province. Il s'agit, dans son esprit, non pas de renforcer un ancrage dans des traditions strictement locales, mais de favoriser le développement du dynamisme national qu'une certaine fièvre parisienne, parfois démesurée et pervertie, ne parvient pas à servir efficacement :

> « Mais il importe de créer des centres actifs, où les artistes, rapprochés par des vues communes, se sentent réciproquement exhortés à faire œuvre personnelle, par les efforts qui surgissent autour d'eux. Il faut aussi que cette sorte de communauté de travail, de discussion et de critique sincères, devienne une source constante d'éducation mutuelle et d'élévation. Et très naturellement, un tel groupe, réunissant ses pensées et ses travaux, ferait œuvre d'un caractère propre, bien qu'en harmonie avec les efforts généraux de l'époque et du pays.[750] »

---

[745] *Art et Décoration* annonce par exemple en février 1898 la naissance du Cercle des Arts de Nancy, présidé par Gallé et Émile Goutière-Vernolle et doté d'un vaste local pouvant accueillir expositions, concerts et conférences (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, février 1898, supplément, p. 2) ; ou encore la création en octobre 1900 de la Maison d'art lorraine, destinée à organiser des expositions d'art pur et d'art appliqué (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, octobre 1900, supplément, p. 2). Parallèlement, la revue publie systématiquement une liste des expositions dans les départements dans les rubriques « Expositions ouvertes » et « Expositions prochaines » de ses suppléments.

[746] Cf. *L'École de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art* (cat. exp. Nancy, Galeries Poirel, 24 avril-26 juillet 1999), Paris, RMN, 1999.

[747] Cf. Catherine MÉNEUX, « L'emprise d'Émile Gallé sur l'œuvre de Roger Marx dans les années 1890 », *Annales de l'Est*, n° spécial 2005 (actes du colloque organisé par l'Académie de Stanislas, 28-29 septembre 2004, En hommage à Émile Gallé, Nancy, édités sous la direction de François Le Tacon), p. 235-249.

[748] Voir infra, dans le chapitre 3 : « *Le règne de la logique* ».

[749] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, février 1900, supplément, p. 1.

[750] G. SOULIER, « La "Société d'art moderne" à Bordeaux », *A&D*, mars 1900, p. 83-89.

Il s'appuie justement sur l'exemple nancéien pour encourager l'initiative bordelaise de la Société d'art moderne. Conçue sur le modèle des Sociétés des amis des arts, qui fleurissent en province depuis le milieu du XIXe siècle[751], cette dernière voit le jour en 1900, après trois années d'efforts menés par le journaliste Jean Valmy-Baisse et le décorateur Henri Hamm. Récusant toute volonté décentralisatrice, ses fondateurs entendent créer des structures capables de favoriser l'éclosion d'un style décoratif « en concordance avec les besoins nouveaux, les caractères et la portée générale de ce temps[752] », en tentant d'arracher le mobilier, principal support du style, à l'emprise déplorable des industriels de province. Ayant reçu le patronage de l'Union centrale dès la fin de l'année 1897[753], ils parviennent à organiser leur première exposition à la fin de l'hiver 1900, réunissant quelques œuvres parisiennes et nancéiennes, mais aussi de nombreuses créations d'artistes bordelais : Henri Hamm, bien sûr, mais aussi Émile Brunet, Henri Goussé, G. et M. Soulié, ou encore G. Faure-Laubarède. Parallèlement, ont lieu des conférences et la création d'une petite revue : le *Bulletin de la Société d'art moderne*[754]. Un magasin d'art était également prévu[755], mais son existence n'est pas avérée. L'entreprise répond en tous points à l'organisation préconisée par Soulier, dès 1896, dans *L'Art et la vie*[756]. Ceci peut expliquer, en lien avec ses origines bordelaises, l'attention que le critique lui accorde dans sa revue, exception remarquable au centralisme parisien de cette dernière.

La position d'*Art et Décoration* vis-à-vis de la province traduit ainsi le rapport distendu qui existe entre centre et périphérie, largement entretenu par la presse artistique en général. Recevant un écho décalé des innovations, la province accuse elle-même le plus souvent un retard dans l'accueil de la modernité. En retour, elle ne suscite pas l'attention de la presse la mieux diffusée à l'échelle nationale et internationale et limite son rayonnement au niveau

---

751 Alain BONNET, « La Société des amis des arts de Nantes : l'action d'une association sur le marché local », *in* Laurent HOUSSAIS et Marion LAGRANGE (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914* (actes du colloque tenu à Bordeaux, Bibliothèque municipale, 30 jnavier-1er février 2008), Cahiers du centre François-Georges Pariset n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 31-42 et Dominique DUSSOL, « La Société des amis des arts de Bordeaux face à la presse nationale et locale : quelle critique d'art pour la province ? », *ibid*, p. 79-87.

752 J. Valmy-Baysse, « Projet d'une "Société d'art moderne" », Paris, Archives de la Bibliothèque des arts décoratifs (B1/33 – Correspondance).

753 L.M.S. de Georges Berger à Henri Hamm, 8 novembre 1897, Paris, Archives de la Bibliothèque des arts décoratifs (B1/33 – Correspondance).

754 La création de ce bulletin est signalée par *Art et Décoration* en décembre 1899, occasion pour le rédacteur du supplément de préciser déjà : « Ces efforts généreux méritent d'être loués, et il serait désirable que des initiatives locales pussent activer un peu partout le renouveau, avec ardeur et discernement. » (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, décembre 1899, supplément, p. 4).

755 « Art décoratif et industriel. Société d'Art moderne. Statuts », Paris, Archives de la Bibliothèque des arts décoratifs (B1/33 - Correspondance).

756 Voir supra, dans le chapitre 1 : « *De Thiébault-Sisson à Gustave Soulier : un engagement accru au profit de l'art décoratif* ».

local[757]. Jusqu'en 1900, la presse artistique spécialisée, essentiellement parisienne[758] – *Art et Décoration* en tête – contribue donc à asseoir plutôt le prestige et la valeur identitaire de la capitale[759]. Pour l'équipe d'Émile Lévy, appelée à assumer le rôle de « gardien moral du style national[760] », l'Art nouveau français se réduit essentiellement à son expression parisienne, dans laquelle elle trouve ses meilleurs représentants.

3/ Les ressorts de l'action critique

Une mission pédagogique

Le militantisme moderniste, et relativement nationaliste, du discours développé par *Art et Décoration* est motivé par la conscience aiguë du nouveau rôle pédagogique dont la critique se trouve investie à la fin des années quatre-vingt-dix. Devant la multiplication des expositions proposées au public par les galeries et les sociétés diverses qui fleurissent depuis les années 1870[761], le critique n'est plus seulement un guide ou un censeur. Il est devenu à la fin du siècle un éducateur. Tout en partageant avec le public un statut de témoin individuel[762], il est appelé à faire autorité[763], en tant que garant d'une valeur esthétique et économique. Médiateur d'un savoir[764], il possède une connaissance « objective » et « érudite »[765], qui lui permet de sortir de la subjectivité arbitraire de son point de vue

[757] Nicolas Buchaniec a mis en évidence ce phénomène et l'engagement de la presse locale dans le soutien de « ses » artistes dans son étude le développement et le fonctionnement d'une critique locale des Salons organisés dans le Nord de la France. (N. BUCHANIEC, *Salons de province. Les expositions artistiques dans le Nord de la France (1870-1914)*, Rennes, PUR, 2010. Cf. particulièrement son chapitre « La critique », p. 267-294).

[758] Rappelons qu'il faut attendre 1909 pour voir apparaître une revue régionale consacrée aux arts décoratifs : *Art et Industrie*, fondée à Nancy par Jean-Baptiste Corbin. Pour un historique de cette revue, voir la notice du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XXe siècle* ([en ligne :] http://agorha.inha.fr, consulté le 18 décembre 2014).

[759] Cf. l'analyse de ce phénomène proposé par Christophe Charle, « Pour une histoire culturelle et symbolique des capitales européennes », *in* Christophe CHARLE et Daniel ROCHE (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes* (actes du colloque tenu à Paris, 21-23 octobre 1999), Publications de la Sorbonne, 2002, p. 9-24.

[760] F. CHEVALLIER, « Le projet national d'Eliel Saarinen en Finlande », *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER et KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 234.

[761] J.-P. BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, vol. 16, p. 89-113.

[762] Nelly ARCHONDOULIS-JACCARD, « Vers un nouveau partenariat avec public. La critique des salons de peinture entre malaise et lucidité (1880-1914) », *Mil neuf cent*, n° 26, « Puissance et impuissance de la critique », 2008, p. 22.

[763] D. GAMBONI, 1991, p. 13.

[764] J.-P. LEDUC-ADINE, 1991, p. 95.

[765] N. ARCHONDOULIS-JACCARD, 2008.

personnel. Ce rôle est d'autant plus capital que le public susceptible d'accéder à une expérience artistique se trouve encore élargi par le biais des nouvelles techniques de reproduction des œuvres – comme le note justement Jean-Pierre Leduc-Adine[766] – et par la circulation intense des revues d'art qui en sont le support et le vecteur. Participant activement à cette diffusion des images, *Art et Décoration* assume pleinement cette double fonction normative et didactique, cette dernière constituant l'un des aspects essentiels de la dimension pragmatique, voire « politique[767] », de la critique. Cette mission pédagogique, particulièrement prégnante, vient rehausser la fonction de la critique spécialisée en art décoratif, tout comme la participation à un genre littéraire valorise la pratique des écrivains symbolistes commentant l'actualité artistique[768].

Éduquer le public est l'une des vocations essentielles de la revue, pour Soulier, mais aussi pour nombre de ses confrères, conscients de leur statut d'intermédiaires privilégiés. Paul Vitry rappelle notamment la double fonction des critiques : faisant partie du public de l'art moderne[769], ils doivent, comme eux, stimuler les efforts positifs des artistes, tout en assumant un rôle de guide auprès de leurs concitoyens pour orienter leurs encouragements. Pour cela, il s'agit d'abord d'effectuer une sélection active dans la confusion des salons[770], de signaler le mauvais tout en désignant le bon[771], mais également de savoir dégager des conclusions claires[772], et cela, afin d'éclairer le lectorat au sens large – le public, mais aussi les artistes. *Art et Décoration* entend en effet former le goût du public, pour guider ses choix esthétiques et commerciaux dans la direction souhaitée. Les amateurs de l'Art nouveau, moins connu et donc moins aimé que les styles anciens, restent trop peu nombreux, comme le relève Émile Molinier[773], d'où le succès des faux meubles de style et des antiquités, au détriment de l'art moderne. L'attirance pour la camelote constitue l'autre écueil contre lequel les critiques entendent mettre en garde. La mission didactique de la revue passe donc d'abord par la mise en valeur d'exemples jugés probants, afin de lutter contre les préjugés du public amateur. Sous la plume de Soulier, *Art et Décoration* se propose de mettre en œuvre un « enseignement raisonné » :

---

766 J.-P. LEDUC-ADINE, 1991, p. 95.
767 A. DRESDNER, 2005 (1995), p. 31.
768 F. LUCBERT, 2005.
769 P. VITRY, « Essais d'intérieurs modernes », *A&D*, mai 1899, p. 153.
770 G. SOULIER, « Le Salon », *A&D*, juin 1900, p. 176.
771 « Mais le critique n'a pas pour unique devoir de relever les défauts. Il lui appartient aussi de mettre en évidence les trouvailles et de signaler tout ce qu'il peut y avoir d'heureusement conçu, d'élégant et de pratique dans un meuble où il aura relevé quelques fautes, soit contre la logique, soit contre la technique du métier. Ce faisant, le rôle qu'il remplira sera utile : – il ne sera utile qu'à ce prix. » (F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style ? », *A&D*, mai 1897, p. 99).
772 G. SOULIER, « Conclusions sur la peinture », *A&D*, août 1897, p 43.
773 Émile MOLINIER, « La collection Édouard Corroyer », *A&D*, avril 1899, p. 112-121.

> « Or, l'enseignement doctrinal et raisonné est toujours à sa place dans une revue d'art qui aspire à mettre un peu d'ordre dans les productions du jour comme dans la conception des œuvres futures, et qui ne veut pas se borner à enregistrer indifféremment, et par pure curiosité documentaire, la chronique de l'art quotidien.[774] »

Cet enseignement trouve en outre sa place dans un dispositif plus large, visant à éduquer le goût du public populaire en renouvelant son cadre de vie social. Jean Darc (pseudonyme de l'écrivain Paul Ponsole) évoque ainsi les avantages d'un art de la rue[775], et plusieurs membres de la revue se montrent sensibles aux initiatives qui visent à développer un art social assumant cette vocation formatrice. La revue approuve le développement des universités populaires destinées aux ouvriers[776] et se fait l'écho des premiers débats en direction d'un l'enseignement de l'art à l'école, se rangeant à la thèse développée par Georges Perrot, dans sa brochure *L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire*[777]. À l'occasion du concours de cartes de Noël organisé par la revue fin 1901[778], Gustave Soulier se prononce quant à lui en faveur d'un art moderne créé à destination des enfants afin de former leur goût. Sa prise de position se situe alors dans le droit fil des revendications émises par Roger Marx dès 1895 en faveur d'une décoration appropriée des écoles[779], et reprises lors du Congrès de la presse et de l'enseignement qui se tient en 1900[780]. Soulier prône notamment les principes esthétiques de la chromolithographie, définis avant lui par Roger Marx et mis en œuvre dans les premières

---

774 G. SOULIER, « Le Mobilier », *A&D*, décembre 1900, p. 175.

775 Jean DARC, « L'Art dans la rue : la façade de la maison Jules Mümm à Reims », *A&D*, septembre 1899, p. 90-92.

776 En novembre 1899, *Art et Décoration* approuve la création de l'université populaire du faubourg Saint-Antoine encouragée par Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts de 1897 à 1902. (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, novembre 1899, Supplément, p. 1). Le même article se félicite d'ailleurs des prochaines mesures prises par le même Georges Leygues en faveur de la diffusion de l'art à l'école par la décoration d'affiches représentant les paysages et les monuments des régions et des colonies françaises dans l'esprit des *Aspects de la nature* d'Henri Rivière (circulaire du 24 septembre 1899). Sur les universités populaires et leur action artistique, voir C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014. Plus largement, voir : L. MERCIER, *Les universités populaires : 1889-1914, éducation et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, éditions ouvrières, 1986 et C. PRÉMAT, « L'engagement des intellectuels au sein des universités populaires », *Traces*, octobre 2006, p. 67-84.

777Georges PERROT, *L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire*, Paris, A. Chevalier-Marescq, 1900, p. 2. « La question de l'enseignement de l'art dans les lycées prend de plus en plus d'importance à mesure que les esprits comprennent davantage le rôle véritable de l'art. C'est dès leur jeune âge qu'il faudrait initier les enfants au sens des belles choses, et ce puissant moyen d'éducation n'a été que trop longtemps négligé. » (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, avril 1900, supplément, p. 2).

778 G. SOULIER, « Nos concours. Une carte de Noël », *A&D*, mars 1901, p. 105-108. Voir annexe III-1901-3.

779 Roger MARX, *Revue encyclopédique*, 1er novembre 1894, p. 478 ; R. MARX, « L'Art à l'école », *Le Français quotidien*, 5 février 1895, p. 1, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris, INHA 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5852, consulté le 18 décembre 2014) ; R. MARX, « La décoration des écoles », *Le Voltaire*, 22 juin 1896, p. 1.

780 *1900. Congrès international de la presse de l'enseignement, Paris, 9-10-11 août. Compte rendu*, Paris, Association des membres de la presse de l'enseignement, 1900.

réalisations d'Étienne Moreau-Nélaton, Clémentine-Hélène Dufau et Henri Rivière, éditées respectivement par Larousse, Ollendorf et Eugène Verneau dès 1896[781], comme dans les propositions de Victor Lhuer ou Léon Cauvy : simplification du trait et discrétion de la couleur, associées à une thématique aisément compréhensible pour un enfant.

Si *Art et Décoration* entend participer à la formation et à l'orientation du goût du public, son rôle didactique s'affirme surtout en direction des artistes. Elle prend pleinement part au débat qui accompagne la crise de l'enseignement des arts appliqués, révélée notamment par les enquêtes successives, menées par Marius Vachon depuis le milieu des années 1880, à la demande du ministère des arts d'Antonin Proust. Ayant pu comparer la situation nationale à celle des autres pays d'Europe, Vachon a mis en évidence la faiblesse économique et organisationnelle des écoles françaises, dont les effets rejaillissent sur la qualité de l'industrie. Dans son rapport sur la situation des industries d'art en province[782], il insiste notamment sur la nécessité de doter les écoles d'ateliers techniques et envisage la création de foyers industriels actifs unissant, sur le modèle des *Kunstverein*, écoles, musées, dessinateurs et industries locales. Son conseil sera suivi par les écoles de Toulouse, de Lille, et Saint-Étienne[783]. Plus généralement, dans les années 1890, une vive polémique oppose les chambres syndicales aux institutions républicaines, y compris techniques, comme les Écoles Boulle et Estienne. Elles leur reprochent de proposer une formation trop abstraite, trop axée sur la composition et le dessin, et donc éloignée des pratiques industrielles[784], malgré la mise en place, dès 1874, d'ateliers d'application décorative à l'École des arts décoratifs par Louvrier de Lajolais. Par ailleurs, les tenants d'une rénovation moderne des arts décoratifs refusent la doctrine officielle classicisante de ces mêmes établissements[785]. Tout en souscrivant à l'orientation de l'École des arts décoratifs vers l'architecture au profit d'une conception unitaire de l'aménagement intérieur[786], *Art et Décoration* se fait largement l'écho de

[781] C. MÉNEUX, introduction à « Roger Marx, L'Art à l'école, 1895 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5852, consulté le 18 décembre 2014). Voir annexe III-1904-8.
[782] M. VACHON, 1897.
[783] S. LAURENT, 1995, p. 76.
[784] Cf. R. FROISSART PEZONE, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », *in* Renaud D'ENFERT, Rossella FROISSART PEZONE, Ulrich LEBEN et Sylvie MARTIN, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 108-148.
[785] Cf. S. LAURENT, « L'enseignement des arts décoratifs et l'Art nouveau en France », *in* François LOYER (dir.), *L'École de Nancy et les arts décoratifs en Europe* (actes du colloque, 15-16 octobre 1999, Salle Poirel, Nancy), Metz, Éd. Serpenoise, 2000, p. 175-176.
[786] Magne, notamment, est l'un des défenseurs du rôle de base de l'architecture dans l'enseignement artistique : « Seul, en effet, l'architecte peut, en raison des études complexes qu'il est tenu de faire, contribuer aux progrès des industries d'art qui font partie de son domaine. » (L. MAGNE, « Concours Rougevin à l'École des Beaux-Arts. Un tapis pour la grande chambre de la Cour de Cassation », *A&D*, mars 1897, p. 57). Cf. aussi L. MAGNE, « Les travaux de l'École Guérin », *A&D*, janvier 1899, p. 28-32.

ces positions. À la suite des détracteurs de l'enseignement officiel, elle insiste régulièrement sur le caractère fondamental d'une connaissance pratique des métiers, permettant de respecter, dans une perspective rationaliste, les exigences des matériaux mis en œuvre. Dans le même esprit, elle déplore, avec Grasset et Magne notamment[787], le caractère généralement trop abstrait de l'enseignement, source de la décadence des industries d'art :

> « Il a bien fallu dire que nos écoles nationales d'arts appliqués étaient en général incapables d'aboutir à un résultat pratique, et que l'enseignement y était organisé de façon à laisser les ouvriers à peu près ignorants de l'exercice manuel de leur métier. On s'est avisé que l'initiative privée avait déjà réussi à instituer des cours où l'apprentissage des arts industriels était compris d'une façon plus logique et plus complète, et qu'il y avait urgence à réformer l'enseignement officiel, pour faire face à la concurrence étrangère.[788] »

À la suite de Vachon, les principaux rédacteurs d'*Art et Décoration* proposent donc, avant 1900, de nouveaux modèles, ceux-là mêmes dans lesquels ils s'investissent personnellement : l'École Guérin[789] – précédemment évoquée – et le cours d'art appliqué dispensé par Lucien Magne à partir de 1899 au Conservatoire des arts et métiers[790]. Dans son cours de composition décorative, qui a fait la célébrité de l'École Guérin, Grasset oriente l'ensemble de l'enseignement vers des applications pratiques et sensibilise ses élèves aux problèmes concrets de l'artisanat, en confrontant régulièrement leurs travaux au jugement des fabricants, notamment par l'intermédiaire des concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie[791]. Reposant lui aussi sur l'application de la méthode rationaliste à la création industrielle, le cours de Magne procure, pour sa part, une étude pratique de la mise en œuvre des différents matériaux, en fonction de leurs qualités propres et du programme requis : à une observation « par la tradition » et « par la nature », succèdent des exercices de composition et d'exécution[792]. L'École d'application de la Manufacture de Sèvres est également citée en exemple[793], tout comme l'École des arts industriels de Saint-Étienne,

---

[787] E. GRASSET, « Nos concours. – I. Porte-Allumettes. – II. Papier de garde », *A&*D, juillet 1897, p. 27-32. L. MAGNE », Nos concours. – Suspension électrique de salle à manger », *A&D*, décembre 1898, p. 192-196.
[788] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, décembre 1897, supplément, p. 1.
[789] Notamment : Anonyme, « L'École Guérin. – Les céramiques de Lachenal. – Un panneau décoratif de M. Bigaux », *A&D*, janvier 1897, p. 23-24.
[790] Anonyme, « Cours d'art appliqué aux métiers », *A&D*, octobre1899, p. 106-112.
[791] Philippe THIÉBAUT, « Produire et diffuser "l'objet d'art" moderne. L'exemple d'Eugène Grasset (1845-1917) », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 2, 1994, p. 42.
[792] Henri POUPÉE, « Magne, Lucien (1849-1916), Professeur d'art appliqué aux métiers (1899-1916) », *in* FONTANON Claudine, GRÉLON André, (dir.), *Les Professeurs du Conservatoire national des arts et métiers, dictionnaire biographique 1794-1955*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, Conservatoire national des arts et métiers, 1994, vol. 2, p. 174-175.
[793] G. SOULIER, « L'École d'application de la Manufacture de Sèvres », *A&D*, novembre 1899, p. 156-160.

seule à associer son enseignement aux pratiques industrielles d'une région[794], selon le modèle allemand prôné par Vachon, conservateur au Musée d'art et d'industrie de la ville.

Devant l'indigence des écoles traditionnelles d'arts appliqués, *Art et Décoration* se fait donc un relais pour l'enseignement en organisant des concours mensuels, puis plus épisodiques, « portant sur des sujets pratiques et d'utilisation courante[795] ». Elle reprend à son compte l'initiative lancée par *The Studio*[796], mais contrairement à sa consœur britannique, qui limite au départ ses « Studio Prize Competitions » aux seuls élèves des écoles d'art[797], elle ouvre d'emblée ses concours à l'ensemble de la communauté artistique, ensuite imitée par ses homologues français : la *Revue des arts décoratifs*[798] et *L'Art décoratif*[799]. Elle applique ainsi une pratique d'encouragement fréquente dans les chambres syndicales et, surtout, à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale (dont c'est une des principales missions depuis la première moitié du XIX[e] siècle[800]). Quelques fabricants s'adressent d'ailleurs à la revue en proposant certains sujets de concours[801], mais la grande majorité d'entre eux sont dus à sa propre initiative. Cette difficulté à collaborer avec les industriels est emblématique du fossé qui existe alors justement entre ces derniers et les artistes, et rejoint les réticences paradoxales de la plupart des critiques d'*Art et Décoration* à

---

794 Anonyme, « Un Fusil de chasse (Art et Décoration) », juin 1901, p. 200-201. Sur l'École régionale des arts industriels de Saint-Étienne, voir aussi Nadine BESSE, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », *in* Stéphane MICHAUD (dir.), *L'Édification, morales et cultures du XIX[e] siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 51-58.

795 Anonyme, « Nos concours mensuels », *A&D*, janvier 1897, p. 31.

796 S. MORAUD, 1999 (b), p. 85.

797 M. RIGEADE, 2010.

798 La *Revue des arts décoratifs* se lance dans la pratique des concours en 1898 sous le haut patronage de la direction des beaux-arts : elle propose une cheminée en grès pour salle à manger, petit salon, salle de billard ou cabinet de travail en octobre 1898, des encadrements de glace et de cheminée d'un boudoir en broderie en novembre, un lustre ou couronne à électricité pour église en bronze en décembre. Pour se distinguer de ses consœurs, elle entend mettre un point d'honneur à faire exécuter les projets primés, achetés et produits par des fabricants. (Victor CHAMPIER, « Nos concours en vue d'une exécution industrielle », *Revue des arts décoratifs*, août 1899, p. 219-224).

799 *L'Art décoratif* organise pour sa part une douzaine de concours entre 1898 et 1914, dont un jeu de cartes, du papier à lettres, un bureau et son fauteuil et une photographie d'une maison de campagne. En Allemagne, *Deutsche Kunst und Dekoration* en lance quant à elle une quarantaine entre 1893 et 1912, d'après Sophie Moraud (S. MORAUD, 1999 (b), p. 85).

800 Serge BENOÎT, « Associer le développement artistique et l'innovation et promouvoir les arts industriels : une orientation majeure de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale au XIX[e] siècle », *in* P. LAMARD et N. STOSKOPF (dir.), 2013, p. 39-50.

801 En février 1898 les deux concours proposés par *Art et Décoration* émanent de sociétés extérieures : la Société artistique des amateurs lui a passé commande d'une affiche annonçant ses réunions, et J.-L. Goffart, de Bruxelles, d'une vignette pour papier à lettres (L. MAGNE, « Concours pour un berceau. – Concours de février », *A&D*, décembre 1897, p. 190-191). En octobre 1899, le thème est un éventail, proposé par la Chambre syndicale de l'Éventail (G. S. [G. SOULIER], « Nos concours : un éventail », *A&D*, octobre 1899, p. 124-128) ; en décembre 1899, le journal *Le Progrès agricole, organe agricole et horticole de la région du Nord* passe commande d'un en-tête (G. S. [G. SOULIER], « En-tête pour le *Progrès agricole* », *A&D*, décembre 1899, p. 197-200) ; en juin 1901, enfin, la Chambre syndicale de la bijouterie propose un collier de chien (Anonyme, « [Concours :] Collier de chien », *A&D*, juin 1901, p. 202-204).

envisager une production autre que manuelle et artisanale avant 1900[802]. Parmi les concours internes à la revue, mis à part toute une série consacrée à l'élaboration de sa charte graphique[803], les sujets couvrent dans leur ensemble la totalité du champ des arts appliqués, en privilégiant les objets ayant une fonction ou une destination précisément définies : un berceau, un vitrail de chambre à coucher, un chemin de table en broderie, une suspension électrique pour salle à manger, un pendant de cou, des cartes de vœux… Ces concours représentent l'un des aspects essentiels de l'ambition pragmatique de la revue, qui entend « les faire servir au renouvellement et au rajeunissement de notre décoration intérieure[804] », en offrant « un champ d'exercices pratiques à tous ceux qui se sentent portés à participer au renouveau de notre art industriel[805] ».

Toutefois, leur rôle reste plus didactique que réellement moteur – excepté dans le domaine graphique, grâce à la diffusion de la revue –, en l'absence de collaboration effective avec les fabricants. La dimension pédagogique du périodique réside ainsi essentiellement dans les comptes rendus de ces compétitions, qui constituent un véritable relais de l'enseignement rationaliste de Grasset et Magne, les jurés les plus impliqués, par ailleurs, parmi les membres du comité de direction[806]. Les deux artistes, relayés à partir de 1898 par Gustave Soulier, puis par Maurice Pillard-Verneuil à la fin de l'année 1901, se livrent à des commentaires systématiques et sans complaisance des projets des différents candidats[807], dont un grand nombre ont d'ailleurs suivi leurs cours[808]. Prolongeant leur enseignement, leurs comptes rendus mettent l'accent sur l'utilité et le caractère pratique des objets, leur adaptation à leur fonction, la simplicité de l'ornementation et la modernité du style qui ne

---

802 Seul Soulier commence vers 1898 à percevoir l'intérêt d'une production industrielle pour la diffusion du nouveau style (G. SOULIER, « Le mobilier (2e article) », *A&D*, avril 1898, p. 105-114), mais *Art et Décoration* reste globalement opposée à une production industrielle de l'Art nouveau. Cf. F. FRAVALO, *in* P. LAMARD et N. STOSKOPF (dir.), 2013, p. 71-84.

803 Voir supra, dans le chapitre 1 : « *L'objet-revue : un manifeste graphique* ».

804 Anonyme, « Nos concours mensuels », *A&D*, janvier 1897, p. 31.

805 G. S. [G. SOULIER], « Nos concours : cachet », *A&D*, août 1898, p. 64.

806 « Comme je vous l'ai dit déjà, le Comité est purement honorifique (ce sont des noms sur une étiquette). On lui donne un semblant de vie en le convoquant pour juger les concours, mais avec Magne, j'y suis presque seul maintenant ; les autres ont lâché parce qu'ils se sentent combattus en face, ce que leur grandeur n'admet pas. » (L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899, fonds William Ritter, ALS, Berne).

807 Ils n'hésitent pas à exprimer leur insatisfaction, devant le mauvais goût provenant de l'imitation des modèles anglais (Anonyme, « Nos concours : un casier à musique », *A&D*, mars 1897, p. 63), devant le manque de respect du programme (E. GRASSET, « Nos concours. – I. Porte-allumettes. – II. Papier de garde », *A&D*, juillet 1897, p. 32), devant le caractère bizarre de l'ornementation (E. GRASSET, « Nos concours : deux vignettes typographiques pour papier et enveloppes », *A&D*, décembre 1897, p. 184-187), la lourdeur des projets (L. MAGNE, « Un miroir à main », *A&D*, février 1898, p. 61-62), l'imitation de certains modèles du passé (E. GRASSET, « [Nos concours] – Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 167)…

808 Parmi les élèves de Grasset à l'École Guérin ayant pris part aux concours d'*Art et Décoration* entre 1897 et 1901, on relève les noms de Marcelle Gaudin, Mlle M. Henning, Arsène Herbinier, Gustave Lorain, Juliette Milesi, Lucien Payen et Marcel Prilipp.

doit rien copier du passé[809]. Afin de remédier aux lacunes de l'enseignement officiel, ils s'attachent aussi particulièrement à la notion d'exécution. Si les projets ne sont pas matériellement concrétisés par la revue – ce que lui reprochent notamment Victor Champier et Arthur Maillet[810] –, elle travaille dans cette direction en remettant aux candidats des primes en argent (de 25 à 100 francs), et en insistant sur le caractère primordial de l'exécution :

> « Or, le meilleur des encouragements c'est l'exécution, non seulement parce qu'elle fixe définitivement les contours de l'œuvre, ébauchée par le dessin, mais parce qu'elle oblige l'artiste à réfléchir et à raisonner en vue de l'exécution de son œuvre.[811] »

En diffusant l'enseignement de Grasset – principes et résultats – à travers ses concours, *Art et Décoration* s'intègre en outre plus largement à la politique générale de la Librairie centrale des beaux-arts en faveur des arts appliqués. La maison d'Émile Lévy édite les recueils de modèles de Grasset[812], mais aussi de son élève Pillard-Verneuil[813], résumant ses principaux préceptes pédagogiques. Destinés à stimuler la créativité des artistes et des ouvriers d'art, ces derniers prolongent, comme la revue, l'action de ses enseignants en faveur d'un Art nouveau marqué par le rationalisme de l'ornementation.

L'ornement au secours de la critique

Par l'intermédiaire de ces concours, l'enseignement de Grasset trouve non seulement un prolongement dans les pages de la revue, mais aussi un aboutissement artistique réel, dans l'élaboration de la ligne graphique, à travers une série de sujets proposés entre janvier

---

809 E. GRASSET, *A&D*, mai 1898, p. 167.

810 V. CHAMPIER, *Revue des arts décoratifs*, août 1899 et Arthur MAILLET, « À propos des concours entre écoles », *L'Art décoratif moderne*, juin 1898, p. 136-138 et juillet 1898, p. 151-154. La polémique soulevée par Maillet suscite un échange assez vif avec *Art et Décoration* qui se défend en insistant sur l'importance de l'idée décorative à l'œuvre dans ses concours et la critique raisonnée qui en découle (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, juillet 1898, p. 1-2).

811 L. MAGNE, « Nos concours : suspension électrique de salle à manger », *A&D*, décembre 1898, p. 196. Gustave Soulier invite pour sa part les candidats à se livrer à un modèle en trois dimensions, plutôt que se limiter au seul dessin (G. S. [Gustave SOULIER], « Nos concours. – Un cachet », *A&D*, août 1894, p. 60-64.

812 E. GRASSET, *La Plante et ses applications ornementales*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1896, 2 vol.

813 Maurice PILLARD-VERNEUIL, *L'Animal dans la décoration*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1897 ; Maurice PILLARD-VERNEUIL, *Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide d'un miroir* (dessins de Pillard-Verneuil, Mucha et Auriol), Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1901.

1897 et février 1899. Ce dispositif permet à la revue de souder autour d'elle un réseau fidèle d'artistes-décorateurs et typographes et de construire une forme de « charte graphique »[814].

Dès novembre 1896, avant même la naissance de la revue, un concours pour la création de sa couverture a été lancé dans la presse[815]. Son programme insiste sur un parti de simplicité et de lisibilité similaire à celui que préconise Grasset pour les alphabets[816]. Il impose « d'abord le titre très lisible et très apparent, sautant aux yeux ; ensuite, l'ornementation sobre, le "parti franc", la clarté dans la composition ; enfin la reproduction et l'impression faciles.[817] » Y prennent part notamment Adolphe Cossard, Louis Fuchs et Arsène Herbinier. Cossard remporte le premier prix avec une couverture figurant une femme peignant devant un vase aux émaux flammés et un arrière-plan aux motifs végétaux stylisés. Son projet réunit, de manière symbolique, les deux versants de la création abordés par la revue : l'art et la décoration. Pourtant, c'est le deuxième prix qui est choisi en définitive, le projet de Cossard s'étant révélé peu approprié à la reproduction[818]. Infiniment plus simple, ce deuxième prix propose le motif stylisé d'un arbuste fleuri se découpant en gris-vert sombre sur un fond clair. Il est aussi plus conforme à l'esthétique qui sera véhiculée par la revue, dans ses ornements comme dans son discours ; de fait, resté anonyme, il est en réalité dû à la main de Maurice Pillard-Verneuil lui-même[819], appelé à devenir le principal porte-parole d'*Art et Décoration* en matière de théorie ornementale. La création d'un papier de garde monogrammé pour la revue est également envisagée à travers un concours, dès juillet 1897[820]. Mais les résultats sont jugés décevants, notamment dans leur non respect du programme[821], et aucun projet n'est finalement adopté.

Les mois suivants, *Art et Décoration* étend cette entreprise de construction d'une ligne graphique originale à ses outils de communication : des vignettes pour papier à lettres et

814 Là encore, soulignons-le, *Art et Décoration* suit le modèle de *The Studio*, qui a lancé dès 1893 un concours pour sa couverture. Voir S. MORAUD, 1999 (b), p. 88-90.
815 Selon M. PILLARD-VERNEUIL, « Notre concours de couverture », *A&D*, janvier 1897, p. 26.
816 E. GRASSET, *A&D*, décembre 1897.
817 *Idem.*
818 « Les qualités de dessin qui avaient attiré l'attention du jury sur la composition de M. Cossard n'ont pas subsisté à la reproduction. Le dessin est devenu lourd et le parti moins franc. » M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D* janvier 1897, p. 26. Notons par ailleurs la proximité frappante et presque plagiaire entre le projet de Cossard pour *Art et Décoration* et la composition de l'affiche du décorateur belge Adolphe Crespin pour sa propre entreprise, réalisée en 1894, dont un exemplaire est conservé au musée de la Publicité (inv. 15094) (repr. Anne PINGEOT et Robert HOOZE (dir.), 1997, p. 20, cat. 307). Voir annexe III-1897-1.
819 Anonyme, « Chronique. Notes et Informations. – Notre couverture », *Art et Décoration*, janvier 1920, supplément, p. 1. Voir annexe I-A. Cette couverture n'est pas signée.
820 Lucien MAGNE, « Nos concours », *A&D*, mai 1897, p. 128.
821 Eugène GRASSET, « Nos concours. – I. Porte-allumettes. – II. Papier de garde », juillet 1897, p. 27-32. Voir annexe III-1897-7.

pour enveloppe en décembre 1897[822], une affiche en janvier 1899[823] puis de nouveau en 1901[824]. Là encore, les résultats satisfont moyennement le jury, et le premier prix remporté par Edmond Socard ne sera pas utilisé. Dès le début de l'année 1898, c'est le motif de la couverture de Pillard-Verneuil – avec la mention des titres de la revue et de la maison d'édition – qui est repris comme vignette, sur le papier à lettres utilisé par Gustave Soulier dans sa correspondance[825]. En revanche, l'affiche, destinée à l'ornementation intérieure, suscitera des projets plus conformes aux souhaits du jury, ou en tout cas, à l'esthétique prônée par Grasset. De nouveau, c'est l'un de ses élèves, Gustave Lorain, qui reçoit le premier prix, et cette fois-ci ce projet donnera lieu à une réalisation[826] :

> « Le premier prix a été attribué à M. G. Lorain, qui nous a présenté une composition à la fois sobre et riche, fermement tracée et bien équilibrée. L'auteur lui-même ne nierait pas qu'on y reconnaisse tout de suite l'influence de M. Grasset, dans la disposition serrée des éléments divers occupant tout le champ, et s'emboîtant, pour ainsi dire, les uns dans les autres, comme les parties d'un émail cloisonné ; et aussi dans les détails particuliers, dans le dessin et l'ajustement des figures, dans la compréhension du paysage et de l'accessoire, accusant la stylisation spéciale dont M. Grasset a donné le modèle.[827] »

Enfin, le concours de janvier 1899, lancé en novembre 1898, propose la création d'un alphabet orné spécialement destiné à la revue, afin de compléter le travail graphique fourni jusqu'ici essentiellement par Maurice Pillard-Verneuil, Louis Fuchs, et Arsène Herbinier[828]. Si Maurice Dufrène[829] en remporte le premier prix, plusieurs des participants sont là encore

---

[822] Eugène GRASSET, « Nos concours : deux vignettes typographiques pour papier et enveloppes », *A&D*, décembre 1897, p. 184-187. Voir annexe III-1897-12.

[823] Gustave SOULIER, « Nos concours. – Une affiche pour "Art et Décoration" », *A&D*, février 1899, p. 58-64. Voir annexe III-1899-2.

[824] M. PILLARD-VERNEUIL, « Concours d'affiches », *A&D*, novembre 1901, p. 162-164. Voir annexe III-1901-11.

[825] Ce papier à lettres sera conservé par la revue et employé par ses rédacteurs en chefs successifs jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, comme en témoigne la correspondance adressée à William Ritter (Fonds William Ritter, ALS, Berne). Les seules modifications apportées concerneront des changements de couleur : orange, bleu ou vert sépia.

[826] Un exemplaire du tirage couleur de cette affiche est envoyé en prime aux abonnés. (G. SOULIER, *A&D*, février 1899, p. 59). Un exemplaire de 63,5 x 43,5 cm est passé en vente publique le 16 décembre 2010 chez Millon et Associés (lot 147). Né en 1882, Gustave Lorain a suivi l'enseignement de l'École Guérin. Après la guerre, il exposera au Salon des artistes français en 1921 et 1925.

[827] Gustave SOULIER, *A&D*, février 1899, p. 59.

[828] Voir annexe III-1899-4. Pillard-Verneuil, Fuchs et Herbinier sont tous trois issus de l'École Guérin.

[829] Formé à l'École des arts décoratifs, Maurice Dufrène participe à de nombreux concours d'*Art et Décoration* (juillet 1897, juillet 1898, mars 1899, août 1899) et est plusieurs fois primé (1er prix en juillet 1897, en juillet 1898, 2e prix en mars 1898, 3e prix en août 1899). Il est par ailleurs l'un des principaux décorateurs de la Maison Moderne de Julius Meier-Graefe (Cf. *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle*, Paris, édition de la Maison Moderne, 1901). Voir Jérémie CERMAN « Maurice Dufrène, un artiste majeur mais méconnu de l'Art déco », *L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard*, n° 9, 2014, p. 34-37.

issus de l'enseignement de Grasset[830]. Rapporteur du jury, Gustave Soulier se fait aussi l'écho fidèle des propos tenus par son confrère :

> « […] les plus belles nous paraissent précisément celles où les principes de construction et de proportions géométriques restent le plus apparents, celles dont la forme demeure la plus pleine et, peut-on dire, la plus classique.[831] »

À travers l'ensemble relativement concerté de ces instruments de communication, *Art et Décoration* impose donc une identité graphique fortement marquée par l'esthétique de Grasset, relayée par ses élèves. Le contenant annonce le contenu, tout en s'en faisant l'incarnation, proposant l'application des théories élaborées et professées par Grasset et son principal épigone, Maurice Pillard-Verneuil, tous deux imprégnés des thèses rationalistes de Viollet-le-Duc. En ce sens, la matérialité de l'objet-revue fonctionne bien comme relais de la critique et comme un manifeste graphique : celui d'une esthétique décorative rationnelle, défendue et recherchée par ses principaux protagonistes. En 1904, *Art et Décoration* ira encore plus loin dans cette direction, en adoptant les caractères élaborés par Grasset dès 1898.

La critique et l'image

Si les ornements graphiques déployés par Grasset, Pillard-Verneuil et leurs émules se font le relais stylistique relativement homogène d'un discours critique marqué par ce rationalisme viollet-le-ducien, le statut de l'image qui accompagne les articles d'*Art et Décoration* paraît plus problématique[832]. Dans son avant-propos de 1896, François Thiébault-Sisson posait officiellement le rapport entre le texte et son illustration en termes d'égalité, tout en maintenant paradoxalement la prééminence du premier :

> « Dans toute revue sérieuse consacrée à l'art, et à l'art décoratif spécialement, l'illustration n'a pas moins d'importance que le texte : elle en est le complément obligé, l'instructif et indispensable auxiliaire. Nous nous attacherons donc à multiplier autant que possible l'image.[833] »

---

[830] Adolphe Cossard, Jacques Policard, Victor Lhuer, Maurice Aimé et Léon Cauvy.
[831] Gustave SOULIER, « Nos concours. – Lettres ornées », *A&D*, avril 1899, p. 123.
[832] F. FRAVALO « De l'objet à l'ensemble. Usages critiques de la photographie dans les revues d'Art nouveau », *in* Anne-Christine ROYÈRE et Julien SCHUH (dir.), *L'Image reproduite : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, (à paraître en 2015).
[833] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], p. [3].

Mais, par la suite, dans leurs échanges internes avec les contributeurs, les responsables de la revue véhiculent plutôt l'idée d'une toute-puissance de l'image. Les illustrations constituent même un critère prépondérant dans le choix des sujets traités, ce qui permet d'appréhender l'intérêt tant moderne que décoratif de ces derniers. Thiébault-Sisson et Gustave Soulier s'appuient ainsi sur les clichés communiqués par William Ritter avant toute décision d'insertion ou de commande d'article : « Vous nous feriez donc plaisir, Monsieur, en nous communiquant à l'avance les photographies de ce que vous croiriez devoir reproduire et en nous indiquant, par un résumé rapide, les points essentiels de votre étude[834] », écrit Thiébault-Sisson à Ritter avant leur première collaboration. Après la réception de cet envoi, le directeur rectifie sa demande :

> « L'affiche dont votre lettre porte une reproduction nous paraît sans grand intérêt. Nous aimerions mieux, à part, des reproductions de broderies indigènes. Enfin, si vous croyez sérieusement qu'il y ait dans quelques unes des maisons nouvelles de Vienne quelque chose de vraiment inédit, parlez-en et joignez les photographies ou documents nécessaires.[835] »

La qualité des reproductions peut, elle aussi, s'avérer déterminante : leur médiocrité est ainsi invoquée par Soulier comme prétexte à son refus d'un article sur les expositions de Munich en 1901[836]. Par ailleurs, dans la mise en page, l'image prime clairement sur le texte. Les responsables de la revue n'hésitent pas à couper celui-ci plutôt que de renoncer à une illustration. Lorsque les délais d'organisation le permettent, la longueur prévue pour le texte est néanmoins communiquée préalablement à l'auteur : « J'ai bien reçu l'envoi de Berlepsch et j'ai donné tout de suite à clicher une partie des documents, dès que j'aurai les épreuves, je pourrai calculer la longueur de copie nécessaire et vous en aviserai.[837] »

La position exprimée par les critiques dans les articles publiés frappe quant à elle par son ambivalence. Le rapport entre le texte et l'image s'y pose davantage en termes de concurrence. Certains auteurs feignent parfois de considérer leur commentaire comme secondaire vis-à-vis d'une illustration capable de s'y substituer sans dommage, parce qu'elle parle « d'elle-même », comme Octave Maus devant les œuvres de Charles Bartlett : « L'espace me fait défaut, mais les reproductions jointes à cet article n'ont nul besoin de commentaire, et nos lecteurs sauront d'eux-mêmes apprécier tout ce qu'il y a dans ces

[834] L.M.S. de F. Thiébault-Sisson à William Ritter, 3 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[835] L.M.S. de François Thiébault-Sisson à William Ritter, 13 décembre 1896, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[836] L.M.S. de G. Soulier à William Ritter, 16 août 1901, Fonds William Ritter, ALS. Berne.
[837] L.M.S. de G. Soulier à William Ritter, 17 janvier 1900, Fonds William Ritter, ALS. Berne.

motifs, de richesse, de variété imprévue, de fraîcheur et d'irréprochable logique.[838] » D'autres émettent en revanche de sévères réserves quant aux capacités de la photographie à donner une juste image des œuvres d'art appliqué. On lui reproche – de manière parfois contradictoire – de déformer[839] ou au contraire de flatter[840] les objets, mais aussi d'en donner une idée incomplète[841], sans pouvoir rendre compte de la globalité d'un mobilier[842].

Sur ce point apparaît même une véritable tension entre le discours critique et la vision des arts décoratifs véhiculée par les reproductions photographiques. Ces dernières privilégient, dans une très large majorité, des cadrages serrés, isolant les objets montrés en gros plan, qu'il s'agisse de bijoux, de vases en verre ou en céramique, de tissus ou d'éléments de mobilier. Ce choix répond bien sûr, pour une part, aux exigences de la mise en page, qui exploite la possibilité offerte par la similigravure d'imprimer simultanément texte et illustrations. Étant donné la place restreinte dévolue à chaque image, le cadrage serré s'impose, sur un plan technique, pour offrir une meilleure lisibilité. Mais le discours ainsi proposé par les illustrations n'est pas neutre[843]. Les œuvres d'art appliqué sont présentées sur un strict pied d'égalité avec les peintures et les sculptures, la revue véhiculant et traduisant, à travers son usage de l'image, l'idée d'une unité de l'art défendue par nombre de ses collaborateurs, de Roger Marx à Léonce Bénédite en passant par Jean-Charles Cazin ou Raymond Bouyer. La reproduction des œuvres s'inscrit donc, en un sens, dans la même logique que le programme de la revue, qui entend, comme l'indique le caractère binaire de son titre – déjà souligné – « guider l'Art et la Décoration dans sa marche[844] ». Mais cet isolement des objets entre, en revanche, en contradiction avec un discours critique qui insiste – nous y reviendrons – sur la nécessaire intégration d'une œuvre à un ensemble afin de garantir son caractère décoratif. En effet, très rares sont, avant 1900, les vues d'ensemble des intérieurs ou des scénographies d'exposition publiées par *Art et Décoration*. Leur présence beaucoup plus régulière dans les pages de *L'Art décoratif,* sur des sujets similaires, certifie

---

[838] Octave MAUS, « Charles William Bartlett », *A&D*, mai 1899, p. 16.
[839] Édouard SARRADIN, « Nouveaux essais d'ameublement. – M. Bellery-Desfontaines. – MM. Louis Bigaux et Joseph Le Cœur », *A&D*, août 1897, p. 56.
[840] F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif en Belgique. – Un novateur : Victor Horta », *A&D*, janvier 1897, p. 16.
[841] É. SARRADIN, *A&D*, août 1897.
[842] G. SOULIER, « Serrurier-Bovy », *A&D*, septembre 1898, p. 85.
[843] Dans une suite d'articles parus en 1896, 1897 et 1915, Heinrich Wöllflin a bien mis en évidence cette absence de neutralité, ou plutôt d'« objectivité » du point de vue adopté dans la photographie des sculptures, montrant comment le choix du photographe s'oppose à la soi-disant « objectivité mécanique » (selon les termes adoptés par Lorraine Daston et Peter Galison : L. DASTON et P. GALISON, *Objectivité* (trad. de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, préface de Bruno Latour), Dijon, les Presses du réel, 2012, p. 137-222). Cf. Heinrich WÖLFFLIN, *Comment photographier les sculptures 1896, 1897, 1915*, (présentation, traduction et notes par Jean-Claude Chirollet), Paris, L'Harmattan, 2008.
[844] F. THIÉBAULT-SISSON, *A&D*, [1896], [p. 3].

pourtant que leur réalisation est techniquement possible[845]. Mais la revue d'Émile Lévy privilégie alors plutôt le croquis d'artiste, plus fidèle aux intentions de l'artiste que la photographie, dont Gustave Soulier remet en cause, comme ses confrères Thiébault-Sisson et Sarradin, la prétention à l'objectivité :

> « Les projets d'artistes, qu'ils aient été suivis ou non d'exécution, sont ici les documents les plus valables, et servent mieux nos convenances que la photographie ; car lorsqu'il s'agit de perspectives plus vastes, l'objectif du photographe déforme volontiers les plans et les proportions ; tandis que le dessin direct de l'artiste, appuyant sur les parties capitales, affirme mieux l'intention ornementale, le grand parti d'ensemble que l'on a voulu adopter.[846] »

Finalement, alors que le discours critique s'éveille progressivement à l'intérêt des présentations d'ensemble, l'image véhicule plutôt la tendance individualisante des années quatre-vingt-dix. Visuellement, *Art et Décoration* flatte le génie des artistes décorateurs qu'elle défend, en annulant de fait toute distinction entre leurs œuvres et celles jusqu'ici considérées comme relevant du domaine des arts majeurs. Mais, cette pratique où tend à s'accomplir, par le biais de l'image, une forme d'unité de l'art, laisse de côté l'un de ses aspects capitaux : l'unité visée, dans la réalité des aménagements intérieurs, par l'intégration mutuelle de ces objets au sein d'ensembles où ils trouvent leur utilité. Or, c'est bien cette unité-là que le discours critique promeut de manière accrue au fil des années.

Dès lors peut-on considérer qu'il existe un divorce entre le discours et son illustration dans *Art et Décoration* ? Si la photographie doit effectivement assumer la fonction d'auxiliaire que lui attribue Thiébault-Sisson, les distorsions entre le cœur du propos critique et la vision des arts décoratifs véhiculée par l'image révèleraient une incohérence perturbante. C'est pourquoi la disparité existant entre le propos discursif et le propos imagé invite plutôt à percevoir une autonomie respective de l'image illustrative et de la théorie sur laquelle se fonde le discours critique de la revue. La photographie ne redouble pas le discours critique, mais joue son rôle documentaire de manière autonome, visant à montrer d'abord aussi précisément que possible les œuvres dont il est question. En effet, la plupart des œuvres reproduites sont commentées dans les textes, et, inversement, la revue propose, autant que possible une visualisation des œuvres commentées. La présence des illustrations est parfois

[845] Dès son premier numéro d'octobre 1898, consacré à Henry Van de Velde, *L'Art décoratif* fait la part belle aux vues d'ensemble des réalisations de l'architecte belge, rendant bien hommage à sa vision totalisante. Par la suite, de nombreux articles consacrés à la thématique de l'intérieur et les comptes rendus d'exposition présentent régulièrement des vues d'ensemble parallèlement aux reproductions d'objets isolés.

[846] G. SOULIER, « Croquis d'intérieur », *L'Art décoratif*, février 1902, p. 190. Émise alors que Soulier a quitté *Art et Décoration* pour *L'Art décoratif*, cette idée rend bien compte de ces conceptions en matière de reproduction d'ensembles et peut contribuer à expliquer la rareté des photographies de ce type dans la revue de Lévy.

décalée par rapport à leur mention dans le développement de l'article, mais la revue veille toujours à une mise en page cohérente et soignée. Enfin, c'est aussi parce qu'elle s'adresse en grande partie à des artistes, qu'*Art et Décoration* privilégie autant les vues de détails, offrant la meilleure visibilité possible des objets d'un point de vue technique. En ce sens, son rôle, en terme d'action critique, reste secondaire, malgré sa présence quantitativement imposante.

Un certain nombre de dispositifs exploitant son statut de revue et d'organe médiatique permettent donc à *Art et Décoration* de jouer son rôle d'auxiliaire de l'actualité artistique, engagée dans l'encouragement d'un art décoratif français moderne. Outil pédagogique et objet Art nouveau, dans sa matérialité même, elle est bien plus qu'un simple reflet du travail des artistes transmis par l'image photographique. De même, ses prises de positions face aux événements artistiques et dans les débats de l'actualité – confrontations internationales, enseignement, industrie – s'appuient sur un substrat théorique qu'elle développe et contribue à construire au fil même de ses livraisons. En découlent des choix esthétiques, déterminés par la sensibilité artistique et intellectuelle de ses membres, qui véhiculent une vision élargie d'un art « décoratif ».

CHAPITRE 3 - UNE ESTHÉTIQUE DÉCORATIVE EXTENSIVE

Comme l'affirme avec netteté son avant-propos, *Art et Décoration* assoit le caractère militant de son discours critique en faveur d'une modernité française sur un fondement doctrinal clairement affilié à la pensée viollet-le-ducienne, complexifiée par les débats multiples qui agitent les années quatre-vingt-dix. La défense de l'unité de l'art dans un ancrage rationaliste constitue ainsi l'assise théorique d'un discours collectif qui tend à englober toutes les formes de la création sous le prisme du décoratif. Tout comme la définition de cette notion, parfois ambiguë, son expression plastique reste, au passage du siècle, mâtinée d'un symbolisme qui hésite entre idéalisme et naturalisme.

1/ Redéfinir l'art décoratif

Reprenant à son compte le principe de l'unité de l'art qui prône l'égalité entre toutes les formes d'art, appliqué ou non, *Art et Décoration* aborde sans distinction peinture, sculpture, architecture et objets d'art de techniques diverses. Si ces médiums font l'objet de traitements différenciés par des auteurs souvent spécialisés, ils sont tous analysés, avant tout, dans leur dimension décorative. Participant de la revalorisation de cette notion à l'œuvre dans nombre d'écrits théoriques de la seconde moitié du XIX[e] siècle[847], d'Eugène Véron[848] à Félix Bracquemond [849] en passant par les nombreux recueils, grammaires et manuels pédagogiques, consacrés tant à l'ornement, comme outil, qu'à la décoration, comme résultat

[847] S'appuyant sur les premiers aperçus donnés notamment par Jean-Paul Bouillon (J.-P. BOUILLON, « Denis, Taine, Spencer : les origines positivistes du mouvement Nabi », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1999 (2000), p. 291-309), Rossella Froissart a montré comment le tournant du siècle a opéré une focalisation esthétique et théorique d'une grande richesse sur ce concept, à l'opposé d'une vision moderniste tendant à le stigmatiser comme marge, ajout ou parasite (chez Jacques Soulillou notamment : J. SOULILLOU, *Le décoratif*, Paris, Klincksieck,1990). Cf. R. FROISSART, 2009, p. 47-64, R. FROISSART, 2010/2011, p 157-164 et R. FROISSART, « L'art ornemental d'Eugène Grasset : l'unité rêvée des arts à l'ère industrielle », *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 177-198.

[848] Eugène VÉRON, *L'Esthétique. Origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique, le style, l'architecture, la peinture, la danse, la musique, la poésie*, Paris, C. Reinwald, 1878. Sur Eugène Véron, voir : Jean COLRAT, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et de Monet (1860-1890), *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 18, 2008/1, p. 203-228.

[849] Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, (textes réunis et commentés par Jean-Paul Bouillon), Paris, Hermann, 2010.

d'une composition ou d'un agencement, de Charles Blanc à Jules Bourgoin[850], la revue pose ainsi les bases de sa propre définition du *décoratif*. Elle renforce la valorisation du terme, initiée dans les années 1880, et liée à son emploi nouveau comme substantif voué à la désignation d'une catégorie de l'art, considérée désormais comme l'une des manifestations les plus nobles du génie humain[851]. Mais elle joue aussi le rôle de creuset et d'amplification des théories qui accompagnent cette réévaluation, en se faisant le vecteur d'une élaboration et d'une maturation lentes grâce à son statut de périodique. Cet exercice s'effectue d'une manière parfois fluctuante et ambiguë, précisément en raison de son caractère chronique et collectif : la liberté d'écriture laissée à ses contributeurs multiples exclut toute construction dogmatique ou toute affiliation stricte à un véritable système. Mais, ces derniers, qui ont en partage les mêmes idéaux, le même héritage doctrinal rationaliste et la même sensibilité esthétique, véhiculent néanmoins une pensée cohérente, reflet des préoccupations propres au passage du siècle, sur lequel elle imprime également sa marque de manière très efficace. La diffusion d'*Art et Décoration* auprès d'un large lectorat français et étranger, tant auprès des professionnels que des amateurs, contribue en effet à la propagation de sa conception d'un art décoratif au sens large.

Le décoratif comme facteur de l'unité de l'art

En 1897, l'unité de l'art, comme principe artistique, est désormais entérinée par l'admission récente des arts appliqués dans les Salons annuels, et est en voie de reconnaissance en tant que notion juridique. Si les heures les plus vives du combat, mené notamment par Roger Marx entre 1889 et 1891, appartiennent au passé, les convictions qui

[850] Parmi les recueils, citons, dans la lignée d'Owen JONES, *The Grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, Day and Son, 1856 (réed. Avec une préface de Jean-Paul Midant, Paris, L'Aventurine, 2008), Albert RACINET, *L'ornement polychrome, cent planches en couleurs contenant environ 2000 motifs de tous les styles. Art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Recueil historique et pratique*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1869 (réed. 1996), Antonin RAGUENET, *Motifs ornementaux, éléments d'architecture*, (réed. Dourdan, éditions H. Vial, 2003) ; parmi les grammaires : Charles BLANC, 1882 (1867), Henry HAVARD, 1887, dans l'esprit d'une classification et d'une organisation de l'ameublement, et avec une dimension théorique, Jules BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique de arts et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880 ; parmi les méthodes : Eugène GUILLAUME, *Essai sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts : le dessin, la théorie des proportions, la sculpture en bronze, le bas-relief et le camée, l'art de représenter les animaux, le cheval et la statue équestre,* Paris, Perrin & Cie, 1866, Victor RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, Paris, Dunod, 1869, Henri MAYEUX, *La Composition décorative*, Paris, Libraires-impr. Réunies, 1885.

[851] Cette idée est émise par exemple dans les définitions canoniques de l'adjectif « décoratif » par Ernest Bosc (E. BOSC, 1883) et de la « décoration » par Henry Havard (H. HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours* (t. 2), Paris : Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et d'édition, [1887-1890] (réed. Dourdan, E. Vial, 2012).

ont animé les partisans de cette doctrine depuis le milieu du XIX[e] siècle restent au fondement de la démarche et du discours critique et théorique d'*Art et Décoration*.

Les origines doubles de cette idée sont liées à une critique du divorce entre l'art et l'industrie, qui a suscité en Grande-Bretagne et en France, deux réactions divergentes bien que liées aux mêmes principes fondamentaux, chez William Morris d'une part, chez Léon de Laborde d'autre part. L'accélération de l'industrialisation, qui a touché ces deux pays dans la première moitié du XIX[e] siècle, a en effet provoqué une scission accrue entre les pratiques artistiques et les pratiques industrielles, contre laquelle s'insurgent Morris et Laborde. Si leurs motivations, liées aux idéaux socialistes du premier, et à la recherche d'une domination économique d'ordre capitaliste chez le second, s'opposent d'un point de vue politique et économique, leurs convictions concernant l'absurdité d'une hiérarchie entre les arts se rejoignent au contraire étroitement. Dans son rapport pamphlétaire sur l'Exposition universelle de 1851, à Londres, *De l'union des arts et de l'industrie*, Léon de Laborde met en avant l'intérêt d'une renaissance des arts appliqués pour une économie française alors en perte de vitesse[852]. Prônant un redressement artistique de l'industrie française, il est l'un des premiers à dénoncer le divorce qui a entraîné la dégradation d'une production de masse :

> « Je ne connais pas, depuis les plaies de l'Égypte, de fléau plus malfaisant que cette malheureuse et fausse opinion qui prétend trouver deux arts, que dis-je, un art particulier pour chaque chose, quand le bon Dieu n'en a employé qu'un seul dans toute sa création, quand les nations les plus heureusement douées n'en ont connu qu'un.[853] »

Influencé quant à lui par les travaux de John Ruskin[854], Morris tient à ce sujet un discours similaire, également basé sur l'exemple d'un Moyen Âge idéalisé, qui n'aurait pas connu de différence entre un art soi-disant « intellectuel » et un art « décoratif », et donc n'établissait pas de distinction de statut social entre des « artistes » et des « artisans » :

> « En outre, à toutes les époques où les arts étaient florissants, il existait un lien étroit entre ces deux types d'art, un lien si étroit qu'aux époques où l'art était à son zénith, le type supérieur et le type inférieur n'étaient pas divisés par des lignes nettes et distinctes. L'art hautement intellectuel était destiné à satisfaire le regard, comme on dit, autant qu'à exciter les émotions et stimuler l'intelligence. Il s'adressait à tous les hommes et à toutes leurs facultés. D'autre

---

852 Sur Léon de Laborde, voir Jean-François LUNEAU, « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIX[e] siècle », *in*, N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 63-78 et J. F. LUNEAU, 2012.

853 Léon DE LABORDE, 1856, tome second : *L'Avenir*, p. 5.

854 Cf. John RUSKIN, *Les deux chemins, conférences sur l'art et ses applications à la décoration et à la manufacture (1858-1859)* (trad. de l'anglais par Frédérique Campbell), Dijon, Les presses du réel, 2011 (1[ère] éd. *The Two Paths*, Londres, Smith, Elder & Co, 1859), et plus particulièrement « L'unité de l'art », extrait d'une intervention à Manchester, le 14 mars 1859 (p. 47-64).

> part, le plus humble des arts ornementaux intégrait la signification et la sensibilité de l'art intellectuel. L'un se fondait dans l'autre à des degrés à peine perceptibles. En résumé, le meilleur artiste restait encore un artisan, le plus humble des artisans était un artiste.[855] »

En France, l'idée d'une union de l'art et de l'industrie émise par Laborde est reprise par les fondateurs de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, selon l'axiome d'Ernest Guichard : « L'Art est un, seules ses manifestations sont multiples »[856]. Au nom « du beau dans l'utile[857] », l'Union centrale s'engage, dès sa fondation en 1864, en faveur de la promotion des arts industriels. Durant le Second Empire, la promotion de l'unité de l'art coïncide en grande partie avec celle des arts industriels dont on entend rehausser le niveau esthétique dans un but avant tout économique. De son côté, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, partisan d'une « unité de l'art soumis à la prééminence de l'architecture[858] » et nostalgique, lui aussi, d'un âge d'or médiéval, prône également l'association des arts décoratifs aux formes nouvelles de la création. L'unité des arts constitue, en opposition à la doctrine académique et à la théorie de l'art pour l'art, l'un des arguments majeurs de sa réforme de l'École des Beaux-arts, orchestrée en 1863 avec Prosper Mérimée.

Sous la Troisième République, à la fin des années 1880, le combat prend une autre tonalité, en réaction aux déceptions provoquées par les œuvres présentées par les industriels à l'Exposition universelle de 1889[859]. Les revendications commencent à émaner des artistes eux-mêmes – la Chambre syndicale des fabricants de bronze notamment[860] –, pour des raisons économiques, qui s'accompagnent de réclamations juridiques concernant la reconnaissance de leur statut d'auteur[861]. Parallèlement, quelques critiques s'engagent à leurs

---

855 William MORRIS, « L'Art en ploutocratie » (conférence prononcée le 7 novembre 1883 au Russel Club à l'université d'Oxford, repris dans W. MORRIS, *L'art et l'artisanat*, (trad. et préf. de Thierry Gillyboeuf), Paris, Payot, 2011, p. 52.

856 Cf. R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 19-23.

857 *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'Exposition de 1865*, Paris, Union centrale, 1866. Sur cette notion, voir également Yvonne BRUNHAMMER, *Le Beau dans l'utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, et Union centrale des arts décoratifs, 1992.

858 Alain BONNET, « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *Romantisme*, n° 93, 1996, p. 33.

859 R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 27.

860 E. Gagneau, son président, en est l'un des hérauts. Cf. E. Gagneau, « Lettre du président de la Chambre syndicale des Fabricants de Bronze à Monsieur le Président de l'UCAD », publiée par Victor CHAMPIER, *Revue des arts décoratifs*, octobre 1890, p. 97-100.

861 Ces revendications mènent au décret de l'Union centrale des arts décoratifs de 1894 accordant le droit d'auteur aux artistes industriels, préalable à leur obtention du droit à la signature en 1902, par la loi du 11 mars posant le principe juridique de l'unité de l'art. En 1901, *Art et Décoration* apporte explicitement son soutien à la Société des artistes décorateurs, créée pour faire valoir ce droit d'auteur. La revue prend officiellement parti pour les artistes industriels, dans la lutte qui les oppose aux fabricants. Offrant la parole aux artistes, elle se fait le relais de leurs revendications : en mars 1898, elle publie ainsi quelques réflexions envoyées par le sculpteur René-Auguste Rozet, dénonçant l'attribution exclusive au fabricant de tous les bénéfices en cas de collaboration industrielle (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, mars 1898, supplément, p. 1). En novembre 1901, elle affirme son soutien aux démarches de l'Union artistique des sculpteurs-modeleurs pour l'obtention de la

côtés, pour des raisons sensiblement différentes[862]. Victor Champier plaide la cause du Salon unique dès le début des années 1880, et fait du combat pour l'unité des arts le fer de lance de sa *Revue des arts décoratifs*[863]. Roger Marx s'en fait quant à lui le plus ardent défenseur dans une active campagne de presse menée entre 1889 et 1891 dans *Le Voltaire* et *Le Rapide*[864]. Pour le fonctionnaire des beaux-arts, l'unité de l'art coïncide, comme l'a montré Catherine Méneux, avec ses convictions républicaines – l'égalité et la fraternité des artistes – et son libéralisme, mais aussi avec sa promotion de l'individualisme artistique[865]. Il ne s'agit plus seulement de rehausser le niveau esthétique des arts industriels, mais bien d'admettre, de fait, la valeur artistique de l'œuvre d'un Émile Gallé ou d'un René Lalique, en la considérant comme égale à celle d'un tableau ou d'une sculpture :

> « Plus d'exclusions, plus de hiérarchies, plus de protestations indignées contre l'union intime de l'utile et du beau ! Un meuble, un bijou où le tempérament d'un maître s'est donné librement carrière, l'emportent mille fois sur la statue ou le tableau exécutés sans instinct ni vocation, à l'aide de recettes apprises…[866] »

Visant à garantir le même statut aux arts mineurs et aux beaux-arts, l'engagement de Roger Marx s'accompagne d'une promotion de la polyvalence des artistes, sur le modèle des génies de la Renaissance. Quelques années plus tard, *Art et Décoration* se fait largement l'écho de cette vision. Gustave Soulier salue en ces termes le combat mené par ses aînés : « Bien en a pris à ceux qui protestaient naguère contre la division outrancière du travail et préconisaient la pratique simultanée d'arts divers, au nom de l'unité de la beauté.[867] » À la fin des années quatre-vingt-dix, la revue encourage largement les carrières multiples, manifestant des talents variés et s'adonnant à la pratique de plusieurs techniques artistiques. Jean-Charles Cazin fait sur ce point figure de modèle[868], tout comme Jean Dampt et Armand Point, pour n'avoir pas hésité à délaisser – temporairement ou non – l'un des arts

---

signature (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, novembre 1901, supplément, p. 1). Par ailleurs, elle se propose même d'agir en faveur de la reconnaissance des artistes ayant donné le modèle d'un objet d'art appliqué reproduit dans ses articles, en en mentionnant le nom à côté de celui de la maison d'édition. (Anonyme, « Nota », *A&D*, janvier 1901, supplément, p. 1). De nombreuses rectifications et précisions concernant les signatures sont aussi faites par la suite dans les suppléments.

862 R. FROISSART et C. MÉNEUX, « L'unité de l'art », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 90-03.

863 S. ACHÉRÉ, 2006, p. 149. Le relais est assumé également par Louis de Fourcaud, qui plaide après 1890 pour l'admission des objets d'art également au Salon des artistes français (L. DE FOURCAUD, « Le droit des arts décoratifs au salon des Champs-Élysées », *Revue des arts décoratifs*, mars 1892, p. 257-259).

864 Cf. notamment Roger MARX, « L'unité de l'art », *Le Rapide,* 6 février 1893, p. 1.

865 C. MÉNEUX, 2007, p. 178-184.

866 R. MARX, « L'unité de l'art exige l'admission des artisans aux salons annuels », *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 92.

867 G. S. [Gustave SOULIER], « Un panneau d'application d'étoffes », *A&D*, juillet 1899, p. 32.

868 Léonce BÉNÉDITE, « Jean-Charles Cazin », *A&D,* novembre 1897, p. 162-175 et Gustave SOULIER, « Jean-Charles Cazin », *A&D*, mai 1901, p. 153-155.

majeurs pour les arts décoratifs. Soulier souligne ainsi le courage de la reconversion d'Armand Point, sans doute l'une des plus radicales. S'étant détourné, malgré les succès remportés au Salon de la Société nationale des beaux-arts, de la peinture de chevalet au profit de la peinture murale, l'artiste a ensuite privilégié l'ensemble des arts du décor liés à l'embellissement de la demeure[869]. Dans cette valorisation de la polyvalence des artistes, la revue va plus loin encore que Marx. Elle se fait l'écho de l'enquête menée quelques années plus tôt par Henry Nocq, qui a révélé cette opinion, alors fort répandue parmi les artistes et les critiques contemporains : le renouvellement de l'art décoratif moderne doit beaucoup à l'intérêt nouveau que lui ont porté des artistes[870]. Cette position s'inscrit enfin dans la tendance à l'individualisation de la création encouragée par l'ensemble de la critique indépendante des années quatre-vingt-dix et prônée, également, par *Art et Décoration*. Toutefois, Molinier met en garde contre une vocation erronée, conduisant les artistes vers les arts décoratifs pour y rencontrer une pratique soi-disant plus facile ou une carrière plus rapide[871]. Enfin sous la plume d'Émile Baumgart, s'esquisse encore timidement une idée appelée à faire un long cheminement dans la décennie suivante : celle d'une collaboration entre les artistes. À l'occasion d'un bilan de l'activité de la Manufacture de Sèvres en 1900, le critique signale l'intérêt d'un travail concerté et collaboratif entre sculpteurs et céramistes, le sculpteur devant acquérir une connaissance précise des exigences techniques liées au façonnage et à la cuisson de la porcelaine avant de livrer un modèle de biscuit[872]. Si le développement de cette idée dans les années suivantes coïncide avec la conscience nouvelle des travers de l'individualisme des artistes français, son énonciation au début de l'année 1900 reste ancrée dans l'enthousiasme provoqué par l'actualisation de l'unité de l'art dans l'éclosion de l'Art nouveau.

Art et Décoration participe de cette actualisation dans sa démarche même, signifiée par l'égalité de principe que proclame la binarité de son titre. Ambigu, ce titre n'en postule pas moins deux entités distinctes, qui tendent à se confondre dans le seul vocable d'« art » au sein du sous-titre – « Revue mensuelle d'art moderne » – qui l'accompagne. L'art inclut-il le

869 Gustave SOULIER, « Armand Point et l'atelier de Haute-Claire », *A&D*, avril 1900, p. 124-128.

870 « Pensez-vous que la tendance des artistes à appliquer leur talent de peintre et de sculpteurs à l'embellissement d'objets usuels soit un symptôme d'une renaissance de nos industries d'art ? » est la première des questions posée par l'enquête d'Henry Nocq, à laquelle les réponses sont globalement positives. (Henri NOCQ, 1896.). Les peintres et les sculpteurs ont commencé à s'intéresser aux formes décoratives de l'art avant l'éclosion de l'Art nouveau, comme le rappelle justement Pierre Vaisse (P. VAISSE, « Les décors peints d'édifices publics », *in*, F. RIBEMONT (dir.), 2008, p. 116-123).

871 « Quelques artistes en sont venus à s'imaginer que les arts mineurs étaient plus aisés que les autres et qu'ils demandaient moins d'étude. » (Émile MOLINIER, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 189).

872 « Pour la composition d'un modèle le sculpteur doit bien se pénétrer des qualités propres à la porcelaine, et se soumettre à ses exigences sans dédaigner les conseils des gens du métier […] » (E.[Émile] BAUMGART, « La Manufacture nationale de Sèvres en 1900. Les biscuits », *A&D*, mai 1900, p. 143).

décoratif, qui s'effacerait donc devant une entité majeure ? Ou tend-il à se confondre au contraire avec lui, pour en tirer une valeur nouvelle ? Le développement du discours de la revue au fil des années invite plutôt à opter pour le second terme de l'alternative, plus novateur, et qui fonde l'originalité d'une ligne doctrinale souvent jugée consensuelle. Tout en abordant les différents medium au sein d'articles divers, qui font appel à la contribution de différents spécialistes, *Art et Décoration* prend soin de considérer l'ensemble des techniques artistiques. La lecture des tables semestrielles révèle ainsi un équilibre assez rare entre les différents domaines de la création : architecture, peinture, sculpture, gravure et arts graphiques, ameublement, objets d'art (céramique, verrerie, arts du métal, bijouterie, arts textiles, papier peint…). Ce qui ne saurait surprendre pour une revue spécialisée, les arts appliqués occupent un peu plus de la moitié des articles ; arts graphiques, peinture et sculpture se partagent à peu près équitablement la seconde petite moitié. Seule l'architecture fait figure de parent pauvre, avec moins de 5% des textes. Par ce relatif équilibre, *Art et Décoration* se distingue nettement de la démarche de sa consœur *L'Art décoratif*, qui, jusqu'en 1900, se consacre exclusivement aux arts appliqués et à l'architecture, avant d'inclure progressivement la peinture et les arts graphiques. Mais la sculpture y reste marginale, comme elle l'est d'ailleurs dans *The Studio*[873].

Plus encore que cette répartition thématique, le traitement même des sujets garantit l'égalité de leur statut. Peinture, sculpture, arts graphiques et objets d'art sont abordés prioritairement à travers le prisme du décoratif. La généralisation de l'emploi de ce terme, appliqué à tous les types de média, fait désormais de la notion qu'il désigne un critère d'évaluation, voire une sorte de norme. Par conséquent, le décoratif ne bénéficie pas simplement d'une promotion par le biais du principe de l'unité de l'art ; il devient l'une des conditions essentielles de sa réalisation, qui tend finalement à s'effectuer sous sa bannière, si ce n'est sous son égide. Par sa capacité à qualifier toute forme d'art, ce vocable supplante ainsi celui d'« industriel » jusqu'ici employé par les promoteurs de l'unité de l'art depuis le Second Empire[874]. Le syntagme « art industriel » est encore utilisé assez couramment par Molinier, Soulier, ou encore Grasset, mais se limite à un usage précis, pour qualifier des

[873] D'après les chiffres donnés par Marine Rigeade, *The Studio* ne consacre qu'à peine 5 % de ses articles à la sculpture (M. RIGEADE, 2010).

[874] Selon l'enquête de Jean-François Luneau, le syntagme « art décoratif » a vu le jour en 1860 (Anonyme, « De l'art décoratif », *L'art du XIXe siècle*, t. 5, 1860, p. 209-210), mais ne s'est généralisé qu'autour de la création du Musée des arts décoratifs (*Musée des arts décoratifs. Statut*s, Paris, Imp. A. Chaix, 1877) et la réorganisation de l'École du même nom (cf. R. FROISSART PEZONE, *in* R. D'ENFERT, R. FROISSART PEZONE, U. LEBEN et S. MARTIN (dir.), 2004). L'expression « art industriel » est quant à elle plus ancienne et s'est généralisée autour de 1830, par opposition à ce qui relevait des arts du dessin (architecture, peinture, sculpture). Cf. J.-F. LUNEAU, « Art et industrie au XIXe siècle : des arts industriels aux industries d'art », *in* P. LAMARD et N. STOSKOPF (dir.), 2013, p. 17-24.

écoles, des musées, des expositions, sans véritable appropriation de la part de l'auteur. Il est presque synonyme d'« objets d'art » et son emploi reste aussi moins fréquent, autour de 1900, que celui d'« art appliqué » (restreint d'ailleurs également le plus souvent aux appellations officielles). Il ne concerne finalement que rarement une production sérielle encore largement méprisée des critiques avant 1901[875]. L'adjectif « décoratif » possède au contraire un usage extensif, concernant aussi bien les œuvres relatives à la décoration intérieure qu'à la décoration architecturale.

Art nouveau et art républicain : du bibelot au monument

Dans le discours d'*Art et Décoration*, la notion de *décoratif* s'applique en effet à différentes échelles, englobant aussi bien la sphère du privé que la sphère publique. Relevant d'une même vocation *décorative*, les formes prises par un Art nouveau à l'échelle de l'intérieur ou des structures commerciales, telles que les boutiques et les restaurants, rejoignent celles de l'art officiel républicain dans ses manifestations monumentales. Le bibelot, dans ses différentes formules et applications techniques, déploie ainsi à lui seul, dans le cadre domestique, toute une panoplie ornementale, parallèlement au caractère plus statique du mobilier. Les critiques ne manquent d'ailleurs pas de préciser ce qui en constitue la dimension décorative, et, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, cette dernière n'est pas plus évidente pour une céramique que pour une peinture ou une sculpture. La répartition calculée d'un motif floral sur la panse d'un vase d'Albert Dammouse, opposée au décor aléatoire provoqué par un émaillage flammé[876] est ainsi présentée comme un critère attestant précisément la dimension décorative de l'objet. L'application ornementale de ce matériau peut aussi prendre la forme du décor mural, tel que le pratique Jean Veber, « peintre de fantaisie » et auteur de la frise émaillée de la Laiterie du Champ-de-Mars, alors située à proximité de la Galerie des Machines[877]. Par ailleurs, le caractère décoratif du biscuit de Sèvres, tout comme celui de la petite statuaire elle-même, est volontiers rappelé, tant par Thiébault-Sisson[878] que par Édouard Sarradin : « Moins de statues inutiles, et un plus grand nombre de statuettes, voilà ce que nous demandons au sculpteur

[875] Cf. F. FRAVALO, *in* P. LAMARD et N. STOSKOPF (dir.), 2013, p. 73-74.
[876] « Tout en sacrifiant à l'engouement général de ces dernières années et en montrant que, lui aussi, il pouvait faire des "flammés", il s'est surtout, dans ses grès aux formes toujours étudiées avec soin, attaché à la décoration proprement dite, semant des fleurs sur la panse des vases [...]. » (Édouard GARNIER, « Albert Dammouse », *A&D*, octobre 1899, p. 104-105). Voir annexe III-1899-7-10.
[877] Raymond BOUYER, « Jean Veber », *A&D*, juin 1900, p. 168. Voir annexe III-1900-5-6.
[878] François THIÉBAULT-SISSON, « Le biscuit de Sèvres », *A&D*, septembre 1897, p. 65-72.

d'aujourd'hui.[879] » Les arts graphiques sont aussi concernés par ce regard, notamment la gravure, à une échelle également double : non seulement l'estampe murale doit venir s'intégrer dans l'ensemble décoratif composé par l'aménagement d'un intérieur[880], mais elle peut elle-même comporter une valeur ornementale intrinsèque. C'est ainsi que Sarradin en vient à qualifier Henri Rivière de « décorateur », par sa capacité à « exprimer l'essentiel de la nature, en en dégageant le principe ornemental et la vérité de la lumière[881] ».

D'autres techniques des arts appliqués sont par ailleurs appelées à s'intégrer tant dans les intérieurs privés que dans les bâtiments publics, religieux ou officiels : c'est le cas du vitrail et de la tapisserie. *Art et Décoration* inaugure ainsi son premier numéro par un article de Lucien Magne consacré au vitrail, destiné selon lui à être la décoration privilégiée d'une architecture moderne faisant un grand emploi du fer[882]. La conception d'un vitrail d'appartement est par la suite proposée comme sujet du concours d'août 1897[883]. La tapisserie fait quant à elle l'objet de développements plus réguliers dans la revue, en tant qu'élément phare de l'Art nouveau domestique, par sa destination comme par sa fabrication qui relève, selon Maurice Pillard-Verneuil, des « travaux féminins[884] », mais aussi en tant que production d'une des plus prestigieuses manufactures nationales, la Manufacture des Gobelins. Objet de débats depuis les débuts de la Troisième République[885], la tapisserie voit ses principes redéfinis par les critiques d'*Art et Décoration*, mais aussi par ses membres qui s'y investissent directement en tant qu'artistes, à l'instar de Jean-Paul Laurens ou Luc-Olivier

879 Édouard SARRADIN, « Théodore Rivière », *A&D*, septembre 1899, p. 70.

880 « Décorer les murs et s'harmoniser avec un ensemble décoratif, c'est le vrai rôle de la *lithographie en couleurs.* » (Raymond BOUYER, « L'Estampe murale », *A&D*, décembre 1898, p. 189).

881 Édouard SARRADIN, « Henri Rivière », *A&D*, février 1898, p. 38. Comme l'a montré Catherine Méneux, Rivière est même considéré par plusieurs critiques – Camille Mauclair, Raymond Bouyer – comme un « équivalent populaire » de Puvis de Chavannes (C. MÉNEUX, « Henri Rivière ou le "Puvis de Chavannes du foyer" », *in* Valérie SUEUR-HERMEL (dir.), *Henri Rivière : entre impressionnisme et japonisme* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-5 juillet 2009), Paris, éd. de la Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 41-48).

882 Lucien MAGNE, « Le vitrail », *A&D*, janvier 1897, p. 9. Cet article est suivi d'un second volet, publié dans le numéro suivant, dans lequel l'auteur insiste sur la dimension « décorative » de ce type d'œuvre (L. MAGNE, « Le vitrail (suite) », *A&D*, février 1897, p. 16).

883 Eugène GRASSET, « Nos concours : août, un vitrail d'appartement », *A&D*, juin 1897, p. 189. Ce concours fait l'objet d'un compte rendu par son maître verrier : Félix GAUDIN, « Concours d'août : un vitrail d'appartement », *A&D*, octobre 1897, p. 116-123.

884 Maurice PILLARD-VERNEUIL, « La décoration intérieure et les travaux féminins. – La Tapisserie », *A&D*, septembre 1897, p. 73-78. Sur le caractère essentiellement domestique de l'Art nouveau créé et produit par les femmes, nous renvoyons à : Ch. FOUCHER, 2012, et plus particulièrement à son chapitre « La stratégie de la convenance : la femme artiste dans les arts décoratifs et graphiques ».

885 Pierre VAISSE, « La querelle de la tapisserie », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, p. 66-82 et « La tapisserie au XIXe siècle, de la crise au renouveau », *in* Valérie AUCLAIR et Audrey NASSIEU MAUPAS (dir.), *La Tapisserie en France, du Moyen Âge à nos jours*, numéro spécial d'*Archéothéma, revue d'histoire et d'archéologie,* n° 20, avril 2012, p. 45-49.

Merson, auteurs de cartons[886]. Afin de remédier à un déclin, déploré notamment par Hippolyte Fierens-Gevaert[887], les critiques mettent l'accent, de manière assez simplifiée, sur la nécessité d'exploiter la dimension spécifiquement décorative de cet art, dans la lignée des préceptes de Charles Blanc[888] et des réformes entreprises aux Gobelins depuis la décennie précédente[889]. L'imitation des tableaux doit ainsi être proscrite, et la planéité inhérente à sa technique réaffirmée : la simplification des formes et du modelé est impérative et doit s'accompagner d'une attention soutenue aux contrastes et harmonies de couleurs.

> « Il fallait tout d'abord lui rendre son caractère décoratif en simplifiant les modelés, en procédant par tons plats, et détachant vivement, par un trait, les figures sur le fond, en réagissant aussi contre l'affadissement des tons que l'engouement des anciennes tentures, une certaine appréhension des colorations éclatantes et gaies menaçaient de faire adopter partout.[890] »

Certaines de ces techniques propres aux arts appliqués rejoignent ainsi les sphères d'un art non plus privé – auquel se cantonne majoritairement l'Art nouveau – mais bien national et républicain. Plus encore que la tapisserie, la peinture décorative est l'une des manifestations les plus emblématiques de cette pratique, par sa vocation à venir enrichir, orner et presque paraphraser les principaux monuments du régime, à commencer par les mairies, dès les années 1870, puis, plus tardivement, l'Hôtel de Ville de Paris[891]. Parallèlement, la sculpture joue également ce rôle à travers l'ornementation des grands édifices culturels, comme le Museum[892] ou différents monuments commémoratifs[893]. La

---

[886] En 1897, deux tapisseries de Jean-Paul Laurens sont en cours d'exécution par la Manufacture des Gobelins : *Le Départ de Jeanne d'Arc se rendant à la cour de Charles VII* et *Une scène de tournoi à la fin du XIVe siècle* (L. MAGNE, « La tapisserie à la Manufacture des Gobelins », *A&D*, août 1897, 33-42). En 1900, sont également présentées : *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* et la *Bataille de Patay* (Jules GUIFFREY, « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 », *A&D*, mai 1900, p. 148-154). Voir annexe III-1900-5-6.

[887] H. [Hippolyte] FIERENS-GEVAERT, « Tapisseries, broderies », *A&D*, avril 1897, p. 85.

[888] Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, librairie Renouard, 1882 (1881), p. 86-100.

[889] Lucien MAGNE, « La tapisserie à la Manufacture des Gobelins », *A&D*, août 1897, p. 33-42 ; Jules GUIFFREY, « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 (1er article), *A&D*, mai 1900, p. 148-154 ; Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Les étoffes tissées et les tapisseries à l'Exposition », *A&D*, octobre 1900, p. 119.

[890] Jules GUIFFREY, *A&D*, mai 1900, p. 148.

[891] P. VAISSE, 1995 ; Thérèse BUROLLET, Franck FOLLIOT et Daniel IMBERT, *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914* (cat. exp. Paris, Musée du Petit Palais, 8 novembre 1896-18 janvier 1987), Paris, Petit Palais, 1986, et Léonce BÉNÉDITE, « Décoration de l'Hôtel de Ville par L. O. Merson », *A&D*, février 1898, p. 54-60.

[892] Paul VITRY, « La sculpture décorative aux nouvelles galeries du Museum », *A&D*, décembre 1897, p. 176-183.

[893] Voir Neil MCWILLIAM, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 » (trad. de l'américain par Sophie Schvalberg), *in* Ségolène LE MEN et Aline MAGNIEN (éd.), *La Statuaire publique au XIXe siècle* (actes de la journée d'étude tenue à l'université de Paris X-Nanterre les 16 et 17 novembre 2000), Paris, Monum, éditions du Patrimoine, 2005, p. 100-115 ; et Maurice AGULHON, « La statue de grand homme. Critique politique et critique esthétique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003/1, p. 9-19.

peinture et la sculpture « décoratives » font par ailleurs l'objet de comptes rendus spécifiques lors des Salons annuels. Elles sont respectivement considérées comme la « forme la plus élevée de l'art[894] » et sa « voie naturelle[895] », dans le droit fil du discours critique tenu depuis le début des années 1890 par Louis de Fourcaud, qui en a guetté les manifestations et les progrès dans la *Revue des arts décoratifs*, et qui en a partiellement théorisé les principes[896]. À sa suite, les critiques d'*Art et Décoration* s'accordent pour voir la renaissance éclatante d'une peinture décorative, digne des chefs-d'œuvre du Cinquecento, dans les œuvres de Puvis de Chavannes[897] ; mais les avis sont partagés sur ses suiveurs[898]. Bénédite[899] et Soulier[900] regrettent ainsi un appauvrissement de la grande peinture dans les années quatre-vingt-dix, après l'intense activité provoquée par les commandes républicaines et l'apothéose du décor de l'Église Sainte-Geneviève (dont la deuxième phase est réalisée entre 1893 et 1898, et terminée par Jean-Charles Cazin). La situation de la sculpture n'est guère plus glorieuse, même si sa vision peut être en partie faussée par la présentation des salons, qui en font des morceaux de virtuosité, détachés de tout contexte décoratif. Néanmoins, les rédacteurs d'*Art et Décoration* distinguent au fil de leurs comptes rendus, et grâce à la focalisation opérée par plusieurs articles monographiques, un ensemble de maîtres qu'ils n'hésitent pas à qualifier de « décorateurs ». Parmi eux arrivent en tête, juste derrière Puvis, ses compagnons du comité de direction, Laurens et Cazin. Peu à peu la nouvelle génération représentée par les Alfred

---

[894] Léonce BÉNÉDITE, « La peinture décorative au Salon de 1899 », *A&D*, juin 1899, p. 171.

[895] H. [Hippolyte] FIERENS-GEVAERT et Gaston MIGEON, « La sculpture décorative », *A&D*, avril 1897, p. 81.

[896] Le biographe de Louis de Fourcaud, Samuel Rocheblave, cite cette phrase emblématique, écrite par le critique lors du Salon de 1882 (sans mentionner de source précise) : « Il n'y a pas d'art plus grand et plus complexe que celui de la décoration. » (S. ROCHEBLAVE, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 84).

[897] « Ramenée peu à peu vers les voies anciennes qu'elle n'eût jamais dû quitter, retrempée aux sources de la nature et du style, dirigée et conduite surtout par un enchanteur comme le noble et glorieux Puvis de Chavannes, qui par divination, merveilleux instinct ou logique profonde, retrouva les secrets perdus, elle a repris conscience d'elle-même, de ses moyens, de son but, de ce qu'elle doit dire et faire pour convaincre l'esprit en charmant les yeux. » (Paul LEPRIEUR, « Les Salons de 1897. – Quelques peintures décoratives », *A&D*, avril 1897, p. 65). Bénédite considère pour sa part *L'Enfance de Sainte-Geneviève*, dernière œuvre du maître réalisée pour le Panthéon comme « le plus beau spécimen de décoration murale de la deuxième moitié du XIXe siècle » (L. BÉNÉDITE, « Puvis de Chavannes », *A&D*, novembre 1898, p. 142). Selon Pierre Vaisse, la réputation de Puvis comme décorateur est forgée dès la présentation de son *Retour de chasse* au Salon de 1859, peu de temps après que Mérimée eut défini les principes d'une peinture décorative dans « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne ». Comme le souligne Pierre Vaisse, Puvis incarne alors aussi une peinture décorative dont Taine a posé le modèle dans les *Chambres* du Vatican peintes par Raphaël, « comprises comme la soumission de l'œuvre à un ensemble qui la dépasse » (P. VAISSE, « Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'art*, n° 156, 2007-2, p. 39).

[898] Comme l'a mis en évidence François de Vergnette, dans les années 1890, la majorité des critiques d'art déplorent que Puvis ne soit pas parvenu à faire école, mais ait surtout provoqué des carrières de « pasticheurs ». (F. DE VERGNETTE, « Questions de peinture monumentale », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 103-112).

[899] L. BÉNÉDITE, « La peinture décorative au Salon de 1899 », *A&D*, juin 1899, p. 171.

[900] « Aujourd'hui, l'art ne reçoit plus que rarement une aussi large hospitalité, et la grande décoration n'a pas souvent l'occasion de se donner libre jeu. » (G. SOULIER, « Conclusions sur la peinture aux Salons », *A&D*, août 1897, p. 44).

Roll, Henri Martin ou Albert Besnard, suscite un intérêt croissant, qui se confirmera après 1900[901]. Enfin, sur un mode plus mineur, la revue accorde son crédit à un Gaston La Touche et à un Georges Picard[902]. En sculpture, Frémiet fait pour sa part figure de maître absolu, presque autant que Puvis pour la peinture. Sans faire l'objet d'un adoubement aussi fort, Émile Derré, Alexandre Charpentier ou encore Anatole Guillot et Paul Jouve sont cependant distingués par Paul Vitry, et Gustave Soulier[903]. Mais ce sont surtout certaines de leurs œuvres qui sont particulièrement élevées à un rang exemplaire : le *Chapiteau des baisers* de Derré – déjà évoqué –, le bas-relief des *Boulangers* de Charpentier, la *Frise du travail* de Guillot et la frise des animaux de Jouve, sur la porte monumentale de Binet édifiée sur la place de la Concorde pour l'Exposition de 1900[904].

À travers ces divers comptes rendus, se distinguent deux modalités du « décoratif », – déjà perçues par Louis de Fourcaud – comme le soulignent Gustave Soulier ou Léonce Bénédite[905] : les œuvres décoratives « par destination », telles l'estampe murale, la peinture ou la sculpture architecturale, d'une part, et les œuvres décoratives « par leur composition », d'autre part. Le critique en distingue également une troisième, qu'on pourrait qualifier de « décorative au second degré » :

> « À côté des morceaux où l'intention décorative est évidente, affirmée par la destination de l'œuvre ou le souci spécial de composition, on peut ranger toute une classe de peintures qui, tout en voulant rester des tableaux, se sont bien prêtées à leur rôle ornemental et où se révèle une volonté délibérée de composition, ou un sentiment d'interprétation particulier. De telles œuvres, mises en place dans un appartement, s'allieront parfaitement à la disposition de l'ensemble et prendront véritablement une valeur décorative.[906] »

Une telle vision justifie la place accordée à la peinture de chevalet et à la petite statuaire, parallèlement à la glorification des grands programmes architecturaux. Dès 1897, Soulier se montre d'ailleurs conscient du rôle à jouer par la peinture de chevalet dans l'« art

---

[901] Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Des figures tutélaires aux grands modernes* ».

[902] Gustave SOULIER, « La Peinture aux Salons (3e article) », *A&D*, août 1901, p. 41 ; Marcel NICOLLE, « Georges Picard », *A&D*, février 1900.

[903] Paul VITRY, « Émile Derré imagier », *A&D*, janvier 1901, p. 1-12 ; Gustave SOULIER, « Alexandre Charpentier », *A&D*, mai 1897, p. 116-117 ; Paul VITRY, « L'Entrée monumentale de l'Exposition de 1900 », *A&D*, octobre 1898, p. 97-104 et « La Frise du travail de M. Guillot », *A&D*, mai 1900, p. 155-160.

[904] Voir annexe III-1901-1, III-1897-3-5, III-1898-9-10 et III-1900-5.

[905] « Nous avons vu jusqu'à présent de véritables peintures décoratives, c'est-à-dire des compositions appliquées à un emplacement déterminé, avec une signification précise qui leur est donnée par le rôle de l'édifice lui-même. Certaines compositions, cependant, et non parmi les moins importantes du Salon, se présentent avec un véritable caractère décoratif, c'est-à-dire qu'elles paraissent applicables. (L. BÉNÉDITE, « La peinture décorative aux Salons », *A&D*, mai 1898, p. 142).

[906] Gustave SOULIER, « La Peinture aux Salons (deuxième article) », *A&D*, juillet 1901, p. 6. Ce caractère décoratif inhérent à la peinture de chevalet est déjà évoqué par le critique à propos de Lucien Lévy-Dhurmer (G. SOULIER, « Lucien Lévy-Dhurmer », *A&D*, janvier 1898, p. 3-6).

domestique » qu'il appelle de ses vœux, allant à contre-courant du mépris accordé à cet art par les partisans de la grande peinture[907] :

> « Ce sont les tableaux de chevalet qui devront procéder de l'art ornemental ; car c'est à toute œuvre d'art qu'il appartient d'être décorative ; et il s'agit de concevoir une peinture *d'intérieur*, pour ainsi dire, qui prendra toute sa valeur sous l'éclairage assombri et dans la retraite intime de nos appartements.[908] »

Dans cet esprit, le critique n'hésite pas à promouvoir le caractère décoratif de l'œuvre du peintre hollandais, Antoon van Welie, « faite pour la tranquillité du décor journalier et la contemplation solitaire[909] », dans le droit fil des conceptions qu'il développe depuis sa découverte des théories et de l'œuvre morrisiennes en 1896. Ainsi la vocation décorative de la peinture, comme de la sculpture, s'incarne aussi bien dans les œuvres de l'Art nouveau que dans celles de l'art républicain, malgré la diversité formelle et stylistique de leurs manifestations.

En revanche, un faisceau de critères communs à l'ensemble de ce corpus commence à se dessiner, permettant de discerner un certain nombre de traits récurrents, susceptibles de caractériser une œuvre comme « décorative ». La prépondérance de la composition apparaît comme l'un de ces traits majeurs, que l'on considère la strucure interne de l'œuvre elle-même ou l'organisation du cadre dans lequel elle s'inscrit. Les qualités internes sont fréquemment soulignées dans la peinture de chevalet, mais se trouvent bien évidemment prises en compte aussi quant il s'agit d'un grand décor. L'intégration de ce dernier à son cadre est d'autant plus nécessaire, comme le traduit le commentaire de Léonce Bénédite au sujet du travail de Luc-Olivier Merson à l'Hôtel de Ville :

> « […] mais il n'a pas cru devoir manquer aux lois impérieuses de la décoration. Il a tenu, en essayant de ne rien perdre du charme de nouveauté et de personnalité que doit offrir toute œuvre d'art qui veut plaire et retenir, à se pénétrer du caractère du local qu'il avait à orner, à s'apparenter étroitement au style de l'édifice, à se soumettre aux exigences de son architecture.[910] »

---

[907] Selon Pierre Vaisse, le déni des qualités propres à la peinture de chevalet amena des peintres comme Puvis, Gauguin ou les Nabis, à appliquer à leur peinture de chevalet une esthétique murale revendiquant sa planéité décorative. (P. VAISSE, 2007, p. 40).
[908] Gustave SOULIER, « Conclusions sur la peinture aux Salons », *A&D*, août 1897, p. 42.
[909] Gustave SOULIER, « L'Exposition d'Antoon van Welie », *A&D*, février 1900, p. 62.
[910] Léonce BÉNÉDITE, « Décoraion de l'Hôtel de Ville par L. O. Merson », *A&D*, février 1898, p. 57.

Cette intégration est également soulignée pour la sculpture, architecturale ou domestique, par André Michel[911]. L'esprit de synthèse qui préside à une représentation simplifiée est en outre valorisé, tant dans la tapisserie que dans les bas-reliefs de Charpentier. Enfin, concernant surtout les arts en deux dimensions, l'harmonie des tons, des rythmes et des lignes, déjà fort goûtée par Louis de Fourcaud[912], contribue à définir la dimension décorative des œuvres commentées. Octave Maus vante ainsi le « sens ornemental dans les nuances et les courbes des lignes » de Georges d'Espagnat, révélé comme un « nouveau décorateur » en octobre 1899[913]. Pour sa part, Gustave Soulier tente de condenser ces qualités propres à définir le caractère décoratif d'une peinture de chevalet, parfaitement incarnées à ses yeux par *Le Baiser du soir* d'Eugène Carrière :

> « Les figures recueillies que modèle dans la pénombre M. Eugène Carrière lui-même reçoivent de leur caractère synthétique, comme de la cohésion entre les diverses parties du tableau et la force du sentiment exprimé, une certaine signification décorative et allégorique.[914] »

Intégration, synthèse, harmonie des tons et des lignes : aussi vagues que soient ces notions, il faut signaler leur apparition, avant même le tournant du siècle, dans les pages d'*Art et Décoration*. En effet, elles se trouvent en réalité au fondement de la théorie du décoratif développée par la revue au fil des années, et traduisent l'ancrage rationaliste lié à la promotion de cette notion.

---

911 « Qu'est-ce qu'en effet que "bien décorer"? C'est s'adapter harmonieusement à un ensemble composé, coordonné par une volonté prévoyante, par une pensée directrice et synthétique... » (André MICHEL, « La sculpture décorative aux Salons », août 1899, p. 33). Dans le même esprit, Vitry rappelle la préoccupation de Dutert « de renouveler l'ornementation architecturale par l'ingénieuse adaptation d'éléments modernes appropriés à la destination de l'édifice ». (P. VITRY, « La sculpture décorative aux Nouvelles Galeries du Museum », *A&D*, décembre 1897, p. 176).

912 En juillet 1895, Louis de Fourcaud définissait ainsi les qualités d'un décorateur : « […] il s'agit, avant tout, d'ordonner ensemble organiquement, d'en mettre toutes les parties en rapport harmonique au triple point de vue des silhouettes, des couleurs et des lignes de construction, et de ne tomber ni dans l'excentricité ni dans le pastiche. » (L. DE FOURCAUD, « Les arts décoratifs aux Salons de 1895 (deuxième article). – Le Champ de Mars (suite) », *Revue des arts décoratifs*, juillet 1895, p. 387).

913 Octave MAUS, « Un décorateur nouveau : Georges d'Espagnat », *A&D*, octobre 1899, p. 121-123.

914 Gustave SOULIER, « La Peinture aux Salons (deuxième article) », *A&D*, juillet 1901, p. 7. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue.

2/ Un ancrage rationaliste

Placée dès son avant-propos sous le sceau de la pensée viollet-le-ducienne, *Art et Décoration* affirme ou traduit, selon différents angles, l'héritage du maître. Promotion d'une originalité émancipée de l'académisme, défense de l'unité de l'art, et référence admirative à un Moyen Âge gothique composent à divers titres, on l'a vu, la ligne doctrinale de la revue. Toutefois, la dimension rationaliste des travaux de l'architecte innerve encore plus profondément le discours des critiques, et informe leur conception du décoratif. Ce rationalisme trouve au sein de la revue, rappelons-le également, ses plus fervents adeptes en Grasset et Magne, qui contribuent à imprimer cette tendance par leur double rôle, en tant que membres du comité de direction et rédacteurs assidus. Mais l'empreinte de cette pensée apparaît de façon systématique dans les textes de leurs confrères, à travers la mise en place et la récurrence d'un faisceau de critères servant à commenter, analyser et, finalement, évaluer le caractère décoratif des œuvres. Le respect de la logique comme règle de création, l'application du « principe d'utilité[915] » et le primat accordé à une conception d'ensemble constituent autant de critères en fonction desquels s'apprécie la dimension décorative – et, en définitive , l'intérêt artistique des productions étudiées.

Le règne de la logique

Dans une perspective organiciste inhérente au substrat intellectuel positiviste de la plupart des critiques d'*Art et Décoration*, et de manière particulièrement marquée chez les principaux émules de Viollet-le-Duc précédemment cités, la création artistique ornementale est appelée à s'inspirer de la nature. Ce recours s'effectue sur plusieurs plans, valorisés à des échelles différentes par la revue : celui d'un répertoire de formes, d'une part, et celui d'un modèle d'organisation structurelle éminemment rationnel, d'autre part.

Sensibles à la leçon de Viollet-le-Duc, recommandant à ses élèves d'étudier la botanique[916], les critiques insistent sur l'observation de la nature comme nécessaire point de départ permettant de s'abstraire des schémas et du vocabulaire académique. Dès mai 1897, Thiébault-Sisson se base ainsi sur les premières œuvres accomplies dans cette direction par Émile Gallé ou Charles Meunier pour affirmer :

---

[915] Jean-Michel LENIAUD, 1994, p. 64.
[916] Laurent BARIDON, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 99.

> « Les modèles achevés qu'ils nous montrent, modèles dont l'inspiration est si personnelle, si fraîche, si dégagée de toute imitation d'art ancien, nous dégagent insensiblement, nous aussi, des impressions gardées malgré nous de l'art classique. En nous apprenant à regarder directement la nature, sans qu'aucun souvenir entre elle et nous s'interpose, sans intermédiaire aucun que notre œil, ils éveillent en nous, pour tout ce qui touche à l'art, des sensations et des idées moins banales.[917] »

Henri Vever et Paul Vitry reconnaissent également ce rôle de stimulateur offert par le modèle de la nature, dans les arts appliqués[918] comme dans la sculpture, en proclamant que « même en art décoratif, la nature est le grand maître et que si on sait la suivre de près, tout le reste viendra par surcroît[919] ». Mais le naturalisme prôné par Vitry et ses confrères refuse catégoriquement les facilités d'un réalisme illusionniste, assimilé pour certains aux tentations offertes par le japonisme[920], et pour d'autres, aux trahisons du trompe-l'œil. Comme la tapisserie, précédemment évoquée, tout art décoratif en deux dimensions se doit au contraire de respecter la planéité du support, en excluant tout effet de profondeur ou de modelé au profit du ton plat[921]. Par ailleurs, le risque de réalisme illusionniste doit se trouver tempéré par l'intervention de la sensibilité de l'artiste qui procède à une interprétation ornementale. L'idée d'une étape interprétative, amplement développée après 1902 sous la plume de Pillard-Verneuil, est déjà présente, quoique plus timidement, dans plusieurs textes de Soulier. En mars 1899, il énonce ainsi la proposition selon laquelle « Tout le secret de l'art décoratif réside dans le mélange de l'observation de la nature et du sentiment personnel, mélange qui peut légitimement être opéré à des degrés divers, sans jamais repousser complètement l'une des deux parties.[922] » Le poids donné à l'individualité créatrice est là encore bien présent. Pourtant, un autre principe d'interprétation ornemental, appelé quant à lui à un avenir plus large dans les pages de la revue, transparaît également ailleurs : la

---

[917] F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style ? », *A&D*, mai 1897, p. 104.

[918] « Depuis quelques années, les différentes industries d'art ont une tendance très accentuée à emprunter au règne végétal leurs motifs de décoration, et les résultats remarquables obtenus jusqu'ici par cette étude passionnée et intelligente de la plante sont de nature à les encourager à persévérer dans cette voie. Que ce soit la fleur, la feuille, la tige, le bourgeon ou même la racine qui serve de thème à l'artiste, la plante fournit au décorateur une variété inépuisable d'arrangements et de formes. » (Henri VEVER, « Boucles de ceinture », *A&D*, mai 1898, p. 157).

[919] P. VITRY, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », *A&D*, septembre 1898, p. 77.

[920] G. SOULIER, « Edme Couty », *A&D*, janvier 1899, p. 14.

[921] « […] une composition ornementale ne doit jamais chercher l'illusion et le trompe-l'œil et […] une surface plane n'a pas à donner l'impression d'un faux relief. » (*idem.*) Ce principe de planéité est rappelé notamment au sujet du papier peint par Grasset (E. GRASSET, « Papiers peints », *A&D*, mai 1897, p. 123) et Pillard-Verneuil (M. P. VERNEUIL, « Le papier peint à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 84) ou encore au sujet de la marqueterie par Edme Couty (Edme COUTY, « La marqueterie », *A&D*, octobre 1898, p. 105-115).

[922] G. SOULIER, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 67-68.

recherche du « type[923] » ou du « trait essentiel[924] » menant à la synthèse, considérée par Soulier comme la clé de l'ornement[925].

Ces traits essentiels s'apparentent étroitement, dans bien des cas, aux lois régissant l'organisation de la nature, dont il convient prioritairement de s'inspirer. Comme les artistes gothiques ont, selon Viollet-le-Duc, « observé comment procède la nature et […] procèdent comme elle[926] » – c'est-à-dire rationnellement –, les ornemanistes et décorateurs contemporains sont invités à appliquer ces mêmes principes à leurs œuvres. La création, et tout particulièrement celle des œuvres décoratives, est ainsi régie par un ensemble d'adaptations rationnelles entre forme, matière, technique et décor. Tout décor doit s'adapter à la forme qu'il vient orner, et plus encore, à sa structure ou à son « architecture[927] », qu'il s'agisse d'un meuble, d'un bijou[928], ou même d'une robe[929]. Il doit révéler cette construction, la souligner et non la masquer. L'accord nécessaire avec la matière est également rappelé, notamment dans le choix de la couleur qui influera sur l'interprétation décorative d'un thème[930]. La prise en compte de la technique, enfin, ne doit pas être omise : ainsi, les motifs d'un papier peint seront composés différemment de ceux d'une étoffe tissée, malgré leur vocation analogue à venir couvrir les murs d'un intérieur[931]. Par ailleurs, la conception même de l'objet implique l'adaptation de celui-ci, de sa forme, de sa matière et *a fortiori* de son décor, à sa destination, autrement dit à son usage. Cette règle d'ordre fonctionnaliste – dont Jean-Michel Leniaud a justement relevé l'ambiguïté, proposant de lui substituer celle du « principe d'utilité », plus conforme à la pensée viollet-le-

---

[923] G. SOULIER, « Edme Couty », *A&D*, janvier 1899, p. 14.

[924] « L'artiste, pour faire œuvre décorative, doit en dégager le trait essentiel, les moments capitaux, pour ainsi dire, et les attitudes nécessaires. » (G. SOULIER, « Alexandre Charpentier », *A&D*, mai 1897, p. 117).

[925] « Nous pouvons même dire qu'à ce point de vue typographique que nous envisageons, c'est lorsque le décorateur ne jouit que de deux couleurs que l'appropriation, par l'ingéniosité à laquelle elle force, en est le plus intéressante. C'est par là que s'affirme sa faculté synthétique, sans laquelle il ne saurait être un ornemaniste véritable. » (G. SOULIER, « Quelques couvertures par George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 75). Des échos d'une telle conception se rencontrent également chez Arsène Alexandre (A. ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 162), Fernand Weyl (F. WEYL, « La broderie dans la toilette de la femme », *A&D*, novembre 1899, p. 142) ou Charles Masson (C. MASSON, « Mucha », *A&D*, mai 1900, p. 134-135).

[926] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, cité dans L. BARIDON, 1996, p. 99.

[927] G. SOULIER, « L'art moderne. Conférence de M. Grasset », *A&D*, avril 1897, p. 89.

[928] G. S. [Gustave SOULIER], « Les bijoux de M. Lalique », *A&D*, novembre 1897, p. 160.

[929] M. P.-VERNEUIL, « Les étoffes teintes d'Isaac », *A&D*, mars 1897, p. 55.

[930] Se faisant l'écho des théories ornementales de Grasset dans un article presque « publicitaire » consacré au recueil *La Plante et ses applications ornementales* (E. GRASSET, 1896), Gustave Soulier réaffirme ce précepte du maître : « Cette franchise de couleurs, qui convient en particulier à la céramique, ne saurait pourtant s'appliquer aussi bien aux étoffes et aux papiers de tentures, qui doivent être assez intéressants de teintes et de dessin pour meubler par eux-mêmes nos intérieurs, mais qui sont destinés aussi à faire un fond discret aux tableaux et aux gravures que l'on y suspendra, et qui par suite ne doivent pont en atténuer la valeur par leur propre violence. » (G. SOULIER, « La Plante et ses applications ornementales », *A&D*, juin 1897, p. 189.) Voir aussi Eugène BELVILLE, « La pyrogravure », *A&D*, février 1899, p. 50-56.

[931] M. P.-VERNEUIL, « Les étoffes tissées et les tapisseries à l'Exposition », *A&D*, octobre 1900, p. 111.

ducienne[932] – est sans cesse réitérée de manière quasi lancinante par les épigones du maître (Grasset, Magne), mais aussi par Thiébault-Sisson et Soulier. Au-delà de la création des objets d'art appliqué, où le fondement de ce type d'exigence est plus immédiatement saisissable du fait du caractère directement utile des productions concernées, une telle règle conditionne également l'aménagement intérieur du logis. Non seulement celui-ci doit être, dans son ensemble, conçu selon la personnalité et les habitudes de vie de son propriétaire[933], mais chaque pièce doit être aménagée selon sa fonction. C'est cette exigence qui amène Pillard-Verneuil lui-même, à être particulièrement attentif aux teintes colorées et à leur adaptation à l'ambiance de chaque pièce :

> « C'est ainsi que l'antichambre, pièce neutre, pourra prendre toutes les gammes des gris colorés, gris rouge, gris vert, etc. La chambre à coucher devra donner une idée de calme ; la salle à manger de gaîté, le salon de luxe et de confort.[934] »

Soulier se montre pour sa part sensible à l'éclairage, obéissant à des considérations fonctionnelles jusque dans la forme des ampoules : une lampe de bureau ou une lampe de salon ne nécessitent pas la même intensité d'éclairage. Concentré sur un point précis pour la première, il est au contraire plus volontiers diffus dans le cas de la seconde. Enfin, cette lampe de salon diffère également d'une suspension de salle à manger ou d'une pièce d'apparat[935].

Sous les plumes de Grasset, Magne et Soulier, se donne ainsi à lire, dès les années 1897-1901, une déclinaison fidèle et systématique des grands principes énoncés par Viollet-le-Duc dans son article « Style » du *Dictionnaire,* et synthétisés en ces termes dans son Sixième entretien à propos d'un simple vase :

> « Ainsi façonné par les moyens inhérents à la fabrication, ce vase a du style, 1° parce qu'il indique parfaitement sa destination, 2° parce qu'il est façonné en raison de la matière employée et des moyens propres à la nature de cette matière, 3° parce que la forme obtenue

[932] Cf. J.-M. LENIAUD, 1994, p. 64.
[933] Visitant l'Hôtel Tassel, édifié par Horta à Bruxelles en 1893, Thiébault-Sisson en apprécie particulièrement cette finesse d'appropriation qui participe à l'originalité de la demeure : « Et ce n'est pas la seule, parmi les constructions de Horta, où l'on trouve, dans les aménagements intérieurs, un ensemble si complet de précautions, une adaptation si parfaite du logis au caractère et à la manière de vivre du maître, une originalité si profonde dans le détail de la décoration. […] La maison type n'existe pas pour lui. » (F. THIÉBAULT-SISSON, « L'art décoratif en Belgique – Un novateur : Victor Horta », *A&D*, janvier 1897, p. 16). Le critique reprend ici un des préceptes majeurs de Havard : « l'harmonie de l'habitation avec la personne, qui s'y est établie, installée, en un mot, avec le caractère de celui qui l'habite » (H. HAVARD, 1887, t. 2, p. 5).
[934] M. P. VERNEUIL, « Le papier peint à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 84.
[935] G. SOULIER, « Les appareils d'éclairage électrique à l'Exposition », *A&D*, septembre 1900, p. 93.

> est celle qui convient à la matière dont est composé cet objet et à l'usage auquel il est destiné. [936]»

Au nom de ces préceptes rationalistes érigés en critères, les critiques d'*Art et Décoration* concentrent leur intérêt sur les artistes décorateurs les plus proches d'une conception constructive du meuble : les membres de l'Art dans Tout, incarnant l'art décoratif moderne logique plébiscité par la revue, parallèlement à l'élégance des œuvres de l'Art nouveau Bing. Dans la préface à leur première exposition à la Galerie des artistes modernes, les « Cinq » s'expriment eux-mêmes en des termes éminemment viollet-le-duciens, soulignés par Rossella Froissart : « L'honnêteté artistique, le respect de la matière, l'utilisation nécessaire d'objets destinés à faire partie de notre vie, voilà ce que nous cherchons.[937] » La communauté de vision qui existe entre cette déclaration d'intention et celle de la revue, écrite presque simultanément, explique assurément le crédit accordé par Soulier et ses confrères aux productions mobilières de l'Art dans Tout. Cet enthousiasme est certes partagé par la *Revue des arts décoratifs*, sous la plume pour le moins rationaliste de Frantz Jourdain, et par *L'Art décoratif*, dans le regard aiguisé de Julius Meier-Graefe, mais il trouve une place privilégiée dans la revue d'Émile Lévy. Un véritable échange s'y donne à lire : la critique apporte son soutien au groupe par une explicitation de ses intentions, et montre, dans les créations de celui-ci, une forme d'accomplissement et de justification de sa démarche théorique.

Gustave Soulier notamment valorise essentiellement les artistes les plus « logiciens[938] » du groupe : Charles Plumet, Tony Selmersheim et Henri Sauvage, qui font respectivement l'objet d'articles monographiques parallèlement aux comptes rendus de leurs expositions communes. Si le rationalisme de Sauvage semble parfois hésitant[939], la formation de ses deux confrères ne laisse quant à elle aucun doute sur leur héritage[940]. Plumet a suivi une formation d'architecte dans l'atelier d'Eugène Bruneau, épigone de Henri Labrouste et Anatole de Baudot, tandis que Selmersheim est le fils d'un architecte diocésain « de stricte

---

[936] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Sixième entretien : De la décadence de l'architecture antique à nos jours », 2010 (1863), p. 244-245.

[937] *Galerie des artistes modernes*, rue Caumartin, 19, Première exposition, du 21 décembre au 17 janvier 1896-1897 (s.n.d.l.), cité par R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 74. Les artistes exposant en 1896 (Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Henry Nocq et Charles Pumet) se désignent alors par l'appellation « Les Cinq ». En 1897, Nocq quitte le groupe, rejoint par Étienne Moreau-Nélaton et Tony Selmersheim. Le groupe se nomme alors « Les Six », puis « L'Art dans Tout » dès 1898. Il accueille alors irrégulièrement Henri Sauvage, Louis Sorel, Carl Angst, Jules Desbois, Robert Nau, Alphonse Hérold, Antoine Jorrand et Élinor Hallé.

[938] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 87-95.

[939] Voir Guillaume JANNEAU, *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*, Paris, Bernheim Jeune, 1925 et Jean-Baptiste MINNAERT, *Henri Sauvage*, Paris, Norma/IFA, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2002.

[940] Sur la collaboration de Plumet et Selmersheim en particulier, voir aussi R. FROISSART-PEZONE, 2001, p. 351-386. Il semblerait que la conception des aménagements intérieurs soit surtout due à Plumet, quand la réalisation du mobilier proprement dit reviendrait à Selmersheim.

foi viollet-le-ducienne[941] ». Par ailleurs, son passage à l'École Guérin auprès d'Eugène Grasset, parallèlement à sa formation à l'École des arts décoratifs, ne peut qu'influencer favorablement les critiques d'*Art et Décoration*. Dès février 1897, Thiébault-Sisson salue la collaboration de Plumet et Selmersheim dans la réalisation de la salle à manger-salle de billard effectuée pour M. Léon dans un esprit rationaliste : « MM. Selmersheim et Plumet ont mis d'accord, avec un goût rare, dans leurs meubles, la logique et la grâce, le pittoresque, la solidité et le confort.[942] » À la suite de son confrère, Soulier souligne à plusieurs reprises l'intérêt d'une telle conception, qui régit la création de toute pièce de mobilier, qu'il s'agisse d'une bibliothèque ou d'un fauteuil :

> « La distribution des parties diverses, buffet, rayons, étagères, indiquera par elle-même la constitution fondamentale du meuble, et il n'y aura plus qu'à chercher pour l'ensemble des profils séduisants, à établir d'une façon agréable la juxtaposition des parties en leur laissant un caractère d'unité. Ici encore les raisons d'utilité commanderont l'équilibre de la construction.[943] »

Le critique est aussi l'un de ceux qui commentent l'œuvre de Sauvage en termes rationalistes, soulignant particulièrement l'attention que l'architecte et décorateur porte au « programme » qui lui est confié. Il veille ainsi à concevoir la décoration d'une pièce en lien étroit avec son usage, se livrant à une véritable « psychologie de la maison […] pour dégager une conception logique et nouvelle de chaque partie de la décoration domestique[944] ». Un salon doit se prêter aux réunions mondaines et subir avec flexibilité les instabilités du goût de la maîtresse de maison concernant la disposition des meubles ; une salle à manger doit être décorée en fonction de la position assise qui sera la plus fréquente pour ses utilisateurs, d'où la tendance à privilégier un décor en frise sur la partie inférieure des murs et un arrangement des meubles selon une perspective privilégiant la largeur par rapport à la hauteur. Un bureau doit dégager une atmosphère de sérieux, tout en étant conçu « le plus confortablement et le plus pratiquement qu'il est possible ». En 1901, de manière quasi téléologique, les œuvres des artistes de l'Art dans Tout sont présentées comme la preuve de l'existence d'un Art nouveau, bien conforme aux préceptes défendus par *Art et Décoration*, contribuant à justifier *a posteriori* son entreprise militante :

---

941 R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 88.
942 F. THIÉBAULT-SISSON, « Une décoration d'intérieur », *A&D*, février 1897, p. 29. Voir annexe III-1897-2.
943 G. SOULIER, « Charles Plumet et Tony Selmersheim », *A&D*, janvier 1900, p. 16-17.
944 G. SOULIER, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 70. Voir annexe III-1899-3.

> « D'ailleurs, les principes que nous voyons s'établir maintenant, avec l'autorité d'œuvres réellement belles et complètes, d'œuvres qui affirment une doctrine raisonnée, et qui en cela ont quelque chose de définitif, ne sont-ils pas ces mêmes principes que nous n'avons cessé d'exposer méthodiquement dans cette Revue, toutes les fois que nous avons voulu élucider les questions qui se dressaient devant nous et apercevoir la route où il appartenait à notre art de s'engager normalement.[945] »

Cette sensibilité portée à l'appropriation logique d'une œuvre décorative à son programme ou sa fonction – qu'il s'agisse d'un aménagement ou d'un objet – amène les critiques de la revue à se focaliser sur un art « utile », qui privilégie l'usage par rapport à la pure contemplation, en faisant de celui-ci, de nouveau, l'un des éléments clés du « décoratif ».

Le beau et l'utile

Au nom du principe viollet-le-ducien d'utilité et à l'opposé de la vision de Charles Blanc[946], *Art et Décoration* s'engage donc au profit d'un art décoratif mû par une visée pratique. Une méfiance commune envers un art décoratif de vitrine habite les critiques[947]. Pourtant, le bibelot est valorisé en tant que petite sculpture décorative destinée à prendre part à l'ornementation d'un intérieur domestique. Participant à l'embellissement du cadre de vie journalier, la statuette se voit pourvue d'une utilité qu'elle ne possède pas dans la vitrine d'un musée, pas plus, d'ailleurs, que la sculpture de Salon extraite de tout contexte décoratif[948]. Si l'utilité pratique réelle d'une statuette de Théodore Rivière, Agathon Léonard ou Pierre Roche nous apparaît comme toute relative, elle trouve alors un intérêt dans son intégration à la vie courante qu'elle contribue à agrémenter. Chez Edmond Becker, Jean Dampt ou Ville Vallgren, la frontière entre sculpture et objet usuel tend même à s'effacer. Vallgren, notamment, pare ses éléments décoratifs d'une véritable portée

---

945 G. SOULIER, « L'Art dans Tout », *A&D*, avril 1901, p. 136.

946 « Dès que la beauté n'est pas la *première* qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art. Un meuble utile peut avoir une certaine beauté, mais il n'est pas le beau en lui-même et par essence ; il n'est qu'embelli. Quand l'utile et le beau sont réunis dans une même chose, il arrive souvent que la beauté semble en interdire l'usage, et, si elle l'emporte, l'objet devient alors inutile.
L'utilité est donc étrangère à la destination de l'art ; pour conserver sa dignité, sa grandeur, il doit avoir son but en lui-même. » (Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin* (introd. de Claire Barbillon), Paris, École des Beaux-Arts, 2000 (1ère éd. 1867), p. 47-48).

947 M. P. VERNEUIL, « La broderie », *A&D*, novembre 1897, p. 145.

948 « À voir l'élan qui porte tant de bons ouvriers vers l'adaptation minuscule de leur art, on peut se demander si la grande sculpture ne mourra pas un jour, faute d'esprits pour la comprendre et de protecteurs pour la soutenir, et si, en dehors des quelques commandes officielles qui maintiendront encore un reste d'usage suranné, ce n'est pas à ces riens charmants, d'une utilité plus pratique et familière, que se voueront surtout les sculpteurs de demain. » (Paul LEPRIEUR, « La sculpture décorative aux Salons », *A&D*, juin 1898, p. 188).

symbolique en adéquation avec la fonction de l'objet[949]. Ce phénomène est particulièrement remarquable dans l'ensemble créé en 1894-1895 pour la salle à manger de Léon Letellier[950] : une cheminée et ses chenets, un lustre et une paire d'appliques, et enfin, une garniture de porte composée d'un heurtoir de bronze, d'une plaque de serrure, d'une clé, d'une poignée et de gonds. Les chenets prennent la forme de tournesols qui se flétrissent sous l'effet de la chaleur ; dans le lustre, la figure centrale en position d'orante incarne, selon les propres mots de Vallgren « la pure lumière de la vérité » ; la garniture de porte, enfin, raconte toute une « histoire des portes », puisée aux légendes des vieilles maisons[951]. La promotion d'un tel un « art journalier » aux consonances symbolistes reste surtout le fait de Gustave Soulier. Proche des cercles idéalistes et de l'Union pour l'action morale, il espère, à leur suite, élever l'âme à travers une éducation esthétique assurée par la société journalière du beau[952]. La logique qu'il perçoit dans les objets de Vallgren semblera au contraire plus que subjective à son confrère de *L'Art décoratif*, Albert Thomas. Pour ce dernier, les œuvres décoratives du sculpteur choquent plutôt par leur manque de sens pratique et paraissent davantage le fruit d'une imagination pittoresque et fantaisiste[953].

D'ailleurs, non sans ambiguïté, Soulier se montre dans le même temps sévère pour les producteurs d'un art décoratif trop savant et référencé, qui s'éloignerait de la vie courante et de ses préoccupations. Cette crainte justifie sa réserve devant une partie des productions de l'atelier de Haute-Claire, qui emboîtent le pas aux orientations les plus élitistes des *Arts &*

---

949 Gustave SOULIER, « L'art domestique de M. Vallgren », *A&D*, août 1897, p. 49-55.

950 Professeur de lettres et philosophie, Léon Letellier a pris part à la création de l'Union pour l'action morale en 1892 avec Jules Lagneau et Paul Desjardins. (cf. François CHAUBET, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Presses universitaires du Septentrion, 2000). Lors de son mariage en 1894, il commande à Ville Vallgren, très probablement rencontré au sein des cercles idéalistes qu'ils fréquentent, un ensemble qui sera exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1894 et de 1895. Selon Marja Supinen, cette commande se trouve avérée par un article paru dans le journal suédois *Göteborgs Handelstidning* évoquant le souhait de Letellier d'avoir chez lui une « Salle Vallgren » entièrement réalisée par l'artiste dans un style moderne, typique de la Troisième République, et qui ne doive rien ni au gothique ni au rococo. (Marja SUPINEN, « Ville Vallgren's objets d'art of the 1890s », *Museojulkaisu /Ateneumin Taidemuseo = Bulletin/The Art Museum of the Ateneum*, 25e année, 1983, n. p.)

951 D'après les descriptions données par les critiques : sur la plaque de serrure, une figure d'enfant porte la main à ses lèvres, dans un geste interprété comme un secret ou une imploration, selon les commentaires ; la clé est ornée d'un chien aboyant, allusion au *cave canum* antique, selon Soulier ; la poignée et les gonds figurent des pavots flétris, évoquant « les végétations parasites se desséchant au hasard des interstices » ; le heurtoir, enfin, qui figure une fillette s'agrippant à un judas quadrillé est conçu par l'artiste comme un symbole de l'existence humaine, selon ses propres mots : « Toute la vie, penseurs, amoureux, poètes, nous nous heurtons à une porte close, nous donnons notre douleur pour qu'elle s'ouvre : nous frappons… un jour la mort vient ouvrir. » (propos de Ville Vallgren publiés dans le journal finlandais en langue suédoise *Hufvudstadbladet*, 25 juin 1894, cité par Marja SUPINEN, 1983, n. p.). Voir annexe III-1897-8.

952 Sur l'Union pour l'action morale, voir Jean-David JUMEAU-LAFOND, 1995 et C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014.

953 « Chez M. Vallgren, les facultés imaginatives l'emportent sur le raisonnement. Sa conception du décor, comme il fallait s'y attendre, est presque uniquement intellectuelle et sensible. » (Albert THOMAS, « Vallgren », *L'Art décoratif*, novembre 1901, p. 52).

Crafts[954]. Sur un plan plus matériel, il partage avec Pillard-Verneuil une réticence analogue pour la virtuosité et la préciosité qui rendent les objets inutilisables[955]. Ce point de vue trouve là encore son origine dans la perspective rationaliste adoptée : la simplicité des moyens employés vise en elle-même à mettre en valeur la beauté d'une matière qui n'a plus besoin d'être précieuse. La sincérité – ou la « vérité », pour reprendre un terme viollet-le-ducien – de son traitement suffit à la rendre belle. Dans le domaine du bois, une telle conception conduit les critiques à privilégier la menuiserie par rapport au placage :

> « Ceux qui suivent ces études savent que je recommande sans cesse cette seconde vertu, très importante, selon moi, dans le mobilier moderne, où la matière doit toujours jouer son rôle aussi complètement que possible. Les colorations et les effets des bois dont nous pouvons disposer sont si beaux et si divers que l'on diminue vraiment ses moyens en les déguisant artificiellement ; on y perd aussi ce caractère de franchise et de probité que doit revêtir tout notre art moderne.[956] »

Thiébault-Sisson recommande ainsi d'exploiter les nouvelles possibilités offertes par les essences exotiques, désormais disponibles sur les terres colonisées[957]. Soulier, pour sa part, invite à développer le décor dans la masse, valorisant aussi la sculpture comme « partie intégrante des arts du bois, et par conséquent du travail de la menuiserie[958] ». C'est pourquoi il goûte le raffinement des motifs d'églantier venant agrémenter les meubles des « logiciens » Plumet et Selmersheim. Il apprécie tout autant les productions d'un Alexandre Charpentier ou d'un Jean Dampt, sculpteurs de formation attentifs, eux aussi, aux qualités propres des matériaux. En revanche, il condamne l'excès de la « belle matière pleine[959] », source de massivité chez Abel Landry, l'un des principaux artistes de la Maison Moderne de Julius Meier-Graefe. L'impératif de sincérité détermine également l'appréciation des arts du feu. Alexandre Sandier insiste sur la nécessité de conformer la forme à la matière céramique employée (grès, faïence ou porcelaine) et d'exclure tout décor venant la déguiser[960]. Ce

---

954 G. SOULIER, « Armand Point et l'atelier de Haute-Claire », *A&D*, avril 1900, p. 128.

955 « On ne saurait trop s'élever contre cette fureur de productions d'objets de vitrines ; car mettre à l'usage de tels chefs-d'œuvre de patience et d'exécution ne se peut pas ; ce serait les gâter et les perdre d'une façon irrémédiable. Or, pourquoi dépenser à leur profit une somme de travail considérable, alors que cette même somme de travail, mieux utilisée et d'une façon plus pratique, nous permettrait de réaliser un grand nombre de choses utiles et tout aussi intéressantes. » (M. P. VERNEUIL, « La broderie », *A&*D, novembre 1897, p. 145).

956 G. SOULIER, « La Société d'art moderne de Bordeaux », *A&D*, mars 1900, p. 86. Cette promotion du mobilier de bois massif remonte au Second Empire, selon Rossella Froissart (R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 59). Auguste Luchet s'en fit le défenseur au détriment du faux « Boulle » et du faux « Riesener » dès l'Exposition universelle de 1867 (*ibid.*). L'Exposition de 1878 marqua un premier tournant en faveur du massif.

957 F. THIÉBAULT-SISSON, « L'Art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style ? », *A&D*, mai 1897, p. 102-103.

958 G. SOULIER, « L'Art dans Tout », *A&D*, avril 1901 p. 131.

959 G. SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, octobre 1901, p. 114. Voir annexe III-1901-10-11.

960 Alexandre SANDIER, « La céramique à l'Exposition », *A&D*, décembre 1900, p. 184.

principe amène le critique à regretter le succès d'une peinture de petit feu, indépendante du support de porcelaine et cuisant à part. Toutefois, Édouard Garnier se méfie également de l'importance donnée parfois à la seule beauté de la matière dans la mode des émaux flammés[961]. Molinier, pour sa part, récuse dans le verre la contrefaçon des matières dures, qui tente parfois Georges Despret et Gérard Nicollet[962]. Enfin la beauté du traitement permet à Lalique de se soustraire à l'emploi de matières précieuses dans le bijou, au profit de matériaux parfois oubliés et remis à l'honneur par leur union intime avec le dessin[963] : la corne et l'opale.

Ainsi, la revue encourage une nouvelle vision de l'art précieux, qui se fait jour dans l'Art nouveau : une conception focalisée sur un traitement rationaliste de la matière qui lui fait honneur et favorise l'usage pratique de l'objet. Allant de pair avec une recherche de simplicité induite par l'exigence de sincérité, le principe d'utilité prôné par les critiques pose ainsi indirectement la question du bien-fondé du luxe dans les arts appliqués. Soulier lui-même trahit une hésitation. En 1901, il se risque à affirmer que le degré de raffinement d'une époque se révèle dans les ouvrages luxueux et délicats, tels que les poignées de cannes ou les bijoux usuels[964]. Pourtant, la plupart du temps, il se range à l'avis de ses confrères dans le rejet du luxe. Comme Magne, qui refuse tout lien entre art et luxe au profit de la simplicité rationaliste[965], Soulier privilégie la production d'un mobilier peu onéreux, qu'il oppose aux productions quasi somptuaires de l'École de Nancy, faisant la part belle à la marqueterie et à la sculpture figurative.

Sous sa plume s'esquisse d'ailleurs, dès 1898, la promotion d'un mobilier à bon marché[966]. Alors que celui-ci fera l'objet d'un intérêt nettement plus répandu dans les pages de la revue après 1902[967], la présence de cette idée reste rarissime avant l'Exposition

---

961 « Tout en sacrifiant à l'engouement général de ces dernières années et en montrant que, lui aussi, il pouvait faire des "flammés" il s'est surtout, dans ses grès aux formes toujours étudiés avec soin, attaché à la décoration proprement dite, semant des fleurs sur la panse des vases et faisant chanter d'une façon extrêmement remarquable, et parfois audacieuse, toute la gamme des couleurs, depuis les bleus profonds, les rouges et les verts intenses, jusqu'aux gris les plus fins et les roses tendres. » (Édouard GARNIER, « Albert Dammouse », *A&D*, octobre 1899, p. 104-105).

962 Émile MOLINIER, « Les objets d'art aux Salons (2e article) », *A&D*, juillet 1901, p. 32.

963 Pol NEVEUX, « René Lalique », *A&D*, novembre 1900, p. 131.

964 G. S. [Gustave SOULIER], « Les poignées de canne », *A&D*, septembre 1901, p. 87.

965 Anonyme, « Un cours d'art appliqué aux métiers », *A&D*, octobre 1899, p. 108. Se faisant l'écho de l'enseignement de Magne, le rédacteur anonyme affirme : « Il faut, en effet, se garder de confondre l'art avec le luxe, et la perfection qui constitue le caractère artistique d'une œuvre peut se manifester par la forme la plus simple, si l'appropriation de cette forme à l'idée est irréprochable. »

966 « […] c'est par le meuble à bon marché, il faut bien le dire, que réussira à s'introduire dans nos intérieurs le changement qui paraît si nécessaire. » (G. SOULIER, « Le Mobilier », *A&D*, mars 1898, p. 66).

967 Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Un art pour tous* ».

universelle, tout comme celle d'une vocation sociale de l'art[968]. Excepté chez Jean Vignaud, qui évoque l'idée d'un « même idéal d'art social[969] », visant à embellir tous les aspects de la vie, de la rue à l'intérieur du logement, il est plutôt question d'une visée « démocratique ». Chez Vitry, ce qualificatif s'applique ainsi à la *Frise du travail* exécutée par Guillot pour l'entrée monumentale de l'Exposition de 1900[970]. Plus généralement, « décoratif », « utile » et « social » tendent à se superposer, sous sa plume, mais aussi sous celle de ses collègues[971]. C'est ainsi que les critiques privilégient les différentes modalités d'une sculpture décorative ou utile que représentent, parallèlement à la statuette d'intérieur, les tombes de Leonardo Bistolfi[972] et le monument commémoratif, tel que la statue équestre de Louis d'Orléans par Frémiet pour le château de Pierrefonds[973], par leur vocation morale et donc sociale. Dérivé de la sculpture, la médaille vaut aussi par son caractère décoratif et utile, bien mis en évidence par l'un de ses principaux promoteurs, Léonce Bénédite, tant dans l'action menée au sein du Musée du Luxembourg que dans les pages d'*Art et Décoration*. Notamment chez Oscar Roty, elle poursuit un but pratique et parfois, elle aussi, commémoratif[974]. La vision proposée par Roger Marx[975] trouve ainsi un écho certain dans les pages de la revue qu'il rejoint en 1899, sans qu'il s'y exprime directement sur cette question.

Marx reste tout aussi silencieux concernant un autre domaine de l'art décoratif dont il s'est fait ailleurs l'un des défenseurs les plus engagés, aux côtés de Gustave Kahn, Frantz Jourdain ou Octave Uzanne : celui de l'affiche illustrée, qui pose alors avec une acuité particulière la question du rapport entre le beau et l'utile. Si Marx en a fait, dans sa préface à l'exposition de Jules Chéret de la galerie d'Application de la Bodinière de 1889-1890[976], l'une des meilleures illustrations de leur alliance[977], il a aussi contribué à la propagation de

---

968 Voir infra, le chapitre 6.

969 Jean VIGNAUD, « Gaston de Latenay », *A&D*, avril 1900, p. 122.

970 « Telle est donc cette œuvre toute imprégnée d'esprit moderne et démocratique qui s'adresse à tous les esprits et réalise l'accord nécessaire, pour un art vivant et sain, entre le jugement de la foule et celui des artistes et des connaisseurs. » (Paul VITRY, « La "frise du travail" de M. Guillot », *A&D*, mai 1900, p. 160). Voir annexe III-1900-5.

971 F. FRAVALO, *in* Y. RIALLAND (dir.), (2012).

972 H. FIERENS-GEVAERT, « Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi », *A&D*, décembre 1898, p. 180-184. Voir annexe III-1898-12.

973 Selon Paul Vitry, la statue équestre doit être considérée comme une œuvre décorative par destination (Paul VITRY, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », *A&D*, septembre 1898, p. 76). Voir annexe III-1898-5-9.

974 Léonce BÉNÉDITE, « L.-O. Roty », *A&D*, mars 1897, p. 33-43 et « Quelques nouvelles œuvres d'Oscar Roty », *A&D*, mai 1899, p. 147-152.

975 Sur la promotion de la médaille par Roger Marx, voir B. COULLARÉ, 2003 et E. HÉRAN, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006.

976 Roger MARX, Préface à l'*Exposition Jules Chéret : pastels, lithographie, dessins, affiches illustrées* (cat. exp. Paris, Galeries du Théâtre d'Application, décembre 1889-janvier 1890), Paris, Galerie du Théâtre d'Application [1889].

977 Noriko YOSHIDA, « L'affiche, de l'art décoratif à l'art social : une stratégie de légitimation de l' "art publicitaire"», *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 179.

l'affichomanie, par sa valorisation en tant que nouveau genre artistique dans les années quatre-vingt-dix[978], avant d'insister surtout sur sa dimension publique et sociale[979]. Malgré sa présence dans le comité de direction de la revue *Art et Décoration*, cette dernière ne se conforme que partiellement aux prises de position du critique-fonctionnaire sur ce sujet. Bouchot, Soulier et Pillard-Verneuil montrent une distance parfois ironique vis-à-vis de l'affichomanie et de la collectionnite qui vise à élever l'affiche au rang d'art élitiste.

> « C'est que tantôt l'affiche est détournée de son sens pratique, et qu'en beaucoup de circonstances elle ne garde que son nom. On la voit d'heure en heure s'orienter dans le sens de l'estampe précieuse, de l'image recherchée et collectionnée. Alors ce n'est plus son rôle de plaque indicatrice, ni son expression provocante qu'on demande, on la travaille en vue du collectionneur, on l'exploite en objet rare, on la condamne à n'être aux murailles que par exception.[980] »

Ils insistent au contraire, dans un esprit là encore plus rationaliste, sur son caractère avant tout pratique et sur les exigences techniques de sa composition, liée à sa fonction[981].

> « Une affiche, par sa destination même étant une des formes de la réclame, la plus artistique, sans doute, doit attirer l'attention. Elle doit forcer l'œil indifférent, faire converger vers elle les regards de la foule, proclamer hautement en un mot le nom de la Revue, du produit qu'elle doit annoncer.
> Pour cela des couleurs vives quoique harmonieuses, un parti franc, de larges taches colorées sont indispensables ; et sans doute n'est-il point commode d'arriver à ce résultat.[982] »

Toutefois, comme Marx, Fierens-Gevaert se révèle sensible à la dimension sociale de l'affiche, équivalent à la fois le plus emblématique et le plus accessible de la sensibilité esthétique du présent, tout particulièrement chez Steinlen, dont il vante la « beauté sociologique[983] ». Mais cette dernière tient plus aux sujets représentés, puisés dans l'univers

---

978 Voir Nicholas-Henri ZMELTY, *L'affiche illustrée en France (1889-1905) : naissance d'un genre ?*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la dir. de Rémi Labrusse, université de Picardie, 2010 (publication en cours chez Mare et Martin).

979 Roger MARX, « Un Musée de l'affiche », *L'Estampe et l'affiche*, 15 décembre 1898, p. 264-265 (reproduction de la préface au volume IV des *Maîtres de l'Affiche*, Paris, Impr. Chaix, 1898 et repris dans *L'Art social*, Paris, Bibliothèque Charpentier - Eugène Fasquelle éditeur, 1913, p. 104-107). Sur l'évolution du point de vue de Marx sur cette question de l'affiche, voir aussi : Noriko YOSHIDA, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009.

980 Henri BOUCHOT, « Propos sur l'affiche », *A&D*, avril 1898, p. 119.

981 Noter le caractère paradoxal de ces remarques chez Pillard-Verneuil, élève de Grasset, souvent critiqué pour son goût du détail nuisant à la lisibilité de ses affiches. Cf. Nicholas-Henri ZMELTY, « Eugène Grasset, un autre roi de l'affiche », *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 67-69.

982 M. PILLARD-VERNEUIL, « Concours d'affiches », *A&D*, novembre 1901, p. 162.

983 H. FIERENS-GEVAERT, « Un maître affichiste : Steinlen », *A&D*, juillet 1897, p. 18-19. Philippe Kaenel souligne l'alignement du critique belge sur les topos visant à légitimer le genre de l'affiche dans sa dimension esthétique et populaire (P. KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue* (cat. exp. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 17 octobre 2008-25 janvier 2009 et Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 12 mars-31 mai 2009), Milan, 5 continents et Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2008, p. 62).

populaire, qu'au caractère multiple des œuvres, susceptible de garantir la diffusion large de cette imagerie.

À la fin des années quatre-vingt-dix, en effet, *Art et Décoration* accorde encore une attention tout à fait restreinte et même méfiante à la question du multiple dans les arts utiles. La vision de l'unité de l'art, partagée par ses rédacteurs, valorise alors davantage un art « décoratif », associé à une intervention conceptuelle et pratique de l'artiste en vue de la production d'une œuvre unique. En revanche, la possibilité d'un art « industriel », impliquant une production mécanique de série et différentes interventions, de la conception à l'exécution, suscite des réticences assez marquées, à l'opposé de la démarche de *L'Art décoratif* qui choisit ouvertement cette voie[984]. En lien avec la promotion de l'individualité créatrice des artistes décorateurs, les critiques se montrent davantage partisans d'un artisanat d'art, tel que le pratiquent Lalique ou de Feure. La banalité de l'objet produit en série paraît contraire à la recherche d'originalité : Arsène Alexandre y voit le règne de la vulgarisation substituée à l'invention[985] et Lucien Magne s'insurge contre la division du travail ôtant tout pouvoir artistique à l'ouvrier[986].

Mais malgré ce refus global de la machine, les rédacteurs d'*Art et Décoration* se montrent rapidement ouverts à l'adoption d'un compromis, plus sensibles que leurs confrères britanniques aux avantages techniques d'une production manufacturée. Gustave Soulier, notamment, y perçoit une solution moderne à l'une de ses principales préoccupations : la diffusion du nouveau style. La conception logique du mobilier proposé par certains membres de l'Art dans Tout – à l'exemple de Louis Sorel – lui semble ouvrir la voie à une production industrielle, qui lui permettrait, grâce au multiple, de jouer un rôle moteur en répandant l'esprit et le décor modernes[987]. Pour pallier la sécheresse de l'exécution souvent reprochée aux produits manufacturés, Soulier envisage un emploi de la

---

[984] « Nous ne pouvons oublier que par définition même de sa mission sociale, l'art appliqué nouveau ne peut se séparer de l'industrie, qui peut seule rendre le beau accessible au grand nombre. Une très-large part sera donc faite dans nos pages aux œuvres propres à jalonner la voie de l'industriel. » (Julius MEIER-GRAEFE, « L'Art décoratif », *L'Art décoratif*, octobre 1898, p. 2).

[985] « Quant à l'utopie qui consiste à croire que la machinerie peut amener un progrès en art, utopie dans laquelle coupent généralement, ou semblent couper les fonctionnaires, hommes politiques et autres démocrates, nous la laisserons, si vous voulez bien, de côté. D'ailleurs, si les Industries mécaniques peuvent répandre quelques bonnes formules, et encore en leur retirant toujours la fleur de la "chose faite à la main", elles contribuent à en répandre en un nombre non moins égal de mauvaises, et nous ne voulons nous occuper ici que d'invention, non de vulgarisation. » (Arsène ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 163-164).

[986] L. MAGNE, « L'Architecture moderne », *A&D*, mars 1898, p. 74.

[987] G. SOULIER, « Le Mobilier », *A&D*, avril 1898, p. 66-68. Sur Sorel, voir aussi R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 140-144. Cette situation est aussi de toutes façons celle de la céramique, de la verrerie et de la tapisserie, dont la production est souvent le fait des manufactures.

machine qui impliquerait davantage l'artiste qu'il ne l'y soumettrait[988], rejoignant les débats relatifs à la formation des ouvriers d'art. La retouche manuelle apparaît aussi comme une solution possible[989], ce qui traduit bien l'attachement des critiques à une tradition artisanale. Plus radicalement, en s'appuyant sur l'exemple de la décoration de Clément Heaton au Musée de Neuchâtel, Eugène Grasset voit même dans la machine utilisée par l'artiste l'avenir de l'Art nouveau[990].

Au cours de cette première phase d'existence dominée par la personnalité de Gustave Soulier, *Art et Décoration* se prononce ainsi en faveur d'une union du beau et de l'utile, selon une conception qui implique la soumission primordiale de l'exécution aux finalités pratiques de l'objet. Mais ce principe d'utilité est loin d'imposer une esthétique fonctionnaliste, pas plus qu'une production rationalisée par l'industrie – alors pourtant prônée par *L'Art décoratif* – ou une application délibérément sociale des arts appliqués. L'orientation esthétique de la revue reste ainsi ancrée, jusqu'au lendemain de l'Exposition universelle, dans la tradition individualiste et symboliste des années quatre-vingt-dix valorisant un artisanat d'art. Néanmoins, l'attachement des critiques à la prise en compte de la destination des œuvres ainsi créées les conduit à prôner un dernier critère décoratif d'ordre rationaliste : l'indispensable intégration à un ensemble obéissant aux « lois d'harmonie[991] » chères à Viollet-le-Duc.

Une conception d'ensemble

Dans ses *Entretiens*, l'architecte pose une équivalence entre l'unité et l'harmonie, deux principes auxquels il recommande à ses confrères de se conformer. Le respect de l'échelle et des proportions s'allie à la conception d'une « ornementation en rapport avec la destination[992] ». Autrement dit, l'unité globale s'obtient par la « corrélation exacte et nécessaire » des parties, chacune répondant à une fonction nécessaire à l'ensemble. Ce mode de pensée organiciste régit la conception de toute œuvre décorative proposée par Viollet-le-

[988] « Ce qu'il faut, ce n'est pas abandonner l'aide de la machine, mais la discipliner toujours plus, en atténuer la sécheresse de procédé, la rendre "plus souple à la main", pourrait-on dire, ainsi qu'un animal bien dressé. » (G. SOULIER, « Meubles nouveaux », *A&D*, octobre 1897, p. 107-108).
[989] « Ces boiseries débitées à la mécanique, sans que la main de l'ouvrier intervienne, retouche et adoucisse le travail machinal, prennent tout de suite un air de pacotille contre lequel il est impossible de réagir. » (G. SOULIER, « Nos concours. – Une table à thé », *A&D*, août 1899, p. 64).
[990] E. GRASSET, « Papiers peints », *A&D*, mai 1897, p. 124.
[991] J.-M. LENIAUD, 1994, p. 62.
[992] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Dixième entretien : Sur l'architecture au XIXe siècle. Sur la méthode », 2010 (1863), p. 621.

Duc et reprise par les rédacteurs d'*Art et Décoration*. L'ornement découle nécessairement de la structure : il se doit de respecter une bonne disposition par rapport à l'ensemble, par une adaptation de ses proportions et de son exécution à sa place et à sa destination. Chez Viollet-le-Duc, ce principe vaut à l'échelle monumentale pour toute sculpture et peinture architecturale, qui se soumet à la conception générale de l'édifice, s'y intègre et en respecte l'harmonie. Il implique la subordination du décor à la pensée unificatrice de l'architecte auquel il confère un rôle fondateur et prépondérant. À sa suite, quelques critiques d'*Art et Décoration* réaffirment cette prééminence et tentent de donner à l'architecte un rôle moteur dans le développement des arts décoratifs. En fidèle épigone du maître, Lucien Magne se montre le plus convaincu, insistant sur sa conception rationaliste des arts du décor :

> « J'avais eu souvent l'occasion de dire que les architectes étaient, mieux que tous autres artistes, préparés par leurs études à renouveler les arts décoratifs, en appropriant leur composition aux obligations d'un emplacement, en déterminant les formes qui conviennent aux qualités de chaque matière.[993] »

À sa suite, Soulier élargit le rôle de l'architecte à l'aménagement intérieur :

> « De même que l'architecture guide et détermine l'ensemble de tous les arts du décor, car toute renaissance décorative est obligatoirement une renaissance architecturale, de même le mobilier, à son tour, prend la place prépondérante parmi tout ce qui touche à l'ornementation intérieure : les arts accessoires de l'ameublement se modifient selon sa conception propre, et de manière à s'accorder avec lui.[994] »

Le critique applique les préceptes viollet-le-duciens au domaine de l'ameublement, alors même que le maître avait plutôt négligé ce terrain. Son discours des *Entretiens* concerne quasi exclusivement la décoration extérieure de l'architecture et, dans *Histoire d'une maison*, il élude ce type de conception d'ensemble pour l'intérieur. La position de Soulier apparaît même presque audacieuse autour de 1900 par rapport à celle de ses confrères : comme l'ont souligné Rossella Froissart et Catherine Méneux, Roger Marx se montre peu sensible avant 1902 à une conception architecturale en matière d'ameublement[995]. Plus largement, Léonce Bénédite apparaît également sceptique sur l'intervention de l'architecte en matière de décoration intérieure, même monumentale, incompatible, selon lui, avec les exigences du peintre. C'est pourquoi il salue la modestie avec laquelle Luc-Olivier Merson s'est soumis au

---

[993] Lucien MAGNE, « Concours Rougevin à l'École des Beaux-Arts », *A&D*, mars 1897, p. 61.
[994] Gustave SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, octobre 1901, p. 113.
[995] Rossella FROISSART PEZONE et Catherine MÉNEUX, « Des "arts décoratifs" à un "art social" sous la direction de l'architecte », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 228-230.

style architectural néo-Renaissance de l'Hôtel de Ville[996] dans l'organisation de sa décoration : le peintre s'est plié à la conception de l'architecte, Jules-Camille Formigé, mais Bénédite regrette que cette dernière se soit avérée peu adaptée au lieu et si contraignante pour l'artiste. Toutefois, dans la mesure où Soulier possède le quasi monopole de la critique d'ameublement dans *Art et Décoration*, sa vision militante d'une conception unitaire tend à prédominer. Il est rejoint sur ce point par Pillard-Verneuil, qui met en avant la recherche d'harmonie devant présider à cette création d'ensemble cohérent[997]. Ce concept d'harmonie n'est pas vraiment nouveau en matière de décoration d'intérieur. Henry Havard et Charles Blanc en faisaient un usage important dans leurs grammaires respectives, et la plupart des définitions de la décoration proposées par les dictionnaires contemporains s'appuient également sur cette notion d'harmonie[998]. Comme eux, Verneuil se montre sensible aux rapports de formes et de décors qui composent une pièce[999]. Mais dans *Art et Décoration*, les critiques adoptent une vision de l'ensemble bien opposée à l'éclectisme associé, chez Havard, à une harmonie vaguement formelle « résultant de la variété dans l'unité [1000] ». L'omniprésence du style moderne répondant aux critères de logique et d'élégance plébiscités par la revue prend le strict contrepied de la combinaison des styles anciens recommandée par Havard. D'autre part, cette dimension rationaliste contredit le déni de tout caractère utile opposé à l'art, y compris dans la décoration intérieure, chez Charles Blanc.

C'est pourquoi Gustave Soulier en vient à prôner l'intervention de l'artiste-décorateur – architecte ou non – dans le détail même de l'aménagement pour accéder à cette dimension unitaire. Comme Pillard-Verneuil[1001], il souligne le caractère exemplaire du travail du Belge Serrurier-Bovy, qui compose, et même parfois expose, des intérieurs complets, pensés dans leurs moindres éléments, pratique, selon lui plus répandue en Belgique qu'en France :

---

[996] Léonce BÉNÉDITE, « Décoration de l'Hôtel de Ville par L. O. Merson », *A&D*, février 1898, p. 56. Voir annexe III-1898-1-2. Sur les décors de l'Hôtel de Ville, voir : Marius VACHON, *Le nouvel Hôtel de Ville de Paris, 1872-1900*, Paris, édition du Conseil Municipal, 1900 et Lucien LAMBEAU, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, H. Laurens, 1908.

[997] « Ce que l'on doit, au contraire, c'est chercher, par la couleur plus vive, quoique harmonieuse, par la richesse d'ornementation, à former un ensemble, où les meubles et les tentures se compensent, s'équilibrent dans la composition de la pièce. » (M. P.-VERNEUIL, « Les étoffes tissées et les tapisseries à l'Exposition », *A&D*, octobre 1900, p. 113).

[998] Dans son étude lexicographique, Thierry Chabanne a relevé l'accent mis par les dictionnaires contemporains (le Larousse notamment) sur les « lois éternelles de l'harmonie » de la décoration (avec son but, entre les différentes parties de l'objet, entre l'objet et son spectateur). (Th. CHABANNE, 1995, p. 125-152).

[999] Henry HAVARD, 1887, p. 72.

[1000] *Ibid.*, t. 2, p. 7-8.

[1001] M. P.-VERNEUIL, « La broderie », *A&D*, novembre 1897, p. 146.

> « […] ce qui est chez nous un fait de la plus insigne rareté tend à devenir en Belgique l'habitude courante, et ceux qui se font construire une habitation chargent l'architecte d'en ordonner l'arrangement intérieur et de fournir les dessins des meubles. »[1002].

Le critique s'attarde sur la réalisation du salon-fumoir du rez-de-chaussée de l'Hôtel Chatham (l'une des premières réalisations pérennes de Serrurier-Bovy à Paris, rue Ponthieu)[1003], incarnation, selon lui, de cette « cohésion indispensable entre tous les éléments divers qui constituent l'ornementation et le mobilier d'une même salle[1004] ». Soulier y vante le soin du détail allié à la recherche de la commodité ou de l'agrément d'un salon polyvalent, réparti en coins de conversation et de repos[1005]. Le Castel Béranger construit et aménagé par Guimard apparaît également, sur ce point, comme un exemple intéressant salué par Molinier, pourtant très sceptique, on l'a vu, sur le style adopté[1006]. Ces exemples d'intervention directe d'un seul et même artiste – souvent architecte – prenant en main un ameublement complet, parfois en accord avec une structure constructive globale, restent rares dans l'histoire de l'Art nouveau français[1007]. D'ailleurs, ils ne sont pas non plus nécessairement les plus valorisés par la revue. *Art et Décoration* place en effet plutôt dans son panthéon les réalisations collectives de l'Art dans Tout et de l'Art nouveau Bing. Mais ses critiques commencent à regretter leur absence dès la fin des années quatre-vingt-dix[1008],

---

[1002] Gustave SOULIER, « Le mobilier », *A&D*, avril 1898, p. 106.

[1003] Voir annexe III-1898-9. Gustave SOULIER, « Serrurier-Bovy », *A&D*, septembre 1898, p. 78-85. Après avoir exposé dès 1894 au premier Salon de la Libre Esthétique de Bruxelles, Serrurier-Bovy est invité à participer au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1896, ce qui lui permet de se faire connaître du public parisien et de bénéficier de commandes, avant même l'ouverture de sa succursale parisienne, « L'Art dans l'habitation », en association avec l'architecte René Dulong, au 54, rue de Tocqueville, en avril 1900 (Françoise BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, et Étienne DU MESNIL DU BUISSON, *Serrurier-Bovy, un créateur précurseur 1858-1910*, Dijon, éditions Faton, 2008 p. 36). *Art et Décoration* apporte un soutien fidèle à la carrière de Serrurier-Bovy en France, par les textes et par la publicité. Voir Jacques-Grégoire WATELET, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur, 1858-1910*, Bruxelles, Palais des académies, 1975.

[1004] G. SOULIER, « Serrurier-Bovy », *A&D*, septembre 1898, p. 82.

[1005] Jacques-Grégoire WATELET, *Serrurier-Bovy. De l'Art Nouveau à l'Art Déco*, Bruxelles, Atelier Vokaer, 1986, p. 30. Comme l'ont noté F. et E. du Mesnil du Buisson, l'éloge de Soulier contraste avec les critiques acerbes de Julius Meier-Graefe dans *L'Art décoratif*. (F. BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, et É. DU MESNIL DU BUISSON, 2008, p. 36-38).

[1006] « Si d'une part les principes artistiques que révèlent sa construction nous paraissent rien moins qu'acceptables en bloc, il n'en faut pas moins tenir compte de l'effort considérable que représente une construction dont on a cherché à créer tous les détails en se conformant à une formule unique, plutôt qu'à un style homogène et naturel. » (Émile MOLINIER, « Le Castel Béranger », *A&D*, mars 1899, p. 76.) Gustave Soulier s'étend quant à lui longuement sur ces qualités propres à l'œuvre de Guimard (G. SOULIER, 1899)

[1007] Le travail de Henri Bellery-Desfontaines va dans ce sens, même si ce n'est pas ce qu'en retient *Art et Décoration* malgré l'attention que lui prête Édouard Sarradin (É. SARRADIN, « Nouveaux essais d'ameublement. – M. Bellery-Desfontaines. – MM. Louis Bigaux et Joseph Le Cœur », *A&D*, août 1897, p. 56-59).

[1008] Chez Soulier, les premiers signes de cette conscience se manifestent d'ailleurs avant même sa collaboration à *Art et Décoration*, dans l'article qu'il publie en hommage à William Morris : « Nous possédons assez d'artistes qui pourraient s'associer à un effort décidé ; mais j'insiste sur la nécessité qu'il y aurait à ce que cet effort fut centralisé et présenté dans un ensemble cohérent pour parvenir à s'imposer. » (G. SOULIER, « L'héritage de William Morris », *L'Art et la vie*, 1896, p. 713).

pressentant, là aussi, les dangers de l'individualisme qu'ils contribuent par ailleurs à promouvoir.

C'est pourquoi ils placent leurs espoirs dans les nouveaux musées d'art décoratif créés ou remaniés autour de 1900, les invitant à endosser un rôle moteur de modèle, en présentant des ensembles. Un critique anonyme se félicite ainsi de la réalisation effectuée par Georges Hœntschel pour le pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs à l'Exposition universelle[1009]. Conçu comme un cabinet d'amateur, destiné à montrer les collections réunies par l'Union, ce pavillon est constitué de quatre salles en enfilade entièrement aménagées par l'artiste, avec le concours de quelques confrères : la Salle des métaux à l'entrée, exécutée en collaboration avec le ferronnier Émile Robert, le Salon du Bois comprenant un mobilier réalisé avec Adrien Karbowsky et Léon Deschamps ainsi qu'un grand panneau peint par Albert Besnard[1010] , la Salle de Céramique entièrement dévolue aux œuvres de Hœntschel, et enfin le salon du Comité des Dames[1011]. Tout en répondant à une unité de conception, l'ensemble des trois pièces réalisées par Hœntschel vise à démontrer un éventail de possibilités ornementales exploitant différents matériaux, chacun donnant à l'une des pièces son unité particulière[1012]. Cette direction semble la bonne à la revue, qui encourage le musée à se développer dans cette voie, plutôt que de présenter des bibelots extraits de tout contexte décoratif[1013]. Sous une plume également anonyme, elle se montre donc déçue du choix du jury d'admission du musée Galliera de privilégier une

[1009] Anonyme, « L'Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs », *A&D*, juillet 1900, p. 21-32. Voir annexe III-1900-7.

[1010] Conservée par l'UCAD, cette salle a été remontée au Musée des arts décoratifs. Sur l'histoire de l'ensemble après l'Exposition universelle, voir Évelyne POSSÉMÉ, « Le salon du bois du pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue de l'art*, n° 117, 1997-3, p. 64-70.

[1011] Créé en 1895 par l'Union centrale des arts décoratifs, le Comité des Dames s'était donné pour but d'encourager et d'encadrer les travaux décoratifs féminins, par le biais de concours et d'exposition, avant de fonder une école d'art pour jeunes filles. Cet organisme a fait l'objet d'une exposition à la Bibliothèque des Arts décoratifs en 2012, dont le commissariat a été assuré par Marie-Amélie Tharaud et Elise Kerschenbaum ([en ligne :] http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions-583/archives-585/le-comite-des-dames-la-formation/, consulté le 18 juillet 2013).

[1012] « Mais M. Hœntschel n'a pas voulu user, dans le Pavillon tout entier, d'un moyen uniforme de décoration. L'exemple donné devait être aussi complet et aussi varié que possible ; il fallait, en tout ordre d'idées ornemental, présenter une indication de ce qu'on pouvait faire. […] Les trois modes principaux de construction et de décoration architecturale ont donc été mis à contribution, et de façon très intéressante. » (Anonyme, *A&D*, juillet 1900, p. 22.)

[1013] « Peut-être jusqu'à présent l'Union Centrale s'est-elle trop attachée, pour la constitution de son Musée, à la poursuite du bibelot ; il y aurait à montrer aux artisans des exemples plus complets, des ensembles d'ameublement et de décoration, par exemple, afin de ne pas les retenir eux-mêmes dans la pratique d'un art usuel qui ne sait pas sortir de l'accessoire et du menu. » (Anonyme, *A&D*, juillet 1900, p. 29). Sur la polémique et les débats qui ont accompagné la création du Musée des arts décoratifs, voir : Rossella PEZONE, « Controverses sur l'aménagement d'un Musée des arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, 1991, p. 55-65 et R. FROISSART PEZONE, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », *in* Chantal GEORGEL (dir.), *La Jeunesse des musées* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, RMN, 1994, p. 83-90.

sélection d'objets sans cohérence d'ensemble dans son exposition liminaire de 1901 : « C'est, en effet, non point ce disséminement d'objets qui serait ici à sa place, mais quelques œuvres d'ensemble importantes, imposant véritablement dans la recherche actuelle quelque chose de définitif.[1014] »

Timide vers 1897, l'attention portée à cette notion d'ensemble, que les structures publiques doivent valoriser, se fait donc plus présente au lendemain de l'Exposition universelle de 1900 et de la découvrte des réalisations allemandes et autrichiennes. Les rédacteurs d'*Art et Décoration* se montrent progressivement plus sensibles à l'ambition totalisante qui traverse les manifestations de l'Art nouveau. Mais, à l'image de la plupart de leurs confrères français, ils défendent une vision de l'ameublement à mi-chemin entre les réalisations globalement pensées d'un Van de Velde ou d'un Riemerschmid et l'arrangement d'un intérieur d'amateur à la Goncourt ou à la Montesquiou, dont l'éclectisme vise surtout à refléter un état d'âme et à « amplifier les sensations et les idées du maître des lieux[1015] ». À certains égards, la position des critiques d'*Art et Décoration*, défendant une vision unitaire qui découle de leur sensibilité rationaliste, apparaît en opposition tranchée avec la pratique de collectionneurs esthètes décadents, à l'image du héros de Huysmans, Des Esseintes, ou de Robert de Montesquiou. Cette dernière reflète pourtant le large intérêt porté au cadre de vie et à la décoration intérieure au delà des manuels et des revues depuis les années 1880 – et explique aussi le désir de mainmise des critiques sur ce terrain. Chez Montesquiou, par exemple, l'unité décorative recherchée, visant avant tout à refléter la personnalité et la sensibilité « moderne » du collectionneur, naît d'un groupement d'objets de toutes époques et de toutes provenances. Ce rassemblement est associé à la formule du « mobilier libre » à l'encontre de tout style prédominant[1016]. Mais *Art et Décoration* reste cependant également assez distante de la conception totalisante de Van de Velde dans

[1014] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, supplément, septembre 1901, p. 1. Légué à la Ville de Paris par la duchesse de Galliera, le palais éponyme accueille dès le 19 décembre 1895 un « Musée industriel », dont il faut constituer rapidement des collections. Au printemps 1901 a lieu une exposition dont les participants sont sélectionnés par un jury d'admission composé de fonctionnaires (Quentin-Bauchart, John Labusquière, Gaston Veyrat), d'artistes (Alexandre Charpentier, François Rupert Carabin) et de critiques, dont certains sont ou ont été proches d'*Art et Décoration* (Gabriel Mourey, Roger Marx, Thiébault-Sisson, Gustave Geffroy et Arsène Alexandre). Cette « Tablette » anonyme est un exemple parmi d'autres des divergences écartant parfois les membres de la revue les uns des autres, malgré une communauté globale de vision. Sur l'histoire des collections du musée Galliera, voir Rossella FROISSART PEZONE, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux "ateliers des faubourgs" : le musée d'art industriel de la ville de Paris », *Revue de l'art*, n° 116, 1997-2, p. 95-105.

[1015] Philippe THIÉBAUT, *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître*, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 12 octobre 1999-25 janvier 2000), Paris, RMN, 1999, p.14.

[1016] Antoine BERTRAND, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, 2 vol. Voir aussi Bertrand TILLIER, « Montesquiou et les "verres forgés" de Gallé », *in* Boris GIBHARDT et Julie RAMOS (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire* (actes du colloque tenu à Paris, Centre allemand d'histoire de l'art et INHA, du 9 au 11 février 2012), Paris, Classiques Garnier/INHA, 2014, p. 97-106.

sa maison du *Bloemenwerf*, tout en s'en inspirant progressivement. Appartenant aux réalisations pionnières de l'Art nouveau, cette habitation-manifeste construite en 1895 inclut jusqu'aux vêtements de Maria Sèthe, son épouse, dessinés pour s'harmoniser avec l'intérieur domestique[1017]. Chez l'architecte belge, cette ambition globale née d'un « rationalisme passionné[1018] » dépasse même largement la notion d'harmonisation grâce à un recours à la ligne, abstraite, dynamique et organique, comme facteur d'unification, génératrice en elle-même d'un principe décoratif. Dans le bref compte-rendu qu'il en donne en 1897, Pillard-Verneuil limite cependant de manière emblématique son appréciation à cette sensation d'harmonie :

> « C'est du reste une des principales préoccupations de l'artiste, de créer une harmonie dans chaque pièce différente d'une même demeure ; il y excelle, et nous serions heureux de voir ces tentatives se généraliser et ne pas rester des exceptions éternellement.[1019] »

Comme l'a relevé Jean-Paul Bouillon[1020], la « Chambre d'un ami des arts » présentée par l'Allemand Richard Riemerschmid à l'Exposition universelle va elle aussi beaucoup plus loin que la simple recherche d'harmonie : l'aménagement proposé relève plutôt d'une totalité organiquement pensée et unifiée par un usage structurel de la ligne que d'un simple assemblage de meubles et d'objets appartenant à un même style. Chez cet artiste, et plus généralement dans les réalisations allemandes, mais aussi autrichiennes, l'ambition totalisante propre à l'Art nouveau prend ainsi une dimension plus radicale. Elle participe d'une réinterprétation du principe du *Gesamtkunstwerk*[1021], déplacé – et en un sens, restreint – du contexte wagnérien de l'opéra au cadre de vie. Cet idéal d'une œuvre d'art totale, ou d'un art total, tend globalement à inspirer les artistes au tournant du siècle[1022]. On en

---

[1017] Dans son autobiographie, Van de Velde décrit en ces termes le projet du *Bloemenwerf* : « En fait, ce fut avec ces outils que j'abordai la tâche que je m'étais assignée : construire une maison, inventer, dessiner tout ce qu'elle devait renfermer : ses meubles, les objets variés indispensables à un ménage qui s'installe, créer des motifs, des ornements inédits de tapisserie, de décoration ; choisir les tissus et même dessiner les robes que porterait Maria aux différentes heures du jour, selon les circonstances et les ouvrages à accomplir. […] Un seul et même principe avait présidé à la conception de la maison et du moindre objet usuel. » (Henry VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, t. 1 *Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin, 1863-1900*, Bruxelles, Versa Flammarion, 1992, p. 281 ; 289). Voir annexe III-1897-3-5.

[1018] J.-P. BOUILLON, 1985, p. 86.

[1019] M. P.-VERNEUIL, « Un intérieur moderne », *A&D*, mars 1897, p. 62.

[1020] J.-P. BOUILLON, 1985, p. 144.

[1021] Sur la notion wagnérienne d'art total et sa postérité, voir : Timothée PICARD, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.

[1022] Selon Katherine Kuenzli, c'est bien cet idéal qui préside à l'art des peintres nabis – Bonnard et Vuillard, mais aussi Maurice Denis – qui cherchent à faire du *home* une œuvre d'art total en adaptant aux petits espaces de l'intérieur l'attention portée aux concepts de rythme et d'harmonie, traduits en termes de lignes et de couleurs. Cf. K. KUENZLI, *The Nabis and Intimate Modernism. Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey (Angleterre) et Burlington (Etats-Unis), Ashgate, 2010.

retrouve certains symptômes dans la critique des arts décoratifs, mais cet idéal semble avoir, en lui-même, peu marqué les membres d'*Art et Décoration*.

Plus impressionnés par le travail collectif des Allemands et des Autrichiens que par les principes constructifs à l'œuvre dans leurs réalisations, ils adhèrent en définitive à la juxtaposition pratiquée par la maison Bing, tout en préconisant une unité rationaliste du décor, rarement réalisée sur le territoire français. À la fin des années quatre-vingt-dix, la vision d'un art décoratif, au sens large, reste aussi fortement empreinte d'une sensibilité symboliste, qui contribue à l'ambiguïté des définitions proposées.

3/ Derniers avatars du symbolisme

L'esprit qui préside à la mouvance symboliste et son rejet d'un monde matérialiste apparaissent *a priori* en contradiction avec le rationalisme dont se réclame *Art et Décoration*. Pourtant, dans une certaine mesure, ces deux positionnements se rejoignent esthétiquement dans leur refus partagé de l'académisme. De plus, dans ses manifestations artistiques, le symbolisme participe de la revalorisation du décoratif, à laquelle a amplement contribué l'un des précurseurs du mouvement, Puvis de Chavannes, dont se réclameront presque tous les acteurs de ce « moment symboliste[1023] ». Mais les critiques se sont aussi faits les champions de cette qualité, érigée en caractéristique picturale suprême du symbolisme. Albert Aurier en tête, dans sa célèbre définition du mouvement, parue dans le *Mercure de France*, inspirée par la peinture de Gauguin, réunit dans le qualificatif de « décoratif » les quatre autres éléments constitutifs de l'œuvre d'art, à la fois idéiste, symbolique, synthétique et subjective[1024]. Plus largement, comme la souligné Françoise Lucbert, tous les critiques actifs notamment dans les petites revues littéraires et artistiques font « ressortir l'aspect décoratif de l'art symboliste » : « Quelle que soit sa technique, l'art considéré comme décoratif se révèle en définitive être la forme artistique la plus "élevée" et la mieux adaptée à l'idéal symboliste. [1025] » C'est également à cette mission que s'attachent les rédacteurs d'*Art et Décoration*. Mais au moment où naît la revue, le mouvement symboliste vient de vivre la phase la plus intense de son existence, habituellement située par les historiens de l'art entre 1885 et 1895. La fin des

[1023] J.-P. BOUILLON, 1992, p. 5-11.
[1024] Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891.
[1025] F. LUCBERT, 2005, p. 118.

années quatre-vingt-dix coïncide plutôt avec son essoufflement. L'empreinte de sa sensibilité reste néanmoins bien présente dans la vision des critiques jusqu'à l'Exposition universelle.

Les différents aspects de l'art décoratif explorés par *Art et Décoration* recouvrent ainsi différentes expressions du symbolisme, en tant que recherche artistique visant à reformuler le rapport du moi et du monde et à rétablir un lien entre les mondes sensible et intellectuel – ou, selon les mots de Jean Clair, en tant que « tentative, ultime et désespérée, de restaurer les liens connaturels, immémoriaux que l'homme, en tant qu'être spirituel, a entretenus avec le monde[1026] ». La revue attache ainsi une importance particulière, parfois teintée de nostalgie, à la peinture d'histoire ; principalement exploitée dans le contexte de l'art républicain, celle-ci est appréciée pour sa dimension poétique et sa valeur d'enseignement. Plus largement, elle promeut la veine idéaliste du symbolisme, qui trouve ses supports aussi bien dans la peinture de chevalet ou la sculpture que dans les grands décors monumentaux. Incarné dans le cercle des « artistes de l'âme » célébrés par Gustave Soulier[1027], cet idéalisme cède peu à peu la place, autour de 1900, aux peintres de la « Bande noire », futur noyau de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs. En revanche, l'absence d'intérêt pour l'art des Nabis, en dépit de leurs grandes réalisations décoratives, mérite d'être questionnée.

Morale et poésie de la peinture d'histoire

Comme l'ont montré les travaux de Rodolphe Rapetti, et ceux, plus récents, de Sarah Linford, le symbolisme entretient un rapport singulièrement étroit avec les grands décors monumentaux. La question du décor monumental ou du moins d'une « esthétique conceptuellement liée à la notion d'architecture[1028] » est l'une des préoccupations centrales du mouvement. Par ailleurs, les commandes de l'État ont largement privilégié l'esthétique picturale conservatrice des peintres idéalistes, ainsi que, de manière plus indirecte, l'avant-garde néo-traditionniste[1029]. Ces grands décors trouvent une expression privilégiée dans le

[1026] Jean CLAIR, « Paradis perdus », *in* J. CLAIR (dir.), *Paradis perdus. L'Europe symboliste* (cat. exp. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 8 juin-15 octobre 1995), Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995, p. 21.
[1027] Voir J.-D. JUMEAU-LAFOND, 1999 et supra, dans le chapitre 1 : « *De Thiébault-Sisson à Gustave Soulier : un engagement accru au profit de l'art décoratif.*
[1028] Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 175.
[1029] Sarah LINFORD, *Le Symbolisme et la Troisième République : la tradition comme avant-garde, 1871-1915*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de Todd Potterfield et Jean-Paul Bouillon, université de Clermont-Ferrand et Princeton University, 2007, p. 10.

genre de la peinture d'histoire, défendue avec ferveur par Léonce Bénédite[1030], principal porte-parole de la revue sur ce sujet. La thématique des programmes républicains favorise un tel choix, en faisant la part belle à l'allégorie et aux récits historiques puisant dans le répertoire iconographique traditionnel. Toutefois, dès les années 1870, le recours à des figures humaines plus réalistes a contribué à une hybridation progressive entre la scène de genre et l'allégorie[1031]. Les peintres décorateurs célébrés par *Art et Décoration* s'inscrivent pleinement dans cette tradition d'une grande peinture d'histoire, modernisée par le travail des costumes et l'ancrage dans des décors plus contemporains, qui la rapprochent de la scène de genre : autant de traits que l'on observe chez Puvis de Chavannes, Jean-Charles Cazin et Luc Olivier Merson. La revue fait de ces trois artistes les pères d'une peinture décorative et poétique, Cazin et Merson venant rejoindre Puvis – largement reconnu comme précurseur du symbolisme[1032]. Cependant, au-delà de l'autocélébration qu'implique cette forme d'hommage rendu à ses propres membres, *Art et Décoration* opère, sous la plume de Bénédite, la promotion d'un système pictural cohérent, auquel souscrit aussi le Belge Léon Frédéric, étudié par son confrère Octave Maus.

La peinture monumentale assume une mission traditionnelle d'enseignement moral, dont le paradigme reste, aux yeux de Bénédite, les fresques de l'église Sainte-Geneviève, conçues par Puvis de Chavannes et terminées par Cazin. À la suite de *L'Enfance de Sainte Geneviève* (1874), le panneau de *Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi*, présenté au Salon de la Nationale des beaux-arts de 1898, prend la valeur d'une « leçon[1033] » et perpétue la grande tradition que Bénédite regrettera de voir décliner après le décès du maître. Les moyens plastiques mis en œuvre participent d'ailleurs à cette vocation, dans leur économie, source d'un calme propice à l'efficacité du message :

> « Les lignes les plus calmes, les plus tranquilles, les moins compliquées, des colorations réduites presque au camaïeu, pas de gestes, d'action, pas d'intérêt autre que le lien étroit que l'on sent entre cette silhouette humaine et ce paysage, entre la sainte et sa ville. Juste les termes nécessaires pour parler cette langue si éloquente, sans un mot de trop, sans un mot de moins ; en visionnaire uniquement préoccupé de vous faire entrer dans son rêve bienfaisant

[1030] « Nul sujet ne se prête avec plus d'à-propos à la décoration que l'histoire. Surtout lorsque s'y mêle un peu de merveilleux, ou simplement lorsque nous considérons les faits avec assez de recul pour qu'ils soient poétiquement transposés par le mirage du souvenir. » (L. BÉNÉDITE, « La peinture décorative aux Salons », *A&D*, mai 1898, p. 136). L'année suivante, le critique déplore justement l'appauvrissement de la peinture décorative constaté aux Salons, appauvrissement qu'il attribue au progressif abandon de la peinture d'histoire (L. BÉNÉDITE, « La peinture décorative au Salon de 1899 », *A&D*, juin 1899, p. 176).
[1031] Thérèse BUROLLET, *in* TH. BUROLLET, F.FOLLIOT et D. IMBERT (dir.), 1986.
[1032] En revanche, les autres « pères » de la peinture symboliste généralement invoqués par les critiques et historiens du mouvement – Odilon Redon et Gustave Moreau –, ne bénéficient pas de la même aura dans *Art et Décoration*.
[1033] L. BÉNÉDITE, *A&D*, mai 1898, p. 133. Voir annexe III-1898-11.

de paix et de sérénité. C'est la décoration comprise dans son plus haut sens de consécration historique et d'enseignement moral.[1034] »

Les âges de l'ouvrier, œuvre de Léon Frédéric présentée la même année, est également appréciée pour une qualité similaire, dans la mesure où elle joint la forme didactique du triptyque au naturalisme exacerbé de la figure humaine, sans entraver la valeur allégorique de celle-ci. L'ambition socialisante de l'artiste est traduite par le critique dans les mêmes termes[1035]. Avec un autre vocabulaire et sans relever une quelconque ambition pédagogique, son confrère belge, Octave Maus, met quant à lui l'accent sur la dimension proprement morale d'une œuvre qualifiée de « document humain », où se rencontre l'expression d'une « pitié fraternelle » alliée à la manifestation d'une « probité artistique[1036] ». Mais comme Vitry en matière de sculpture, Bénédite associe plus étroitement ce caractère moral à la vocation décorative de l'œuvre, dont il est l'un des principaux composants. En fidèle héritier de Puvis, Cazin est, à ce titre, l'incarnation du décorateur, malgré une œuvre monumentale assez limitée[1037]. Enfin, dans les peintures de Merson pour l'Hôtel de Ville, l'appropriation de l'œuvre au « caractère artistique et moral de l'édifice » rejaillit sur ses propres qualités[1038].

Mais la poésie présente dans les réalisations de ces artistes n'a pas moins d'importance. Sa combinaison avec les intentions moralisantes inhérentes à la peinture d'histoire en forge même le caractère décoratif. Bénédite insiste particulièrement sur cette qualité, présente dans la peinture de Cazin, sans parvenir à la définir précisément. Il la qualifie successivement de « subjective » et de « naturelle[1039] », se réglant sur un emploi assez vague, mais assez répandu chez ses contemporains – Bouyer ou Maus notamment[1040]. Lui-même délibérément suggestif, cet usage du terme « poésie » vise à mettre l'accent sur l'émotion véhiculée et provoquée par les œuvres, dans une filiation remontant à Poussin, Rembrandt, Hobbéma, ou, plus récemment, Corot. Il renvoie aussi à la valeur symbolique

---

1034 *Idem*.

1035 « Mais quelle rare puissance de vie, quelle exécution inégalable, quelle volonté nettement affirmée, et quelle langue artistique simple, nerveuse et expressive, au service d'un enseignement moral plus élevé ! » (L. BÉNÉDITE, *ibid.*, p. 145). Voir annexe III-1898-5-9.

1036 Octave MAUS, « Léon Frédéric », *A&D*, mai 1901, p. 151.

1037 L. BÉNÉDITE, « Jean-Charles Cazin », *A&D*, décembre 1897, p. 174.

1038 « Il lui a paru que la première loi était de bien sonder toutes les conditions qui lui étaient imposées par les nécessités matérielles, le caractère artistique et moral de l'édifice auquel son œuvre est consacrée. » (L. BÉNÉDITE, « Décoration de l'Hôtel de Ville par L-O. Merson », *A&D*, février 1898, p. 54). Voir annexe III-1898-1-2.

1039 L. BÉNÉDITE, *A&D*, décembre 1897, p. 167.

1040 Raymond BOUYER, « Jean-Charles Cazin, 1841-1901 », *Revue universelle*, 27 avril 1901. Octave Maus emploie quant à lui l'expression de « poèmes rustiques » pour qualifier les œuvres de Frédéric (O. MAUS, « Le blé et le lin par Léon Frédéric », *A&D*, juin 1899, p. 189). Voir annexe III-1899-6.

des images, contribuant à ancrer la perception de l'art de Cazin dans une sensibilité symboliste :

> « C'est que, sans doute, ce sont les mêmes qualités qui font à la fois les décorateurs et les poètes : le sens des images, le véritable esprit symbolique et généralisateur qui procède par choix et par simplification.[1041] »

Ce vocable, sous la plume de Bénédite – mais aussi de Soulier – renvoie à une pensée idéaliste diffuse qui entend procéder à la régénérescence d'une société troublée par la récurrence de maux sociaux et politiques. L'attachement aux qualités morales de la peinture monumentale s'inscrit bien sûr dans l'esprit de l'éducation républicaine et fait partie des valeurs laïques portées par le nouveau régime. Mais son association à une sensibilité poétique rejoint plus étroitement un courant philosophique initié par Henri Bergson et Gabriel Séailles : celui du spiritualisme teinté d'idéalisme qui anime les membres de l'Union pour l'action morale et les fondateurs de la revue *L'Art et la Vie* – Jules Lagneau, Léon Letellier, Paul Desjardins, Henri Vaugeois, Maurice Pujo[1042]. Désireuse de lutter contre les dangers du recul spirituel, l'Union ambitionne de constituer une alternative laïque, mais idéaliste, au matérialisme ambiant, et recourt occasionnellement aux potentialités didactiques de l'art – notamment par le biais de l'affiche de *L'Enfance de Sainte Geneviève* de Puvis de Chavannes, reprenant le thème célébré justement par Bénédite dans son Salon de 1898. Avant 1901, malgré la présence de Roger Marx, déjà proche de ce groupe, et en dehors de quelques suggestions allant dans ce sens, *Art et Décoration* montre globalement – on l'a dit – peu de sensibilité aux thèses et propositions tendant à promouvoir un « art social »[1043].

Elle porte plus directement l'héritage du passé de Soulier, qui fut l'un des principaux critiques d'art de *L'Art et la Vie* au milieu des années quatre-vingt-dix, avant de prendre connaissance des théories morrisiennes[1044]. Réagissant contre le positivisme et l'intellectualisme, la revue de Pujo visait elle aussi à une régénérescence morale de la société,

---

[1041] L. BÉNÉDITE, *A&D*, décembre 1897, p. 175.

[1042] J.-D. JUMEAU-LAFOND, 1995, et C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014.

[1043] Tout en en appréciant l'enseignement moral, Bénédite (L. BÉNÉDITE, *A&D,* mai 1898) maintient une distance vis-à-vis de l'engagement social de la peinture de Frédéric en l'associant au contexte belge ; il n'en fait pas une valeur en soi.

[1044] Dans son hommage rendu au fondateur des *Arts & Crafts*, Gustave Soulier garde le silence sur l'engagement socialiste de Morris (« On sait que les théories de William Morris sur le rôle de l'art industriel, et sa préoccupation du sort des ouvriers, l'ont entraîné à une propagande d'idées socialistes, en faveur desquelles il se démena avec la même ardeur que pour ses idées d'esthétiques ; mais on comprendra que je ne me sois pas proposé d'examiner ici si ses revendications étaient plus généreuses que légitimes. » (G. SOULIER, « L'héritage de William Morris », *L'Art et la Vie*, 1896, p. 709).

par la promotion d'un art intrinsèquement lié à la vie : « C'est contre la doctrine de l'art pour l'art que les jeunes écrivains de l'*Art et la Vie* se sont inscrits avec vivacité. Ils eurent les uns et les autres le sentiment profond de l'action de l'artiste sur la vie ou de la vie sur l'artiste.[1045] » Malgré les consonances ambiguës de certains articles de Claude Rajon, Charles Recolin ou Gabriel Trarieux, prônant l'action de l'artiste et l'art comme « fait social[1046] », les préoccupations sociales de cet organe élitiste restèrent en définitive plus limitées que celle de l'Union. Sous la plume de Soulier, sa ligne artistique pencha plutôt du côté d'un idéal relatif au monde de l'âme et du rêve poétique, « d'une portée intellectuelle et morale[1047] ». Le critique garde des traces de cette position dans *Art et Décoration*, partageant avec Bénédite, mais aussi Mellerio et Péladan[1048] la perception d'un Puvis de Chavannes initiateur d'une tradition décorative et idéaliste[1049].

De l'idéalisme à un naturalisme expressif

Parallèlement à la grande peinture décorative, *Art et Décoration* accorde donc au tournant du siècle une attention particulière aux « artistes de l'âme » chers à Gustave Soulier, précédemment célébrés par le critique et ses confrères Fernand Weyl[1050], Henry Béranger[1051] et Maurice Pujo[1052] dans *L'Art et la Vie* : les sculpteurs Ville Vallgren et Jean Dampt – membre du comité de direction à partir de novembre 1899 – et les peintres Lucien Lévy-Dhurmer, Carlos Schwabe, et Armand Point. L'ensemble de ces artistes incarnait alors déjà, rappelons-le, le noyau d'un art idéaliste défini par Soulier lors de sa conférence du 6

[1045] Claude RAJON, « Le rôle vital de l'artiste. Introduction aux conférences de *L'Art et la Vie* », *L'Art et la Vie*, avril 1894, p. 333.
[1046] Gabriel TRARIEUX, « Au lecteur », *L'Art et la Vie*, 1896, p. 386.
[1047] G. SOULIER, « Les artistes de l'âme », *L'Art et la Vie*, 1895, p. 23.
[1048] André Mellerio voit en Puvis de Chavannes le « fond du mouvement idéaliste actuel », par sa synthèse décorative mise au service de l'Idée (A. MELLERIO, 1896). Quant à Joséphin Péladan, il voue un culte à Gustave Moreau et Puvis, qu'il promeut « exemples de l'art idéaliste » (cf. Christophe BEAUFILS, *Joséphin Péladan : 1858, 1918, essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 292).
[1049] « Nous devons saluer ici cette puissance influence qui, raisonnée ou inconsciente, dominera l'art tout entier de notre époque, et non seulement l'art, mais la poésie, la littérature et les formes mêmes de notre pensée : je veux parler de l'influence du maître Puvis de Chavannes » (G. SOULIER, « Les artistes de l'âme », *L'Art et la Vie*, 1895, p. 25).
[1050] Fernand WEYL, « Un maître de l'art décoratif. Eugène Grasset », *L'Art et la Vie*, 1894, p. 356-361. Weyl donne également deux articles à *Art et Décoration* : « La décoration d'un restaurant », janvier 1899, p. 16-21 et « La broderie dans la toilette de la femme », novembre 1899, p. 140-144.
[1051] Henry BÉRANGER, « Les artistes de l'âme. Edmond Aman-Jean », *L'Art et la Vie*, 1er novembre 1893, p. 33-37.
[1052] Maurice PUJO, « Un maître de l'art nouveau. Carlos Schwabe », *L'Art et la Vie*, 1895, p. 273-281.

décembre 1894[1053]. Loin de la « copie directe de la nature[1054] » pratiquée par l'art dit « naturaliste », et des défaillances de facture de la peinture impressionniste engendrées par la recherche d'un naturalisme « optique[1055] », le critique valorisait un art visant à raconter « l'histoire de nos âmes [1056]». Comme l'a souligné Jean-David Jumeau-Lafond, le mot « âme » dépasse dans ce contexte sa seule définition théologique traditionnelle pour concerner « non seulement la substance secrète et mystérieuse qui construit l'être, mais, plus loin que l'individu lui-même, le mystère de l'âme humaine tout entière.[1057] » S'éloignant de l'ambition mystique de Joséphin Péladan qui demande à l'œuvre de « [déterminer] une impression d'au-delà[1058] », Soulier met l'accent sur l'expression sensible et plastique d'une idée. Il donne à l'art la mission de « [transposer] dans le domaine intellectuel les impressions physiques que nous ressentons en face de l'Univers[1059] ». En cela, il propose un équivalent artistique de la définition du symbolisme poétique donnée par Jean Moréas, dans son manifeste de 1886 : « vêtir l'idée d'une forme sensible [1060] ». Soulier reste néanmoins conscient de l'apport de Péladan, dont il salue, dès janvier 1894, l'effort initié en direction d'un art idéaliste[1061]. Il continue de lui rendre hommage dans *Art et Décoration* tout en regrettant l'orientation cabalistique des salons de la Rose+Croix[1062].

Dans le sillage de ses articles parus dans *L'Art et la Vie*, Soulier s'attache à mettre en évidence la manière dont Lévy-Dhurmer ou Schwabe sont devenus experts dans l'expression de l'idée et du sentiment humain. Lévy-Dhurmer excelle à ce titre dans le portrait, par sa

---

[1053] Voir supra, dans le chapitre 1 : « *De Thiébault-Sisson à Gustave Soulier : un engagement accru au profit de l'art décoratif* ».

[1054] G. SOULIER, *L'Art et la Vie*, 1895, p. 26.

[1055] Jean-David JUMEAU-LAFOND, « Paris : un symbolisme, des symbolistes », *in* Valentina ANKER (dir.), *Mythes et Mystères. Le symbolisme et les artistes suisses* (cat. exp. Bern, Kunstmuseum, 26 avril-18 août 2013, Lugano, Museo Cantonale d'Art et Museo d'Arte, 15 septembre 2013-12 janvier 2014), Paris, Somogy éditions d'art, Bern, Kunstmuseum et Lugano, Museo Cantonale d'Art et Museo d'Arte, 2013, p. 36.

[1056] G. SOULIER, *L'Art et la Vie*, 1895, p. 23.

[1057] Jean-David JUMEAU-LAFOND, « Symbolismes », *in* Claude ARNAUD, Stéphane GUÉGAN, Marie-Pierre SALÉ et al., *Le Mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008-4 janvier 2009), Paris, RMN, 2008, p. 129.

[1058] Joséphin PÉLADAN, 1894, p. 38.

[1059] G. SOULIER, *L'Art et la Vie*, 1895, p. 26.

[1060] « […] la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. […] Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales. » (Jean MORÉAS, « Le symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886).

[1061] Gustave SOULIER, « Armand Point », *L'Art et la Vie*, janvier 1894, p. 173.

[1062] « Qu'on se souvienne de la réelle importance que prit à cette époque, ailleurs que dans un cercle par trop étroit d'initiés, la tentative de cette première exposition d'art idéaliste où, en dépit de l'étiquette cabalistique et de voisinages regrettables, des artistes sérieux avaient consenti à apporter leurs œuvres. Tous ceux qui se sentaient pressés de donner à leur idée une expression plastique accueillirent avec faveur cet essai de groupement, fondé sur le double principe de la pensée et de la tradition. » (G. SOULIER, « Carlos Schwabe », *A&D*, mai 1899, p. 130).

capacité à « exprimer sous l'aspect d'un visage humain tout ce qui peut transparaître des vibrations profondes de l'âme[1063] ». Chez Schwabe, plus largement, « c'est toujours une idée qui prend corps, une émotion humaine qui se traduit directement par des images plastiques[1064] ». Dans une formule aux consonances oxymoriques, Soulier en vient même à qualifier l'art du peintre suisse de « naturalisme idéaliste », soulignant sa capacité à rendre sensible ce type d'émotions dans la représentation de toute forme vivante ou issue de la nature[1065]. Dans le même temps, le critique insiste sur l'importance accordée par ces artistes à la matière qui vient transposer cette idée, ou évoquer ce sentiment : la préciosité des matériaux de la statuaire chryséléphantine de Jean Dampt[1066], tout comme la maîtrise du dessin de Schwabe ou la perfection achevée de la facture de Lévy-Dhurmer. Le rapport étroit entre intellectualité et matérialité, entre l'esprit et l'esthétique, entre l'idée et l'aspect plastique que lui donne l'œuvre, fonde selon lui, dans une perspective typiquement idéaliste, la valeur de ces artistes. Dans un esprit tout baudelairien, il leur demande toujours de « dégager le sens [de l'Univers], et, sous l'apparence éphémère, [de] discerner ce qu'il y a d'éternel[1067] ». Soulier reste ainsi fidèle à l'esthétique de ce noyau d'artistes exposés à La Bodinière, attachés à une technique privilégiant le travail du fini et le souci du détail – fût-il vaporeux, comme chez Lévy-Dhurmer. Qualifié par Françoise Lucbert d'« avant-garde réactionnaire qui exprime son conservatisme esthétique à l'intérieur d'une structure indépendante[1068] », ce groupe d'individus, où chacun travaille dans sa propre direction, répond à la recherche d'*Art et Décoration* au tournant du siècle : celle d'un art techniquement ancré dans la tradition, malgré la diversité de ses expressions plastiques. La pratique linéaire d'un Schwabe ou d'un Armand Point, se distingue ainsi du jeu primordial de la couleur dans les pastels ou les tableaux peints d'un Lévy-Dhurmer.

Mais là encore, c'est la dimension décorative de leurs travaux qui intéresse Gustave Soulier, dans la droite ligne de l'article programmatique écrit en hommage à William Morris. Relevant l'orientation morale de la pensée esthétique du réformateur anglais, Soulier tentait en 1896 de dresser un équivalent de son œuvre en imaginant l'implication de ses « artistes de l'âme » dans les arts décoratifs :

1063 G. SOULIER, « Lucien Lévy-Dhurmer », *A&D*, janvier 1898, p. 3-4.
1064 G. SOULIER, *A&D*, mai 1899, p. 138.
1065 « En toute forme vivante, ou même purement physique et inerte, Carlos Schwabe voit une raison d'être, et par suite une vie réelle et une signification emblématique. […] Pour lui, à travers toutes les manifestations primitives ou supérieures d'êtres et de corps, c'est toujours la même fatalité d'existence qui se dégage, et de tous ces aspects il exprime le sentiment humain. » (G. SOULIER, « Carlos Schwabe », *A&D*, mai 1899, p. 144).
1066 G. SOULIER, « [Les Salons de 1897] Quelques artistes. M. Jean Dampt. – Mme Antoinette Vallgren », *A&D*, octobre 1897, p. 72-75.
1067 G. SOULIER, *L'Art et la Vie*, 1895, p. 26.
1068 F. LUCBERT, 2005, p. 152.

> « Pour citer quelques noms, Aman-Jean et René Ménard semblent tout naturellement désignés pour composer des cartons de tapisseries, ainsi que Lévy-Dhurmer, auquel on demanderait encore des céramiques, car on sait que l'on doit à cet artiste, si divers et si merveilleux de maîtrise, les poteries à reflets métalliques, vulgairement connues sous le nom de Clément Massier. On aurait recours à Carlos Schwabe pour imaginer d'humbles objets de ménage, renfermant une leçon dans leur décor familier ; et nous avons pu juger personnellement, par quelques tentatives, des flores merveilleuses et des bêtes héraldiques qu'Armand Point sait adapter aux plis des étoffes. On connaît trop le talent riche et varié de Grasset pour que sa seule mention n'indique pas toutes les ressources qu'on y trouverait ; son élève Paul Berthon, dont le talent est déjà si nourri et si ingénieux, et l'émailleur Lucien Hirtz, dont les essais, absolument nouveaux dans leur intensité, ont forcé l'attention au dernier salon du Champ-de-Mars, rendrait aussi bien des services pour la décoration. Les meubles seraient dus, par exemple, à Dampt, à Gallé et à Vallgren : Dampt dessinerait encore des modèles de ferronnerie ou d'orfèvrerie, tandis que Gallé et Vallgren poseraient sur les tables et sur les étagères de frêles vases dont le cristal paraît s'évaporer, ou des petits bronzes graciles, qui sont comme des Tanagra modernes ; et auprès d'eux se rangeraient les grès de Delaherche ou de Dalpayrat, et les céramiques de Lachenal. Pour l'art du livre, Mme Antoinette Vallgren gaufrerait ces reliures de cuir teinté, dont l'effet nouveau et le charme subtil ont tant séduit au Champ-de-Mars.[1069] »

Dès le milieu des années quatre-vingt-dix, la plupart des artistes exposés par Gustave Soulier à La Bodinière en 1894 et 1896 investissent en effet les arts appliqués parallèlement à leur activité de peintre ou de sculpteur : Lévy-Dhurmer se tourne aussi vers la céramique, Schwabe vers l'art du livre, Point vers l'orfèvrerie et l'émaillerie, Dampt et Vallgren vers la statuette décorative et le mobilier. Le critique d'*Art et Décoration* ne manque pas de rappeler cette polyvalence dans ses articles monographiques. Mais il étend la dimension décorative de leur travail à l'ensemble de leurs productions, contribuant à la création d'un art « d'intérieur ». Chez Lévy-Dhurmer, le sens du décor préside à la conception de ses tableaux comme à celle de ses céramiques[1070]. De même, l'œuvre de Carlos Schwabe vibre d'une « ampleur émotionnelle et décorative[1071] ». Ce sens du décor, combiné à la profondeur méditative des œuvres, contribue à leur caractère intime, propre à composer un art destiné au cadre domestique[1072], celui-là même que Soulier appelle de ses vœux depuis la fin de l'année 1896 et qu'il trouve en partie réalisé dans l'ensemble de Vallgren pour Léon Letellier[1073].

[1069] G. SOULIER, « L'héritage de William Morris », *L'Art et la Vie*, 1896, p. 713-714.
[1070] G. SOULIER, *A&D*, janvier 1898, p. 3-4.
[1071] G. SOULIER, *A&D*, mai 1899, p. 138.
[1072] À propos de Lucien Lévy-Dhurmer, Soulier n'hésite pas à affirmer : « Il s'agit donc de concevoir des œuvres d'intérieur, pour ainsi dire : non point faites pour être affichées, semble-t-il, sous le jour froid des galeries, mais qui s'allieront à la pénombre des chambres, et qui à toute heure nous seront douces et apaisantes. […] Il n'y a pas d'exagération à dire que ces œuvres intimes, dont nous nous sentons environnés dans notre demeure, nous entourent de leur influence, et que leur action tacite sur notre existence et sur notre pensée est indéniable. » (G. SOULIER, *A&D*, janvier 1898, p. 6).
[1073] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Le beau et l'utile* » et annexe III-1897-8.

Parallèlement aux artistes chers à Soulier, *Art et Décoration* s'intéresse au groupe, si dynamique, des idéalistes belges[1074] à travers plusieurs articles confiés à Octave Maus et Hippolyte Fierens-Gevaert[1075]. Les sculpteurs George Minne, Charles Van der Stappen, Jef Lambeaux ou encore le peintre Fernand Khnopff partagent en effet avec les « artistes de l'âme » le souci d'une expression intellectuelle des sentiments humains par des moyens plastiques raffinés. Les théories mystiques, voire ésotériques, de Péladan ont contaminé la Belgique par l'intermédiaire de Jean Delville. Ce dernier fonde en 1892 son propre cercle de disciples « Pour l'art » et son propre Salon, qui deviendra quatre ans plus tard le « Salon d'art idéaliste », réunissant un faisceau d'artistes d'Alexandre Séon à Albert Ciamberlani, en passant par Jules Dillens, Xavier Mellery ou Constant Montald[1076]. Mais Delville est précisément hostile aux orientations sociales de Maus[1077], si bien que les artistes belges revendiquant l'étiquette d'« idéalistes » ne sont pas ceux que le critique évoque dans *Art et Décoration*. Comme Fierens-Gevaert, le fondateur de La Libre Esthétique se montre plus sensible à la veine sociale exploitée par Léon Frédéric et George Minne ou à la préciosité intellectuelle de Van Stappen, dénuée de tout ésotérisme. De même, Khnopff, tout en ayant participé à quatre Salons de la Rose+Croix et illustré quelques œuvres du Sâr, se tient à distance du cercle delvillien. Par son indépendance comme par son sens du rêve et sa facture très léchée, il se rapproche plutôt des « artistes de l'âme ». Le discours tenu à son sujet par Fierens-Gevaert est ainsi éloquent et singulièrement proche de celui de Soulier :

> « C'était méconnaître profondément le caractère de cet art, d'intellectualité souple et vaste, mais où la matière, pour être infiniment discrète n'en reste pas moins – nous croyons l'avoir prouvé – le médiateur essentiel entre le rêve de l'artiste et notre imagination.[1078] »

Là encore, l'intimisme des œuvres de Khnopff ou de George Minne rejoignent les qualités promues par Soulier.

Toutefois, autour de l'Exposition universelle, émerge un autre ensemble d'artistes, héritiers à la fois de l'idéalisme de Puvis et de l'exploration intime des peintres de l'âme : le

---

[1074] Voir Michel DRAGUET, *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Pandora, ULB, 1997 ou encore les chapitres « Vers l'idéal. Le symbolisme face à la modernité » et « De l'idéal à l'idéalisme », de M. DRAGUET, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010 (1ère éd. 2004), p. 223-302.

[1075] Octave MAUS, « Charles Van der Stappen », *A&D*, août 1898, p. 51-59 ; H. [Hippolyte] FIERENS-GEVAERT, « Fernand Khnopff », *A&D*, octobre 1898, p. 116-124 ; « Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi », décembre 1898, p. 180-184 ; « Jef Lambeaux et le Monument des Passions humaines », novembre 1899, p. 129-133 ; « Le sculpteur George Minne », octobre 1901, p. 108-112.

[1076] Le « Salon d'Art idéaliste » connaît trois éditions de 1896 à 1898. D'autres groupes belges s'apparentent à un symbolisme idéaliste : le groupe « L'Essor », ou encore « Kumris ». Voir M. DRAGUET, 2010.

[1077] Philippe ROBERT-JONES (dir.), *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 138.

[1078] H. FIERENS-GEVAERT, « Fernand Khnopff », *A&D*, octobre1898, p. 124.

groupe de la « Bande noire ». Composé d'un ensemble d'artistes exposant à la Société nationale des beaux-arts – Charles Cottet, Lucien Simon, André Dauchez, René Prinet, René Ménard, auxquels s'adjoignent Ignacio Zuloaga, Jacques-Émile Blanche, Edmond Aman-Jean et George Desvallières –, ce groupe trouve son unité dans le partage d'une réaction contre la « peinture claire » de l'impressionnisme[1079]. Il doit son appellation à la critique, sensible aux tendances communes qui s'y affirment, notamment à une prédilection affichée pour une Bretagne populaire et religieuse. Mais il s'agit plus d'un cercle amical que d'une véritable association artistique revendiquant une ligne esthétique[1080]. Dès 1899, Bénédite y perçoit la relève de la grande peinture monumentale :

> « Leur art très fortement naturaliste, d'où se dégage un chaud et puissant sentiment de poésie, les désigne comme les représentants les plus fidèles des tendances actuelles de notre esprit. […] C'est parmi eux encore qu'il faudra chercher, un jour, des penseurs réfléchis et des exécutants robustes, capables de reprendre la grande tradition de la peinture monumentale.[1081] »

Un glissement commence alors à s'opérer dans la revue, après le départ de Soulier, au détriment des peintres idéalistes, et au profit de cette tendance réaliste de la Bande noire, dont sera appréciée l'expressivité, observable tant dans les portraits que dans les paysages et scènes de Bretagne[1082]. Ce glissement, lié à certaines affinités particulières – Bénédite, ainsi que Gabriel Mourey, très présent vers 1902-1903, entretiennent des liens amicaux étroits avec plusieurs de ces artistes[1083] –, traduit aussi une évolution des sensibilités et des artistes. Après 1900, l'idéalisme non seulement a vu s'éteindre ses représentants tutélaires (Puvis et Cazin notamment, décédés respectivement en 1898 et 1901), et ses principaux adeptes (Schwabe ou Lévy-Dhurmer) le délaisser, mais il est également passé de mode. Même Soulier, l'un de ses plus fervents partisans, s'en détourne, au profit d'artistes plus consensuels et plus directement rattachés à une tradition française, qu'il défendra désormais dans les pages de *L'Art décoratif*[1084].

Le lien entre le décoratif et les tendances idéalistes de la peinture et de la sculpture, volontiers mis en évidence par les critiques d'*Art et Décoration*, invite aussi à inverser la

---

1079 Ghislaine PLESSIER (correspondance réunie et présentée par), *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 151-152. ; voir aussi Jacques-Émile BLANCHE, *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1909.
1080 A.-F. PONTHUS, 2010, p 76.
1081 L. BÉNÉDITE, *A&D*, juillet 1899, p. 184.
1082 Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Le "réalisme subjectif" de la Société nouvelle* ».
1083 A.-F. PONTHUS, 2010.
1084 Lucien Monod, Caro-Delvaille, Henri Morisset, Maxime Dethomas en sont les principales figures, à côté de quelques peintres rattachés à la Bande Noire comme Charles Cottet ou André Dauchez.

perspective et à s'interroger : les œuvres d'art appliqué commentées et reproduites par la revue sont-elles affiliées au courant symboliste ? Le cas paradoxal de l'occultation partielle des Nabis permet d'approcher ce problème.

Un Art nouveau symboliste ?

Quoiqu'elle œuvre à la promotion de la peinture décorative de son temps, et se montre réceptive à la sensibilité du mouvement symboliste, *Art et Décoration* manifeste peu d'intérêt pour les travaux du groupe nabi. Cette indifférence que l'on retrouve dans la *Revue des arts décoratifs* plus que dans *L'Art décoratif*[1085], étonne d'autant plus que ses principaux représentants – Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul-Élie Ranson, Jozsef Rippl-Ronaï, Félix Vallotton, Aristide Maillol – incarnent précisément et volontairement la polyvalence des artistes valorisée par la revue de Lévy. Comme Bonnard l'a lui-même expliqué, « [sa] génération a toujours cherché les rapports entre l'art et la vie » et s'est employée à créer des « objets d'application usuelle[1086] », parallèlement à leur œuvre picturale. Celle-ci a d'ailleurs trouvé des applications décoratives majeures, pour des mécènes privés, des *Femmes au jardin* de Bonnard (1891) aux panneaux de Vuillard pour la famille Desmarais (1892), Thadée Natanson (*Les Jardins publics*, 1894) ou la famille Vaquez (1896), en passant par les décors de Maurice Denis pour Henry Lerolle (*L'Échelle dans le feuillage*, 1892) ou Ernest Chausson (1894-1895), et la participation aux premières expositions de L'Art nouveau de Siegfried Bing (1895)[1087]. Il est vrai que la plupart de ces réalisations, effectuées entre 1891 et 1896, sont antérieures à l'existence de la revue. Mais l'exposition

[1085] En dehors des comptes rendus consacrés au Salon de l'Art nouveau de Siegfried Bing en 1896, à son pavillon de 1900 et à la Libre Esthétique de 1897 et 1901, occasions de brèves évocations, la *Revue des arts décoratifs* est quasi muette au sujet des réalisations des peintres nabis. Lorsqu'elle les évoque, elle semble d'ailleurs peu réceptive. Si de Fourcaud s'était montré mitigé lors du Salon de la Nationale de 1897 (L. DE FOURCAUD, « Les arts décoratifs aux Salons de 1897. – Champ de Mars (suite) », *Revue des arts décoratifs*, septembre 1897, p. 294), son confrère belge Sander Pierron est nettement plus direct : « Et qu'il me soit permis de déclarer ne rien comprendre aux funambulesques pochades de Paul Sérusier, aux lunatiques images de Édouard Vuillard, – dont j'excepte pourtant un intérieur très léger d'atmosphère, – ni, surtout, aux mystifications picturales de Maurice Denis, à côté desquelles la *nature morte* de Paul Cézanne devient presque un chef-d'œuvre. » (Sander PIERRON, « Correspondance de l'étranger. – Les expositions du cercle "Pour l'art" et de la "Libre Esthétique", *Revue des arts décoratifs*, avril 1901, p. 128). En revanche, *L'Art décoratif* publie, sous la direction de Julius Meier-Graefe, trois articles monographiques consacrés ces artistes : M. G. [Julius MEIER-GRAEFE], « M. Maurice Denis », février 1899, p. 204-205, Thadée NATANSON, « Félix Vallotton, peintre », avril 1900, p. 1-6 et M. G. [Julius MEIER-GRAEFE], « L'Art français moderne. M. Jossot. M. G. de Feure. M. Ranson », novembre 1899, p. 49-50.

[1086] Bonnard cité par Claire FRÈCHES-THORY, « Paul-Élie Ranson : un art décoratif », *in Paul-Élie Ranson : du Symbolisme à l'Art nouveau* (cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis du Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998), Paris, Somogy et Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », 1997, p. 16.

[1087] C. KUENZLI, 2010 et Claire FRÈCHES-THORY et Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002.

commune des artistes nabis à la Galerie Durand-Ruel au printemps 1899 fait l'objet d'un mince compte rendu anonyme dans les suppléments du numéro d'avril d'*Art et Décoration*. Tout en percevant l'organisation « vraiment décorative » de la peinture de Vuillard, l'auteur critique par ailleurs les qualités plastiques des œuvres exposées. La « lourdeur » et le « hiératisme trop voulu » des sculptures de Georges Lacombe répondent à « l'inconsistance de formes » de Ranson, tout comme à la forme « élémentaire » de Maurice Denis et aux silhouettes humaines « triviales et menaçantes[1088] » de Vuillard. Or, comme l'a souligné Rodolphe Rapetti, ces qualités constituent précisément un prolongement des principes de l'esthétique décorative de Puvis de Chavannes[1089] – celle-là même qu'encouragent les rédacteurs d'*Art et Décoration*. Mais la mise en œuvre radicalisée de ces principes indispose une critique encore généralement adepte d'une facture plus respectueuse des traditions du métier. Seul Frantz Jourdain ose placer Bonnard et Vuillard parmi les décorateurs modernes affectionnés par la revue, et dont il recommande d'exploiter les qualités :

> « Nous ne manquons certes pas de décorateurs, et de décorateurs admirables, capables de parler la même langue que les oseurs d'architecture, et il me paraît logique de leur confier des rôle conformes à leurs moyens : avec Besnard, Chéret, Willette, Grasset, Vuillard, Bonnard, Karbowski, et d'autres encore, on n'a que l'embarras du choix ; qu'attend-on pour utiliser de pareils talents ?[1090] »

D'ailleurs, si les audaces picturales des Nabis ne convainquent pas la plupart des critiques d'*Art et Décoration*, quelques unes de leurs œuvres d'art appliqué retiennent en revanche leur attention, tout particulièrement dans le domaine textile. Les tapisseries de Ranson, Maillol et Rippl-Ronaï[1091] séduisent ainsi Fierens-Gevaert et Maurice Pillard-Verneuil. Les deux critiques n'en émettent pas moins les mêmes réserves que leur confrère anonyme quant aux qualités plastiques du *Printemps* ou du panneau de Ranson[1092]. L'absence de dégradé des tons, le point jugé « grossier » et le parti pris du dessin, dit « redoutable », leur déplaît, tout comme le manque d'élégance de l'œuvre de Maillol. Seul le panneau au tigre de Ronaï est jugé excellent. Là encore, ce jugement peut surprendre : si l'application trop radicale des principes décoratifs prônés pour la tapisserie déconcerte les critiques, ils

---

1088 Anonyme, « Tablettes », *A&D*, avril 1899, supplément, p. 1-2.
1089 R. RAPETTI, 2007, p. 178.
1090 Frantz JOURDAIN, « La décoration d'une brasserie », *A&D*, novembre 1898, p. 158.
1091 Voir annexe III-1897-8-9.
1092 H. FIERENS-GEVAERT, « Tapisseries, broderies », *A&D*, avril 1897, p. 86 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « La décoration intérieure et les travaux féminins. – La tapisserie », *A&D*, septembre 1897, p. 78-79. Voir annexe III-1897-3-5.

semblent en revanche indulgents devant l'ignorance technique de Rippl-Ronaï[1093], en dépit des recommandations rationalistes qui préconisent, sous la plume de Magne, Grasset, et Pillard-Verneuil, une juste connaissance des matériaux et de leurs exigences.

L'ambiguïté dont fait preuve une fois de plus *Art et Décoration* dans ses choix critiques suscite l'interrogation. En tant que corollaire chronique de la vie artistique, elle se montre finalement sensible aux diverses manifestations des arts décoratifs qui participent à leur revalorisation – tant théorique qu'esthétique. Ses hésitations et ses contradictions sont emblématiques de la situation des arts appliqués au passage du siècle. L'Art nouveau est alors tiraillé entre l'implication individuelle des artistes symbolistes et une orientation théorique d'obédience rationaliste qui commence à préconiser la concertation, mais aussi entre les tentations d'un art décoratif, désormais porteur d'une visée symbolique tendant à l'affranchir des contraintes techniques[1094], et les préceptes viollet-le-duciens prônant le respect des matériaux. Deux conceptions divergentes d'une même ambition totalisante conduisant à investir la création dans tous ses domaines cohabitent ainsi en France autour de 1900, sans toujours s'affronter : l'esprit symboliste du *Gesamtkunstwerk* – dont participent Nabis et idéalistes – et la vision rationaliste de l'ensemble.

Si *Art et Décoration* laisse entrevoir certains flottements, voire parfois certaines incohérences, dans ses choix critiques, elle procède aussi à une forme de synthèse. De manière non systématique, son engagement au service d'un art décoratif moderne tente, dans un premier temps, de concilier le symbolisme de l'objet d'art et le rationalisme du mobilier. Les confrontations internationales successives, provoquées par les expositions de Paris en 1900 et de Turin en 1902, tout comme les changements intervenus après 1901 à la rédaction de la revue, avec le départ de Soulier, le passage de Gabriel Mourey et l'investissement croissant de Pillard-Verneuil, viendront perturber cet équilibre et infléchir sa ligne critique et théorique en faveur d'un art plus en phase avec les réalités économiques et sociales de la France.

[1093] Cette ignorance technique des exigences de l'art appliqué chez Rippl-Ronaï est soulignée par Agnès Prékopa (A. PREKOPA, « Rippl-Ronai, artiste décorateur », *in Jozsef Rippl-Ronai : le Nabi hongrois* (cat. exp. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, novembre 1988-janvier 1988, Bruxelles, Hôtel de Ville et Namur, Musée Félicien Rops, février-avril 1999), Paris, Somogy, 1998, p. 79.

[1094] Rosalind Pepall souligne cet affranchissement propre aux artistes décorateurs symbolistes : « Les créateurs des arts décoratifs qui étaient liés au mouvement symboliste n'avaient pas pour priorité la fonction de l'objet. Même s'ils faisaient des objets d'art appliqués, leur objectif était de dépasser l'utilité pratique de ces objets et de provoquer des pensées et des associations. » (R. PEPALL, « "Cette enchanteresse matière" : le symbolisme et les arts décoratifs », *in* J. CLAIR, 1995, p. 415).

- II -

1902-1905 :

LA FAILLITE DE L'ART MODERNE

CHAPITRE 4 – UNE REVUE EN TRANSITION

1/ Une direction fantomatique

Reconfigurations d'un champ éditorial

Au début de cette nouvelle période, *Art et Décoration* doit maintenir sa place dans un champ éditorial en pleine évolution, au gré des carrières de ses principaux acteurs. Le domaine des revues spécialisées proprement dit subit, durant l'été 1902, un bouleversement majeur lors de la disparition de la *Revue des arts décoratifs*, doyenne en la matière. Appelé par Henry Roujon[1095], alors directeur des Beaux-Arts, à prendre la tête de l'École nationale des arts industriels de Roubaix, Victor Champier renonce à ses fonctions au sein de sa revue, afin de se consacrer pleinement à sa nouvelle charge[1096]. Bien qu'il se dise prêt à « passer la main[1097] » à un successeur plus jeune, le Conseil de direction de la revue opte pour une suppression pure et simple de la publication. Finalement, comme Champier le précise à la fin de son texte d'adieu, la *Revue des arts décoratifs* est rachetée par sa consœur *L'Art décoratif*, qui devient alors la seule et unique concurrente immédiate d'*Art et Décoration*. Son directeur Julius Meier-Graefe, acquiert par traité, en juillet 1902, le matériel et la clientèle[1098] de la revue ainsi absorbée ; c'est pourquoi Champier promet à ses lecteurs une poursuite de la politique éditoriale de la *Revue des arts décoratifs*, menée par les mêmes acteurs et portée par les mêmes idées.

En réalité, la revue de Meier-Graefe conserve globalement ses propres auteurs, tout en accueillant, à l'automne 1902, quelques collaborateurs occasionnels de Champier[1099]. Mais sa ligne critique accuse à partir de cette date une évolution qui était en germe depuis déjà

[1095] En raison des affinités qui lient Henry Roujon à Émile Lévy (voir supra, dans le chapitre 1 : « *Émile Lévy, héritier d'une dynastie de libraires-éditeurs* »), il serait tentant de voir dans cette nomination une manœuvre pour limiter le champ d'action de Champier dans le domaine des revues, qui permettrait indirectement de renforcer l'assise d'*Art et Décoration*. Mais les intérêts de l'École des arts industriels de Roubaix, alors l'une des plus dynamiques en France, ont vraisemblablement été prépondérants.

[1096] Sur l'action de Victor Champier à l'École des arts industriels de Roubaix, voir S. ACHÉRÉ, 2006, p. 294-485.

[1097] V. CHAMPIER, « Adieu à nos lecteurs », *Revue des arts décoratifs*, juillet 1902, p. 223.

[1098] C. KRAHMER, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004, p. 253, note 31. Cette note ne renvoie toutefois à aucune pièce d'archive. Meier-Graefe est désigné sous son pseudonyme « M. Jacques » par Champier (V. CHAMPIER, *bid.*)

[1099] Eugène Belville et Frantz Jourdain signent quelques textes pour *L'Art décoratif* à partir d'août 1902 et Lucien Magne à partir d'octobre 1902. Mais d'autres contributeurs communs aux deux périodiques, tels que Charles Saunier, Léonce Bénédite ou Léon Riotor, travaillaient déjà pour *L'Art décoratif* avant l'été 1902.

quelques mois. Dès 1899, Meier-Graefe avait élargi le programme de sa revue, au départ très strict, en accueillant ses premiers articles sur la peinture et la sculpture[1100] ; toutefois, l'orientation générale vers l'industrie et l'internationalisme n'était alors pas remise en cause. À partir de novembre 1900, un changement notable est souligné par le nouveau sous-titre : « Revue mensuelle d'art contemporain ». La place accordée aux arts « majeurs » ne cesse de croître, surtout à partir de 1902[1101]. Or, au cours de cette même année, *L'Art décoratif* connaît un changement progressif de direction : Meier-Graefe est rejoint par Gustave Soulier, qui a quitté la rédaction d'*Art et Décoration* en novembre 1901[1102]. Au fur et à mesure que Meier-Graefe se détourne de la défense des arts appliqués[1103], Soulier reprend peu à peu les rênes de *L'Art décoratif*, et en devient directeur au tournant des années 1902-1903[1104]. Sous l'emprise de Soulier, et suivant son propre parcours intellectuel, *L'Art décoratif* se fait plus pleinement l'héritière de la revue de Champier, non seulement du fait de « l'identité des convictions esthétiques et [du] rationalisme de ses doctrines[1105] », mais aussi du fait de sa vocation à défendre les « traditions nationales[1106] ». Sans adhérer à la haine du cosmopolitisme proférée

[1100] M. G. [Julius MEIER-GRAEFE], « Maurice Denis », *L'Art décoratif*, février 1899, p. 204-205 ; M. G. [J. MEIER-GRAEFE], « Les monuments de Rodin », *L'Art décoratif*, février 1899, p. 205-206 ; J. [J. MEIER-GRAEFE], « Henri Rivière », *L'Art décoratif*, mai 1899, p. 48-50 ; Yvanohé RAMBOSSON, « La sculpture aux Salons », *L'Art décoratif*, juin 1899, p. 97-99.

[1101] En 1902, chaque livraison – ou presque – est inaugurée par un premier article consacré à la peinture. Cette année-là, dix-sept articles paraissent sur ce sujet, contre seulement onze en 1901.

[1102] Ce départ est passé sous silence dans *Art et Décoration* : le nom de Soulier disparaît simplement des pages de titre des numéros. Aucune pièce d'archive disponible ne nous a permis de comprendre les raisons de ce départ, ni les motivations de Soulier à rejoindre l'équipe de Meier-Graefe. Rossella Froissart en propose une interprétation : le départ de Soulier serait dû, selon elle, à une radicalisation des positions du critique concernant la question d'un art pour tous rationalisé. (R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 166). Gustave Soulier est en effet secrétaire de la Société internationale d'art populaire fondée par Jean Lahor en juillet 1903 (cf. Anonyme, « [Nouvelles diverses] », *A&D*, juillet 1903, supplément p. 3). Mais l'orientation qu'il donne par la suite à *L'Art décoratif* ne coïncide pas tout à fait avec cette explication, alors qu'*Art et Décoration* assouplit peu à peu ses positions envers la production industrielle et souscrit davantage à une vision sociale de l'art (voir infra, dans le chapitre 6).

[1103] Catherine Krahmer identifie un tournant dans l'évolution critique de Meier-Graefe en 1901 : un article publié en avril dans *Dekorative Kunst* traduit sa distance vis-à-vis de ses idéaux premiers en matière d'art appliqué et un « désengagement du mouvement des arts décoratifs ». (C. KRAHMER, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004, p. 244). Son action concrète par le biais de sa Maison moderne, sorte d'équivalent français des *Vereinigten Werkstätten* munichois, se prolonge toutefois jusqu'à la faillite de celle-ci, en 1904. (B. JOHN-WILLEKE, *in* R. ULMER (dir.), 1999, p. 147-166 et N. TROY, 1991, p. 43-47. Meier-Graefe en publie en 1901 un catalogue commercial : [J. MEIER-GRAEFE], « Préface » à R. AUBRY, Henri FRANTZ, et al., *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle*, Paris, Édition de la Maison Moderne, 1901).

[1104] L'absence des couvertures entre fin 1902 et juin 1903 dans les collections de *L'Art décoratif* consultées ne nous permet pas d'établir avec certitude la date exacte à laquelle Soulier prend la direction de la revue. Une note rédigée par M. [Payel] le 25 septembre 1908 pour l'Institut Français de Florence indique que Gustave Soulier a été directeur de *L'Art décoratif* de 1902 à 1906, après avoir été celui d'*Art et Décoration* de 1897 à 1901. (AN F[17] 17286, Voyageurs et missionnaires scientifiques et littéraires, dossier Soulier : mission en Italie du Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts pour un répertoire méthodique de tous les documents relatifs à l'histoire des arts décoratifs en Italie en 1908).

[1105] V. CHAMPIER, *ibid.*, p. 223

[1106] *Idem*.

par Champier[1107], elle opère durant cette période un recentrement sur l'art contemporain français, bien éloigné des souhaits pionniers de Meier-Graefe[1108]. Cet intérêt pour les beaux-arts, certes partagé par le fondateur de la revue[1109], reflète l'évolution intellectuelle de Soulier à la suite de sa participation, comme « attaché », à l'organisation de l'exposition rétrospective des beaux-arts de 1900[1110]. Cette réorientation s'effectue toutefois en douceur. En 1902, la majeure partie de ses contributions à *L'Art décoratif* reste dans l'esprit des articles précédemment écrits pour *Art et Décoration*. Son intérêt croissant pour la peinture française se manifeste surtout à partir de 1903, avec une première série de comptes rendus consacrés à la peinture aux Salons[1111]. Après 1905, son investissement en tant que rédacteur diminue, au profit d'une multiplication d'expériences dues à ses fonctions de commissaire d'exposition, tant à la Biennale de Venise que dans le cadre même de sa revue, par le biais du Salon de *L'Art décoratif*, conçu comme un prolongement de sa critique militante[1112]. Selon une évolution reflétant le cheminement intellectuel de Soulier, la présentation d'intérieurs y laisse peu à peu la place à de plus banales expositions monographiques où l'estampe se fait la part belle[1113].

[1107] « À l'heure présente, le cosmopolitisme, pour nos décorateurs, voilà l'ennemi ! » (*idem*.)

[1108] Comme le note justement Catherine Krahmer, cette absorption de la *Revue des arts décoratifs* et la profession de foi nationaliste de Champier constituent alors un « ironique retour des choses pour une revue qui n'a cessé de combattre la tradition française des arts décoratifs. » (C. KRAHMER, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004, p. 253, note 31).

[1109] Julius MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1904, 3 vol. (seconde édition augmentée et modifiée entre 1914 et 1927). Meier-Graefe y décèle dans les figures de Manet, Cézanne, Degas et Renoir les quatre « piliers » fondateurs de l'art moderne. Sur les travaux de Meier-Graefe sur la peinture, voir C. KRAHMER, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004 et Kenworth MOFFETT, *Meier-Graefe as art critic*, München, Prestel-Verlag, 1973.

[1110] AN F[17] 17286, Voyageurs et missionnaires scientifiques et littéraires, dossier Soulier.

[1111] G. SOULIER, « La peinture aux Salons », *L'Art décoratif*, mai 1903, p. 161-168 ; juin 1903, p. 201-208 ; juillet 1903, p. 17-27. Le critique y dévoile notamment son admiration pour les peintres de la Société nouvelle et les portraits mondains.

[1112] F. FRAVALO, « Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, juillet 2012, p. 125-134.

[1113] Après 1907, Soulier abandonne la direction de *L'Art décoratif* à Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson, qui la transmettront ensuite à Fernand Roches en février 1910. Dans l'avant-propos à leur nouvelle série, sous-titrée « Revue de la vie artistique ancienne et moderne », Belville et Rambosson invoquent des raisons de santé pour justifier cet abandon : « Gustave Soulier, qui s'était consacré avec tant de foi et de vaillance à faire de cette Revue l'organe vraiment moderne du mouvement artistique contemporain, a été contraint par la maladie d'abandonner la lutte au cours de laquelle il avait su réunir de si généreuses sympathies » (E. BELVILLE et Y. RAMBOSSON, « L'Art décoratif. Janvier 1907 », *L'Art décoratif*, janvier 1907, [p. 1]). Pour sa part, Soulier se détourne aussi progressivement des arts décoratifs contemporains. En 1908, il effectue pour le Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts une mission en Italie en vue de réaliser un répertoire méthodique de tous les documents relatifs à l'histoire des arts décoratifs italiens (L.M.S. du Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts du 10 décembre 1908, AN F[17] 17286, Voyageurs et missionnaires scientifiques et littéraires, dossier Soulier). Établi en Italie à partir de cette date, il se spécialise peu à peu dans l'histoire de la peinture de la Renaissance, tout en occupant successivement les fonctions de sous-directeur de l'Institut français de Florence, puis de directeur de l'Institut français de Naples. (Anonyme, « La mort de M. Gustave Soulier, directeur de l'Institut français de Naples », *Le Temps*, 9 mai 1937, n. p. ; Anonyme, « M. Gustave Soulier », *Journal des Débats*, 12 mai 1937, n. p. BNF, dossier bibliographique salle X, non catalogué).

Sous la direction de Soulier, la ligne éditoriale de *L'Art décoratif* se rapproche donc globalement de celle d'*Art et Décoration*, dont elle devient ainsi la principale rivale. La reconfiguration du champ des revues spécialisées limite le nombre des concurrentes de l'entreprise d'Émile Lévy, mais ce resserrement implique aussi une émulation accrue entre les deux périodiques actifs dans la critique des arts décoratifs contemporains. Or, cette émulation tend globalement à favoriser un élargissement des thématiques et du lectorat. Si *Art et Décoration* reste fidèle à ses orientations rationalistes, reformulées par ses nouveaux collaborateurs[1114], *L'Art décoratif* amorce un assouplissement de sa politique éditoriale vers des choix nettement plus consensuels et s'éloigne nettement des visées initiales de son fondateur. L'ambition critique des deux périodiques continue toutefois de les distinguer des publications, consacrées aux arts appliqués fleurissant de manière pléthorique dans le sillage du succès de l'Exposition de 1900. La largeur du spectre couvert par leur politique éditoriale contribue à conférer un rôle plus confidentiel aux publications d'ordre corporatif, comme la *Revue de la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie* (1900-1904) ou hyperspécialisées, comme *La Dentelle, Journal de la dentelle à la main* (1903-1906), dirigée par Laurence de Laprade. La formule du recueil de modèles conserve par ailleurs un succès certain[1115]. Si certains titres préexistant à *Art et Décoration*, tel que le *Portefeuille des arts décoratifs* ont disparu, d'autres, comme *Le Modèle*, perdurent quelque temps, tandis que de nouvelles entreprises voient le jour, tel *L'Art décoratif pour tous* (1902-1904), dirigé par Léon Ruffe, *L'Art appliqué* (1903-1905), édité par Henri Laurens, ou *L'Artisan pratique* (1904-1939), fondé par le professeur genevois P. Lugrin. Adoptant, selon les cas, la forme de simples planches de reproductions photographiques légendées, chez Ruffe, ou proposant un commentaire technique plus élaboré accompagnant les modèles et les patrons, chez Lugrin[1116], la plupart de ces publications ne connaissent toutefois qu'une existence éphémère, et ceci d'autant plus que les grandes revues critiques comme *Art et Décoration* assument aussi volontiers, on le verra[1117], un rôle de modèle didactique. La revue de Lévy et sa consœur dominent désormais de manière écrasante le champ des périodiques spécialisés.

Toutefois, elles n'ont pas le monopole de la critique des arts décoratifs, laquelle continue de s'exercer dans le cadre de la presse artistique généraliste et dans celui des petites revues, avec une importance accrue. Un tel développement reflète la reconnaissance des arts appliqués, à laquelle *Art et Décoration* et *L'Art décoratif* ont incontestablement contribué. Si la

[1114] Voir infra, dans le chapitre 4 : « Renouvellements de la rédaction ».
[1115] S. MORAUD, 1999.
[1116] La longévité de *L'Artisan pratique* montre d'ailleurs le succès de cette formule plus élaborée.
[1117] Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Une méthode : l'étude documentaire de la nature* ».

Gazette des beaux-arts, comme l'annonce son titre, ne leur accorde que peu d'importance, la plus jeune *Revue de l'art ancien et moderne* leur donne davantage de visibilité à partir de 1902, notamment en suivant attentivement l'actualité des expositions. À sa suite, les nouvelles revues, affichant également l'ambition de couvrir une actualité artistique large, ne dédaignent pas non plus ce domaine. La politique éditoriale de la revue *Les Arts*, fondée en 1902 par la société Manzi, Joyant et Cie, éditeurs-imprimeurs successeurs de la maison Goupil, est à cet égard révélatrice. Se définissant comme « la plus populaire et la plus enseignante des écoles d'art[1118] » à destination des amateurs, des artistes, des marchands et des écoliers, cette revue, misant sur une illustration de qualité, place volontiers les arts décoratifs – anciens et modernes – à son sommaire. Quant aux « petites revues » littéraires et artistiques, qui avaient concouru à la naissance de la critique des arts appliqués dans les années quatre-vingt-dix, elles n'hésitent plus à lui ménager des rubriques à part entière. *Le Mercure de France* y consacre, depuis 1898, sa série « Le Meuble et la Maison », intégrée jusqu'en novembre 1904 à la « Revue du mois », sous la signature anonyme des « XIII »[1119]. De son côté, *La Plume* confie à Charles Saunier une section spéciale de ses « Critiques et études d'art » explicitement intitulée « Les arts décoratifs » à partir de 1903.

Face à l'admission désormais acquise des arts du décor dans la presse, *Art et Décoration* fait néanmoins figure de pionnière et continue jusqu'en 1905 d'affirmer sa spécialisation en art appliqué, garante de la fidélité de son lectorat[1120]. Après 1900, cette antériorité lui confère un prestige certain, et l'aide à maintenir sa place sur le marché des revues d'art aussi bien en France qu'à l'étranger. Signe d'une évidente prospérité, Lévy annonce dès octobre 1905 à William Ritter un programme de publication complet pour les cinq prochains mois[1121]. Par ailleurs, il s'inquiète toujours de savoir sa revue diffusée jusqu'à Prague[1122]. À l'étranger, *Art et Décoration* doit en effet prendre en compte la concurrence des autres périodiques spécialisés

[1118] Annonce pour *Les Arts* dans *Publications nouvelles de la maison Goupil et Cie, éditeurs-imprimeurs, Manzi, Joyant et Cie, éditeurs-imprimeurs successeurs*, avril 1903, p. 13.

[1119] Laurent HOUSSAIS, « Les XIII et le *Mercure de France* : Art nouveau et "métamorphose de l'art national" », *in* R. FROISSART PEZONE et Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 115-126.

[1120] « Je ne vous cacherai pas que c'est surtout l'art décoratif qui intéresse nos lecteurs et qu'un article sur un ferronnier ou un brodeur a pour eux plus d'attrait qu'un article sur un peintre. Ce peintre eût-il beaucoup de talent. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne). D'après les publicités, le lectorat ciblé reste globalement le même : les décorateurs sont toujours les annonceurs les plus fréquents, tandis que les annonceurs « généralistes » deviennent plus nombreux entre 1902 et 1905, ce qui tend à confirmer la fidélité d'un lectorat d'amateurs aisés prêtant une grande attention à l'aménagement de leur intérieur. Enfin, les spécialistes techniques font de plus en plus recours à *Art et Décoration* pour diffuser leurs publicités, ce qui indique aussi l'intérêt soutenu d'un public d'artistes pour la revue. Voir annexe II-C.

[1121] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 24 octobre 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[1122] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 18 octobre 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

bénéficiant eux aussi d'une belle diffusion européenne[1123]. L'édition allemande reste particulièrement active dans ce domaine : *Dekorative Kunst* poursuit son existence de manière totalement indépendante des évolutions de son ex-jumelle *L'Art décoratif*[1124], tandis qu'Alexander Koch, parallèlement à sa prospère revue, *Deutsche Kunst und Dekoration*, lance en 1902, en association avec Van de Velde, un pendant francophone de *Innen-Dekoration,* destiné aux marchés français et belge[1125]. Par ailleurs, le prestige du *Studio*, doyenne européenne des revues d'art décoratif, ne faiblit pas. Néanmoins, l'édition française du périodique connaît aussi vers 1902-1903 un tournant majeur, dont les retombées affectent de près *Art et Décoration*. Remplacé, début 1903, dans des circonstances conflictuelles[1126], par Henri Frantz en tant que correspondant-gérant de l'antenne française du *Studio* pour la « Société d'édition littéraire et artistique », Gabriel Mourey s'implique alors dans l'entreprise de Lévy, d'une manière qui reste difficile à cerner précisément.

L'empreinte mystérieuse de Gabriel Mourey

Le départ de Soulier, fin 1901, n'est pas sans conséquences pour *Art et Décoration*. La cohérence de la ligne éditoriale de la revue, tentant, à la fin des années quatre-vingt-dix, une synthèse entre rationalisme et idéalisme, était en effet fortement liée à sa double implication en tant que directeur et rédacteur. Les orientations perceptibles dans la revue de Lévy à partir de 1902 sont donc liées à la fois à l'évolution du contexte artistique et aux changements internes qui affectent la rédaction. Certes, contrairement à ce qu'on peut observer dans *L'Art décoratif* à l'arrivée de chaque nouveau directeur, les mutations d'*Art et Décoration* ne sont jamais radicales. La permanence de son comité de direction, et plus encore, le rôle essentiel de supervision inlassablement joué par Émile Lévy sont les clés de cette continuité. D'ailleurs, de manière symptomatique, après le départ de Soulier, la revue ne mentionne plus aucun nom de directeur ou de secrétaire de rédaction sur sa page de titre. Si Lévy ne s'attribue pas noir sur blanc le rôle de « directeur », se contentant de la simple mention d'« éditeur » de la Librairie centrale des beaux-arts, son implication et son pouvoir décisionnel dans tous les domaines et tous les stades de réalisation de la revue, déjà évoqués pour la période 1897-1901,

[1123] Par ailleurs la proportion d'annonceurs étrangers dans la revue reste stable par rapport à la période précédente, révélant une présence globalement comparable aux années quatre-vingt-dix sur la scène européenne. Voir annexe II-C.
[1124] A.-C. FOULON, 2002.
[1125] F. CHEVALLIER, *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 64.
[1126] M. RIGEADE, 2010, p. 136.

se confirment après le départ de Soulier. Ses échanges avec William Ritter en 1905 dévoilent clairement cette réalité. Signant lui-même ses courriers, Lévy se passe alors à l'évidence de tout secrétaire personnel ou affecté à la gestion de la rédaction. S'il évoque toujours le rôle du comité comme instance de jugement dans le choix des sujets publiés[1127], la précision des demandes qu'il adresse à Ritter traduit bien le caractère personnel de ses attentes. Cela apparaît clairement, tant dans la curiosité qu'il manifeste à l'égard des artistes tchèques dont Ritter entend parler[1128], que dans ses questions sur l'École des arts décoratifs de Prague[1129]. Toutefois, il est aussi plus que vraisemblable que Lévy assure autour de 1905 une forme d'intérim destiné à pallier l'absence de rédacteur en chef ou de secrétaire de rédaction officiel. L'ensemble de la correspondance de Ritter avec *Art et Décoration* tend en effet à montrer que, sauf en cas de litige, Lévy laisse plutôt volontiers à un second la responsabilité de gérer les articles et les échanges avec les contributeurs de la revue. Plusieurs personnalités assument ainsi successivement jusqu'en 1914, mais par intermittence et de manière plus discrète, les fonctions occupées premièrement par Gustave Soulier.

L'absence d'archives, en raison de l'arrêt de la collaboration de Ritter entre 1902 et 1904, et, par voie de conséquence, de tout échange épistolaire avec les membres de la revue, n'aide pas à y voir très clair. Mais, à l'occasion du quarantième anniversaire de la revue, une liste rétrospective des « rédacteurs en chef » est donnée par Albert Lévy, neveu et successeur d'Émile à la tête de la Librairie centrale des beaux-arts après la Première Guerre mondiale. Ce texte apporte quelques indices :

> « Le premier rédacteur en chef de la revue fut Thiébault-Sisson, ceux qui lui succédèrent furent : Gustave Soulier, M. P.-Verneuil, Gabriel Mourey, Lucien Vogel, Émile Sedeyn, Jean Laran, Léon Deshairs, Louis Cheronnet. Ces différentes personnalités sont assez connues de nos lecteurs pour que nous n'ayons pas à rappeler les titres qu'elles avaient à la conduite de cette revue, à travers les courants de la vie artistique. Mais ce que l'on peut souligner, c'est que la diversité de leurs tempéraments fit que, sans jamais s'éloigner de la ligne de conduite que son fondateur lui avait assignée, *Art et Décoration* ne se cristallisa jamais dans une formule étroite ou périmée et sut toujours demeurer une revue vivante[1130]. »

Ce document officialise, sans en donner les bornes chronologiques, le rôle joué par Gabriel Mourey au sein d'*Art et Décoration*. Il doit cependant être manié avec précautions en raison de sa relative imprécision. En effet, la plume de Pillard-Verneuil n'apparaît pas avant 1908 dans

[1127] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 mars 1905 et 24 octobre 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne. Dans le même temps, rappelons-le, Grasset confie à Ritter que Lévy « constitue à lui seul le comité de direction » (L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 31 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[1128] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 1er mai 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[1129] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[1130] Albert LÉVY, « Le quarantième anniversaire d' "Art et Décoration" », *Art et Décoration*, janvier 1937, p. 1.

la correspondance de Ritter[1131], et sa succession directe par Vogel s'est révélée de manière évidente au cours de nos recherches[1132], ce qui nous incite à apporter sans hésitation une petite modification à l'ordre proposé par Albert Lévy. Mourey trouverait plutôt sa place entre Soulier et Pillard-Verneuil – ce que confirment les données connues de sa propre carrière et l'observation des sommaires de la revue –, sans pour autant avoir occupé ce poste de rédacteur en chef durant la totalité de cet intervalle[1133].

Au moment où il quitte l'édition française du *Studio*, de nombreux éléments, intellectuels et relationnels, incitent Gabriel Mourey à se rapprocher d'*Art et Décoration*. Né dans la banlieue de Marseille en 1865[1134], Mourey s'est fait un nom dans le milieu littéraire symboliste parisien en tant que polygraphe. Établi dans la capitale dès 1889, il y a retrouvé son camarade Jules Bois, qui l'a introduit auprès de Catulle Mendès et de Jean Lorrain[1135], et lui a permis de faire ses premières armes dans la presse comme journaliste au *Courrier français*[1136]. Ses premiers essais en littérature – poèmes, romans, et pièces de théâtre – reçoivent le soutien de Huysmans[1137]. Traducteur de Poe[1138], Mourey fait aussi œuvre de critique d'art dans diverses revues[1139]. Enfin il s'intéresse de près à la culture artistique et littéraire britannique, et brigue auprès du ministère de l'Instruction publique, des beaux-arts et des cultes, une mission officielle afin de « recueillir des documents sur l'école préraphaélite et la renaissance de l'art industriel en Angleterre.[1140] » Cette mission, accomplie autour du

[1131] L.M.S. de M. Pillard-Verneuil à W. Ritter, 17 mars 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[1132] L.M.S. de Lucien Vogel à W. Ritter, 19 décembre 1910 et 15 mai 1911, Fonds William Ritter, ALS, Berne. Voir infra, dans le chapitre 7 : « *Une direction, des directeurs* ».
[1133] Dans sa participation à l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, Paul Vitry donne pour sa part l'ordre suivant, qui confirme le rôle de Mourey, mais qui ne correspond pas à la succession la plus vraisemblable, la responsabilité de Soulier étant précisément datée. « […] *Art et Décoration* a, depuis trente ans (1897-1927), défendu la cause des décorateurs modernes, grâce à la volonté active et perspicace de son éditeur Émile Lévy, sous les directions successives de Thiébault-Sisson, de Gabriel Mourey, de Gustave Soulier, de Verneuil et de Léon Deshairs. » (P. VITRY, *L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe*, troisième partie, *in* André MICHEL (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, p. 1212).
[1134] Catherine MÉNEUX, « *Les Arts de la Vie* de Gabriel Mourey ou l'illusion d'un art moderne et social », *in* R. FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 53-63.
[1135] Jean LORRAIN, *Lettres inédites à Gabriel Mourey et quelques autres (1888-1905)* (introduction et notes de Jean-Marc Ramos), Lille, Presses universitaires de Lille, 1987.
[1136] G. MOUREY, « Nos collaborateurs : Gabriel Mourey », *Le Courrier français*, 12 avril 1891, p. 8.
[1137] Robert BALDICK, « Huysmans et Gabriel Mourey : correspondance inédite », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 26, 1953, p. 27-38.
[1138] *Poésies complètes d'Edgar Poe*, Paris, C. Dalou, 1888. Mourey est aussi le traducteur de Swinburne (*Poèmes et ballades de A.-C. Swinburne*, P.-V. Stock, 1891).
[1139] Mourey collabore notamment à *La Grande Revue*, au *Courrier français*, à *La Plume*, à *Tout-Paris Magazine* et au *Journal* (M. RIGEADE, 2010, p. 136).
[1140] L.A.S de G. Mourey à la Direction des beaux-arts, 11 janvier 1894, (AN F[21] 4048 : Missions à l'étranger, dossier Gabriel Mourey).

mois de juin 1894, donne lieu à la rédaction d'un rapport fourni[1141], première version de son essai *Passé le détroit : l'art et la vie à Londres*[1142], qui révèle aux Français la vitalité des *Arts & Crafts* et les idées de William Morris. Vantant les mérites du *Studio*[1143], Mourey se met alors dès 1898 au service de l'entreprise de Charles Holme, et joue durant plusieurs années le rôle de « passeur » entre les arts d'outre-Manche et la création française, à la tête de l'édition francophone du périodique[1144]. Parallèlement à ces fonctions à la tête du modèle inavoué d'*Art et Décoration*, il reste à l'affût des progrès de l'art décoratif dans l'ensemble de l'Europe, sollicitant de nouvelles missions en Belgique, en 1895, et en Italie, en 1897[1145].

Sa conception de l'art décoratif moderne, forgée au gré de ces observations et fortement marquée par les idéaux de William Morris, le rapproche peu à peu de la ligne doctrinale d'*Art et Décoration*. Fustigeant l'académisme, il se montre adepte d'un art à la fois rationnel et national. Cette exigence le conduit à soutenir, comme *Art et Décoration*, les artistes de l'Art dans Tout et ceux de l'Art nouveau de Bing, décelant dans l'œuvre de ces derniers la permanence d'une source d'inspiration « si purement française[1146] ». Tout en présentant comme un modèle les réalisations des *Arts & Crafts*, il signale en effet rapidement, dans une conférence donnée à la Libre Esthétique en 1898, le danger d'une imitation pure et simple des Anglais au mépris des traditions nationales. Or celles de la France, selon lui comme selon les critiques d'*Art et Décoration*, ont été portées à leur plus haut degré d'accomplissement par les artisans du XVIIIe siècle[1147]. Cette communauté de pensée est décelée par Lévy, qui lui confie le soin d'écrire la préface du luxueux recueil de *Documents décoratifs* d'Alfons Mucha édité par la Librairie centrale des beaux-arts en 1902 : sa vision d'un art décoratif tirant sa logique de la nature rencontre les conceptions viollet-le-duciennes qui régissent le discours d'*Art et Décoration*,

---

1141 *Mission en Angleterre en vue de recueillir des documents sur l'École préraphaélite anglaise et la Renaissance de l'art industriel. Rapport de M. Gabriel Mourey*, rapport manuscrit, 24 p. (AN F21 4048 : Missions à l'étranger, dossier Gabriel Mourey).

1142 G. MOUREY, *Passé le détroit. La vie et l'art à Londres*, Paris, P. Ollendorf, 1895.

1143 « Une revue s'est fondée, le *Studio, magazine of fine and applied art*, où l'art pur et l'art industriel prennent une égale importance. Grâce à des concours mensuels dont le programme se préoccupe sans cesse d'encourager le goût de la décoration intérieure, l'initiative des amateurs, aussi bien que des artistes se stimule et se manifeste. […] Parcourez les trois volumes actuellement parus du *Studio* et vous serez surpris de la dépense d'imagination, de bonne volonté, de goût charmant et spontané, qui se fait journellement en Angleterre. Aucune découverte, aucune nouveauté d'art décoratif qui n'y soit mentionnée, reproduite. Cela crée un mouvement réel, une sorte d'effervescence artistique dont les résultats sont des plus intéressants. » (G. MOUREY, 1894, p. 279-281).

1144 Sur le rôle de Mourey au sein de *The Studio*, voir M. RIGEADE, 2010.

1145 AN F21 4048 : Missions à l'étranger, dossier Gabriel Mourey.

1146 G. MOUREY, « L'Art nouveau de M. Bing à l'Exposition de 1900 », *Revue des arts décoratifs*, septembre 1900, p. 279.

1147 « Comment la France ne saurait-elle point, d'un art autochtone et qui, au lieu de demeurer stationnaire comme en Angleterre, s'est développé, s'est transformé à travers les âges jusqu'à s'épanouir dans la flore prestigieuse du style Louis XV qui en est, je le répète, l'aboutissement logique, comment la France n'aurait-elle pas la force de ranimer la sève dans le tronc, desséché depuis un siècle et demi à peine, de son art national ? » (G. MOUREY, *Les arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorf, [1898], note 1 p. 49-50).

sous la plume de Magne et de Grasset notamment[1148]. Fin 1902, la mise en pratique de ses théories dans la réalisation de sa propre maison, « Le Verger », construite à Saint-Cloud par Claudius Auclair, un jeune élève de l'École des beaux-arts[1149], fait d'ailleurs l'objet d'un article enthousiaste de la part de l'architecte de l'Art dans Tout, Charles Plumet[1150]. Enfin, Mourey occupe depuis 1900 le rôle de président de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs[1151], aux productions de laquelle la revue commence à se montrer réceptive, sous l'influence de Léonce Bénédite, lui-même étroitement lié à plusieurs de ses membres[1152].

Plusieurs éléments convergents expliquent ainsi la présence de Gabriel Mourey à la rédaction d'*Art et Décoration* vers 1903. Si l'absence d'archives ne permet pas de définir aussi précisément ses fonctions que celles de Gustave Soulier, les attributions respectives des deux hommes ont, selon toute vraisemblance, été similaires. D'autre part, la forte implication de Mourey en tant que rédacteur contribue indiscutablement à imprimer à la revue une nouvelle impulsion, dans un contexte artistique propice à la réception de ses idées. Marqué par l'idéal de Morris, Mourey renforce la sensibilité d'*Art et Décoration* à la vocation sociale d'un art décoratif intrinsèquement lié à la vie. Déjà présente en filigrane dans les textes de Soulier, cette idée prend une ampleur nouvelle sous l'influence de Mourey[1153], en lien, il est vrai, avec le développement d'un certain nombre de structures accroissant l'influence de la pensée des réformateurs dans les premières années du XXe siècle[1154]. Par ailleurs, le rationalisme de Mourey le conduit à exprimer une méfiance devant les tendances individualistes de l'art français[1155], prélude à la défense d'un mode de production industriel. L'anglophobie flagrante de la revue sous la plume de Thiébault-Sisson s'atténue : Mourey n'hésite pas à affirmer la primauté historique de l'art décoratif anglais[1156], et prend ainsi le contre-pied de la déclaration

---

1148 « L'art décoratif, en effet, consisterait tout entier pour lui à rehausser la signification de la ligne, de la forme, de la matière, l'ornementation ayant pour but principal de donner vie à la matière de la spiritualiser. À toute époque, l'art décoratif a reposé sur l'étude de la nature, et si nous avons vu récemment se produire certaines excentricités qui ne se sont produites en aucun temps, c'est que l'étude des formes naturelles n'est actuellement pas assez répandue, car tout est équilibre, tout est harmonie dans la nature et tous les rapports des choses entre elles sont logiques. » (G. MOUREY, « Préface » à A. M. MUCHA, *Documents décoratifs*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1902, p. 5).

1149 Gabriel MOUREY, « Une rectification », *A&D*, supplément, juin 1903, p. 1.

1150 Charles PLUMET, « Une maison de campagne », *A&D*, décembre 1902, p. 198-200. Voir annexe III-1902-12.

1151 A.-F. PONTHUS, 2010, p. 34.

1152 Voir supra, dans le chapitre 1 : « *Le comité de direction : une autorité amicale et consensuelle* ». Voir aussi Céline MARCLE, « Léonce Bénédite : "apôtre de la beauté moderne" ? », *Histoire de l'art*, n° 62, avril 2008, p. 100-102.

1153 G. MOUREY, « L'art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 237-246.

1154 Voir infra, dans le chapitre 5 : « *L'initiative privée : du mécénat aux associations* » et dans le chapitre 6 : « La mission sociale de l'art ».

1155 G. MOUREY, « L'Exposition de "la Poignée" », *A&D*, février 1903, p 65-72.

1156 « Les décorateurs du monde entier auraient-ils donc si vite oublié tout ce qu'ils doivent à l'exemple et au succès de leurs devanciers d'outre-Manche, que c'est d'eux qu'ils ont reçu les bonnes leçons, le stimulant, que

d'intention de la revue. Enfin – on y reviendra –, les artistes de la Société nouvelle remplacent les idéalistes de Soulier au panthéon pictural d'*Art et Décoration*. Présentes avec force dans les articles et les nombreuses notes des suppléments dus à la plume personnelle de Mourey, ces orientations caractérisent aussi globalement dans ses grandes lignes le discours de la revue au cours de cette seconde période.

Mais *Art et Décoration* reste sans doute trop mesurée aux yeux du critique, dont les propos se font beaucoup plus radicaux au sein de son propre périodique, *Les Arts de la vie*, paru à partir de janvier 1904. La revue de Lévy ne manque pas de noter cette parenté doctrinale, saluant dans la nouvelle entreprise de Mourey « l'amplification logique des théories claires et généreuses qu'il soutient ici.[1157] » Le passage du critique à *Art et Décoration*, entre l'expérience du *Studio* et la création de son entreprise personnelle, apparaît alors comme un tremplin dans sa carrière. Bénéficiant des compétences acquises par Mourey et de la collaboration d'un large faisceau de rédacteurs (notamment Geffroy, Jourdain, Marx, Uzanne et Vitry, collaborateurs d'*Art et Décoration*, mais aussi André Fontainas, Joséphin Péladan, André Mellerio ou Jacques-Émile Blanche), *Les Arts de la vie* est placée sous le sceau de la pensée tainienne, et joue le jeu d'un engagement actif au sein de la société et de la vie par le biais de l'art[1158]. Si ses combats rejoignent parfois ceux d'*Art et Décoration*[1159], la revue s'éloigne aussi peu à peu de la défense d'un art décoratif moderne dont Mourey dénonce dès 1904, avec une virulence restée célèbre, la déplorable « faillite »[1160].

---

c'est eux qui ont ouvert la voie, lutté de leurs paroles et de leurs mains contre l'inertie hostile du public, qu'ils furent enfin les annonciateurs et les propagateurs de cette foi en la dignité et la beauté des arts domestiques qui a réveillé dans notre vieille Europe tant d'énergies sommeillantes et de volontés atrophiées ? » (G. MOUREY, « L'Exposition des *Arts & Crafts* », *A&D*, mars 1903, p. 87).

[1157] Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, supplément, mars 1904, p. 6. Dans le même numéro, le soutien de la revue de Lévy à la nouvelle publication de Mourey est par ailleurs rendu manifeste par la présence d'un prospectus de publicité pour *Les Arts de la vie* (reproduisant la déclaration d'intention de la revue), accompagné d'un bulletin de souscription, tous deux conservés dans l'exemplaire de la Bibliothèque Sainte Geneviève. Voir annexe III-1904-3.

[1158] Maurice LE BLOND (avec les réponses de 53 personnalités), « Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État », *Les Arts de la vie*, septembre 1904, p. 186-189 ; octobre 1904, p. 203-258. G. MOUREY, « *Le Penseur* de Rodin, offert par souscription publique au Peuple de Paris », *Les Arts de la vie*, mai 1904, p. 267-270 ; Pierre BAUDIN, « *Le Penseur* et la statuaire de la Rue », *Les Arts de la vie*, juin 1904, p. 340-342.

[1159] Les deux périodiques s'engagent par exemple aux côtés de Léonce Bénédite dans sa lutte en faveur de la reconstruction du Musée du Luxembourg. Voir infra, dans le chapitre 5 : « *Le procès d'un échec* », et L. BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, février 1904, p. 106-112 ; Charles PLUMET, « La reconstruction du musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 160-163.

[1160] G. MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 184-189 et avril 1904, p. 245-249. Par ailleurs, comme le relève Catherine Méneux, les artistes sont bientôt négligés dans la revue, en dehors des grandes figures d'Eugène Carrière et Rodin (C. MÉNEUX, *in* R. FROISSART PEZONE et Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 60).

François Monod : l'homme de l'ombre

Après le départ de Mourey, de nouveaux changements affectent la revue d'Émile Lévy. Au cours de l'année 1904, elle intègre à son équipe un nouveau personnage, aujourd'hui mal connu : François Monod. Les fonctions de celui-ci sont presque aussi floues que celles de Mourey, mais son influence semble avoir été de premier plan si l'on en croit le curriculum vitae qu'il adresse en 1930 à Paul Léon, alors Directeur des beaux-arts, en annexe à sa candidature pour le poste de conservateur du musée de Fontainebleau. Parmi ses titres divers, Monod se présente comme « l'un des éditeurs de la revue d'art contemporain "Art et Décoration"[1161] » de 1904 à 1914. L'ambiguïté du terme « éditeurs » est intéressante à double titre : elle renseigne non seulement sur le rôle majeur joué par Monod, mais également sur le caractère non officiel des attributions respectives des différents membres de la revue. D'après les renseignements explicitement fournis par cette dernière, Monod est essentiellement en charge des suppléments du périodique, parallèlement à quelques contributions dans le corps même de la revue dès septembre 1904[1162]. Dès le mois suivant, il signe la partie rédigée des suppléments – précédemment intitulée « Tablettes » jusqu'en juillet 1902. Il n'en est officiellement responsable qu'à partir de décembre 1905, date à laquelle un encart précise : « Prière de vouloir bien adresser les communications de nouvelles intéressant le supplément d'"Art et Décoration" à M. Fr. Monod, 278, boulevard Raspail, Paris (XIVe).[1163] » Toutefois, un changement notable intervient dès l'arrivée de Monod : d'octobre 1904 à février 1907 s'ajoute une nouvelle rubrique, sorte de revue des revues, qui précise la situation d'*Art et Décoration* dans la presse artistique. Une extension et une structuration progressives de ces suppléments [1164] s'observent aussi, parallèlement à l'accroissement vraisemblable des responsabilités de Monod comme « éditeur ».

Toutefois, celles-ci ne constituent qu'une part marginale de ses activités – tout en étant sans doute l'une des plus lucratives : « attaché libre[1165] » à la conservation du Musée du

[1161] [Notice envoyée à M. Léon comme rappel de l'état de ses services en annexe à sa candidature pour le poste de conservateur du Musée de Fontainebleau], 1er mai 1930, O30-305, dossier personnel François Monod, Archives des musées nationaux, Paris.
[1162] Fr. MONOD, « Daniel Dupuis, médailleur », *A&D*, septembre 1904, p. 87-94.
[1163] Anonyme, « [Annonces] », *A&D*, supplément, décembre 1905, p. 9.
[1164] En avril 1905, une note informe les lecteurs sur le fonctionnement de la rubrique bibliographique : « "Art et Décoration" rendra compte des ouvrages de nature à intéresser ses lecteurs, – c'est-à-dire ayant trait à l'histoire ou à la pratique des arts plastiques, de l'art moderne et contemporain en particulier – et dont il aura été expédié franco au bureau de la Revue, deux exemplaires : l'un destiné au rédacteur du compte-rendu, l'autre à la bibliothèque de la revue. » (Anonyme, *A&D*, supplément, avril 1905, p. 4-5).
[1165] Arrêté du 17 février 1904, O30-305, dossier personnel François Monod, Archives des musées nationaux, Paris.

Luxembourg sous la direction de Léonce Bénédite depuis le 17 février 1904, Monod ne sera rémunéré pour cette fonction qu'à partir du 1er juin 1910[1166]. Neveu de l'historien et académicien Gabriel Monod[1167], il est recommandé par Bénédite à la direction des Beaux-arts pour son parcours brillant : âgé de vingt-sept ans en 1904, ce Normalien licencié ès lettres est titulaire d'une thèse d'histoire sur « Chateaubriand et Napoléon (examen critique d'une partie des *Mémoires d'outre-tombe*) ». Il a également suivi les cours de l'École du Louvre sur l'histoire de la peinture, mais il a dû interrompre son cursus en « raison de ses obligations à l'École normale[1168] ». Ayant reçu de cette dernière une bourse de voyage, il a effectué, pendant l'hiver 1902-1903, un séjour aux États-Unis, au cours duquel il a étudié l'organisation et l'enseignement des universités américaines, mais également le développement des collections d'art, publiques et privées, et l'enseignement artistique. Cette expérience, qui a donné lieu à la rédaction d'un rapport en partie publié[1169], lui confère le regard critique nécessaire à l'exercice des fonctions d'attaché de conservation parallèlement à une large culture historique et artistique. Ce recul critique, doublé d'une grande curiosité pour le monde des musées, tant en France qu'à l'étranger, est également exploité à bon escient par le directeur d'*Art et Décoration*.

Répondant à l'ambition des suppléments de proposer un aperçu de l'actualité artistique sous toutes ses formes – expositions, musées, vie institutionnelle, marché de l'art –, François Monod livre ainsi des « brèves », parfois incisives, qui permettent à la revue de se positionner, souvent plus franchement et plus librement que dans ses articles de fond, sur les principaux débats du monde de l'art. Sa présence contribue à faire d'*Art et Décoration* une tribune engagée et renforce indéniablement son rôle d'acteur des arts décoratifs. Elle engendre aussi un renforcement du poids du monde muséal dans la revue, et, indirectement, de l'influence de Bénédite parmi les membres du comité de direction. C'est incontestablement par son intermédiaire que Monod a rejoint l'équipe d'*Art et Décoration* ; les liens entre les deux hommes sont à cette époque très étroits, comme le révèle une carte, envoyée par Monod à Bénédite au cours de ses vacances d'été de 1904[1170]. Après la guerre, lorsqu'il brigue le poste de conservateur-adjoint au Musée du Luxembourg, il ne manque pas de rappeler sa dette à l'égard du vieux fonctionnaire :

1166 Arrêté du 31 mai 1910, O30-305, dossier personnel François Monod, Archives des musées nationaux, Paris.
1167 L.M.S. de Léonce Bénédite à la Direction des beaux-arts, 1er février 1904, O30- 305, dossier personnel François Monod, Archives des musées nationaux, Paris.
1168 *Idem*.
1169 *Idem*.
1170 L.M.S. de F. Monod à L. Bénédite, 11 août 1904, correspondance Léonce Bénédite, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Paris.

> « Je vous dois infiniment, à vous, à votre bienveillance, à votre affection, à votre exemple, à vos encouragements. Si je puis valoir aujourd'hui quelque chose comme critique, comme historien de l'art, comme homme de musée, je le dois surtout à vous et à ce que j'ai appris chaque jour et chaque année de vous pendant dix ans. J'aime à saisir cette occasion de vous exprimer ma profonde gratitude.[1171] »

Les relations entre les deux conservateurs vont alors bientôt se détériorer[1172], mais le rôle joué par Bénédite dans la carrière de son poulain avant 1914 reste indéniable, de même que le poids acquis par ses intérêts dans *Art et Décoration* grâce à la présence de Monod. Les années 1904-1905 coïncident d'ailleurs aussi avec une augmentation de ses contributions écrites dans la revue[1173].

Entre 1902 et 1905, les fluctuations des responsables et le caractère hétéroclite de leurs charges reflètent la phase de transition traversée par *Art et Décoration* en cette période de remise en cause qui succède à l'euphorie des années quatre-vingt-dix et au bilan de l'Exposition de 1900. Si l'omniprésence, discrète, de Lévy assure en grande partie l'homogénéité de l'entreprise, de nouvelles voix se font aussi entendre à partir de 1902, qui modulent le discours critique de manière souvent plus immédiatement perceptible. Dans les premières années du siècle, les évolutions qui affectent l'équipe rédactionnelle semblent ainsi plus manifestes que le ballet souvent fantomatique de la direction.

2/ Renouvellements de la rédaction

La contribution éphémère de personnalités engagées

Entre 1902 et 1904, *Art et Décoration* s'offre la contribution – passagère – de deux critiques majeurs de son temps, intéressés, à des titres divers mais parfois proches, par la cause des arts décoratifs : Gustave Kahn et Frantz Jourdain. Quoique initiée par deux premiers articles dès la fin de l'année 1901, la collaboration avec Kahn se limite globalement à l'année

[1171] L.M.S. de F. Monod à L. Bénédite, 18 juin 1919, correspondance Léonce Bénédite, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Paris.
[1172] En 1925, Léonce Bénédite se montre courroucé de l'absence de Monod, détaché à la Société des Nations entre 1919 et 1925. (L.M.S. de L. Bénédite au directeur des musées nationaux, 12 février 1925, O30-305, dossier personnel François Monod, Archives des musées nationaux, Paris).
[1173] Voir annexe II-A.

1902. Avec la publication d'une huitaine de textes[1174], elle est alors relativement intense. Celle de Jourdain, plus restreinte, est un peu plus étalée dans le temps[1175], mais sans doute aussi plus marquante en raison de son militantisme plus affirmé. Au final, la collaboration de ces deux auteurs polygraphes à la renommée alors bien établie ne passe pas inaperçue : elle contribue à entériner le statut de grande revue spécialisée d'*Art et Décoration* en lui apportant une tonalité particulière qui doit autant à la qualité de leur plume qu'à leur vision originale de l'art décoratif.

Intégrés de longue date au monde des revues par une pratique diversifiée de la critique[1176], Kahn et Jourdain sont en effet tous deux des personnages particulièrement impliqués dans la vie culturelle et artistique de leur époque. Malgré de communes aspirations littéraires, ils gravitent dans des milieux a priori bien distincts : poète symboliste un temps proche des anarchistes, le premier est l'initiateur et le théoricien du vers libre[1177], tandis que le second, futur auteur controversé des magasins de *La Samaritaine*[1178], exerce le métier d'architecte en s'inspirant des théories rationalistes de Labrouste et de Viollet-le-Duc[1179]. Tous deux font néanmoins figure de critiques « engagés », selon l'acception large du terme revendiquée au sujet de Kahn par Françoise Lucbert et Richard Shyrock : ils se distinguent par un fort ancrage dans leur temps et dans leur milieu[1180]. À ce titre, leurs conceptions respectives de la critique rejoignent les ambitions pragmatiques de la revue de Lévy. Pour Frantz Jourdain, le critique d'art doit assumer un rôle éducatif auprès de la foule[1181] ; il est

---

[1174] Voir annexe II-A.

[1175] Voir annexe II-A.

[1176] Pour l'implication de Gustave Kahn dans les revues, voir notamment : Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « Gustave Kahn et les revues belges. 1886-1896 », *in* Sophie BASCH (dir.), *Gustave Kahn (1859-1936)*, (actes du colloque tenu à Paris, Institut universitaire de France et université de Paris-Sorbonne, 4-5 février 2005), Paris, Classiques Garnier, 2009 p. 395-458. Pour l'implication de Frantz Jourdain, voir notamment : Marianne CLATIN, « Un brin de plume au manche du tire-ligne : Frantz Jourdain (1847-1935) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. 5, 2003, p. 37-53.

[1177] Sur Gustave Kahn et le vers libre, voir : Michel MURAT, « L'initiateur du vers libre », Anne HOLMES, « Kahn, Laforgue et la question du vers libre », Jean-Luc STEINMETZ, « Gustave Kahn et Mallarmé. Péripéties du vers libre » et Henri SCEPI, « Gustave Kahn : vers libre et position lyrique », *in* S. BASCH, 2009, p. 67-144. Voir aussi Richard SHYROCK, « Transformer le monde à travers l'art pur », *in* Françoise LUCBERT et Richard SHYROCK (dir.), *Gustave Kahn, un écrivain engagé*, Rennes, PUR, 2013, p. 53-70.

[1178] Meredith CLAUSEN, « La Samaritaine », *Revue de l'art*, n° 32, 1976, p. 57-77 et *Frantz Jourdain and the Samaritaine : Art nouveau theory and criticism*, Leiden, E. J. Brill, 1987.

[1179] Franco BORSI et Ezio GODOLI (trad. de l'italien par E. Vastman et M. Mangano), *Paris 1900*, Bruxelles, M. Voeker, 1976, p. 178-181. Frantz Jourdain a suivi une formation à l'École des Beaux-Arts, dont il rend compte sous forme romancée dans son récit en partie autobiographique : F. JOURDAIN, *L'Atelier Chantorel, mœurs d'artistes*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.

[1180] F. LUCBERT et R. SHYROCK, « "L'art est indistinct de la vie" Engagements esthétiques et sociaux de Gustave Kahn », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 24. Gustave Kahn pratique la critique d'art dès 1886 (*ibid.* p. 264) et Frantz Jourdain depuis 1875 (M. CLATIN, « Frantz Jourdain (1847-1935), un architecte au Grenier », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 188).

[1181] « Une critique avisée et intelligente peut avoir une influence considérable sur la justesse de la vision et sur la production artistique d'une époque. » (F. JOURDAIN, « Le rôle du critique d'art », *L'Art public*, n° 1, juin 1907, p.

responsable du niveau moral du peuple, qu'il convient d'initier à l'art véritable sans le confiner à l'appréciation d'œuvres bas de gamme qui lui seraient spécialement destinées[1182]. Le ton volontiers militant de ses écrits découle de la conscience de cette mission. Chez Gustave Kahn, le rôle du critique est plus ambigu. L'écrivain ne fait pas de distinction entre son œuvre poétique et son œuvre critique – aussi bien littéraire qu'artistique –, de même qu'il n'établit pas de séparation entre l'art et la vie[1183], et refuse l'opposition, souvent brandie par ses pairs, entre « art pur » et « art social »[1184]. La critique, telle qu'il la conçoit et la pratique, relève elle-même de l'art et participe des moyens esthétiques propres, selon lui, à faire évoluer la société. Investie d'un rôle plus indirect que chez Jourdain, elle n'en contribue donc pas moins à l'éducation du goût et à l'édification morale de ses lecteurs.

Par ailleurs, la conscience de leur responsabilité morale pousse justement les deux hommes à s'impliquer par des moyens plus pratiques dans la vie sociale et intellectuelle de leur temps. Outre un engagement commun aux côtés des dreyfusards[1185], ils participent activement à divers groupements animés par un même idéal d'édification populaire. Dès la fin des années 1890, Gustave Kahn a organisé, avec Catulle Mendès, les « Samedis poétiques » ou « Samedi populaires », proposant des lectures de poésie, ancienne et moderne, assorties de petites conférences[1186]. Cette activité se poursuit dans les premières années du XXe siècle en s'élargissant à la musique, parallèlement à diverses conférences données au sein des universités populaires[1187]. Dans le même temps, il prend part à la société de l'Art pour tous, en compagnie de Frantz Jourdain[1188], dont le dynamisme au sein de nombreuses organisations similaires (Société des logements hygiéniques à bon marché, Société du Nouveau Paris, Société internationale de l'art populaire) est bien connu[1189]. En effet, les deux critiques partagent une même adhésion globale à l'idéal d'un art social. Si leur participation à ces

56). Jourdain est aussi le créateur, en 1910, d'un prix de la critique indépendante à la Société des Gens de Lettres (M. CLATIN, 2003, p. 50).

1182 F. JOURDAIN, « L'Art populaire », *Propos d'un isolé en faveur de son temps*, Paris, E. Figuière, 1914, p. 211-236.

1183 F. LUCBERT et R. SHYROCK, *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 17-52.

1184 Catherine MÉNEUX, « L'idée d'un art social », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 160-162.

1185 Philippe ORIOL, « Dreyfusismes. Le cas Gustave Kahn », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 225-232. Voir aussi : Bertrand TILLIER, *Les Artistes et l'Affaire Dreyfus 1898-1908*, Seyssel, Champ-Vallon, 2009, p. 170, 253 et 296.

1186 F. LUCBERT et R. SHYROCK, *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 39-44.

1187 *Ibid*., p. 41. Sur les universités populaires, voir : L. MERCIER, 1986.

1188 Claire BARBILLON, « *L'Art pour tous*, une "mission de propagande éthique" », *in* Dominique DE VIÉVILLE (dir.), *Histoire de l'art et musées* (actes du colloque, École du Louvre, Direction des Musées de France, 27-28 novembre 2001), Paris, École du Louvre, 2005, p. 89-111.

1189 Voir Arlette BARRÉ-DESPOND, *Jourdain Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906*, Paris, éditions du Regard, 1988, M. CLAUSEN, 1987 et Marianne CLATIN *Frantz Jourdain (1847-1935), architecte, critique d'art et homme de lettres*, thèse de l'École des Chartes sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, 2000. Gustave Kahn appuie la création de la Société du Nouveau Paris par Jourdain (G. KAHN, « Le Nouveau Paris », *La Nouvelle Revue*, 15 août 1903, p. 540-544).

divers groupements, qui fleurissent après 1900, révèle une sensibilité commune, leurs écrits démontrent l'élaboration de conceptions distinctes, malgré une focalisation analogue sur un art destiné à la sphère publique. Comme Jourdain, Kahn refuse l'idée philanthropique d'un art qui serait « populaire » par nature[1190], et se tourne plutôt vers la conception d'un art « populaire » par sa destination – une destination qui n'est autre que la rue. Mais il envisage une « esthétique[1191] », qui dépasse la vision plus immédiatement pragmatique de son confrère : alors que Jourdain défend l'idée d'une diffusion du beau moderne par le biais de l'architecture du quotidien[1192], Kahn apparaît comme l'un des fondateurs de l'urbanisme moderne, en pensant véritablement l'espace même de la rue[1193].

Cette conception d'une mission sociale de l'art amène aussi les deux critiques à s'intéresser aux arts appliqués, et justifie en arrière-plan leur collaboration à *Art et Décoration*. Chez Kahn, l'attention portée à l'art décoratif est née d'une curiosité précoce pour les œuvres des préraphaélites, dès la découverte du *Roi Cophetua* de Burne-Jones à l'Exposition universelle de 1889[1194]. Ce goût est ensuite stimulé par la lecture des essais de Mourey et de La Sizeranne, dont il rend compte dans la revue belge *La Société nouvelle*[1195], sensible à la « large tentative d'art intégral[1196] » des artistes britanniques, génératrice d'une rénovation décorative. Adhérant à la sobriété rationaliste des artistes de *L'Art dans tout*[1197], il développe aussi un intérêt pour l'esthétique du XVIII[e] siècle[1198] qui, préalablement à ses écrits sur Boucher et Fragonard[1199], informe en partie sa lecture du style de Jules Chéret[1200]. Ces deux tendances le rapprochent avec évidence de la ligne critique d'*Art et Décoration*. Pourtant, mis à part cette contribution consacrée au célèbre maître de l'affiche, et l'article sur Maurice Boutet de

---

1190 C. MÉNEUX, « L'idée d'un art social », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 168.
1191 G. KAHN, *Esthétique de la rue* (introduction de Thierry Pacquot), Gollion, Infolio, 2008 (1ère éd. Paris, Fasquelle, 1901).
1192 F. JOURDAIN, « L'art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1892, p. 211-214.
1193 Thierry PACQUOT, « Les Plaisirs de la rue. Une lecture de *L'Esthétique de la rue* », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 137-147 et C. MÉNEUX, *in* LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 164.
1194 Laurence BROGNIEZ, « Kahn et les préraphaélites : la critique d'art comme laboratoire du symbolisme », *in* S. BASCH (dir.), 2009, p. 305-322.
1195 G. KAHN, « La vie mentale », *La Société Nouvelle*, juin 1895, p. 822.
1196 L. BROGNIEZ, *in* S. BASCH (dir.), 2009, p. 313.
1197 C. MÉNEUX, *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 164.
1198 Roland MORTIER, « Gustave Kahn et le XVIII[e] français », *in* S. BASCH (dir.), 2009, p. 209-218.
1199 G. KAHN, *Boucher*, Paris, H. Laurens, 1905 ; G. KAHN, *Fragonard*, Paris, Librairie artistique et littéraire, 1907.
1200 « C'est l'atmosphère de fête que personne n'avait retrouvée depuis Watteau […] » (G. KAHN, « Jules Chéret », *A&D*, décembre 1902 p. 178). Sur la défense de Chéret par Kahn, voir Noriko YOSHIDA, « L'affiche selon Gustave Kahn : le cas de Jules Chéret », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 149-157 et « Jules Chéret et la critique d'art de Roger Marx à Gustave Kahn », *in* Réjane BARGIEL (dir.), *La Belle Époque de Jules Chéret, de l'affiche au décor* (cat. exp. Paris, Musée de la Publicité 23 juin-7 novembre 2010, Munich, Museum Villa Stuck, 10 novembre 2011-4 février 2012, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, second semestre 2012), Paris, Les Arts décoratifs et Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 109-119). Voir annexe III-1902-12.

Monvel, qui montre combien il est sensible à un art lié à l'enfance[1201], l'essentiel de sa collaboration à la revue de Lévy est centrée sur les arts précieux : bijou, verrerie, objets d'art[1202]. Kahn se livre à cette occasion à une critique très « écrite », plus proche de l'art de la transposition pratiqué par les écrivains symbolistes[1203] que de la pratique explicitement militante de Jourdain. Ses contributions à *Art et Décoration*, axées sur le commentaire poétique d'un art de luxe, semblent encore bien éloignées des préoccupations qui seront les siennes autour de 1905, davantage ouvertes sur les problématiques du monde moderne : la question du rapport entre l'art et l'industrie ou celle du mobilier à bon marché[1204]. En 1902, il mise essentiellement sur son idéal d'une continuité entre l'art et la vie, par la médiation d'une critique elle-même conçue comme une création[1205], et en tant que telle facteur d'édification.

Les écrits de Jourdain pour *Art et Décoration* rejoignent, quant à eux, les intérêts centraux du critique : l'architecture domestique et le mobilier, dont il promeut une conception rationaliste. Le caractère prescriptif de ses écrits s'est révélé dès son premier compte rendu de l'Exposition universelle de 1889 paru dans la *Revue des arts décoratifs*[1206]. Jourdain y célébrait une vision antiacadémique de l'architecture soucieuse de répondre aux besoins de son temps au lieu de réitérer les formules toutes faites puisées dans les modèles du passé. Ce militantisme typiquement viollet-le-ducien[1207] ne peut que le rapprocher des disciples du maître réunis dans la revue de la Librairie centrale des beaux-arts : Eugène Grasset, Lucien Magne et Vaudremer, auquel il voue une vive admiration[1208]. En 1895, il a d'ailleurs consacré à Grasset l'un de ses portraits des *Décorés*, vantant sa contribution au renouvellement de l'art appliqué motivée par une conception de l'unité de l'art[1209]. Conformément à sa vision rationaliste de

---

[1201] G. KAHN, « Boutet de Monvel », *A&D*, février 1902, p. 37-50. Voir annexe III-1902-2.
[1202] Voir annexe II-A.
[1203] F. LUCBERT, 2005.
[1204] G. KAHN, « La ferronnerie à Galliera », *La Nouvelle Revue*, 1er juin 1905, p. 409-413 ; *Concours de mobilier à bon marché exposé au Salon du mobilier, au Grand Palais des Champs-Élysées*, Paris, A. Guérinet, s. d. [1905], p. 162-163.
[1205] Cécile BARRAUD, « La rubrique "La vie mentale" à *La Revue Blanche* ou les "facettes multiples du grand fait de penser" », *in* F. LUCBERT et R. SHYROCK (dir.), 2013, p. 173.
[1206] F. JOURDAIN, « La décoration et le rationalisme architecturaux à l'Exposition universelle », *Revue des arts décoratifs*, août 1889, p. 33-38.
[1207] Pour comprendre l'adhésion de Jourdain aux théories de Viollet-le-Duc, voir son hommage dans F. JOURDAIN, *Feuilles mortes et fleurs fanées*, Paris, éd. de la Jeune Académie, s. d. [1931], p. 105-108.
[1208] M. CLATIN, 2000, p. 166.
[1209] « À ses yeux, tous les arts sont égaux – quelles que soient les formes de leur manifestation […]. Constatant, en outre, qu'un peuple est toujours doté d'un nombre suffisant d'amateurs intelligents pour collectionner les œuvres d'art coûteuses, mais que ces dilettantes n'élèvent guère le niveau intellectuel d'une nation ; comprenant que l'important consiste à former le goût des masses, et que le sens extraordinairement affiné des basses classes a contribué à la splendeur artistique de la Grèce et du Japon, le maître décorateur s'est attaché à jeter la poudre d'or de son imagination sur les plus humbles et les plus vulgaires productions de l'industrie : des catalogues, des almanachs, des affiches, des étoffes communes, des couvertures de livres et de cahiers ont été traités par lui avec autant de conscience que s'il s'agissait de fresques pour Notre-Dame et sont marqués d'une griffe caractéristique et volontaire. » (F. JOURDAIN, *Les Décorés, ceux qui ne le sont pas*, H. Simonis Empis, 1895, p. 99).

l'art du décor, c'est bien cette même unité de l'art que promeut Jourdain d'une manière révolutionnaire lors de la fondation du Salon d'automne en 1903. Abolissant l'organisation de l'exposition en sections, il met véritablement un terme au clivage séparant les objets d'art de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, et, au sein de véritables ensembles décoratifs[1210], il place réellement tous les arts sur un pied d'égalité, de manière beaucoup plus aboutie que ne l'avaient fait ses confrères de la Société nationale des beaux-arts et des Artistes français.

Les intérêts personnels respectifs de ces critiques majeurs de la scène artistique du tournant du siècle rencontrent ainsi de manière évidente les points forts de la doctrine globalement défendue par *Art et Décoration* depuis sa création, réactualisés au moment du passage de Gabriel Mourey[1211] : l'adhésion à un rationalisme viollet-le-ducien et une sensibilité pour l'élégance à la française du XVIIIe siècle. En retour, les collaborations de Kahn et de Jourdain contribuent, par leur impact, à renforcer dans la revue la revendication d'un rôle pragmatique et la conscience de la mission sociale dévolue à la critique comme à l'art.

L'ascension de Pillard-Verneuil

À côté de ces contributions, notables mais éphémères, les années 1902-1905 voient surtout une signature gagner considérablement en importance, au point de s'identifier presque totalement à la voix même d'*Art et Décoration* : celle de Maurice Pillard-Verneuil. Son nom était déjà apparu à plusieurs reprises dans la revue avant 1901, avec plusieurs articles consacrés essentiellement à l'aménagement intérieur et aux arts textiles[1212]. Mais après le départ de Gustave Soulier au cours de l'hiver 1901-1902, Pillard-Verneuil se voit désormais attribuer la responsabilité de la majorité des articles traitant des arts appliqués[1213]. Il sort ainsi du domaine

[1210] Le Salon d'automne comprenait également des sections consacrées à la musique, au livre, à l'art religieux. En outre, des sections dédiées à l'art dramatique et au sport étaient initialement prévues. (F. JOURDAIN et Robert REY, *Le Salon d'automne,* Paris, Les Arts et le Livre, 1926, p. 39-40). Robert Rey conclut également sur cette idée l'hommage qu'il rend à Jourdain en 1923 : « C'est à cause de Frantz Jourdain que l'art décoratif, l'art de l'ameublement, a pris enfin sa place normale, et que se sont enfin effritées les cloisons étanches qui séparaient artificiellement, en castes hiérarchisées, les différentes forces qui s'activent vers le beau. » (R. REY, *Frantz Jourdain*, Paris, La Connaissance, 1923, p. 45).

[1211] Précisons d'ailleurs que Jourdain était lié à Mourey par d'étroits liens amicaux : il en fut le parrain lors de l'admission de ce dernier à la Société des Gens de Lettres en 1902 (L.M.S. de F. Jourdain accompagnant la demande d'introduction de Gabriel Mourey à la Société des Gens de Lettres, 1er octobre 1902, AN 454 AP 299 : Archives de la Société des Gens de Lettres, dossier Gabriel Mourey).

[1212] Voir annexe II-A.

[1213] La fréquence de des participations de Pillard-Verneuil à *Art et Décoration* passe ainsi d'un à quatre articles par an entre 1897 et 1901 à une huitaine de contributions annuelles entre 1902 et 1905. Après une participation moins active en 1906, ses contributions s'élèveront jusqu'à 14 articles par an après 1907. Après 1911, sa présence

un peu étroit qui lui était dévolu précédemment pour aborder toutes les techniques et se montre capable d'accéder à une vision d'ensemble lorsqu'il rend compte de la totalité d'un salon – du point de vue des arts décoratifs[1214] – ou d'une exposition d'envergure internationale. Son analyse de l'Exposition des arts décoratifs de Turin, qui occupe l'intégralité du numéro de septembre 1902[1215], révèle, par son ampleur et le caractère subtil et avisé de ses critiques, un observateur conscient des problématiques majeures de son temps et contribue indéniablement à en faire le principal porte-parole de la revue en matière d'arts appliqués[1216]. Le poids de Pillard-Verneuil est d'autant plus important que son rôle ne se limite pas au simple commentaire de l'actualité, mais embrasse l'ensemble des visées critiques de la revue. Intervenant dans *Art et Décoration* non seulement comme chroniqueur, mais également comme dessinateur, comme pédagogue et comme théoricien, il en forge véritablement l'identité à partir de cette date.

Pillard-Verneuil fait en effet partie des critiques-artistes sollicités par la revue au titre de spécialistes techniques, alors que la critique des arts appliqués était en cours d'élaboration à la fin des années quatre-vingt-dix. Inscrit en 1888 à l'École des Beaux-Arts dans la section d'architecture sur les conseils de sa famille[1217], qui était peu désireuse de le voir s'orienter vers une carrière de peintre[1218], il quitte l'établissement avant d'avoir obtenu son diplôme[1219] pour rejoindre l'École Guérin dès 1892[1220]. La rencontre avec Eugène Grasset, dont il se dit le « premier élève[1221] », est alors déterminante, tant pour sa formation artistique que pour sa carrière de critique. Bien des années plus tard, le respect et l'admiration que Verneuil voue à son maître, à la fois comme pédagogue et comme décorateur, n'ont pas faibli. Dans le texte

---

se fera plus discrète. La dernière contribution de Pillard-Verneuil à *Art et Décoration* date de septembre 1926 (M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'enseignement de l'art décoratif en Suisse », *A&D*, septembre 1926, p. 89-96).

1214 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les objets d'art à la Société des artistes français », *A&D*, juillet 1903, p. 217-236 ; « Les arts appliqués aux Salons », juin 1904, *A&D*, p. 165-196 ; « L'art décoratif au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1904, p. 165-176 ; « L'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juin 1905, p. 193-204 ; « L'architecture et l'art décoratif aux Salons », *A&D*, juillet 1905, p. 1-13.

1215 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Exposition d'art décoratif moderne de Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 65-112.

1216 J.-P. BOUILLON, « Maurice Pillard-Verneuil : 1897-1907 : dix ans de discours théorique et critique de l'ornement au style », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 101-117.

1217 Aspirant à l'École des Beaux-Arts dès le 25 février 1888 (Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts, série AJ 52, pièce n° 244, Paris, Archives nationales), Maurice Pillard, dit Verneuil, est admis dans la section d'architecture le 9 juillet 1888 (AJ, pièce n° 242).

1218 Gaspard DE MARVAL, « Biographie », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 11.

1219 Comme le note Gaspard de Marval, aucun document ne vient attester l'obtention d'un diplôme d'architecte (*idem*).

1220 Marie-Ève CELIO-SCHEURER, « Maurice Pillard-Verneuil élève de Grasset. *La Plante et ses applications ornementales* et *L'Animal dans la décoration* ou l'influence d'Eugène Grasset sur Maurice Pillard-Verneuil », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 25-33.

1221 M. PILLARD-VERNEUIL, *La Genèse de l'art décoratif moderne*, texte d'une conférence dactylographié, inachevé et non publié, s. d., non paginé. Archives privées Gaspard de Marval.

d'une conférence rédigée après la guerre et intitulée « La Genèse de l'art décoratif moderne », il rend un hommage vibrant à celui qu'il considère alors encore comme l'un des principaux initiateurs du mouvement moderne :

> « Mais à côté de l'œuvre propre de Grasset, une autre ne lui cède en rien comme importance, celle de Grasset professeur. En 1892, commence le cours qu'il va donner pendant de nombreuses années rue Vavin, à l'école Guérin, où se sont formés plusieurs des meilleurs décorateurs de l'école nouvelle. Selon une méthode progressive et rationnelle, partant des éléments géométriques et simples pour arriver à l'interprétation des éléments naturels, le professeur sut inculquer à ses élèves les principes les plus solides et les plus probes de la composition ornementale. […] Grasset fut un artiste fort et probe. Sur une profonde érudition, sa personnalité puissante était assise, que venait assouplir une fantaisie toujours en éveil. Son influence sur le mouvement de rénovation des arts ornementaux fut considérable, s'exerçant non seulement sur ceux qui s'assimilèrent l'esprit, voire la manière du maître ; mais aussi, et mieux encore, inconsciemment presque, sur les autres.[1222] »

C'est aussi par l'intermédiaire de Grasset que Pillard-Verneuil est amené à collaborer à *Art et Décoration*, et cela dès les premiers numéros de la revue, renforçant indirectement l'influence du maître dans cette entreprise.

Sa rencontre avec Émile Lévy est néanmoins antérieure à la création du périodique : elle remonte aux origines de la publication du premier recueil ornemental moderne de la Librairie centrale des beaux-arts, *La Plante et ses applications ornementales*, au début des années 1890. Amateur précoce d'art japonais[1223] et attiré par le développement d'une ornementation puisée dans la nature, Pillard-Verneuil inaugure ainsi sa carrière artistique par une œuvre graphique imprégnée des préceptes de Grasset. Parallèlement à l'illustration de ce recueil de planches, il réalise plusieurs affiches, stylistiquement très proches de celles de son maître[1224], et collabore avec lui à la conception de vitraux réalisés par Félix Gaudin[1225]. Indépendamment,

---

[1222] *Ibid*.

[1223] Sur les liens de Pillard-Verneuil et l'art japonais, voir : G. DE MARVAL, « Maurice Pillard-Verneuil et le Japon », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 85-90, et Midori HIROSE, « The animal in decoration : the design of animal-based decorative patterns by the Art Nouveau designer M. P. Verneuil », *bulletin Dezain Riron de l'Ishô gakkai*, n° 57, novembre 2010, p. 61-73, repris dans M. HIROSE, *Un dessinateur de l'Art nouveau : M.-P. Verneuil et le Japon*, Tokyo, éd. Créo, 2013.

[1224] La première de ces affiches semble avoir été la publicité pour les *Dentifrices du Docteur Pierre*, lithographie en couleur de 1893. En 1898, Pillard-Verneuil est aussi l'auteur de *Laurénol n° 2, désinfectant*, également réalisé en lithographie couleur. (H. BIERI-THOMSON, « Maurice Pillard-Verneuil, artiste décorateur de l'Art nouveau », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 36-38).

[1225] Pillard-Verneuil réalise en collaboration avec Grasset les vitraux de l'église de Seloncourt et ceux de l'hôtel de M. Mignon à Paris en 1893. Pour une liste exhaustive des vitraux dessinés par Maurice Pillard-Verneuil pour Félix Gaudin entre 1893 et 1905, voir Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin : peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 384-388 (Ce livre est issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2002 sous la direction de Jean-Paul Bouillon à l'université de Clermont-Ferrand). Voir également J.-F. LUNEAU, « "La plante et ses applications ornementales" : l'exemple des vitraux de Félix Gaudin et Maurice Pillard-Verneuil à Caudry (Nord) », *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2008, p. 255-267.

il travaille aussi dans le domaine du livre illustré, donnant notamment près de soixante-dix dessins pour *Les Petites méditations sur les litanies de la Vierge* du révérend père Ollivier, éditées par Henri Laurens[1226]. Cette expérience se prolonge dans les années suivantes : parallèlement à son travail autour de la ligne graphique d'*Art et Décoration*, il illustre avec Maurice Denis un article d'Adrien Mithouard sur Verlaine paru en mai 1897 dans *Le Spectateur catholique*[1227], et compose une couverture pour le numéro d'avril de la revue *L'Image*[1228]. La publication périodique *Le Modèle* bénéficie aussi à cette date de sa collaboration graphique. Mais *Art et Décoration* est la seule revue à lui donner, dès janvier 1897[1229], l'occasion de manier la plume et d'exercer son esprit critique.

Dès cette première contribution, compte rendu du concours inaugural lancé par *Art et Décoration*, Pillard-Verneuil s'intègre à la démarche didactique assumée par la revue, dont il devient bientôt, dans le sillage de Grasset, le principal acteur. À partir de 1902, – dès septembre 1901 même[1230] –, sa collaboration à la revue de Lévy couvre deux sortes d'articles. Les chroniques rendant compte d'expositions analysent l'actualité artistique et assument une fonction prescriptive en dessinant des voies pour l'art décoratif moderne. Les autres textes pourvus d'une mission proprement pédagogique sont consacrés à l'exploration de domaines techniques particuliers[1231] et à la diffusion d'une méthode de composition ornementale dérivée de celle de Grasset. Ces articles constituent à la fois une vitrine et un prolongement des publications que l'artiste édite en parallèle grâce à l'aide d'Émile Lévy. Dès 1897, *L'Animal dans la décoration*, réalisé sous sa seule direction, constitue le pendant de *La Plante et ses applications ornementales*[1232]. L'ouvrage bénéficie d'une abondante campagne de publicité dans

---

[1226] H. BIERI-THOMSON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 44.

[1227] Catherine VERLEYSEN, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Louvain, Leuven university Press, 2010, p. 86. Cette collaboration avec Adrien Mithouard succède à la composition d'un programme musical et artistique auquel participe l'écrivain : *Au Los de Saint François d'Assise*, présenté le 5 avril 1895. Ce programme, conservé dans la collection Gaspard de Marval, est reproduit dans H. BIERI-THOMSON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 45.

[1228] La composition de cette couverture présente une proximité frappante avec celle de l'ex-libris conçu pour *Art et Décoration*. Sur la revue *L'Image* (1896-1897), dévolue à la promotion de la gravure sur bois, voir Emmanuel PERNOUD, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et de Rémy de Gourmont », *Revue de l'art*, n° 115, 1997, p. 59-65. La revue a également fait l'objet d'un article dans *Art et Décoration* par Raymond Bouyer, avec une reproduction de la couverture de Verneuil (R. BOUYER, « *L'Image* », *A&D*, janvier 1898, p. 26-29). Voir annexe III-1898-1.

[1229] M.-P. V. [Maurice PILLARD-VERNEUIL], « Notre concours de couverture », *A&D*, janvier 1897, p. 26-30.

[1230] M. P.-Verneuil [M. PILLARD-VERNEUIL], « Le Pochoir », *A&D*, septembre 1901, p. 65-75.

[1231] M. P.-Verneuil [M. PILLARD-VERNEUIL], « De l'emploi de la couleur en impression », *A&D*, janvier 1902, p. 1-12 ; « La photogravure », *A&D*, mars 1902, p. 85-92 ; « L'émail et les émailleurs (1er article) », *A&D*, février 1904, p. 37-53 ; « L'émail et les émailleurs (2e article) », *A&D*, mai 1904, p. 150-164 ; « La Broderie », *A&D*, mai 1905, p. 147-160 ; « Le Batik », *A&D*, novembre 1905, p. 155-163.

[1232] « Cette suite vient d'elle-même s'ajouter à la "Plante et ses applications ornementales" comme un indispensable complément. » (Eugène GRASSET, « Introduction », Maurice PILLARD-VERNEUIL, *L'animal dans la décoration*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, E. Lévy éditeur, 1897, n. p.).

Art et Décoration, tout comme les suivants : *Combinaisons ornementales* (1901), *Étude de la Plante : son application aux industries d'art* (1903), *250 Bordures* (1904), et *L'Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* (1904-1908), relayés par un ensemble de réclames, prospectus, recensions et extraits[1233]. Même *L'Ornement par le pochoir*, paru pourtant chez Schmid et Laurens, trouve un écho dans l'article publié par l'artiste en septembre 1901[1234]. De même, la revue constitue un relais de premier plan pour l'enseignement divulgué par Pillard-Verneuil, en apportant à ses lecteurs un ensemble précis d'informations relatives au « Cours de composition décorative », qui est délivré à partir de 1903 au domicile de l'artiste et par correspondance[1235].

Enfin, le poids du discours pédagogique de Verneuil est considérablement accru grâce aux démonstrations pratiques véhiculées par les illustrations, le plus souvent dues à sa main, qui accompagnent ses articles techniques et didactiques. Ces articles sont l'occasion de diffuser d'autres exemples concrets de mise en pratique, issus de son œuvre personnelle, comme de celle de ses confrères. L'article consacré en janvier 1905 au thème ornemental des poissons[1236] présente ainsi un ensemble d'illustrations confrontant études, projets et réalisations conçus notamment par Mathurin Méheut, Maurice Dufrène, Grasset et Pillard-Verneuil. Ce dernier y montre, entre autres, des projets de broches et de frises sur le motif de la perche[1237]. Ces œuvres font écho à son activité de décorateur, essentiellement développée entre 1895 et 1908, comme l'attestent ses participations au Salon de la Société nationale des beaux-arts, où il présente divers projets et maquettes de vitraux, céramiques, marqueteries, broderies, etc.[1238]. À l'occasion de ces articles, Pillard-Verneuil se plaît aussi à composer des mises en pages spécialement créées pour la revue, traduisant visuellement ses préceptes en matière de

[1233] Voir notamment annexe III-1903-4.

[1234] M. P.-Verneuil [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, septembre 1901, p. 65-75.

[1235] *Art et Décoration* fait paraître de septembre à novembre 1904 une publicité pour le « Cours et atelier d'art décoratif de M. P.-Verneuil », délivrant un enseignement pratique et théorique de composition décorative, qui annonce l'ouverture de sa « deuxième année ». La livraison de novembre s'accompagne même d'un prospectus in-8° de 8 pages qui donne le programme détaillé de ce cours et présente l'éventail des activités proposées par l'atelier de l'artiste (ce prospectus est conservé dans l'exemplaire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève). On peut donc en conclure que cet enseignement a commencé en 1903, ce qui permet de lever le doute signalé par J.-F. LUNEAU, 2006, note 236 p. 385. Voir annexe III-1904-11.

[1236] M. P.-Verneuil [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les Poissons », *A&D*, janvier 1905, p. 1-20.

[1237] Voir annexe III-1905-1.

[1238] Pillard-Verneuil expose à six reprises à la Société nationale des beaux-arts : en 1895, une maquette pour un vitrail d'appartement dans la section d'architecture ; en 1896, un projet de revêtement céramique sur le thème des nénuphars, dans la section des objets d'art ; en 1898, divers motifs décoratifs, dont certains exécutés en marqueterie en collaboration avec Girod et en velours avec Sheurer, Lauth et Cie ; en 1901, une frise décorative en étoffe tissée sur le thème des paons ; en 1906, une vitrine contenant des broderies en lin exécutées par Mlle P. Faure, napperons, sacs, tapis et couvre-théières ; en 1908, une illustration. En 1903, il expose également avec le groupe de la Poignée (cf. G. MOUREY, « L'exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 65-72 ; Tristan LECLÈRE, « "La Poignée" », *L'Art décoratif*, février 1903, p. 70-72). Enfin, Verneuil est membre de la Société des artistes décorateurs dès 1901, en tant que secrétaire du Sous-comité artistique (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, supplément, juillet 1901, p. 3). Pour un aperçu de ses œuvres, voir annexe III-1899-12.

composition ornementale. La première page de l'article de janvier 1904 consacré à l'insecte[1239] propose une véritable œuvre graphique autour du titre, de la lettrine et des marges, déployant divers motifs de coléoptères stylisés, dans une disposition à la fois fantaisiste et rigoureuse. Le terrain même de la revue constitue, dans sa matérialité, une application privilégiée non seulement de sa méthode, mais aussi de ses convictions théoriques. Avec Pillard-Verneuil tout particulièrement, l'objet-revue continue de faire office de manifeste[1240], car, au travers de ses écrits critiques et didactiques, s'élabore au fil des numéros un discours théorique sous-jacent, qui régit à la fois son analyse de l'actualité contemporaine et sa méthode ornementale. Dans ses fondements rationalistes[1241], ce discours fait écho aux grandes lignes d'*Art et Décoration*, qui y trouve un mode d'expression privilégié. On le verra[1242], un certain nombre de principes véhiculés par ses confrères se retrouvent ainsi énoncés avec une clarté et une efficacité particulière par Pillard-Verneuil De plus l'illustration et l'ornementation des pages accompagnant l'exposé de ces principes en redouble la force de persuasion par une sorte de démonstration visuelle.

Art et Décoration trouve donc en ce dernier un collaborateur aux multiples ressources, dont les compétences et les intérêts rencontrent l'objectif majeur de sa démarche : participer aux débats critiques et théoriques entourant l'élaboration de l'art décoratif moderne par une implication pratique – didactique et graphique – dans la vie artistique. En en concentrant les différents aspects, Pillard-Verneuil donne à ces objectifs une cohérence nouvelle. Les avantages de sa collaboration sont aussi bilatéraux : il trouve dans la revue, tout comme Grasset – dont l'influence est paradoxalement redoublée[1243] – une tribune lui permettant de diffuser son œuvre ainsi que ses conceptions critiques et théoriques. *Art et Décoration* constitue un véritable tremplin pour l'artiste, qui contribue lui-même, en retour, à renforcer la cohésion de la ligne critique du périodique.

[1239] M. P.-Verneuil [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Insecte », *A&D*, janvier 1904, p. 1. Voir annexe III-1904-1.
[1240] Voir supra, dans le chapitre 1 : « *L'objet-revue : un manifeste ?* »
[1241] J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 101-117.
[1242] Voir infra, dans le chapitre 6 : « Esquisse de fondements théoriques ».
[1243] Grâce à la présence active de Pillard-Verneuil, *Art et Décoration* renforce l'influence de Grasset, en amplifiant l'écho de ses théories et de son enseignement. Pourtant, Grasset lui-même émet en privé quelques réserves quant aux orientations adoptées par son élève. Dès 1897, au sujet de *L'Animal dans la décoration*, il confie ainsi à son ami William Ritter : « Voilà pourquoi à l'inverse de votre opinion, je trouve les dernières études de Verneuil moins bonnes et utiles que les premières, puisqu'elles ne doivent être faites qu'en vue de servir en l'absence de l'objet naturel lui-même. » (L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 26 juin 1897, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

L'essaim des collaborateurs : redistributions et réorientations

Parallèlement à la présence éphémère ou renforcée de ces personnalités, plusieurs mutations affectent l'équipe générale des rédacteurs, ce qui participe au remodelage progressif d'*Art et Décoration* en cette période de remise en causes qui fait suite au passage du siècle. Plus de la moitié des auteurs n'avaient pas collaboré à la revue avant 1902. Ce profond renouvellement engendre une évolution notable de la répartition typologique précédemment signalée[1244] entre les différentes catégories socio-professionnelles. Les critiques constituent toujours un groupe dominant, confirmant l'essor de la profession dans les premières années du XXe siècle, sur la lancée des décennies précédentes[1245]. En revanche, en dépit du rôle attribué à François Monod à la fin de l'année 1904, la part globale des historiens de l'art diminue légèrement au profit d'une amplification de la présence des artistes[1246]. Désormais solidement implantée dans le champ des revues dévolues à l'art contemporain, *Art et Décoration* se passe davantage de l'autorité scientifique des conservateurs et des universitaires. Parallèlement à la participation régulière d'un Vitry ou d'un Bénédite, les contributions de Molinier, Fierens-Gevaert, ou Gaston Migeon se font plus rares. En revanche, le recours à l'expertise des artistes tend à s'affirmer : elle traduit la volonté accrue de constituer une référence dans le domaine des arts appliqués, grâce aux compétences techniques de ses contributeurs. En effet, si on note la participation du peintre Edmond Aman-Jean en tant que chroniqueur occasionnel du salon[1247], et celle du sculpteur Pierre Roche sur un sujet éminemment technique[1248], les artistes sollicités sont toujours essentiellement des architectes (René Binet, Charles Genuys, Charles Plumet, René Sergent) et des décorateurs (Pierre Calmettes, Édouard Monod-Herzen, Grasset et Pillard-Verneuil, ou les céramistes Étienne Avenard et Étienne Moreau-Nélaton). Leur poids est d'autant plus déterminant qu'ils écrivent à eux seuls plus du tiers des articles, soit autant que les critiques[1249]. La spécialisation de la revue s'en trouve donc à cette période réaffirmée, dans la droite ligne du programme initial. En conformité avec les grandes orientations données à la direction par Mourey et Monod et les professions de foi des rédacteurs majeurs de la période, les renouvellements affectant l'équipe même des

[1244] Voir supra, dans le chapitre 1 : « *La mise en place d'un réseau pluriel de rédacteurs* ».
[1245] J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990). Dans *Art et Décoration*, les critiques représentent 50 % des auteurs sur la période 1902-1905. Voir annexe II-D.
[1246] Entre 1902 et 1905, les historiens de l'art représentent 21,42 % des auteurs et les artistes 26,2 %.
[1247] Edmond AMAN-JEAN, « La peinture aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 49-57.
[1248] Pierre ROCHE, « Le plomb dans la statuaire moderne d'après les fontaines de Versailles », *A&D*, novembre 1902, p. 172-176.
[1249] La contribution des artistes constitue 37,25 % des articles publiés par *Art et Décoration* entre 1902 et 1905 (celle des critiques s'élève à 37,9 % et celle des historiens de l'art ne dépasse pas 24,2 %).

contributeurs vont dans le sens d'une clarification du propos et de sa radicalisation au service d'une même cause.

Comme c'est le cas à la direction de la revue, la répartition des attributions respectives des collaborateurs évolue au gré des carrières. Certaines responsabilités se confirment, sans impliquer une exclusivité absolue : Vitry est globalement toujours en charge de la sculpture et Bénédite de la peinture. Mais, avec le départ de Soulier, le commentaire des arts décoratifs revient en priorité, on l'a dit, à Pillard-Verneuil. Là encore, la souplesse est de règle, comme l'attestent les nombreux écrits de Kahn sur les objets d'art en 1902, ceux de Mourey en 1903, ou encore les diverses contributions de Calmettes, Monod-Herzen, Grasset ou Charles Saunier durant toute la période. Cette flexibilité des attributions est d'autant plus notable que de très nombreux auteurs ne participent qu'occasionnellement à la revue, ne livrant qu'un seul article entre 1902 et 1905. Pour la plupart d'entre eux, l'expérience est d'ailleurs unique dans toute la période étudiée (1897-1914)[1250].

Enfin, ce nouveau faisceau de contributeurs traduit bien l'intégration d'*Art et Décoration* à un vaste réseau de critiques désormais actifs dans la presse spécialisée, à côté d'un petit corpus spécifique essentiellement lié aux relations personnelles d'Eugène Grasset[1251]. Certains se distinguent par leur polyvalence : Gustave Kahn, Roger Marx, Gustave Geffroy, Charles Saunier[1252] ou Camille Mauclair – dont la présence sera de plus en plus marquée après 1905 – sont ainsi sollicités aussi bien par les petites revues (*La Plume*, *L'Ermitage*, *Le Mercure de France*), que par les grandes revues d'art (la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*). À ces dernières participent aussi plusieurs fidèles d'*Art et Décoration* tels que William Ritter, Léonce Bénédite et Paul Vitry, qui devient peu à peu omniprésent dans la presse artistique de toute la première moitié du XXe siècle[1253]. Les responsabilités diverses de Marx, membre du comité de direction d'*Art et Décoration* depuis avril 1899, et rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts* à partir de 1902[1254], peuvent contribuer à expliquer la proximité des équipes rédactionnelles de ces deux périodiques qui occupent, chacun dans son genre, une position à peu près

[1250] Voir annexe II-D.

[1251] L'œuvre critique de Grasset est spécifiquement liée à son engagement dans *Art et Décoration* : c'est également le cas de ses élèves, Édouard Monod-Herzen, auteur de trois articles en 1905, et de Pillard-Verneuil, qui, avant 1906, ne collabore, en tant que critique, qu'à *Art et Décoration*.

[1252] Charles Saunier est notamment responsable de la rubrique de *La Plume* consacrée aux arts décoratifs. Sur Charles Saunier, voir F. FRAVALO, « Charles Saunier », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.), ([en ligne :], http://www.inha.fr/spip.php?article2535, consulté le 18 décembre 2014).

[1253] Entre 1900 et 1950, Paul Vitry participe à soixante-treize titres de la presse artistique francophone, d'après l'interrogation du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critiques d'art de la première moitié du XXe siècle* ([en ligne :] http : http://agorha.inha.fr, consulté le 3 juillet 2014).

[1254] C. MÉNEUX, 2007, p. 498-499 et Hélène DE GIVRY, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la *Gazette des beaux-arts* », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 48.

équivalente à partir de 1900. Sous la direction de Marx, la politique éditoriale de la *Gazette* en matière d'art contemporain, telle qu'elle est décrite a posteriori par Paul Jamot, se rapproche de celle de Lévy dans le domaine des arts appliqués : « sympathie clairvoyante et indépendante qui n'est jamais si heureuse que lorsqu'elle a été la première à signaler un jeune talent[1255] ». Sans jouir de la même ancienneté que sa prestigieuse consœur, *Art et Décoration* affiche dans ses sommaires et sur sa page de titre des noms du même acabit.

La revue de Lévy partage surtout un nombre important de rédacteurs avec deux autres périodiques dont elle est particulièrement proche, en raison des personnalités qui sont à leur tête. C'est le cas de certains auteurs majeurs des années 1902-1905 : Jourdain, Marx, Bénédite, ou encore Mauclair et Saunier, qui signent également des articles pour *Les Arts de la vie* de Gabriel Mourey. Tous, excepté Marx, sont aussi sollicités par *L'Art décoratif*, devenue la revue de Soulier, qui partage également avec *Art et Décoration* la collaboration de Raymond Bouyer, Eugène Belville et Lucien Magne, tout en possédant son propre contingent de critiques spécialisés[1256]. Les trois revues, qui profitent également de ces signatures propres à renforcer le rôle de leurs directeurs respectifs et parfois successifs, dessinent ainsi, en entretenant des rapports complexes de solidarité et de concurrence, un véritable réseau[1257], mû par une conception de l'engagement au service d'un art décoratif français contemporain élargi à toutes ses manifestations.

3/ Des mutations graphiques

Les années 1902-1905 constituent aussi pour *Art et Décoration* une période de transition sur le plan de l'identité visuelle. Plusieurs changements affectent la revue dans sa matérialité, accentuant son ancrage délibéré dans la modernité. Dans le sillage de son adoption massive

[1255] Paul JAMOT, « Théodore Reinach », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1928, p. 239.
[1256] Parmi eux, on relève les noms de Bojidar Karageorgevitch, Octave Gerdeil, Tristan Leclère, Léon Riotor, Roger de Félice, Robert de Souza et Émile Sedeyn.
[1257] À la différence des revues littéraires belges de l'entre-deux-guerres, plutôt d'avant-garde, étudiées par Daphné de Marneffe, qui se distinguent par une relation majoritairement solidaire, les deux grandes revues d'art décoratif entretiennent une rivalité économique certaine, parallèlement à un respect mutuel et au partage d'une cause commune. Sur la notion de réseau de revues, voir les études de Daphné DE MARNEFFE, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde au début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES*, 4 octobre 2008
([en ligne :] http://contextes.revues.org/index3493.html, consulté le 21 janvier 2014) ; *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du titre de docteur en langues et lettres, sous la dir. de J.-P. Bertrand, Université de Liège, 2006-2007, 304 p., et D. DE MARNEFFE et Benoît DENIS (dir.), *Les réseaux littéraires*, Le Cri/Ciel, ULB-Ulg, 2006.

des techniques d'illustration les plus récentes dès sa création, elle affirme, à partir de 1902, son choix d'une modernité industrielle. Cette réorientation progressive se manifeste à travers deux nouveautés : l'adoption d'un caractère typographique résolument contemporain à partir de 1904, et l'utilisation presque exclusive de la similigravure trichrome pour ses illustrations hors textes dès 1902.

L'adoption du Grasset

En janvier 1904, pour la première fois depuis sa fondation, *Art et Décoration* se présente à ses lecteurs sous un jour nouveau. La totalité de la livraison, y compris les suppléments, est imprimée au moyen d'un caractère qui tranche avec la banalité de l'Elzévir employé jusqu'ici : le Grasset. Il s'agit d'un changement majeur et définitif, qui perdurera jusqu'à la fin de l'année 1923. Sa présence dans la revue n'est toutefois pas complètement inédite. L'année précédente, un article consacré à l'artiste par Gabriel Mourey en avait déjà fait usage, tout en en vantant « la belle audace[1258] ». Mais cet emploi restait exceptionnel : réservé au strict cadre de cet article, il était presque réduit au même rang que les ornements graphiques exécutés par Schwabe, Auriol ou de Feure pour les monographies dont ils avaient fait l'objet dans la revue[1259]. Une telle parcimonie est surprenante quand on pense aux liens étroits qui unissent Eugène Grasset à *Art et Décoration* et à son éditeur[1260]. La revue semble même étonnamment frileuse en regard de certaines de ses consœurs, plus récentes, qui emploient le nouveau caractère dès leur création : *L'Art décoratif pour tous* en 1902, ou *L'Occident*, dès 1901. Dans les toutes premières années du siècle, l'usage du Grasset se répand en effet dans la presse, comme l'atteste son adoption, dans le courant de l'année 1901, par la revue illustrée *Cocorico*, parallèlement à sa diffusion dans l'univers du livre proprement dit[1261]. Mais la Librairie centrale des beaux-arts, pourtant éditrice de Grasset, ne l'emploie quasiment pas avant l'article de Mourey : excepté les deux pages d'introduction des *Combinaisons ornementales*, la

[1258] Gabriel MOUREY, « Eugène Grasset », *A&D*, janvier 1903, p. 20. Voir annexe III-1903-1. Il faut également noter que les suppléments bénéficient, eux aussi, à partir de janvier 1903, d'une nouvelle mise en page : les titres des rubriques apparaissent désormais en gras, et les petits motifs ornementaux séparant ces rubriques disparaissent. Un changement plus visible se note toutefois en janvier de l'année suivante. Les premières pages des suppléments de janvier à avril présentent chacune un en-tête illustré différencié. Celui d'avril est ensuite récurrent jusqu'en décembre 1905. Les suppléments des années suivantes ne comporteront plus d'en-tête.
[1259] Voir annexes III-1899-5, III-1899-6, III-1901-2, III-1901-3.
[1260] Voir supra, dans le chapitre 1 : « *Émile Lévy, héritier d'une dynastie de libraires-éditeurs* ».
[1261] L'une des premières œuvres littéraires éditées en Grasset est : Anatole FRANCE *L'Affaire Crainquebille*, Paris, Pelletan, 1901 (Philippe THIÉBAUT, *La Lettre Art nouveau*, Dossiers du musée d'Orsay, Paris, RMN, 1995, p. 47).

première de ses publications où il en est réellement fait usage est l'ouvrage de René Binet, *Esquisses décoratives*, publié en 1903[1262].

Pourtant le Grasset a vu le jour dès 1897, à la suite de la rencontre de son créateur avec un fondeur en caractères d'une importance majeure au tournant du siècle : Georges Peignot, principal acteur de la rénovation de l'art typographique qui a accompagné l'Art nouveau[1263]. Dans la seconde moitié des années 1890, plusieurs voix s'élèvent en effet contre la décadence française de l'art du livre. Édouard Pelletan, éditeur en bibliophilie, se montre l'un des plus virulents à la suite de l'exposition du livre moderne orchestrée en 1895 par Siegfried Bing, qui a révélé les recherches et les innovations des Anglais en la matière[1264]. Il met l'accent sur le rôle central de la typographie dans la réalisation d'un livre conçu dans sa totalité en phase avec son époque et en rappelle les principes essentiels : la proscription des encres colorées au profit des seuls noir et blanc et la prise en compte du format de la page pour une juste proportion du noir des caractères. À la suite de Marius Vachon, il s'insurge contre « l'éclectisme aimable, tolérant, indulgent[1265] » qui règne alors en France. Depuis la fin du Second Empire triomphent en effet les formes alambiquées, nées de l'hybridation des trois caractères principaux (le gothique, le Didot et l'Elzévir)[1266], à laquelle s'ajoutent à la fin du siècle les délires surchargés du *Modern Style*. Marqués par l'exemple des préraphaélites, focalisés sur la recherche d'une harmonie nouvelle de la page imprimée[1267], quelques artistes français – Eugène Grasset et George Auriol en tête – prennent le relais de Pelletan pour affirmer l'accord nécessaire entre le décor et la lettre[1268], conçue comme « une résultante de la période contemporaine[1269] » :

[1262] En 1902, les *Documents d'art décoratif* d'Alfons Mucha n'utilisent pas non plus le Grasset. En revanche, les prospectus – conservés dans les exemplaires de la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève –, glissés dans plusieurs livraisons d'*Art et Décoration* en 1902 et en 1903, en font usage : c'est le cas, dès avril 1902, du prospectus pour les *Documents d'art décoratif* de Mucha, puis, en janvier 1903, de la publicité pour les *Estampes décoratives* de Grasset, et du prospectus annonçant la parution de l'ouvrage de Binet. Voir annexe III-1902-3-4 et III-1903-1.

[1263] Dirigée en 1900 par Georges Peignot, la fonderie du même nom est issue de l'association des anciennes fonderies Cochard et David à la société Veuve Routier et Peignot, fondée en 1858, et spécialisée dans la fonderie de caractère et la fabrication des blancs. (A. LAHURE, *Exposition universelle et internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III. Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Classe 11 : Typographie, impressions diverses*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 60). Malgré une postérité moindre, la fonderie Turlot, imprimeur de la revue *L'Art nouveau français en typographie* (1902-1906), se flatte d'une position similaire, revendiquant la première place dans la rénovation de l'art de la lettre au tournant du siècle.

[1264] Édouard PELLETAN, *Deuxième lettre aux bibliophiles : du texte et du caractère typographique*, Paris, Pelletan, 1896.

[1265] Marius VACHON, *Les arts et les industries du papier en France*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies May et Motteroz dir., 1894, p. 45.

[1266] P. THIÉBAUT, 1995, p. 41

[1267] Charles RICKETTS et Lucien PISSARRO, *De la typographie et de l'harmonie de la page imprimée. William Morris et son influence sur les arts et métiers*, Paris/Londres, Floury/Hacon and Ricketts, 1898.

[1268] André MARTY, *L'imprimerie et les procédés de gravure au XXe siècle*, Paris, chez l'auteur, 1906, p. 37.

[1269] Georges PEIGNOT, *Le Grasset*, Paris, Fonderie Peignot et fils, 1902, p. 5.

> « Notre rôle, à nous qui voulons tout le mieux et la marche en avant, est de faire tous nos efforts pour revenir à la saine vérité, non en remontant un courant impossible à parcourir en sens inverse, mais en dépassant au contraire les pâles productions de notre époque par de la typographie plus pleine, par des illustrations plus noires et moins maigres.[1270] »

Chez Grasset, l'attention portée à la typographie comme « objet de création[1271] » est liée à un intérêt déjà ancien pour l'art du livre, que son travail avec Charles Gillot a contribué à rénover, par l'usage de la chromotypographie en couleurs[1272], dès 1883, avec la publication de l'*Histoire des Quatre Fils Aymon*[1273]. Parallèlement, ses créations d'affiches l'amènent à réfléchir sur l'intégration harmonieuse de la lettre à la composition d'ensemble et sur sa concordance avec le sujet traité[1274]. Dans les années 1880, il pousse cette recherche en direction de la lettre ornée, dessinant un ensemble d'ornements typographiques pour *Les Fêtes chrétiennes* de l'abbé Drioux[1275], puis, un peu plus tard, pour le frontispice et les lettrines du Nouveau Larousse illustré[1276]. Il commence ensuite à réfléchir à la création d'une typographie nouvelle, qu'il désire employer en caractères de labeur pour la publication de sa *Méthode de composition ornementale*[1277]. Sa collaboration avec Georges Peignot, qui poursuit des ambitions analogues, concrétise ses recherches et leur offre une diffusion industrielle, grâce à la fonte du nouveau caractère, gravé dès 1897 par Eugène Parmentier[1278]. Cette création fait date, Grasset étant, aux dires de Thibaudeau – chef d'atelier de Peignot de 1900 à 1925 –, le premier en France à dessiner l'ensemble des signes d'un alphabet romain en vue de sa gravure typographique, ce qui engendre un processus de fonte inédit[1279]. L'artiste convoque aussi son érudition en histoire de la lettre, retournant, conformément aux préceptes de Charles Ricketts

---

[1270] Eugène Grasset cité par A. MARTY, 1906, p. 38.

[1271] Ségolène LE MEN, « Préliminaire : l'art du livre autour de 1900 », in Hélène VÉDRINE (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles*, Kimé, 2003, p. 16.

[1272] Voir Luce ABÉLÈS, « La chromotypographie », dans A-C. ROYÈRE et J. SCHUH (dir.) (à paraître en 2015). Nous remercions Luce Abélès de nous avoir communiqué ses travaux.

[1273] Danielle CHAPERON et Philippe KAENEL, « Eugène Grasset, l'enlumineur », *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 27-37. Voir annexe III-1903-1.

[1274] Michel WLASSIKOV, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs et Dominique Carré éditeur, 2005, p. 30.

[1275] E. GRASSET, *Ornements typographiques… dessinés et publiés en 1880 pour « Les Fêtes chrétiennes » par l'abbé Drioux*, Paris, Sagot, 1898.

[1276] En 1916-1917, Grasset sera chargé de l'enseignement de l'histoire et du dessin de la lettre à l'École Estienne, pour laquelle il rédige un Rapport, édité en 1916 (E. GRASSET, *Rapport présenté par M. Grasset sur l'enseignement de l'histoire et du dessin de la lettre à l'école du Livre*, Paris, Imprimerie de l'École Estienne, 1916), et d'importantes notes de cours, dont le manuscrit de 280 feuillets, non publié, est aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay. Sur l'enseignement de Grasset à l'École Estienne, voir aussi M.-È. CELIO-SCHEURER, 2004.

[1277] Charles SAUNIER, *Les décorateurs du livre*, Paris, Rieder, 1922. Cette information est reprise dans Francis THIBAUDEAU, *Manuel français de typographie moderne*, Paris, Bureau de l'Édition, 1924, p. 118. Étant donné l'implication de Thibaudeau dans l'entreprise Peignot, elle nous paraît donc fiable.

[1278] M. WLASSIKOV, 2005, p. 44-45.

[1279] « Pour la première fois : on établit l'échelle des corps d'un caractère de labeur par réductions photographiques du dessin d'auteur (au lieu de tâtonner par la taille successive de poinçons d'essais). » (F. THIBAUDEAU, 1924, p. 118).

et Lucien Pissarro[1280], aux sources même de cet art : il s'inspire des caractères des époques carolingiennes, romanes et gothiques[1281], et surtout des lettres prototypographiques mises au point en 1478 par l'imprimeur de la Sorbonne Ulrich Gering. Comme le note Philippe Thiébaut, il garde des formes anciennes manuscrites ou dessinées à main libre des « caractères empreints du mouvement naturel des doigts[1282] », laissant deviner le tracé du calame dans les empattements triangulaires.

La parution de la *Méthode de composition ornementale* tardant à venir, le Grasset est employé pour la première fois en 1898 par Firmin-Didot dans une édition du *Huon de Bordeaux*, une chanson de geste du cycle de Charlemagne datant environ de 1300[1283]. La réception est mitigée : l'artiste est accusé d'avoir tout simplement plagié un caractère du XVIe siècle[1284]. Puis l'usage du nouvel alphabet se répand autour de 1900 dans l'édition littéraire moderne et dans la presse artistique, suscitant l'enthousiasme des éditeurs, des artistes, des typographes et des bibliophiles[1285]. Treize corps du romain et de l'italique sont déclinés de 1897 à 1900[1286]. Comme le souligne Octave Uzanne dans l'hommage rendu à Eugène Grasset en 1906, ce caractère répond alors pleinement aux besoins des éditeurs :

> « Il sembla d'abord étranger et comme issu de quelque vieux missel ou antiphonaire calligraphié. Gras, solide, vaguement roman de style, un peu trapu, bien ouvert et sans inutiles déliés, la lisibilité ne pouvait être niée, à l'impression il donnait une typographie régulière, bien nette, d'un noir opulent. Imprimeurs, éditeurs et bibliophiles ne pouvaient s'en montrer que pleinement satisfaits, son succès fut considérable et ne sera certes point épuisé de sitôt.[1287] »

[1280] « […] un retour vers les sources inspiratrices de ses lettres et la compréhension des procédés nécessaires pour les refaire peuvent seuls redonner les moyens de régénérer la typographie, et de lui ajouter une harmonie, un élément qui, à présent, lui manquent » (C. RICKETTS et L. PISSARRO, 1898, p. 11).

[1281] P. THIÉBAUT, 1995, p. 46.

[1282] *Idem.*

[1283] C. SAUNIER, 1922, p. 25

[1284] Selon René Ponot, Grasset est accusé d'avoir plagié les caractères d'*Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne, utilisé par Sébastien Gryphe en 1530. (R. PONOT, « La création typographique des Français », *in* H.-J. MARTIN et CHARTIER (dir.), t. IV, 1991, p. 376.

[1285] En 1902, dans une plaquette publicitaire consacrée au nouveau caractère, Peignot publie notamment les commentaires laudateurs de René Baschet, Walter Crane, Fraipont, Henri Laurens, George Moreau (directeur de *La Revue universelle* publiée par Larousse), Édouard Pelletan, André Pératé. Parmi eux on peut y lire ces mots de Gustave de Malherbe, imprimeur d'*Art et Décoration* : « Je me fais un plaisir de vous déclarer que j'estime au plus haut point votre caractère Grasset, qui, par son style, constitue un admirable caractère de labeur, en même temps que, par sa souplesse, il présente de multiples ressources pour les emplois les plus divers. » (« Appréciations », *in* G. PEIGNOT, 1902, p. 22).

[1286] François RAPPO, « La typographie d'Eugène Grasset », *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 166.

[1287] Octave UZANNE, « L'Exposition décorative d'Eugène Grasset aux Artistes décorateurs », *A&D*, décembre 1906, p. 176.

Le Grasset joint ainsi, de manière exemplaire, l'utilité pratique à la beauté d'une œuvre qualifiée a posteriori par Thibaudeau de « réellement grandiose et créatrice[1288] ». Devant ce succès, Peignot continue sa politique de rénovation typographique, en commandant en 1899 un nouveau caractère à George Auriol[1289]. En 1910, il renouvellera cette expérience auprès de Bellery-Desfontaines[1290] après s'être associé à l'autre grand rénovateur, Deberny (lui-même à l'origine du Giraldon gravé de 1905 à 1909[1291]).

En adoptant tardivement le Grasset en 1904, *Art et Décoration* saisit l'occasion de réaffirmer son identité matérielle au sein de l'édition et de la presse spécialisées. Son apparition est ainsi contemporaine du premier numéro de *Les Arts de la vie*, pour lequel Mourey choisit d'employer l'Auriol – après avoir, rappelons-le, suscité le premier usage du Grasset dans la revue de Lévy. Le rôle de manifeste graphique d'un art décoratif moderne et rationnel assumé par cette dernière gagne ainsi en cohérence et en sobriété. L'usage du nouveau caractère vient compléter une ligne graphique déjà globalement homogène, élaborée lors des concours de la revue par l'application des théories fondant l'enseignement de Grasset et incarnant son esthétique. La prégnance de celle-ci s'en trouve donc renforcée, non sans lien avec l'influence croissante, écrite, graphique et conceptuelle, de son disciple et épigone, Maurice Pillard-Verneuil. Conformément aux idéaux qu'elle défend, *Art et Décoration* applique dès lors logiquement en son propre sein sa recherche d'ensemble totalisant : typographie, mise en page et ornements viennent former un objet dont la cohérence interne est encore redoublée par le contenu critique et théorique des textes.

Les premières années du XXe siècle voient donc *Art et Décoration* commencer à mettre en œuvre des préceptes maintes fois énoncés, non seulement pour les arts appliqués en général, mais également pour l'art du livre proprement dit. Depuis 1897, elle célèbre en effet l'unité du livre réalisée par Alfons Mucha, Eugène Belville, ou George Auriol, attentifs à « une heureuse combinaison de formes et de lignes[1292] », et à l'élaboration d'« œuvre[s] d'une admirable unité de pensée et d'exécution[1293] », grâce à une liaison quasi organique de la

[1288] F. THIBAUDEAU, 1924, p. 126.
[1289] Contrairement au Grasset, conçu d'emblée comme un caractère de labeur, l'Auriol est au départ envisagé comme un caractère de fantaisie. (Charles PEIGNOT, « Les Peignot : Georges, Charles », *Communication et langages*, n° 59, 1984, p. 64).
[1290] *Le Bellery-Desfontaines large et allongé*, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s. d.
[1291] René PONOT, *in* H.-J. MARTIN et CHARTIER (dir.), t. IV, 1991, p. 377.
[1292] G. SOULIER, « Eugène Belville », *A&D*, mai 1898, p. 148.
[1293] Charles MASSON, « Mucha », *A&D*, mai 1900, p. 136.

composition du détail et de la composition d'ensemble[1294]. Chez George Auriol notamment, Arsène Alexandre a salué la lettre comme « l'un des plus beaux dessins qui soient puisqu'elle est à la fois *signe* et *motif* [1295]». Mais, comme l'a révélé Raymond Bouyer par le biais d'une audacieuse métaphore, le livre – ou la revue – serait même l'incarnation privilégiée d'une conception rationaliste de l'œuvre décorative, dans la droite ligne de la pensée viollet-le-ducienne :

> « À toutes ces conditions, bien remplies, maintenues sans trêve, *L'Image* est essentiellement un livre : à ce titre, elle ne saurait qu'intéresser les lecteurs d'*Art et Décoration* qui découvrent en elle un nouveau chapitre de cette renaissance ornementale, autrefois devinée, prévue par notre Viollet-le-Duc. L'architecte précurseur se souciait avant tout de l'histoire, de la métamorphose du home ; mais n'est-ce-pas une demeure adéquate à la pensée moderne qu'un beau livre qui en retrace parallèlement, deux fois, les visions ? La façade, c'est la couverture provisoire ou la reliure définitive : que si je pénètre à l'intérieur, je dois rencontrer des préoccupations pareilles, toujours appropriées aux exigences des intentions successives et du but unique, qui est l'hymen du texte avec l'image. L'unité du livre, c'est la page : or, chaque page de l'*Image* est comme un décor indéfiniment variable, qui commente les lignes avec les formes. Comme péristyle, un cadre original, le plus souvent, une première page, prose ou poème, encadrée par un thème végétal ou figuré. […][1296] »

Terrain privilégié d'une application rigoureuse des règles de la composition propre au décoratif, l'art du livre sollicite logiquement l'attention des critiques d'*Art et Décoration* et l'adoption du Grasset marque incontestablement une étape dans la réalisation d'une unité visuelle au service de son discours. Davantage encore qu'un manifeste, la revue est désormais devenue un véritable modèle.

Toutefois, contrairement à *L'Image*, célébrée en 1898 par Raymond Bouyer, la revue de la Librairie centrale des beaux-arts n'a pas de réelles ambitions bibliophiliques. On l'a dit, malgré la présence d'une mise en page soignée, à l'ornementation parfois spécifiquement adaptée au texte, *Art et Décoration* laisse moins de place aux techniques artistiques qu'aux procédés industriels modernes. À l'opposé de sa consœur qui entend réhabiliter la gravure sur bois, elle adopte délibérément dès 1897 les techniques photomécaniques. À partir de 1902, cette tendance s'accentue encore, avec une homogénéisation du recours à la similigravure en couleurs dans les hors textes, ce qui la place encore davantage du côté de l'édition industrielle.

[1294] G. SOULIER, « Quelques couvertures par George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 74.
[1295] Arsène ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 168.
[1296] Raymond BOUYER, « *L'Image* », *A&D*, janvier 1898, p. 27-28.

Vers le règne de la trichromie

Cet emploi ne constitue pas en tant que tel une innovation, puisque les premières reproductions en similigravure trichrome dans les hors textes apparaissent dès le numéro de janvier 1900[1297]. Mais à partir de 1902, sa systématisation, à l'exclusion quasi totale de toute autre technique[1298], bien relevée par Emmanuelle Dupin[1299], a quant à elle une incidence remarquable sur le statut de la revue au seuil du nouveau siècle. La similigravure en noir et blanc reste de mise pour les illustrations insérées dans le texte, parallèlement à la photogravure au trait pour la reproduction des couleurs en aplats, mais les premières exceptions sont aussi visibles dès l'hiver 1903 : en février, l'article de Verneuil consacré au tapis moderne restitue la fraîcheur de coloris de plusieurs œuvres réalisées par les ateliers de l'Art nouveau Bing sur des cartons d'Édouard Colonna, de Georges de Feure et de Frank Brangwyn[1300]. Encore rare, l'expérience se renouvelle en août 1903 pour la reproduction des broderies russes exécutées dans les ateliers de Talachkino[1301], puis en décembre 1905, avec un article consacré aux bijoux de René Lalique qui reproduit en couleurs nuancées quelques-uns de ses dessins préparatoires[1302]. En accueillant dans ses pages le procédé photomécanique le plus à la pointe, *Art et Décoration* réaffirme, là encore, son ambition d'être une revue délibérément moderne sur le plan matériel. Autour de 1900, la similigravure trichrome ou procédé dit des « trois couleurs », cristallise en effet aussi bien les critiques des partisans des procédés manuels que l'enthousiasme des professionnels de la photographie. En témoigne un ensemble significatif de publications et de traités techniques destinés à sa vulgarisation[1303]. Aussi, dès la fin des années 1890, Jules Pinsard n'hésitait-t-il pas à la proclamer :

> « la plus importante, celle qui révolutionne l'imprimerie et de laquelle on peut tout attendre, méthode surprenante, encore jeune, mais déjà merveilleuse, n'ayant pas dit son dernier mot

[1297] Voir annexe III-1900-1.
[1298] Entre 1902 et 1905, seuls six hors textes en couleurs font appel à une technique autre que la similigravure trichrome. Voir annexe II-B.
[1299] E. DUPIN, 1994, p. 32.
[1300] M. PILLARD-VERNEUIL, « Le Tapis moderne », *A&D*, février 1903 p. 41-52. Voir annexe III-1903-2.
[1301] G. MOUREY, « L'Art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 239. Voir annexe III-1903-8.
[1302] Gustave GEFFROY, « Des bijoux. À propos de René Lalique », *A&D*, décembre 1905, p. 186-187. Voir annexe III-1905-12.
[1303] G. H. NIEWENGLOWSKI et A. ERNAULT, *Les Couleurs et la photographie*, Paris, Société d'éditions scientifiques, s. d. ; Louis-Philippe CLERC, *La Photographie des couleurs*, Paris, Gauthier-Villars et Masson, 1899 ; Félix DROUIN, *Photographie des couleurs*, Paris, Ch. Mendel éd., 1896 ; G. NAUDET, *La photographie des couleurs à la portée de tous*, Paris, H. Desforges éd., 1899 ; Camille RUCKERT, *La photographie des couleurs*, Paris, Librairie C. Reinwald, Schleicher frères, 1900.

> car sans cesse perfectionnée, elle aspire à devenir la méthode idéale, celle qui supprimera toutes les autres dans le domaine de la couleur.[1304] »

Avec une ardeur presque dithyrambique, il en vante les qualités esthétiques (authenticité et fidélité à l'original par la modulation subtile des couleurs), techniques (facilité d'impression) et économiques (faiblesse des coûts).

Le procédé est issu de la combinaison de recherches doubles. Les premières, menées dans les années 1880 par l'Allemand Georg Meisenbach, le Français Charles Guillaume Petit et l'Américain Frédéric Ives, trouvent leur aboutissement dans la mise au point de la similigravure tramée par Max Lévy au début des années 1890, qui permet d'obtenir les demi-teintes. Les secondes sont dues aux Français Charles Cros et Ducos du Hauron, qui élaborent, dès la fin des années 1870, un procédé de photographie en couleur, à partir du principe des contrastes simultanés découvert par Chevreul. La similigravure, utilisée massivement par *Art et Décoration* dès sa création pour les illustrations dans le texte, consiste à photographier le modèle à reproduire à travers une trame spéciale qui décompose les teintes en un quadrillé plus ou moins fin respectant les contrastes de valeurs. Le cliché peut ensuite être retouché au brunissoir ou au burin, pour relever, selon les besoins, les parties sombres ou les parties claires. La trichromie se base, quant à elle, sur l'enregistrement distinct des trois couleurs primaires, puis sur la superposition des tirages ainsi obtenus pour retrouver les couleurs naturelles dans l'image définitive. Cette invention est à la base des procédés d'impressions photographiques en couleur[1305], dont la similigravure tramée – dite aussi « autotypie » – est l'une des premières applications. Ne nécessitant que trois impressions successives, elle supplante ainsi rapidement, autour de 1900, les procédés plus longs et plus complexes de la chromotypographie et de la chromolithographie – dont la mise en œuvre nécessite autant d'impressions qu'il y a de couleurs sur une image[1306]. La similigravure, en jouant sur le mélange optique, est à même de reproduire un nombre infini de nuances.

C'est pourquoi son usage est d'emblée recommandé par ses promoteurs pour les reproductions « d'après nature » et celles de peintures à l'huile, dont il peut rendre fidèlement les nuances et les reliefs[1307]. Sans surprise, c'est dans ce dernier cas qu'*Art et Décoration* en a d'abord fait usage, pour l'impression en hors texte de deux toiles d'Henri Martin, *Muse, derniers*

[1304] Jules PINSARD, *L'illustration du livre moderne et la photographie*, Paris, Charles Mendel éditeur, 1897, p. 229.
[1305] La trichromie est employée dans les procédés d'impressions à plat (offset), en creux (héliochromie) et en relief (typographie). E. COURMONT, *Histoire et technique de la photogravure*, Gauthier-Villars, Paris, 1947.
[1306] J. PINSARD, 1897, p. 240.
[1307] *Ibid.*, p. 241.

rayons et *Muse, Crépuscule*[1308] en janvier 1900. Puis, à partir de 1903, la revue emploie aussi la similigravure trichrome pour des reproductions d'objets d'art émaillés, de céramiques, ou de textiles. Seules les estampes sollicitent encore à cette date le procédé plus ancien de la chromotypographie[1309]. À l'instar de Jules Pinsard, Pillard-Verneuil, qui se livre à une explication claire et détaillée des principaux procédés de photogravure employés par la revue dans deux articles parus au début de l'année 1902, apprécie la fidélité de la reproduction par rapport au modèle. À l'opposé des bibliophiles détracteurs du procédé, il considère l'absence d'intervention manuelle d'un graveur copiste, et forcément interprète, comme le gage d'un respect absolu de l'œuvre reproduite, dont le caractère artistique authentique est pleinement conservé[1310]. Le principal inconvénient réside à ses yeux dans l'emploi indispensable d'un papier couché lisse et brillant, qu'il juge « anti-artistique et impropre à un tirage de luxe aussi bien à cause de son aspect et de son toucher désagréables, que pour son manque de solidité.[1311] » Globalement, *Art et Décoration* tend ainsi à présenter ses hors textes comme des fac-similés des tableaux et des aquarelles qu'elle reproduit[1312]. Le contre-collage du papier couché supportant la reproduction sur un papier mat plus épais, vient dans certains cas[1313], souligner cette intention. Pour les œuvres en trois dimensions, le statut des images est plus complexe, et le recours au médium photographique moins transparent. Selon Verneuil, la photogravure permet pourtant, dans tous les cas, « d'illustrer copieusement [les] articles, tout en respectant scrupuleusement le caractère de l'œuvre reproduite, tableau ou objet d'art.[1314] Cette exactitude « scrupuleuse » rend encore plus appréciable le procédé trichrome, dont il expose la technique en détail quelques années plus tard [1315]. Cette fidélité à l'œuvre d'art, dont il est possible de proposer à grande échelle des fac-similés de qualité, explique l'adoption

---

[1308] Ces deux hors textes accompagnent l'article de Léonce Bénédite, « *La Lyre et les Muses* par Henri Martin », *A&D*, janvier 1900, p. 1-10. Voir annexe III-1900-1.

[1309] *Les Pêcheuses de coquillages* d'Auguste Lepère et *La mort de Kriemhilt* de Joseph Sattler en 1904 sont imprimées en chromotypographie. Voir annexes III-1904-1 et III-1904-10-11. L'usage de la chromolithographie, rehaussée d'or, est aussi notable dans la reproduction d'un vase de Tiffany par Firmin-Didot en 1903. Voir annexe III-1903-7-12.

[1310] « Toute trace d'art a disparu de la gravure, et seule reste celle que comportait en soi le modèle reproduit. » (M. P.-VERNEUIL, « La Photogravure », *A&D*, mars 1902, p. 86). Voir annexe III-1902-3.

[1311] M. P.-VERNEUIL, « L'emploi des couleurs en impression », *A&D*, janvier 1902, p. 8. Voir annexe III-1902-1.

[1312] Sur la notion de fac-similés, voir Laureline MEIZEL, « La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-simile, image, illustration (1874-1957) », *in* A.-C. ROYÈRE et J. SCHUH (dir.) (à paraître en 2015). Nous remercions Laureline Meizel de nous avoir communiqué ses travaux.

[1313] Ce procédé de contre-collage se rencontre par exemple pour la reproduction des aquarelles de Marius Perret en mars 1902. Voir annexe III-1902-3-6. (En 1901, les hors textes reproduisant les *Fêtes de nuit* d'Abel Truchet (octobre) et l'esquisse de Besnard pour un plafond de l'Hôtel de Ville (décembre) avaient déjà fait usage de ce procédé). Voir annexes III-1901-10 et III-1901-12.

[1314] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mars 1902, p. 85.

[1315] M. P.-VERNEUIL, « Le procédé de gravure en trois couleurs », *A&D*, janvier 1908, p. 16. Voir annexe III-1908-1.

enthousiaste de la similigravure, y compris trichrome, par une partie de l'édition et la presse artistiques[1316]. Cette dimension participe à l'entreprise de démocratisation, ou du moins de diffusion élargie de l'art, qui est celle de la Librairie centrale des beaux-arts, malgré la publication d'ouvrages par ailleurs souvent luxueux[1317]. Elle répond plus immédiatement aux ambitions d'une revue comme *Art et Décoration*, qui, en visant un public large – certes plus bourgeois que populaire –, entend bien faire œuvre didactique. Une telle ambition peut contribuer à justifier cet emploi relativement précoce, y compris dans le champ de la presse artistique : la *Revue des arts décoratifs* n'y recourt pas une seule fois avant de cesser sa parution en juillet 1902, et *L'Art décoratif* attend, pour sa part, le début de l'année 1903. Quant à la *Gazette des beaux-arts*, qui fait un usage plus que parcimonieux des reproductions en couleurs, elle n'use pas de ce procédé avant novembre 1912[1318]. Par ailleurs, rappelons qu'une revue pourtant fondamentalement basée sur la communication par l'image, telle que *L'Illustration*, n'a généralisé son emploi de la similigravure qu'à partir de 1904[1319]. Avant l'ère du photojournalisme, les procédés photomécaniques, y compris trichromes, trouvent une application plus manifeste dans les reproductions artistiques, dont la presse spécialisée est friande, que dans le rendu de l'actualité. De ce point de vue *Art et Décoration* s'inscrit donc volontairement, sinon à l'avant-garde, du moins à la pointe, de la presse artistique à large diffusion.

Cette mutation technologique s'accompagne d'un renouvellement des collaborateurs, Émile Lévy étant toujours soucieux de s'assurer l'expertise de spécialistes. Les premières similigravures trichromes sont réalisées par ses photograveurs habituels : Lemercier, jusqu'ici sollicité pour les chromolithographies, effectue le clichage des œuvres d'Henri Martin en janvier 1900, tandis que Malherbe, imprimeur de la revue et artisan des photogravures au trait et des chromotypographies, assure celui de la peinture de Veber, *La Parabole des Vierges*

[1316] Comme l'a montré Laureline Meizel, l'application de la photographie à l'impression en fac-similé des illustrations du livre d'art ne sera toujours pas totalement acquise à la fin des années 1920 (L. MEIZEL, *in* A.-C. ROYÈRE et J. SCHUH (dir.), à paraître en 2015).

[1317] Laureline Meizel a souligné les enjeux démocratiques et pédagogiques qui sont ceux du livre illustré par la photographie au tournant du XXe siècle : L. MEIZEL, « *Le Trésor artistique de la France* : un cas exemplaire de "livre-spécimen" au tournant des années 1870-1880 », *Études photographiques*, n° 30, décembre 2012, p. 78-115. Nous renvoyons aussi à sa thèse : L. MEIZEL, *La photographie et le livre français : 1867-1897*, sous la dir. de Michel Poivert, université Paris I-Panthéon Sorbonne, en cours.

[1318] Il s'agit de la reproduction d'une miniature persane du XVIe siècle (*Jeu de polo*) accompagnant la recension de l'ouvrage d'Henry-René d'Allemagne, *Du Khorassan au pays des Backhtaris : trois mois de voyage en Perse*, par Jules Guiffrey. Dans les premières années du XXe siècle, les rares illustrations hors textes en couleur publiées par la *Gazette* recourent de préférence aux procédés plus précieux de l'héliogravure et de l'héliotypie.

[1319] Thierry GERVAIS, « Photographies de presse ? », *Études photographiques*, 16 mai 2005, ([En ligne :] http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html, consulté le 14 mai 2013).

folles, et du dessin d'Étienne Dinet agrémentant le numéro de juillet[1320]. En 1902, les similigravures ne portent pas de marque de photograveurs, excepté la reproduction de *Méditation* d'Henri Martin, signée « Ruckert »[1321]. Dans les années 1902-1905, ce nom réapparaît à plusieurs reprises sur les hors textes, et sur quelques illustrations en noir et blanc imprimées dans le texte. Après 1906, sa signature deviendra omniprésente. Pillard-Verneuil signale d'ailleurs, en 1908, la régularité de sa collaboration à *Art et Décoration*[1322]. Étant donné la spécialisation précoce et l'expertise de Ruckert en matière d'impression trichrome, il nous semble vraisemblable qu'il ait en réalité effectué la très grande majorité des hors textes en similigravure dès 1902.

Ce photographe parisien s'implique très tôt dans la recherche concernant l'amélioration des procédés photomécaniques et leur application industrielle. Exposant du matériel photographique dès l'Exposition universelle de 1878[1323], et auteur d'un brevet d'appareil déposé en 1885[1324], Jean Jules Camille Ruckert revendique une expertise dans l'« application des procédés en couleurs à l'édition artistique des œuvres des peintres anciens et modernes, décorateurs, potiers, céramistes », à travers une collaboration aux « grandes publications d'éducation, scientifiques, artistiques et industrielles[1325] ». Il participe ainsi en 1896 à la publication du quatrième tome de *La Peinture en Europe* par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberg, consacré à Venise, pour lequel il réalise une centaine de planches[1326]. Il est aussi, entre autres, un collaborateur occasionnel de *L'Illustration*[1327]. Par ailleurs, Ruckert mène une active campagne en faveur de la vulgarisation des procédés photomécaniques dans son ouvrage *La Photographie des couleurs* publié en 1900. Sa collaboration avec la Librairie centrale des beaux-arts paraît coïncider avec ses premières contributions pour *Art et Décoration* en juin 1902, pour des similigravures en noir et blanc, ainsi que pour la similigravure trichrome utilisée pour la reproduction de *Méditation* d'Henri Martin en hors texte. Mais,

---

[1320] Voir annexe III-1900-6.
[1321] Voir annexe III-1902-3-6.
[1322] « C'est à l'obligeance de M. Ruckert, le photograveur bien connu auquel sont dues toutes les gravures en noir et en couleurs qui illustrent cette Revue, que nous devons les renseignements techniques contenus dans cet article. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, janvier 1908, p. 16).
[1323] *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel*, tome III. Section française, Paris, Imprimerie nationale, 1878.
[1324] [En ligne :] http://brevetsphotographiques.fr/findexformulairedeposants.asp?deposants=Ruckert, consulté le 30 janvier 2014.
[1325] Note accompagnant la demande de Jean Jules Camille Ruckert pour le grade de Chevalier de la Légion d'Honneur (AN, 19800035/744/84437, dossier de Légion d'honneur de Jean Jules Camille Ruckert).
[1326] Georges LAFENESTRE et Eugène RICHTENBERGER, *La peinture en Europe*, t. 4, Venise, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1896. Nous remercions Laureline Meizel de nous avoir communiqué cette information.
[1327] Thierry GERVAIS, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat d'histoire et civilisation, sous la dir. de Christophe Prochasson et André Gunthert, EHESS, 2007, p. 201 et 203.

jusqu'en 1905, il partage encore le clichage des illustrations dans le texte avec un autre prestataire, signant des seules initiales « B. K. », qu'il ne nous a pas été possible d'identifier. Après cette date, Ruckert aura l'exclusivité de la photogravure pour la revue ; il devient ainsi l'un des proches d'Émile Lévy. Non seulement celui-ci sera son parrain lorsqu'il accèdera au grade de Chevalier de la Légion d'honneur en 1912[1328], mais l'éditeur n'hésite pas non plus à faire appel à lui pour de menus services[1329]. Cette intimité renseigne indirectement sur la place centrale qu'occupe le photograveur dans la vie d'une maison d'édition, place aujourd'hui encore beaucoup trop mal connue[1330].

Enfin concernant le statut de l'objet-revue, les significations de cette généralisation de la similigravure, y compris trichrome, à l'exclusion progressive des autres techniques d'illustrations, sont équivoques. La Librairie centrale des beaux-arts réalise une économie incontestable en bannissant les coûteuses et délicates chromolithographies, chromotypographies, héliogravures et phototypies qui garantissaient la variété et la richesse visuelle de la revue dans les années quatre-vingt-dix. Elle renonce ainsi à la diversité d'effets engendrés par ces procédés au profit d'une allure plus homogène, mais aussi moins précieuse, comme l'a noté Emmanuelle Dupin[1331]. Le savant équilibre jusqu'ici maintenu entre revue de semi-luxe et magazine est mis en péril. Le second terme de l'alternative tend désormais à l'emporter : sa propre illustration constitue ainsi l'un des premiers domaines où un procédé de nature industrielle est ouvertement célébré par *Art et Décoration*, par ailleurs encore relativement timide quant à leur utilisation dans les arts appliqués. Mais outre l'économie de production réalisée, l'usage uniforme de la photogravure – tout comme l'adoption du caractère Grasset – contribue à ancrer la revue dans une modernité à laquelle elle entend participer.

Par cette double innovation, *Art et Décoration* parvient à maintenir, entre l'industrialisation des procédés et la créativité formelle typographique, un équilibre subtil qui correspond bien à sa position face à la modernité. Ses propres mutations, graphiques,

---

1328 L.M.S. de J. Ruckert au Grand Chancelier de la Légion d'honneur, 6 février 1912 (AN, 19800035/744/84437, dossier de Légion d'honneur de Jean Jules Camille Ruckert).

1329 En 1911, Lévy écrit ainsi à l'artiste Mathurin Méheut, alors en mission à Roscoff : « J'ai chargé Ruckert de vous envoyer un couple de faisans : vous serez avisés de l'envoi – et dès que vous les aurez suffisamment dessinés, vous les mangerez aux truffes à ma santé. » (L.M.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 6 février 1911, Archives privées Patrick Jude).

1330 Parmi les rares mises en lumière du rôle central des photograveurs, signalons l'article de Laureline MEIZEL : « De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIXe siècle. » *in* Éléonore CHALLINE, Laureline MEIZEL et Michel POIVERT (dir.), *L'expérience photographique*, Paris, PUPS, coll. « Histo.art » n° 6, 2014, p. 177-196.

1331 E. DUPIN, 1994, p. 32.

rédactionnelles et éditoriales accompagnent en effet le sentiment croissant d'un rôle moteur à jouer dans un nouveau contexte de crise pour l'art français moderne.

CHAPITRE 5 – LA CRITIQUE FACE À LA CRISE DE L'ART FRANÇAIS MODERNE

À l'enthousiasme, parfois un peu forcé, qui suit immédiatement la célébration de l'Exposition universelle de 1900, succède rapidement une vision plus sceptique des progrès du mouvement moderne des arts décoratifs. Dès 1902, l'existence d'un Art nouveau français, triomphalement proclamée par Gustave Soulier et ses pairs, est sérieusement remise en question. Les bilans annuels établis à l'occasion des Salons parisiens se font peu à peu plus négatifs, alors même que se multiplient les manifestations totalement ou en partie dévolues aux arts appliqués, du Salon d'automne au Salon des artistes décorateurs en passant par les Salons des industries du mobilier et les diverses expositions de groupes. Les confrontations internationales occasionnées par les grandes expositions de Turin, en 1902, et de Liège, en 1905, engendrent la prise de conscience d'un problème spécifiquement français, auquel la critique, assumant avec une vigueur nouvelle ses ambitions pragmatiques, s'efforce d'apporter des solutions. La richesse des débats alors suscités, dont *Art et Décoration* se fait le creuset, fonde tout l'intérêt d'une période, souvent associée à la déliquescence d'un Art nouveau moribond, mais qui, par ses réinventions et réinterprétations, est au contraire sans doute « l'une des plus passionnantes[1332] » de l'histoire du mouvement.

1/ Un bilan morose

La faiblesse de l'art français

Si les articles d'*Art et Décoration* parus au début de l'année 1902 traduisent encore une confiance et un optimisme consécutifs aux interprétations les plus positives de l'Exposition de 1900, les premières déceptions se donnent à lire dès les salons printaniers. Après les assertions d'un René Sergent qui reflètent le sentiment d'une victoire sur les travers des années

[1332] J.-P. BOUILLON, 1985, p. 185.

précédentes et affirment l'avènement de l'art nouveau tant attendu[1333], la perception d'une stagnation apparaît au mois de juin sous les plumes d'Henri Frantz et de Gustave Kahn, faisant écho aux remarques désenchantées de Charles Saunier dans la *Revue des arts décoratifs*[1334]. Pourtant les avis des critiques d'*Art et Décoration* restent mesurés. Kahn ne manque pas de relever les qualités certaines des objets d'art exposés, se félicitant notamment du dynamisme global des artistes[1335], de l'intensité de leur activité, mais aussi de leur habileté technique[1336]. L'abandon du « style coup de fouet » au profit de la simplicité tant réclamée, surtout, lui apparaît comme un progrès incontestable. Cette orientation signale parallèlement un retour à la tradition, qu'il regarde néanmoins avec une certaine méfiance, à l'instar de Meier-Graefe dans *L'Art décoratif*[1337]. Ces éléments positifs sont aussi contrebalancés par le peu de surprise que provoque une double tendance à la répétition. D'une part, amenés à exposer à une fréquence trop soutenue, les artistes n'ont plus le temps de se renouveler[1338] ; d'autre part, ils cèdent trop facilement à la tentation d'imiter leurs confrères. Une uniformisation naît ainsi d'un manque de personnalités originales et de nouveaux initiateurs, que Henri Frantz, dans le sillage des défenseurs d'un art indépendant, souhaite encore voire émerger[1339]. Celui-ci souligne encore un autre défaut, tout aussi incompatible avec les préceptes rationalistes prônés par *Art et Décoration* : la timidité des décorateurs à envisager le côté utilitaire de leurs meubles comme « une nécessité primordiale[1340] ».

Mais l'analyse de la participation française à l'Exposition internationale de Turin, qui se tient de mai à novembre, provoque un réel choc en révélant l'état stationnaire des arts décoratifs. La situation est d'autant plus préoccupante que la France fait manifestement figure d'exception, selon le cri d'alarme jeté par Pillard-Verneuil à son retour d'Italie: « Alors que

---

[1333] L'architecte et critique René Sergent voit ainsi dans le magasin d'objets art aménagé par Maquet rue Royale, en collaboration avec Mme Selmersheim « une œuvre non d'un agrément passager, mais douée de style, et d'un style que je considère comme excellent, en dépit des prédictions pessimistes de M. Hanotaux, qui récemment déclarait que l'art nouveau n'était qu'un effort mort-né. » (René SERGENT, « Un magasin artistique à Paris », *A&D*, février 1902, p. 67).

[1334] « Mais le moyen d'être sans tristesse en parcourant ces Salons où tant d'espoirs, de volonté ou d'ambitions se sont donné rendez-vous et où si peu aboutissent ? » (Charles SAUNIER, « Les arts décoratifs aux Salons de 1902 », *Revue des arts décoratifs*, mai 1902, p. 129).

[1335] Gustave KAHN, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juillet 1902, p. 4.

[1336] G. KAHN, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, octobre 1902, p. 119.

[1337] *Ibid*., p. 24-25. Dans son compte rendu consacré aux objets d'art des salons de 1902, Julius Meier-Graefe émet lui aussi une réserve quant à l'usage de l'expression « retour à la tradition », qui commence à connaître un succès certain dès le lendemain de l'Exposition universelle de 1900. (J. MEIER-GRAEFE, « Les objets d'art aux Salons (III) », *L'Art décoratif*, août 1902, p. 209).

[1338] « Les artistes curieux d'art décoratif nouveau doivent être plus exigeants pour eux-mêmes, et s'ils ont le droit strict de se répéter pour satisfaire à leur clientèle, ils n'en ont pas moins l'obligation, quand ils exposent aux Salons, de présenter un effort nouveau. » (G. KAHN, octobre 1902, p. 119)

[1339] Henri FRANTZ, « Le meuble aux Salons de 1902 », *A&D*, juin 1902, p. 177-188.

[1340] *Ibid*., p. 177.

nous stationnons, les autres marchent, et marchent rapidement ; nous aurons alors un retard tel qu'il sera impossible de le regagner.[1341] » Tout en livrant un examen personnel et sans concession de la manifestation, le critique d'*Art et Décoration* s'aligne sur les protestations unanimes de la presse française[1342], dénonçant l'indigence de la représentation nationale à la première confrontation mondiale exclusivement dévolue à l'art décoratif moderne. Comme ses confrères, Verneuil regrette amèrement l'image négative provoquée par une participation pour lui équivalente à une abstention. En effet, réduite à portion congrue par les rivalités entre l'administration des beaux-arts et les diverses structures impliquées dans la défense des arts décoratifs, la section française de Turin s'est limitée à deux salles présentant, sans aucun lien particulier, divers objets d'art (bijoux, céramiques, étains, émaux, verreries) et quelques meubles, dont certains ont déjà été vus à Paris en 1900[1343]. Deux autres exposants indépendants, l'Art nouveau de Bing et la Maison Moderne de Meier-Grafe, écartés par les Français, trouvent place dans les espaces attenants aux galeries italiennes. Dès mai 1902, *Art et Décoration*, suivant avec inquiétude les vicissitudes et les malentendus de l'organisation de la manifestation dans le camp national, encourageait pourtant les exposants à soigner spécialement leurs envois et leur présentation[1344]. L'enjeu résidait surtout dans le rayonnement de l'art français, dont, incontestablement, le prestige se trouve, à l'issue de l'Exposition, fort diminué. Le bilan est alors clair : loin d'être à la tête du mouvement moderne, comme le revendiquaient les fondateurs d'*Art et Décoration* fin 1896, la France apparaît désormais plutôt à la traîne. À la différence de certaines de ses consœurs – *La Revue de l'art ancien et moderne* ou *Les Arts* –, qui rendent hommage à la qualité des artistes présents[1345], la

[1341] M. P.-VERNEUIL, « L'Exposition d'art décoratif moderne de Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 70.

[1342] Roger Marx dans la *Gazette des beaux-arts* et Hippolyte Fierens-Gevaert dans *La Revue de l'art ancien et moderne* se lamentent devant l'« humiliante leçon » infligée à la France par la ténuité de sa participation à l'Exposition. (R. MARX, « L'Exposition internationale d'art décoratif à Turin », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1902, p. 510 et H. FIERENS-GEVAERT, « L'Exposition de Turin », *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1902, p. 64).

[1343] Les conflits et malentendus précédant l'ouverture de l'Exposition de Turin ont été précisément retracés par Philippe Thiébaut (P. THIÉBAUT, « La Francia a Torino : un confronto mancato », *in* Rossana BOSSAGLIA, Ezio GODOLI, Marco ROSCI (dir.), *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, s. l., Fabbri editori, 1994, p. 263-271).

[1344] « La France, dans cette juxtaposition de beaux efforts, ne brillera point par le nombre de ses exposants. De regrettables malentendus ont diminué nos forces. Il serait *nécessaire*, pour le bon renom de notre art décoratif et pour qu'il soit représenté à sa vraie valeur, que la qualité des exposants et leur choix intelligent d'œuvres intéressantes rachetassent leur petit nombre. Alors *qu'il en est encore temps*, nous engageons ceux de nos compatriotes dont les envois ne sont pas encore partis, à comprendre la nécessité d'une exposition très soignée. » (Anonyme, « L'Exposition de Turin », *A&D*, supplément, mai 1902, p. 1).

[1345] Fierens-Gevaert, pour *La Revue de l'art ancien et moderne*, tient à signaler les noms de Rodin, Besnard, Plumet, Daum, Majorelle, Charpentier, Lalique et Bigot. (H. FIERENS-GEVAERT, « L'Exposition de Turin », *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1902, p. 64). Albert Besnard, chargé de patronner le petit groupe des exposants de la Société des artistes français à Turin, se montre également plus conciliant dans sa « Lettre » publiée par la revue *Les Arts* (A. BESNARD, « [Courrier des arts]. L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin », *Les Arts*, juin 1902, p. 31-34). La réception de la section française à l'étranger n'est d'ailleurs pas si négative,

revue de Lévy adopte alors un silence qui résonne comme une critique des plus cinglantes : Verneuil ne cite aucun nom français et son article ne reproduit aucune œuvre exposée par la délégation.

Cette morosité ambiante se confirme dans les années suivantes, comme en témoigne la désaffection des principaux acteurs de l'Art nouveau. Après la dissolution non officielle de l'Art dans Tout en 1901, précédant celle de la société d'ameublement de Plumet et Selmersheim[1346], l'Art nouveau et la Maison moderne ferment respectivement leurs portes en 1903 et 1904, contribuant, tout en la reflétant, à l'accentuation du fameux « marasme[1347] » des arts décoratifs des années 1904-1905. De 1903 à 1905, le ton de Pillard-Verneuil évolue ainsi sensiblement. Sans commenter l'effarant « retour aux styles » qui triomphe au Salon des industries du mobilier de l'automne 1902[1348], le critique tire un bilan encore mitigé des Salons du printemps 1903 : si le niveau d'art général est simplement satisfaisant, aux Champs-Élysées comme au Champ-de-Mars, l'absence d'évolution engendre surtout, dans de nombreux domaines, un sentiment de médiocrité[1349]. Ces remarques réapparaissent de manière lancinante au cours des deux années suivantes : la stagnation se mue en crise[1350], puis en lente agonie et, en 1905, Verneuil n'hésite pas à dénoncer un « tournant qui peut devenir dangereux[1351] ». Le retard s'accuse et le marché s'en ressent de façon inquiétante, avec l'implantation à Paris d'un nombre croissant de décorateurs étrangers, de Serrurier-Bovy à Liberty en passant par les fabricants de céramiques danois et hollandais de Copenhague et de

---

comme l'indique l'analyse de Georges Fuchs pour la publication éditée par l'Allemand Alexander Koch à l'issue de la manifestation : « Tout cela, parfois insignifiant, mais toujours élégant, s'allie ici en un ensemble choisi qui nous permet de nous faire une idée nette et claire du goût spirituel et distingué des Parisiens de bon ton et de l'état présent du charmant art industriel français. » (G. FUCHS, « L'art industriel français à l'Exposition de Turin », *in* G. FUCHS et Francis H. NEWBERY, *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin, 1902*, Darmstadt, A. Koch éd., 1902, p. 259).

1346 R. FROISSART, 2004, p. 187.

1347 *Ibid.*

1348 En dépit de la publication consacrée aux meubles d'Art nouveau (*Meubles d'art nouveau au Salon du Mobilier de 1902*, Dourdan, E. Thézard, s. d., 43 pl.), les comptes rendus de la manifestation mettent surtout l'accent sur le succès des meubles de style et l'affirmation d'un lien avec le passé. Comme le note Meier-Graefe, le Louis XVI rallie le plus grand nombre de suffrages (G. M. JACQUES [J. MEIER-GRAEFE], « Le Salon des industries du mobilier », *L'Art décoratif*, octobre 1902, p. 305) ; mais l'ensemble constitue surtout, selon Mourey, une incitation au « respect des traditions » (G. MOUREY, « Le Salon des industries du mobilier », *Les Arts*, octobre 1902, p. 32). La revue de Goupil se fait par ailleurs l'écho et le vecteur du regain d'intérêt pour les arts décoratifs du XVIIIe siècle qui affecte le début du XXe siècle, en consacrant de nombreux articles aux collections publiques et privées (telle que celle des Rothschild) particulièrement riches en ce domaine, ainsi qu'une longue étude, publiée sur plusieurs livraisons par Maurice DEMAISON : « L'art décoratif en France au XVIIIe siècle », *Les Arts*, avril 1902, p. 22-25 ; juillet 1902, p. 24-29 ; décembre 1902, p. 31-34.

1349 M. P.-VERNEUIL, « L'art décoratif aux Salons de 1903 », *A&D*, juin 1903, p. 173-194 et « Les objets d'art à la Société des Artistes français », *A&D*, juillet 1903, p. 217-236.

1350 « Il est indéniable qu'il y a crise, et l'on doit le constater plus que le contester. » (M. P.-VERNEUIL, « Les arts appliqués aux Salons », *A&D*, juin 1904, p. 165).

1351 M. P.-VERNEUIL, « L'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juin 1905, p. 193.

Rozenburg. Certes, les confrères de Verneuil ne sont pas tous aussi pessimistes – ou aussi lucides ; dans la foulée de l'autocongratulation de Soulier au lendemain de 1900, ils continuent de se féliciter d'un apaisement des folies *Modern Style*[1352], et d'être indulgents pour les progrès incertains d'un art décoratif encore en pleine jeunesse[1353]. À l'échelle réduite des concours organisés par la revue, Grasset et Magne sont même confiants devant l'application plus systématique des principes rationalistes qu'ils s'efforcent d'inculquer à la jeune génération[1354]. À *L'Art décoratif*, Eugène Belville et Léon Riotor restent aussi plus optimistes[1355]. Par sa lucidité, Verneuil se révèle plus proche de la vision sans concession de Gabriel Mourey, qui fustige, dans un célèbre article de sa revue *Les Arts de la vie*, la « faillite de l'art décoratif moderne[1356] » d'un triple point de vue social, économique et artistique.

Sans être aussi radical que son confrère dans l'interprétation de l'échec d'un art décoratif resté trop élitiste et luxueux, Pillard-Verneuil ne se contente pas pour autant de se lamenter sur la faiblesse manifeste de l'art français ; de manière plus pragmatique, il se livre à une véritable analyse de la situation, afin d'en pointer les problèmes, dans la droite ligne des grands principes précédemment énoncés par ses confères d'*Art et Décoration*. Continuant à promouvoir l'originalité, le critique dénonce ainsi régulièrement l'incapacité des artistes à innover[1357]. Mais surtout, l'absence de présentation d'ensembles dans les expositions apparaît comme un travers désormais typiquement français[1358], au regard des efforts fournis dans ce domaine par les nations voisines, en 1900, puis en 1902. Au moment où Gustave Soulier s'engage concrètement dans l'aventure de la présentation d'intérieurs avec son Salon de *L'Art décoratif*, pour remédier à cette lacune des Salons annuels[1359], *Art et Décoration* fait aussi de leur absence ou de leur manque de soin l'un des principaux torts de l'art français. En 1905, à la

---

1352 « Déjà ont [sic] disparu des salles que nous venons de parcourir l'art fait de courbes audacieuses et inharmoniques, blessantes pour le regard et la raison, dont l'Exposition universelle de 1900 avait été la manifestation excessive. C'est un progrès dont ne peut que profiter l'esprit de saine recherche, d'originalité dans le domaine sans fin de la beauté, et que l'on pouvait justement craindre de voir entraîné dans la défaveur avec les excès et les singularités d'un jour commis sous son nom. » (Charles GENUYS, « L'Exposition de la Société des artistes décorateurs », *A&D*, mars 1904, p. 92).

1353 Albert MOCKEL, « Le Salon français des Industries d'art moderne à l'Exposition de Liège », *A&D*, octobre 1905, p. 106-107.

1354 Lucien MAGNE, « Concours de sculpture donné par les Fabricants de bronze », *A&D*, janvier 1904, p. 34-36 ; Eugène GRASSET, « Jardinière en céramique (concours) », *A&D*, octobre 1905, p. 144.

1355 Eugène BELVILLE, « Les objets d'art au Salon (Société nationale), *L'Art décoratif*, juin 1905, p. 243-254 ; Léon RIOTOR, « Les objets d'art au Salon (Artistes français), *L'Art décoratif*, juin 1905, p. 280-288.

1356 G. MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 184-189 et avril 1904, p. 245-249.

1357 M. P.-VERNEUIL, « Les arts appliqués aux Salons », *A&D*, juin 1904, p. 195.

1358 « Les arts du mobilier renferment quelques pièces bien conçues, mais peu d'ensembles intéressants, et cela est bien regrettable, car ces ensembles sont toujours une très grande attraction pour le public, quelque fois un peu fatigué de ne voir que du bibelot. » (M. P.-VERNEUIL, *Ibid.*, p. 181).

1359 F. FRAVALO, 2012.

Nationale des beaux-arts, « les quelques ensembles exposés se trouvent dissimulés, cachés presque dans les trous les plus obscurs, les réduits les plus sombres du palais, voire même sous les escaliers ![1360] ». Sans passer à l'action de manière aussi directe que Soulier, Verneuil mise d'abord sur le pouvoir analytique de la critique en se livrant, avec ses collègues, à une explication des causes de cette faillite.

Le procès d'un échec

Outré par le déroulement de la préparation de l'Exposition de Turin, Pillard-Verneuil amène, dès 1902, *Art et Décoration* à se défaire de son statut revue consensuelle, prête à épouser globalement les positions de la République radicale en matière de politique artistique[1361], pour adopter une attitude plus polémique. Les pouvoirs publics sont ainsi dénoncés comme les principaux responsables de la situation actuelle en raison de leur inertie et leur désintérêt vis-à-vis des manifestations internationales : Verneuil leur reproche d'être inconscients des « grandes conséquences économiques qu'elles comportent dans la bataille commerciale que se livrent les nations[1362] ». C'est pourquoi le critique invite à tirer la leçon de Turin en indiquant à l'État son « devoir […] sinon de provoquer, du moins de soutenir d'une façon efficace[1363] » les participations futures à des événements analogues. Plus globalement, le manque d'implication des autorités dans la cause des arts décoratifs fait l'objet d'une indignation croissante dans la revue. Dans un contexte de crise artistique, l'État est accusé par Jules Rais, intervenant ponctuel des suppléments, de n'encourager ni protéger les artistes décorateurs[1364].

Art et Décoration rejoint alors, par le biais des arts appliqués, les positions qui sont celles de la critique indépendante vis-à-vis de la direction des Beaux-Arts depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Elle se laisse gagner par le scepticisme croissant, émanant des socialistes comme des libéraux, quant à la capacité de l'État à remplir ses missions en matière de

[1360] M. P.-VERNEUIL, « L'architecture et l'art décoratif aux Salons », *A&D*, juillet 1905, p. 4-5. Se contentant d'évoquer la mauvaise visibilité de ces ensembles, le critique ne s'y attarde pas davantage et n'en propose aucune vue photographique.
[1361] R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 156.
[1362] M. P.-VERNEUIL, « L'Exposition d'art décoratif moderne de Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 65.
[1363] *Ibid.*, p. 112.
[1364] « Les industriels d'art, les artisans, les artistes du décor n'ont-ils donc pas assez de peine pour lutter et contre les préventions du public, et contre l'envahissement de la concurrence étrangère, qu'il leur faille encore se défendre contre les entreprises de l'État lui-même, de qui ils seraient en droit d'attendre, sinon des encouragements et des protections, du moins une neutralité absolue. » (J. R. [Jules RAIS], « Les peintures de Besnard à l'École de Pharmacie », *A&D*, supplément, janvier 1903, p. 3).

politique artistique et à encourager l'élaboration d'un art moderne[1365]. Comme elle l'avait fait d'emblée au sujet de l'enseignement des arts décoratifs[1366], la revue d'Émile Lévy prend désormais une part active aux débats concernant l'intervention de l'État dans la vie artistique. Parallèlement à Gabriel Mourey qui, dans *Les Arts de la vie*, prône sans complexe la séparation de l'État et des Beaux-Arts[1367] et la suppression pure et simple du budget de ce dernier[1368], *Art et Décoration* s'engage dans une critique ouverte de la gestion de ce budget, sans pour autant réclamer sa disparition. Sa proximité avec les deux directeurs des Beaux-Arts successifs de la période, Henri Roujon (de 1891 à 1903) puis Henry Marcel (de 1903 à 1905), collaborateur épisodique de la revue[1369], explique sans doute sa modération. Cette position médiane peut aussi être mise en relation avec le parti adopté par Roger Marx, qui tente à cette époque de concilier sa vocation de critique d'avant-garde et sa carrière de fonctionnaire des Beaux-Arts[1370]. Ainsi les critiques se plaignent généralement d'une inaction et d'un désengagement et se contentent de remettre en question certains choix des autorités[1371]. Entre 1902 et 1905, leur

---

1365 C. MÉNEUX, 2007, p. 493.

1366 Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une mission pédagogique* ».

1367 À l'automne 1904, la revue *Les Arts de la vie* lance en ces termes une enquête sur ce sujet, dirigée par Maurice Le Blond :
« 1° Reconnaissez-vous à l'État le droit d'avoir et d'imposer une conception d'art quelle qu'elle soit, et, à plus forte raison, de réprimer les tendances esthétiques d'une époque en monopolisant l'Enseignement des beaux-arts ?
2° Quelles sont, selon vous, les conditions sociales les plus favorables au développement des Arts ? Êtes-vous partisan du régime d'autorité ou du régime de liberté ?
3° En tout cas, verriez-vous un inconvénient quelconque à ce que le budget des Beaux-Arts fût supprimé ? »
(Anonyme, « Enquête sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'État », *Les Arts de la vie*, septembre 1904, p. 186-189). Les réponses de cinquante-trois personnalités sont publiées le mois suivant (« Enquête sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'État », *Les Arts de la vie*, octobre 1904, p. 203-256).

1368 C. MÉNEUX, *in* R. FROISSART PEZONE et Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 60.

1369 En novembre 1903, la rédaction salue la nomination de son collaborateur en ces termes : « M. Marcel au contraire, n'est point un nouveau venu dans le monde des Arts. S'il a été conseiller d'État, chef de cabinet, ministre plénipotentiaire même, il n'a jamais cessé de s'intéresser à toute manifestation artistique digne d'intérêt. Collaborateur de nombreuses revues spéciales et d'*Art et Décoration*, il y a fait preuve de connaissances et de goût, deux qualités qui ne sont pas inutiles pour diriger les Beaux-Arts : il y a montré aussi beaucoup d'indépendance, une qualité qui lui sera très précieuse rue de Valois. […] Nous lui souhaitons la plus sincère bienvenue sans réticence aucune parce que nous pensons que M. Marcel est bien l'homme de la place. » (La Rédaction, « Le nouveau directeur des Beaux-Arts », *A&D*, novembre 1903, supplément, p. 1). En février 1905, *Art et Décoration* signale aussi avec regret le limogeage d'Henri Marcel : « Nos lecteurs s'associeront au mouvement de regret et de sympathie qui s'élève de toutes parts en faveur de l'homme droit, vaillant, hardi et libre qui mettait au service de ses fonctions des facultés exceptionnelles d'érudition et de goût dans les branches les plus diverses des arts. » (Anonyme, « Nouvelles diverses », *A&D*, février 1905, supplément, p. 1). Sur Henry Marcel, voir également : Agathe DUFOUR, *Henri Marcel (1854-1926)*, thèse de l'École des Chartes, sous la direction de Jean-Michel Leniaud, 2007, 2 vol.

1370 C. MÉNEUX, 2007, p. 293.

1371 À l'inverse, l'implication des responsables politiques dans le détail de la réalisation d'une commande est perçu comme inadmissible : en 1905, Albert Mockel regrette l'interventionnisme de l'administration dans la réalisation du décor de Bellery-Desfontaines au Salon français des industries d'art moderne de l'Exposition internationale de Liège en 1905 (A. MOCKEL, « Le Salon français des industries d'art moderne à l'Exposition de Liège », *A&D*, octobre 1905, p. 114).

attention se focalise essentiellement sur deux problèmes : la gestion des manufactures d'État et la reconstruction du Musée du Luxembourg.

Concernant les manufactures, les critiques d'*Art et Décoration* penchent d'ailleurs nettement pour l'intervention de l'État. Pierre Calmettes s'insurge contre le soupçon d'inutilité pesant sur les Gobelins, Beauvais et Sèvres dans le rapport de 1903 rédigé par Massé et plaide pour une égalité des budgets entre les trois manufactures[1372]. Globalement, la revue se prononce clairement en faveur du maintien, voire de l'augmentation des subventions étatiques pour ces « laboratoires » de l'art décoratif national. Celles-ci lui semblent incontestablement préférables à la dérive commerciale et déloyale que constitue l'ouverture du magasin du boulevard des Italiens, destiné à vendre les vases de Sèvres et les reproductions de la Chalcographie du Louvre[1373]. La question du Musée du Luxembourg est plus complexe[1374]. Cette vitrine de l'art moderne, qui fut aussi l'un des fiefs de l'unité de l'art grâce à l'action de Bénédite au début des années quatre-vingt-dix, souffre d'un manque chronique de place dans le bâtiment mal adapté de l'Orangerie du Sénat. Son conservateur s'engage alors dans une active campagne pour obtenir des locaux plus grands et créer un musée d'art contemporain digne de ceux des pays voisins[1375]. Diverses solutions sont envisagées, dont certaines sont évoquées par *Art et Décoration*. Une reconstruction sur l'emplacement même du musée est étudiée à l'automne 1899[1376]. Lui succèdent des projets de réaffectation des Petit et Grand Palais édifiés pour l'Exposition de 1900[1377]. Mais aucun d'eux n'aboutit. En 1901, Bénédite se voit contraint d'établir un système de roulement pour être en mesure de présenter les écoles étrangères du musée[1378]. L'année suivante, l'affaire prend une ampleur nouvelle, dont *Art et*

[1372] Pierre CALMETTES, « Les Gobelins et leur budget », *A&D*, novembre 1903, supplément, p. 2-4.

[1373] L'épineuse question des magasins des Manufactures d'État fait l'objet de plusieurs interventions virulentes dans les suppléments d'*Art et Décoration* : Anonyme, « Les Manufactures de l'État à l'Exposition de l'ameublement », *A&D*, août 1902, supplément, p. 1, « Les Magasins des Manufactures d'État », *A&D*, juillet 1902, supplément p. 1-2 et Émile MOLINIER, « Le budget des Beaux-Arts à la Chambre », *A&D*, décembre 1903, supplément, p. 1.

[1374] Pour une histoire et une analyse détaillées de la reconstruction du Musée du Luxembourg, nous renvoyons à la thèse de Julien BASTOEN, *(Re)Construire le Musée du Luxembourg. Autopsie d'une controverse architecturale d'État (1870-1937)*, thèse de doctorat sous la dir. de Pierre Pinon et J. Pedro Lorente, université de Marne-la-Vallée, 2014.

[1375] L. BÉNÉDITE, *Nécessité de la reconstruction du Musée national du Luxembourg*, Archives des Musées nationaux, 2HH8-1900. Voir aussi J. BASTOEN, « La *transtextualité* à l'œuvre dans le domaine muséal : destins croisés du musée du Luxembourg, de la *Tate Gallery* et du *Museo de Arte moderno* dans les années 1890 », *in* Anne-Solène ROLLAND et Hanna MURAUSKAYA (dir.), *Les Musées de la Nation. Créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIXe-XXIe siècles* (actes du colloque tenu à Paris, ENS, 5-7 décembre 2007), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 183-204 ; et Mathilde ARNOUX, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », *Revue de l'art*, n° 153, 2006, p. 57-68.

[1376] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, octobre 1899, supplément, p. 1.

[1377] A. BARTHÉLÉMY, « L'architecture nouvelle à l'Exposition », *A&D*, juillet 1900, p. 12 ; Anonyme, « Tablettes », *A&D*, décembre 1900, supplément, p. 1.

[1378] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, octobre 1901, supplément, p. 2.

Décoration se fait plus immédiatement l'écho. Là encore, sans remettre en question le bien-fondé de la gestion de la vie artistique par l'État, la revue pointe l'impuissance de celui-ci et se propose de jouer le rôle de relais :

> « C'est qu'un fâcheux penchant de notre éducation nationale nous porte à tout espérer avec une inlassable résignation de la tutelle bienfaisante de l'État. C'est que l'État qui entretient nos armées, paie nos employés, instruit nos enfants, est chargé aussi du soin de nos affaires esthétiques, ce qui, après tout, n'est pas plus mal qu'autre chose, car il y a en outre souvent une indépendance que les élèves des artistes n'ont pas connue. Mais, quoi qu'il en soit, l'État est débordé ; chaque année son budget boite de plus en plus et il a fort à faire pour le conduire à peu près droit en écorchant tout ce qui se présente sur la route. Quant à l'administration, elle est impuissante ; ses appels, incessamment répétés, ne trouvent comme écho dans les commissions du budget que la voix sympathique des rapporteurs, impuissante elle aussi et étouffée par le bruit des chiffres.
> C'est donc à nous, public, à nous artistes, qu'il appartient de faire l'effort nécessaire. N'y a-t-il rien que nous ne puissions tenter en dehors de l'action de l'État, ou du moins pour venir en aide aux projets de l'administration des Beaux-Arts ?[1379] »

À cet égard, *Art et Décoration* s'engage dans la voie justement suggérée par les derniers rapports du budget des Beaux-Arts qui préconisent le recours à des moyens pécuniaires autres que ceux du gouvernement[1380]. Cette voie est aussi celle qu'explore Bénédite, qui, comme l'a noté Mathilde Arnoux, conçoit dès cette époque son métier de conservateur d'une manière novatrice, « plus autonome et responsable[1381] ». Il use alors de ses liens privilégiés avec la revue de Lévy, dont les tendances rencontrent ses propres objectifs. Désireuse de remédier à l'inaction de l'État dont le musée souffre depuis plusieurs années, *Art et Décoration* mise, pour ce faire, sur sa dimension pragmatique d'organe de presse impliquée dans un réseau influent. Certains de ses membres en effet – dont Marx et Bénédite ! – appartiennent au Syndicat de la presse artistique, présidé par Frantz Jourdain, qui est par ailleurs l'un des plus farouches partisans d'une séparation de l'État et des Beaux-Arts[1382]. En novembre 1902, la revue annonce ainsi « à ses lecteurs qu'elle a le dessein d'entreprendre vigoureusement, de concert

---

[1379] Anonyme, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *A&D*, novembre 1902, supplément, p. 1.

[1380] « Les rapports du budget des Beaux-Arts depuis nombre d'années, sous la signature de MM. Berger, Maurice Faure, Dujardin-Beaumetz ou Couyba à la Chambre des Députés, ceux de M. Déandréis au Sénat, et notamment celui du dernier exercice, comprennent plus d'une indication très utile, fournie par le conservateur du Musée, sur les moyens de réaliser la reconstruction du Luxembourg sans le concours pécuniaire du Gouvernement. » (*Idem.*) La mise en place d'une caisse des musées, prélude à la création de la Réunion des musées nationaux en 1895, allait déjà depuis un moment dans ce sens (Agnès CALLU, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994).

[1381] Mathilde ARNOUX, « Léonce Bénédite », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.), ([en ligne :] http://www.inha.fr/spip.php?article3217, consulté le 6 février 2014).

[1382] La réponse de Frantz Jourdain à l'enquête de *Les Arts de la vie* est particulièrement éloquente : « Le seul rôle de l'État est d'encourager les Arts et de rester loyalement neutre dans les luttes de parti. Seulement, l'État n'a jamais encouragé qu'un Art, un Art officiel, un Art formulaire, un Art sectaire, un Art servile. » (F. JOURDAIN, « [Réponse à l'] Enquête sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'État », *Les Arts de la vie*, octobre 1904, p. 224). »

avec le Syndicat de la presse artistique, très ému, lui aussi, d'une situation qui a trop duré, une campagne patiente et persévérante pour étudier le projet le plus pratique et pour le faire aboutir.[1383] » Cet appel à propositions suscite une vague de conseils et d'idées destinés à trouver le « moyen d'obtenir le terrain et la somme nécessaires pour édifier la construction rêvée par tous[1384] ». Reprenant à son compte l'une des suggestions qui lui parviennent à cette occasion, *Art et Décoration* décide de lancer une pétition adressée au Parlement, signée « par les hommes les plus modestes comme par les hommes les plus considérables qui s'intéressent aux questions d'art ou de haut enseignement populaire[1385] ». Cette mesure reste inefficace, et en 1904, Bénédite se tourne cette fois vers la revue de Mourey, plus directement engagée dans la dénonciation de l'inutilité du gouvernement[1386]. Mais avec cette affaire, *Art et Décoration* a clairement révélé ses objectifs : jouer un rôle actif dans la vie artistique, non seulement en tant que foyer d'analyse critique, mais aussi, à l'occasion, comme tribune engagée. Cette fonction de tribune reste certes allouée essentiellement aux suppléments ; mais, dans son corps même, la revue, fidèle au rôle d'auxiliaire qu'elle s'est fixé, s'applique elle aussi à déceler et à mettre en évidence sans concession les principaux problèmes du moment avec l'espoir d'aider à y porter remède.

D'autres aspects de la politique artistique du gouvernement sont ainsi régulièrement dénoncés par *Art et Décoration*, tels que la composition des commissions d'acquisition, reflétant souvent l'étroitesse des préjugés de leur temps[1387]. Par un glissement fréquent, le système des récompenses des Salons fait l'objet de violentes attaques. Mourey y voit un principe suranné et véreux, où les questions d'art ne jouent qu'un rôle secondaire par rapport à la politique[1388], et Bénédite un système scolaire, puéril et injuste. Paul Vitry, pour sa part, dénonce à ce sujet la manifestation d'un art officiel privilégiant toujours les formules classiques du XVII[e] siècle héritées de l'Italie, dans l'achat, au Salon des artistes français de 1903, des *Perles* (motif de fontaine) de Paul-Eugène Breton ou la commande de *Héro et Léandre*[1389]. L'État et ses institutions représentent donc toujours en partie, aux yeux des critiques, des bastions de l'académisme que la revue continue de combattre, conformément à son héritage viollet-le-

[1383] Anonyme, *A&D*, novembre 1902, supplément, p. 1-2.
[1384] Anonyme, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *A&D*, décembre 1902, supplément, p. 1.
[1385] *Idem*.
[1386] Léonce BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, février 1904, p. 106-112 ; Charles PLUMET, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 160-163. En 1907, le projet de réaffectation de l'École des Sourds-Muets au Séminaire de Saint-Sulpice fait naître un nouvel espoir, qui sera également déçu (L. BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Musées et Monuments de France*, 1907, n° 2, p. 19-20 et n° 3, p. 39-41).
[1387] L. BÉNÉDITE, « Brangwyn », *A&D*, janvier 1905, p. 23.
[1388] G. MOUREY, « La médaille d'honneur », *A&D*, juillet 1903, supplément, p. 1.
[1389] P. VITRY, « La sculpture aux Salons. La Société des artistes français », *A&D*, août 1903, p. 253.

ducien. Selon Mourey, regrettant, encore dix ans après l'événement, que Grasset ait été écarté du chantier de la cathédrale d'Orléans, les concours officiels ne font ainsi qu'organiser le triomphe « [des] intrigants et [des] médiocres[1390] ». L'enseignement de l'École des beaux-arts et de son corollaire, l'Académie de France à Rome, enfin, apparaît désormais aussi inefficace que décalé[1391]. C'est pourquoi la proposition de Charles Couyba qui suggère de créer un Prix de Rome des arts décoratifs ne provoque aucun enthousiasme au sein de la revue : malgré ses intentions égalitaires, cette proposition est rejetée pour son insertion dans un contexte jugé rétrograde[1392]. Les critiques adressées à l'État et à ses relais concernent donc un champ bien plus large que le strict domaine des arts appliqués ; pour autant, les pouvoirs publics et leurs institutions ne constituent pas, loin de là, la seule cible de la revue dans le procès de la faillite de l'art moderne.

Le public contemporain est également tenu pour responsable du marasme ambiant. Plusieurs auteurs, Pillard-Verneuil en tête, font le constat amer de son indifférence au cadre que constitue la décoration[1393] et de son désintérêt pour les manifestations consacrées aux arts appliqués. Dans les premières années du XXe siècle, l'actualité artistique se voit en effet concurrencée par le succès de l'automobile qui suscite bien davantage l'enthousiasme des foules, au grand regret du critique[1394]. Or c'est ce public, faisant gravement défaut, qui pourrait offrir le vivier des acheteurs susceptibles d'apporter à l'art décoratif le soutien financier indispensable, à l'image de ce qui s'est produit en Grande-Bretagne[1395] : « Il est temps que le public comprenne qu'il doit s'intéresser à ces tentatives, à ces efforts vaillants, qu'il doit les encourager autrement que par de vagues sympathies, et qu'il faut donner des preuves d'une aide plus efficace.[1396] »

À l'arrière-plan de ces mises en accusation, qui visent l'État comme le public, persiste aussi la question du goût, que la revue s'était donné pour mission d'éduquer, chez les

---

[1390] G. MOUREY, « Eugène Grasset », *A&D*, janvier 1903, p. 18.

[1391] Ch. PLUMET, « Une maison de campagne », *A&D*, décembre 1902, p. 198-200. Le séjour à la Villa Médicis a, quant à lui, le défaut de mettre les artistes au contact de l'art italien de la Renaissance, considéré par André Beaunier comme virtuose et décadent (A. BEAUNIER, « Saint-Marceaux », *A&D*, février 1903, p. 58). Plus conciliant, Saunier se contente d'y voir « un repos utile, une initiation d'autres cieux et d'autres beautés » (Ch. SAUNIER, « Luc-Olivier Merson », *A&D*, novembre 1902, p. 149).

[1392] Anonyme, « Tablettes », *A&D*, janvier 1902, supplément, p. 1.

[1393] R. D., « Le métal dans le mobilier et la décoration », *A&D*, mars 1902, p. 88.

[1394] M. P.-VERNEUIL, [M. PILLARD-VERNEUIL], « À propos des expositions des écoles d'art décoratif », *A&D*, octobre 1904, p. 101.

[1395] « Souhaitons à nos décorateurs et à nos artisans une aussi généreuse et aussi cordiale collaboration de la part du public français que celle où les décorateurs et les artisans anglais puisent leur force et la belle confiance en l'avenir dont leurs efforts sont l'expression. » (G. MOUREY, « L'Exposition des *Arts & Crafts* », *A&D*, mars 1903, p. 98).

[1396] M. P.-VERNEUIL, [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'architecture et l'art décoratif aux Salons », *A&D*, juillet 1905, p. 12.

collectionneurs comme chez les artistes. Avec ce qu'il comporte d'irrationnel et d'ambigu – comme l'a bien mis en évidence Theodore Zeldin[1397] –, le goût constitue en effet un des obstacles essentiels au triomphe tant espéré d'un Art nouveau. Sur ce plan, l'écueil est double et la marche de l'art décoratif moderne doit se garder des tentations du banal académisme comme du *Modern Style* outrancier. *Art et Décoration* partage certes avec celui-ci la haine de l'académisme, trop souvent encouragé par l'État, et cet ennemi commun reste l'un des principaux éléments fédérateurs qui rassemble les critiques[1398]. Toutefois, le *Modern Style*, trop fréquemment adopté par les artistes amateurs qui pullulent dans le domaine des objets d'art en cuir et en émail[1399], mais aussi parfois encouragé à un niveau étatique à la Manufacture de Sèvres[1400], continue d'incarner le mauvais goût. La vigueur péjorative du vocabulaire employé révèle à elle seule l'horreur qu'il suscite chez les critiques : ses « courbes insanes », « bricabracomanie de végétaux et d'animalcules[1401] » font du moindre objet un « labyrinthe macaronique[1402] ». Certes, ces folies sont heureusement en recul, mais leur présence constitue une menace pour l'élaboration d'un art décoratif moderne, ainsi dénoncée par Pillard-Verneuil :

> « Ce qui fit, et ce qui fait le plus de mal à l'évolution logique et rationnelle de l'art ornemental, c'est l'accaparement du "modern style", comme ils l'appelaient, par des producteurs de bas étages. Quelles horreurs produites sous cette étiquette ! Meubles en bois découpé, bizarres et biscornus, d'autant plus modern style qu'ils étaient peu pratiques, d'aspect plus rébarbatif et inquiétant. Papiers peints aux couleurs fades et aux formes vermiculaires, que sais-je encore! […] [1403] »

Or, au lendemain de la déroute de Turin, la participation à la construction d'un style nouveau, reste, pour les critiques d'*Art et Décoration*, un sujet croissant de préoccupation.

[1397] « Le goût est une notion dont l'ambiguïté sert particulièrement ce propos. C'est l'affirmation de l'individu, mais aussi bien l'acceptation des normes. » (Theodore ZELDIN, *Histoire des passions françaises.* t. 3, *Goût et Corruption.*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2003 (1ère éd. Theodore Zeldin, 1973), p. 9)

[1398] À titre d'exemple, Gustave Kahn se félicite de l'influence heureuse de l'art japonais qui a contribué à détourner les artistes des canons de l'art académique (G. K. [G. KAHN], « Notes d'art », *A&D*, février 1902, supplément, p. 1).

[1399] G. KAHN, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, octobre 1902, p. 122.

[1400] Anonyme, « Ce n'est pas nous qui nous plaindrons jamais… », *A&D*, octobre 1902, supplément, p. 1.

[1401] Maurice GUILLEMOT, « Un cabinet de toilette par E. M. Simas », *A&D*, décembre1903, p. 399.

[1402] Anonyme, « La Sixième Exposition internationale de Venise », *A&D*, novembre 1905, p. 3.

[1403] M. P.-VERNEUIL, [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juin 1905, p. 194.

Trouver le « style du XXe siècle » : une lutte toujours actuelle

La hantise du *Modern Style*, que reflète encore souvent l'utilisation prudente ou distanciée du syntagme « Art nouveau », n'est ainsi que le corollaire de la recherche toujours ardente d'un art « moderne », qui soit l'émanation propre de l'époque contemporaine. Après 1900, il paraît préférable de parler, avec Frantz Jourdain, plutôt du « style du XXe siècle[1404] ». Plus juste, plus logique et plus modeste, ce vocable implique un dépassement des tendances fin-de-siècle et de leurs ambiguïtés ; il laisse aussi de côté la poursuite effrénée de l'inédit à l'origine des excès serpentins des années quatre-vingt-dix. Enfin, sans engager un changement absolu, il traduit mieux la volonté, toujours forte, de se détacher du passé pour vivre en conformité avec le présent. Sous la plume de Jourdain, cet ancrage dans le siècle fait écho à la création parallèle de la Société du Nouveau Paris, saluée en avril 1903 par *Art et Décoration*[1405]. Fondé en 1902, ce groupement réunit un ensemble d'architectes, d'artistes et de journalistes[1406] désireux d'encourager l'essor d'un urbanisme moderne, basé sur de larges artères et sur le développement des réseaux de transports[1407]. Au nom du progrès, il souhaite, tout en se défendant de respecter les monuments historiques, lutter contre l'enlisement archéologique et conservateur qui menace la capitale sous l'égide de la Commission du Vieux Paris, et la tendance ambiante à la préservation du vieux pour le vieux[1408] – tendance que conspue également Mourey chez les collectionneurs. Cet objectif rejoint les préoccupations sociales de Jourdain, désireux d'éviter la formation d'une ville qui n'appartiendrait qu'à « une

[1404] « Ni les éloges exagérés, ni les encouragements de parti-pris ne paraissent actuellement de mode pour l'Art Nouveau ou, du moins, ce qu'on est convenu d'appeler « Art Nouveau », en attendant qu'on le nomme, plus logiquement et moins prétentieusement : le style du XXe siècle. » (F. JOURDAIN, « Une petite maison à loyer », *A&D*, avril 1902, p. 123).

[1405] « Le nouveau groupement que sous le titre de : *Le Nouveau Paris*, en antagonisme avec *Le Vieux Paris* déjà existant, viennent de fonder quelques hommes de bonne volonté, artistes, écrivains, également épris de progrès et passionnés de modernisme, a droit à toutes nos sympathies. L'esprit qui a présidé à la formation de cette association est excellent. […] » (Anonyme, « Le nouveau groupement… », *A&D*, juillet 1903, p. 1-3).

[1406] Présidée par Frantz Jourdain, la Société du Nouveau Paris compte parmi ses membres Albert Besnard et Félix Roussel (vice-présidents), le critique de *L'Art décoratif* Georges Bans (secrétaire général et fondateur), Pierre-A. François et Fernand Hauser (secrétaires), Émile Straus et Alexandre Gabriel (trésoriers), Roger Marx (archiviste), Albert Rodanet (conseil judiciaire), ainsi que Hector Guimard, Alexandre Charpentier, Stanislas Ferrand, Alcanter de Brahm (membres du conseil) (Anonyme, *A&D*, juillet 1903, supplément, p. 2-3).

[1407] M. CLAUSEN, 1987, p. 126-128.

[1408] Jourdain entend ainsi lutter contre un engouement pour la conservation des vieux quartiers des villes qui touche parallèlement de nombreux pays d'Europe, notamment en Suisse, autour de la création du *Heimatschutz* vers 1905 (Diana LE DINH, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté*, Lausanne, coll. Hist et sociétés contemporaines, 1992). Cette tendance à la préservation du vieux pour le vieux n'est qu'un aspect – le plus radical et le plus conservateur – de la « conscience patrimoniale » qui voit le jour à la Belle Époque. Ces débats autour du Vieux et du Nouveau Paris sont particulièrement intenses autour de 1902, date du fameux règlement qui autorise désormais les saillies, bow-windows et couronnements divers bouleversant la physionomie des rues parisiennes (sur ces questions, voir R. FIORI, 2012 et François LOYER, *L'Immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987).

infime minorité de dilettantes raffinés[1409] ». Mais, surtout, l'une des ambitions majeures du Nouveau Paris est la suivante : « prouver à nos descendants que, fiers de notre force et conscients de notre valeur, nous saurons tenir notre place dans l'histoire de l'Art et laisser derrière nous des traces de notre labeur, de notre activité, de notre intelligence et de notre personnalité.[1410] » En d'autres termes, il importe de faire de Paris l'incarnation du « style du XXe siècle », tout en « reprenant la tradition glorieuse du passé[1411] ».

Si le vocable n'est pas repris en tant que tel par d'autres auteurs d'*Art et Décoration*, il reflète bien l'esprit de la revue au seuil du nouveau siècle, tout comme le mot d'ordre du manifeste du Nouveau Paris : « À des besoins nouveaux, des formes nouvelles[1412] ». Dans la continuité du discours des premières années, les critiques réaffirment leur exigence d'un art qui s'accorde aux évolutions techniques, idéologiques et sociales de son temps, pour mieux en être l'expression. La conscience des progrès scientifiques et industriels[1413], de l'influence des idées sociales[1414], et d'une nécessaire adaptation aux mœurs actuelles[1415] anime ainsi les propos de Soulier, Mourey, Jourdain ou Marx. Dans ses conseils aux architectes, Plumet insiste lui aussi sur ce dernier point : « D'abord, il est nécessaire d'être pénétré des conditions sociales de la vie d'aujourd'hui, des besoins de l'individu dans la société moderne et des moyens matériels d'y répondre. [1416] » Face aux tentations du « retour aux styles », l'engagement des critiques se traduit en outre par un recours accentué à la métaphore de la lutte, dans les encouragements prodigués aux artistes : la récurrence de l'emploi du terme « phalange », d'origine militaire[1417], en est un des signes les plus manifestes. Cet emploi n'est

---

1409 Frantz JOURDAIN, « [Manifeste pour le Nouveau Paris] », cité dans *A&D*, juillet 1903, supplément, p. 2.
1410 *Idem*.
1411 F. JOURDAIN, « Le Nouveau Paris », *L'Architecture*, 6 juin 1903, p. 226-227 (repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6107, consulté le 18 décembre 2014). Les ambitions de ce Nouveau Paris n'ont en elles-mêmes rien de révolutionnaire, comme le reflète la fin de la phrase précitée : « nous chercherons à parer de beauté toute production pratique, à doter d'un charme artistique tout application scientifique et à faire oublier la sécheresse de l'utilitarisme par la souplesse captivante de la décoration. » (*Ibid.*)
1412 *Ibid.*
1413 « La science, l'industrie leur apportent chaque jour des éléments nouveaux, des matériaux naguère inconnus ; l'évolution des mœurs modifie les rapports des choses et des êtres, ouvre des horizons insoupçonnés ; du jour au lendemain, la découverte d'un technicien transforme un métier, rend réalisable ce qui avait paru jusqu'alors impossible. » (G. MOUREY, « Une maison de campagne », *A&D*, octobre 1903, p. 316).
1414 « Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, nous vivons en démocratie, dans une démocratie dont nous devons fatalement deviner les aspirations, accepter les exigences, suivre les désirs, exécuter les ordres. À son tour la masse attend le confortable et la beauté, exclusivement et trop longtemps réservés à quelques privilégiés. » (F. JOURDAIN, « Une petite maison à loyer », *A&D*, avril 1902, p. 124).
1415 G. SOULIER, « Quelques meubles d'Eugène Gaillard », *A&D*, janvier 1902, p. 21.
1416 Ch. PLUMET, « Une maison de campagne », *A&D*, décembre 1902, p. 200.
1417 Dans son sens militaire, le terme « phalange » désigne notamment le corps d'infanterie des hoplites de l'armée macédonienne avançant en ordre compact.

pas propre à *Art et Décoration*, et son succès n'est pas vraiment nouveau[1418] ; mais, dans les années de crise du début du siècle, la prédilection des rédacteurs pour ce vocable vise aussi à valoriser l'héroïsme des artistes réellement engagés dans l'élaboration de l'art moderne[1419]. Par cette consonance guerrière, le discours de la revue s'apparente à ce que sera bientôt, en plus radical, la rhétorique des avant-gardes[1420] ; comme elles, il vise à signifier l'urgence d'un engagement et le caractère impératif de la cause défendue. Cette quête de modernité s'affirme en outre avec plus de force chez *Art et Décoration* que chez sa consœur, alors plus timidement intitulée « Revue mensuelle d'art contemporain »[1421], malgré la parenté globale de leur ligne critique et doctrinale dans les années 1902-1905.

La virulence du vocabulaire tient aussi à la poursuite assidue d'un idéal inchangé, dont les principes fondamentaux sont inlassablement réitérés. Le lien intrinsèque entre modernité et rationalisme est ainsi réaffirmé avec une clarté nouvelle, notamment chez Pillard-Verneuil qui n'hésite pas à donner du « modernisme » la définition suivante : « une recherche logique dans la composition du plan, dans le renouvellement de l'ornementation de la façade et des intérieurs, dans l'emploi des matériaux.[1422] » Le critique se montre alors très proche de la terminologie de Magne, épigone fidèle de Viollet-le-Duc dans la revue, qui prône une « appropriation exacte de la matière à une exigence moderne[1423] », mais aussi des nouveaux promoteurs du rationalisme qui rejoignent *Art et Décoration* dans les années 1902-1905 :

[1418] À titre d'exemple, on rencontre le terme « phalange » dès 1892 dans la *Revue des arts décoratifs* sous la plume de Victor Champier à propos des artistes réunis autour du fondeur Barbedienne (V. CHAMPIER, « Ferdinand Barbedienne », *Revue des arts décoratifs*, avril 1892, p. 290).

[1419] L'hommage rendu à Léon Bénouville lors de son décès suscite par exemple la remarque suivante : « Sa disparition laissera un grand vide dans la petite phalange d'architectes épris d'idées nouvelles qui luttent pour libérer leur art de l'esclavage des fausses traditions et l'assouplir aux nécessités et aux conditions de la vie contemporaine. » (Anonyme, « Nécrologie. Léon Bénouville », *A&D*, novembre 1903, p. 6). Chez Verneuil, le terme vise aussi à signifier l'énergie des forces en présences, susceptibles de mener à bien l'avènement de l'art décoratif moderne. (M. P.- VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les arts appliqués aux Salons », *A&D*, juin 1904, p. 188).

[1420] Nous pensons ici notamment au vocabulaire employé par Marinetti dans son *Manifeste du futurisme* : « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. […] Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues pour les sommer de se coucher devant l'homme. » (Tommaso MARINETTI, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1).

[1421] La mollesse du ton d'Émile Sedeyn, affirmant simplement : « il est bon que notre temps ait un art décoratif à lui », contraste ainsi avec la véhémence qui est plus fréquemment celle des revendications d'*Art et Décoration*. (E. SEDEYN, « Les objets d'art au Salon (Société nationale) (1er article) », *L'Art décoratif*, juin 1903, p. 236). On perçoit tout de même dans cette revue une adhésion de fond au même idéal rationaliste, à travers la revendication analogue d'« une unité de principes entre l'architecture et l'ameublement, celui-ci n'étant en somme qu'une dépendance de celle-là. » (Roger DE FÉLICE, « Le sentiment architectural dans l'ameublement », *L'Art décoratif*, novembre 1904, p. 194).

[1422] M. P.- VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les objets d'art à la Société des Artistes français », *A&D*, juillet 1903, p. 218.

[1423] Adrien BRUNEAU, « Un cours d'art appliqué aux métiers », *A&D*, octobre 1903, p. 335.

Jourdain et Mourey en tête. Analysant la maison de rapport construite en 1901 dans le quartier des Batignolles (au 62, rue Boursault) par René-Auguste Simonet, dont le décor associe habilement fers apparents, pierre, brique et grès émaillés d'Alexandre Bigot[1424], Jourdain propose ainsi une définition de l'architecture emblématique de son maître à penser :

> « […] je m'arrêterai sur le parti de construction adopté dans la façade, parti qui se lie à la décoration, qui se soude intimement à elle. Il y a là l'application d'une question considérable, primordiale, que je considère comme l'essence même de l'architecture. Scinder en deux la conception d'un édifice, s'occuper, d'un côté, de la partie technique et, de l'autre, de la partie artistique, c'est commettre une hérésie, une monstruosité qui ruine un art basé sur la sincérité, la logique et la pondération méthodique du rêve et de la réalité.[1425] »

Conformément à la pratique établie par ses pairs, Gabriel Mourey examine quant à lui le travail de Georges de Feure au prisme des critères dérivés des théories viollet-le-duciennes : il salue clairement l'adaptation du décor de ses meubles et objets d'art à la surface et au volume, ainsi qu'à la technique[1426]. À côté de ces critiques phares qui réactualisent avec une vigueur nouvelle la ligne doctrinale de la revue, le rationalisme trouve aussi un nouveau défenseur en la personne d'Édouard Monod-Herzen. Fils de l'historien Gabriel Monod – et donc cousin du responsable des suppléments François Monod –, Monod-Herzen, livre en 1905 deux articles qui traduisent sa totale adhésion aux idéaux d'*Art et Décoration*. La première contribution de cet orfèvre consiste en un compte rendu enthousiaste – le contraire eût certes été surprenant dans la revue de Lévy – de la *Méthode de composition ornementale* de Grasset, se félicitant de la parution inédite de cette « méthode rationnelle de composition à l'aide des éléments les plus simples et à la portée de tous.[1427] » L'article technique et didactique qu'il donne ensuite sur la mise en œuvre du métal dans l'orfèvrerie en propose d'ailleurs une application rigoureuse. Mû par une conception organique de l'objet et de son décor, Monod-Herzen y valorise la pratique manuelle par rapport à la conception abstraite du dessin :

> « Une œuvre d'art doit se développer comme un *être de nature*, chez qui tout est lié et coordonné. La décoration n'a pas d'autre but que de souligner la forme choisie ; elle doit donc en être la conséquence immédiate, et l'on se saurait l'imaginer sur le papier. […]
> Nous ne saurions répéter assez qu'une œuvre d'art est semblable à un être vivant, et que si l'on peut varier sa forme à l'infini, on ne peut la modifier arbitrairement. Lorsqu'elle a été

[1424] Bernard MARREY, « Les grès flammés d'Alexandre Bigot. Liste des immeubles parisiens », *Paris Villages* n° 1, décembre 1984, p. 14-16.
[1425] F. JOURDAIN, *A&D*, avril 1902, p. 125. Voir annexe III-1902-4.
[1426] G. MOUREY, « L'exposition Georges de Feure », *A&D*, mai 1903, p. 163-164.
[1427] Édouard MONOD-HERZEN, « Méthode de composition ornementale d'Eugène Grasset », *A&D*, février 1905, p. 54-55. Voir annexe III-1905-2.

> conçue et achevée, on ne doit pas pouvoir lui enlever ou lui ajouter une partie quelconque.[1428] »

Dans le sillage des tendances définies par Gustave Soulier, *Art et Décoration* continue aussi, en toute logique, de défendre le corollaire formel de ce rationalisme moderne : l'indispensable simplicité des œuvres, qui vient s'opposer à la surcharge ornementale du *Modern Style* tant décriée. À tout prendre, Grasset préfère ainsi la sécheresse anguleuse du projet de lampe du hollandais Winkelmann « aux inutiles contorsions de l'Art Novissime », et n'hésite pas à rappeler : « On ne constitue pas de l'ornement avec des pièces de bois superflues, courbes ou non ; le résultat n'en peut être que pauvre ou ridicule.[1429] » Cette valorisation de la simplicité explique aussi une méfiance accrue envers les démonstrations de virtuosité : pour cette raison, les prodiges de marqueteries de Gallé[1430] ne sont guère appréciés dans *Art et Décoration*. Le maître de Nancy y ajoute un autre défaut tout aussi peu conforme aux idéaux de la revue : l'introduction dans ses verreries, déplorée par Gustave Kahn, d'un symbolisme littéraire, par le biais de citations, de vers ou de titres poétiques[1431].

Néanmoins, malgré la véhémence qui accompagne ces professions de foi en faveur d'un art rationnel et moderne, appelé à incarner le style du XXe siècle, l'ambiguïté de certains choix est parallèlement surprenante. Elle trahit des concessions au retour aux styles qui découle de l'abandon de l'« art 1900 », analysé dans *L'Art décoratif* par Meier-Graefe avec une perspicacité et un recul critique que ne partagent pas toujours ses confrères d'*Art et Décoration* : plus qu'une victoire de la tradition, il s'agirait selon lui d'une phase de « tassement » succédant aux utopies initiales dans la conquête de liberté des arts décoratifs[1432]. Ainsi, les commentaires « étrangement compréhensif[s][1433] » livrés par Frantz Jourdain au sujet de l'immeuble de la rue Victor Hugo, édifié par Plumet et décoré avec Selmersheim, sont symptomatiques d'une tentative de conciliation de ses aspirations modernistes avec le goût ambiant :

[1428] É. MONOD-HERZEN, « L'orfèvrerie », *A&*D, octobre 1905, p. 139-141. Monod-Herzen se fait ici l'écho fidèle de Grasset affirmant quelques mois plus tôt : « L'essentiel est de se figurer la décoration exécutée et en place avant d'avoir fait le moindre croquis ; de cette façon l'aspect entrevu sera un ensemble au goût particulier de son auteur et non un exercice graphique aussi habile que l'on voudra, mais dont l'application donnerait de mauvais résultats. » (E. GRASSET, « Concours de lampes électriques », *A&D*, août 1904, p. 76).

[1429] E. GRASSET, « Concours de salle à manger », *A&D*, février 1905, p. 68.

[1430] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'art décoratif aux Salons de 1903 », *A&D*, juin 1903, p. 180.

[1431] « Ce n'est qu'un travers chez M. Gallé de donner à ses moindres gobelets, des titres qui font penser à quelque hôtel de Rambouillet provincial où ils seraient débattus entre Philaminte et Bélise ; mais malgré la douceur et le joli galbe de certaines pièces, il semble s'alambiquer et verser dans la littérature. » (G. KAHN, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, juillet 1902, p. 29).

[1432] G. M. JACQUES, [J. MEIER-GRAEFE], « Les objets d'art aux Salons (III) », *L'Art décoratif*, août 1902, p. 209-210.

[1433] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 190.

> « Adroitement, et avec une souplesse remarquable, l'architecte a su ne pas effaroucher ceux qui professent le culte du XVIIIe siècle, et, subrepticement, il est arrivé à glisser des éléments modernes dans une décoration intérieure Louis XVI qui se prête galamment à un mariage de raison.[1434] »

Un compromis encore plus accusé se relève chez Charles Saunier, lorsqu'il fait l'apologie de la maison de rapport de Georges Pradelle, édifiée rue de Luynes, en plein faubourg Saint-Germain. Il vante en particulier sa décoration intérieure mêlant les styles anciens et modernes avec un éclectisme décomplexé, « afin de ne point choquer les convenances, les goûts, les habitudes des gens très divers qui les habiteront[1435] ». On est loin, dans les deux cas, de l'indignation de Mourey qui, à propos du sujet de concours proposé en 1903 par le Comité des Dames de l'Union centrale – une étoffe imprimée de style Louis XVI » – fustigeait l'ineptie d'un progrès rétrograde et aussi peu encourageant pour le mouvement moderne[1436].

Ces contrastes entre revendications modernistes et tentatives de compromis révèlent bien, en définitive, la période de crise que traversent l'Art nouveau et *Art et Décoration*. En filigrane, ces hésitations, masquées par la virulence redoublée de certaines professions de foi, trahissent la recherche d'une nouvelle identité de l'art français moderne. Après la défaite des idéaux des années quatre-vingt-dix, les premières années du nouveau siècle sont en réalité celles d'une profonde remise en question.

2/ La remise en cause du modèle français

La succession des confrontations internationales de 1900 et 1902 engendre à la fois un regard nouveau sur l'art des pays voisins et une profonde reconsidération des fondements du modèle français. La faillite de ce dernier est examinée à l'aune des nouveaux paradigmes révélés par ces expositions et incarnés par les systèmes des pays germaniques et scandinaves.

[1434] F. JOURDAIN, « Un mobilier, une maison modernes », *A&D*, mai 1903, p. 151. Voir annexe III-1903-5.
[1435] Le critique continue ainsi : « L'architecte de l'immeuble de la rue de Luynes a donc dû aménager des salons d'un Louis XVI un peu modernisé, des salles à manger où les meubles Henri II ou *modern-style* se logeront également et sans heurt, des chambres où le Louis XV, le Louis XVI, l'Empire, le Maple, pourront également trouver place. » (C. SAUNIER, « Une maison de rapport, rue de Luynes », *A&D*, avril 1905, p. 138). Voir annexe III-1905-4. Pur produit de l'École des beaux-arts où il fut l'élève de Julien Guadet, Georges Pradelle renoue sans complexe avec le style Louis XVI dans la façade l'immeuble de la rue de Luynes, tout en faisant appel à la collaboration du ferronnier Émile Robert pour les grilles d'entrée et les rampes de l'escalier. Sur Pradelle, voir aussi Edmond UHRY, « Une maison de rapport à Neuilly », *L'Art décoratif*, mars 1905, p. 114-123.
[1436] G. M. [G. MOUREY], « Un concours de pastiches », *A&D*, mars 1903, supplément, p. 1.

Le cosmopolitisme affiché d'emblée par *Art et Décoration* s'en trouve donc réactualisé. Il prend dans le même temps une tonalité nouvelle, qui se traduit par le renforcement du binôme paradoxal signalé précédemment : l'internationalisme de la revue apparaît plus que jamais comme le pendant d'un discours nationaliste, dans une lutte pacifique pour l'hégémonie artistique. L'attention portée à l'art des autres pays européens ne peut se dissocier d'une tentative soutenue de définition des identités nationales, dont le style se fait l'incarnation. Au constat de faiblesse de l'art français sur la scène internationale succède donc un sursaut identitaire conduisant à la redéfinition de ses origines et de ses qualités propres.

De nouveaux paradigmes

Dans les premières années du siècle, la défense d'un art décoratif français moderne doit désormais prendre en compte le dynamisme des nations voisines, apparu une première fois à Paris en 1900, et, dans la plupart des cas, confirmé à Turin en 1902. Cette conscience nouvelle induit un changement de fonctionnement d'*Art et Décoration* dans son traitement de l'information étrangère : la simple veille, relativement passive, de correspondants indigènes présents sur le terrain se voit majoritairement remplacée par une exploration directe effectuée par les critiques de la revue et leurs compatriotes. Le voyage à Vienne entrepris en 1902 par Pillard-Verneuil lui permet de poser sur l'art autrichien un regard identique à celui qui guide son commentaire de l'actualité artistique française, favorisant une perspective comparatiste. Le discours de la revue gagne ainsi en cohérence ce que sa rédaction perd peut-être en cosmopolitisme. Parallèlement, l'analyse de l'art de la Grande-Bretagne et des Pays-Bas est assumée par Gabriel Mourey, fin connaisseur de ces pays pour y avoir effectué des missions d'observation[1437], et celle des pays du Nord par Étienne Avenard, également missionné en Scandinavie et Russie entre 1903 et 1905[1438]. Ce nouveau mode de fonctionnement, notamment concernant l'aire germanique, provient aussi en partie de l'éloignement de William Ritter qui, froissé par le refus de Soulier de publier son article sur les expositions munichoises de 1901[1439], tourne pendant quelques années le dos à la revue avant d'y revenir avec une contribution sur l'École de Prague fin 1905[1440].

[1437] Voir supra, dans le chapitre 4 : « *L'empreinte mystérieuse de Gabriel Mourey* ».
[1438] Proposition pour le grade de chevalier de la Légion d'Honneur, 1925 (AN, LH 19800035/1287/48623, dossier de Légion d'honneur d'Etienne Avenard).
[1439] Soulier justifie ce refus par la mauvaise qualité des photographies envoyées par Ritter. (L.M.S. de G. Soulier à W. Ritter, 16 août 1901, Fonds William Ritter, ALS, Berne). Ritter semble s'en être plaint à Lévy, qui juge bon de faire une mise au point lorsqu'il reprend contact avec le critique en mars 1905 : « Je ne pense pas que Soulier

Cette exploration active de la revue se focalise principalement sur les trois aires géographiques révélées par l'Exposition universelle de Paris : l'Allemagne, l'Autriche et les pays scandinaves. Essentiellement spécifique à *Art et Décoration*[1441], cet intérêt est motivé par les qualités décelées dans les manifestations artistiques de ces nations, qualités qui vont aussi constituer désormais les nouvelles tendances encouragées par la revue. Les pays germaniques retiennent l'attention par l'organisation efficace de leurs artistes, tandis que la Scandinavie et la Russie sont distinguées pour leur élaboration d'un art à la fois national et populaire.

L'Allemagne ne fait pas l'objet d'une investigation directe aussi poussée que l'Autriche – à laquelle le comité de direction prévoyait, dès 1901, de consacrer un article complet[1442]. Mais la récurrence des notes et commentaires présents dans les comptes rendus de Pillard-Verneuil et dans les suppléments révèle l'attention soutenue que lui portent désormais les critiques d'*Art et Décoration*. Cet intérêt pour le voisin d'outre-Rhin mérite d'être souligné à une époque où l'art allemand est plutôt traditionnellement méprisé, voire ignoré des Français, tant dans la presse que dans les musées, comme l'ont montré les études respectives de Pierre Vaisse[1443] et de Mathilde Arnoux[1444]. À la rancœur économique et politique engendrée par la défaite de 1870 s'ajoute la conviction d'une supériorité du goût et d'une hégémonie culturelle française, qui amène à considérer l'art allemand comme « quelque chose de marginal, sinon de provincial[1445] ». La réception de l'exposition de peinture allemande à la Décennale de 1900 elle-même ne dérogeait pas à la règle, comme en témoignent les propos de Bénédite,

---

ait eu contre vous la moindre animosité ainsi que vous paraissez le supposer. Si quelques articles que vous auriez désiré voir paraître dans la revue n'y ont pas été publiés, c'est plutôt qu'ils nous sont parvenus à un moment où nous avions une grande – une trop grande quantité d'articles d'avance – et le comité pendant un certain temps a refusé tout ce qui ne présentait pas un caractère d'actualité. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

1440 W. RITTER, « L'École des arts décoratifs de Prague », *A&D*, novembre 1905, p. 164-176.

1441 À la même période, l'attention prêtée par *L'Art décoratif* à ces pays est beaucoup moins remarquable. Entre 1902 et 1905, la revue ne publie que deux articles sur l'art allemand (Gustave SOULIER, « Une exposition à Stuttgart. La plante dans l'art », *L'Art décoratif*, janvier 1904, p. 16-23 et Adolphe BASLER, « L'Art allemand à Munich », *L'Art décoratif*, octobre 1905, p. 148-160), un seul sur l'Autriche (J. MEIER-GRAEFE, « Nouvelles dentelles viennoises », *L'Art décoratif*, mai 1902, p. 70-74) et un seul au Danemark (Jean LAHOR, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *L'Art décoratif*, novembre 1903, p. 161-169). Son attention se focalise alors davantage sur la Suisse et l'Italie. La *Gazette des beaux-arts* se contente quant à elle de publier chaque année une « correspondance d'Allemagne », tout en suivant l'actualité des expositions historiques majeures, mais ne s'intéresse aucunement aux productions décoratives autrichiennes et scandinaves. Cette méconnaissance est aussi le fait de la *Revue de l'art ancien et moderne*.

1442 L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 30 novembre 1901, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

1443 P. VAISSE, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle », *Romantisme*, n° 73, 1991, p. 93-102.

1444 Mathilde ARNOUX, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, coll. Passages/Passagen vol. 18, 2007.

1445 P. VAISSE, « Quelques remarques méthodologiques », *in* Thomas W. GAEHTGENS, Mathilde ARNOUX et Friedericke KITSCHEN (dir.), *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870-1945*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, coll. Passages/Passagen vol. 22, 2009, p. 247.

conspuant dans la *Gazette des beaux-arts* le caractère « savant, pédant et orgueilleux[1446] » de l'accrochage. Par son acuité et sa curiosité, le regard porté sur les arts décoratifs germaniques dans *Art et Décoration* à partir de 1900 fait donc exception, même s'il cède à la condamnation généralisée du style des ensembles présentés. Cette vision n'est toutefois pas totalement inédite, la critique ne faisant alors qu'amplifier un ensemble de remarques déjà émises par Marius Vachon en 1882 au sujet du sens pratique des artistes décorateurs allemands et de leurs structures d'enseignement[1447]. Mais devant le constat direct de cette efficacité, les critiques ne peuvent que s'en faire l'écho, et, Verneuil en tête, ils reprennent à leur compte cette analyse.

Chez les Allemand – comme chez les Autrichiens[1448] –, ce sont essentiellement les qualités manquant alors aux décorateurs français qui, avec une admiration mêlée d'envie, sont soulignées. Au premier rang figure la capacité des artistes à collaborer non seulement entre eux, mais également avec les fabricants et les commerçants. Au retour de Turin, Pillard-Verneuil vante ainsi le « caractère nettement pratique […] organisé avec un rare esprit de méthode et de discipline artistique[1449] » des Allemands, qui se sont spontanément associés aux groupes des *Münchner Vereinigte Werkstätten* et de la *Künstlerkolonie* de Darmstadt, d'abord seuls invités à l'Exposition. À la différence ce qui s'est produit en France, l'effort commun l'a emporté sur les rivalités internes. Sur un plan général établi par Berlepsch-Valendas, trente-huit salles consacrées à différentes pièces d'habitation ont donc montré, en conciliant l'unité de chacune avec l'esprit de l'ensemble, les œuvres des Munichois comme celles de la Hesse ou de la Prusse[1450]. De manière sans doute plus inattendue par rapport au premier bilan tiré de l'Exposition de 1900, généralement plutôt sceptique à ce sujet, les critiques se rendent parallèlement à une autre évidence : l'utilité d'une collaboration des artistes avec les fabricants. Avant même sa célèbre diatribe de 1904, dénonçant les travers d'un art décoratif français élitiste[1451], Gabriel Mourey souligne ainsi l'intérêt économique et social d'une

---

[1446] Julia DROST, « Léonce Bénédite, "Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale. La peinture étrangère, Allemagne". Commentaire », *ibid.*, p. 306

[1447] Marius VACHON, *Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'étude d'art industriel*, Paris, L. Baschet, 1882.

[1448] Cet intérêt pour l'Autriche est vraiment spécifique à *Art et Décoration*. Ses principales consœurs spécialistes ou généralistes – *L'Art décoratif*, la *Gazette des beaux-arts*, la *Revue de l'art ancien et moderne*, *Les Arts* ou la *Revue universelle* – l'ignorent alors totalement (excepté une « Correspondance d'Autriche » de Ritter pour la *Gazette*, d'ailleurs consacrée à Prague, en mars 1905 : W. RITTER, « Correspondance d'Autriche – L'art moderne à Prague », *Gazette des beaux-arts*, mars 1905, p. 252-259). Ce caractère pionnier d'*Art et Décoration* à travers Pillard-Verneuil a été également noté par Jean-Paul Bouillon (J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 113).

[1449] M. P.-VERNEUIL, « L'Exposition *A&D*, septembre 1902, p. 89.

[1450] Voir annexe III-1902-9.

[1451] G. MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 184-189 et avril 1904, p. 245-249.

production industrielle, bien compris des Allemands[1452]. Verneuil s'en fait le relais, vantant « l'entente raisonnable » avec laquelle les artistes de Dresde ou de Vienne parviennent, selon des modalités diverses, à s'associer à des industriels sans pour autant perdre leurs droits[1453]. La *Dresdner Werkstätte* de Karl Schmidt (créée en 1899), les *Werkstätten für deutsche Hausrat* (1902) et, bien sûr, la *Wiener Werkstätte* (1903) sont à l'origine de cette remarque[1454]. La création de véritables structures commerciales appropriées à la diffusion artistique prolonge en outre efficacement cette collaboration, telle la maison Wertheim, à Berlin, qui expose des intérieurs complets, aménagés par les artistes décorateurs les plus éminents du pays. L'entrée y a été réalisée par Anton Huber, le salon par Riemerschmid, la salle à manger par Behrens, une des chambres à coucher par Paul Schultze et une chambre d'enfants par Arno Koernig[1455]. Enfin, l'Autriche et l'Allemagne font figures de modèles dans l'enseignement des arts appliqués. À côté du commentaire de l'exposition de Leipzig en 1903[1456], c'est ce que révèle la description enthousiaste du fonctionnement de l'École d'arts appliqués de Vienne par Pillard-Verneuil. Son association pratique avec le Musée d'art et d'industrie, sur le modèle du South Kensington, apparaît comme exemplaire, ainsi que sa réorganisation sous la direction de Felician von Myrbach[1457]. Nommé en 1897, ce dernier associe des ateliers professionnels aux ateliers d'enseignements dirigés par les artistes phare de la Sécession (tels Josef Hoffmann pour l'architecture ou Koloman Moser pour la peinture), afin de former des artisans doués à la fois de connaissances techniques et d'un véritable sens artistique – soit l'idéal réclamé par *Art et Décoration* depuis sa création :

> « Nous devons y louer surtout le sens pratique qui y domine le souci constant de faire prospérer l'art ornemental et d'armer les élèves pour la production industrielle. N'est-ce pas là le vrai chemin? et n'est-il pas préférable, aussi bien pour l'art que pour les individualités, de

[1452] G. MOUREY, « L'exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 70.
[1453] « Que ne voyagent-ils un peu, ceux qui ne veulent pas voir. Que ne vont-ils aux expositions de Dresde, de Berlin, de Vienne, d'ailleurs. Ils y trouveraient des exemples profitables à plusieurs points de vue. Croient-ils donc que les artistes y font abandon de leurs justes droits ? Non pas. Mais par une entente raisonnable, ils s'unissent aux fabricants, produisent, *vendent*, et y trouvent leur bénéfice. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1904, p. 167).
[1454] Alors que la *Dresdner Werkstätte* et les *Werkstätten für deutsche Hausrat* visent essentiellement à promouvoir les arts ménagers en tentant de concilier impératifs de coûts et exigences esthétiques, la *Wiener Werkstätte*, née de l'association de Koloman Moser et Julius Hoffmann avec le banquier et industriel Fritz Wärndorfer vise davantage à l'œuvre d'art totale réalisée sous la coordination de l'architecte, grâce au partage des savoir-faire des différents corps de métier. (J.-M. LENIAUD, 2009, p. 319 ; 457).
[1455] Anonyme, « Notes sur l'art décoratif allemand », *A&D*, mai 1903, supplément, p. 7.
[1456] *Ibid.*, p. 1-8.
[1457] Gabriele KOLLER, « L'École des arts appliqués du Musée autrichien d'art et d'industrie », *in* Jean CLAIR (dir.), *Vienne : 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse* (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 13 février-5 mai 1986), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 628-636. (Pour un historique plus large, voir Gottfried FLIEDL, « Art et industrie » (trad. de Brigitte de Montgolfier), *in* David CASCARO (dir.), *Faire impression. L'École d'art de Mulhouse entre industrie et beaux-arts (1829-2009)*, Dijon, Presses du Réel, 2011, p. 29-46).

> faire des artisans, des producteurs en un mot, plutôt que des théoriciens, des dessinateurs ayant peut-être une belle culture artistique, mais incapables de réaliser une œuvre par eux conçue?[1458] »

Fin 1905, le tableau de l'École des arts décoratifs de Prague par Ritter vient compléter ce premier examen des structures d'enseignement à l'étranger, prélude à une enquête en plusieurs temps réitérant, dans les années qui suivent l'Art nouveau, la mission initiale de Vachon[1459].

Parallèlement, la découverte de l'art finlandais à l'Exposition de 1900 suscite l'exploration de la création contemporaine dans les pays du nord de l'Europe. Étienne Avenard, joue à cet égard un rôle essentiel, enrichissant les connaissances des lecteurs d'*Art et Décoration* sur la vie artistique suédoise, norvégienne et danoise. Là encore, la revue de Lévy fait figure d'exception : malgré l'enthousiasme de Soulier devant les réalisations finlandaises de 1900, *L'Art décoratif* limite son tropisme nordique au Danemark[1460]. Leurs consœurs font quant à elles totalement l'impasse sur cette région de l'Europe. Conscient de ces lacunes après avoir vécu en Suède dès la fin des années 1890 en tant que professeur de littérature française à l'université de Göteborg, Avenard assume avec enthousiasme sa fonction de médiateur en faisant découvrir au lectorat d'*Art et Décoration* le peintre Carl Larsson[1461]. Il en fait l'incarnation de l'âme suédoise tout en refusant les stéréotypes jusqu'alors souvent associés au mysticisme de l'âme scandinave :

> « Il est resté très suédois dans les sujets qu'il traite, et très personnel dans sa manière, mais en même temps, fuyant et détestant les extrêmes, comme lui-même l'a écrit dans la préface d'un album, il s'est gardé des exagérations et des prétentions à l'originalité qui sont aussi loin de la vérité – en sens inverse – qu'un art trop servilement soumis à des influences étrangères.[1462] »

L'œuvre de Larsson rejoint par ailleurs les idéaux d'*Art et Décoration*, par sa polyvalence et son implication dans la sphère domestique, qu'Avenard ne manque pas de mettre en évidence. Vers 1890, le peintre a ainsi quitté la capitale pour s'installer avec sa famille en Dalécarlie à Sundborn ; il se livre alors à la décoration de son intérieur, dont il parvient à faire une œuvre à la fois profondément personnelle et typiquement suédoise en associant ses propres créations

---

[1458] M. P.-VERNEUIL, « L'enseignement des arts décoratifs à Vienne », *A&D*, mai 1902, p. 164.
[1459] Voir infra, dans le chapitre 8 : « *La suprématie nationale en danger* ».
[1460] Jean LAHOR, « Les manufactures de porcelaine de Copenhague », *L'Art décoratif*, mai 1903, p. 190-196 ; « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *L'Art décoratif*, novembre 1903, p. 161-169.
[1461] E. AVENARD, « Carl Larsson », *A&D*, novembre 1903, p. 337-344.
[1462] *Ibid.*, p. 337. Larsson a pourtant séjourné à plusieurs reprises en France à partir de 1877, ce qui justifie aussi l'attention que lui porte Avenard. Voir Christophe LERIBAULT (dir.), *Carl Larsson, l'imagier de la Suède* (cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 7 mars-7 juin 2014), Paris, Paris musées, 2014.

à des éléments vernaculaires[1463]. Dans un va-et-vient constant entre la peinture et la décoration d'intérieur, entre son œuvre d'artiste et sa vie d'homme, la maison de Larsson sert à son tour de sujet à ses aquarelles, dans lesquelles il met en scène ses enfants[1464]. S'opère ainsi une véritable fusion de l'art et du domestique dans un cadre à la fois populaire et spécifiquement national.

Sensible au lien qui unit l'art d'un pays à son peuple, Avenard met également en évidence des réalisations qui lui semblent particulièrement novatrices et prometteuses. En 1904, il s'attarde sur la Société de l'Art à l'École, fondée à Stockholm en 1897, destinée à financer le décor des écoles par des œuvres d'art commandées « aux meilleurs artistes vivants » comme Larsson ou Nils Kreuger, et à faire de la classe elle-même un ensemble décoratif[1465]. Le Musée d'art industriel de Trondheim en Norvège, fondé en 1893 par le premier professeur d'histoire de l'art du pays, Lorentz Dietrichson[1466], retient également l'attention du critique pour l'intelligence de sa scénographie et l'originalité de sa politique didactique. À l'intérieur du musée, l'accent est mis sur la présentation d'intérieurs réduisant l'usage des vitrines au minimum indispensable ; parallèlement une école de tissage mobile a été créée en 1898, afin d'enseigner les techniques de la tapisserie traditionnelle tout en proposant des expositions itinérantes accompagnées de conférences. Avenard s'émerveille là aussi devant l'efficacité de cet enseignement populaire, qui suscite alors de plus en plus – on y reviendra – l'intérêt de ses confrères français :

> « École volante, expositions volantes, moyens étonnamment efficaces pour intéresser non pas le public de quelques villes, mais le peuple de toute une province, et pour éveiller ou réveiller l'industrie domestique de la tapisserie norvégienne en la guidant dans un sens artistique.[1467] »

Cette initiative est d'autant plus intéressante qu'elle puise aux fondements mêmes des traditions nationales pour stimuler la création contemporaine. Son signalement fait écho à

[1463] Eva ERIKSSON, « Das Haus in Sundborn als schwedisches Einrichtungsideal », *in* Johann GEORG, Prinz VON HOHENZOLLERN (dir.), *Carl Larsson : ein schwedisches Märchen*, Munich, Hirmer, 2005, p. 78-102.
[1464] Voir annexe III-1903-10-11.
[1465] E. AVENARD, « L'Art à l'école en Suède », *A&D*, octobre 1904, p. 125-129. Voir annexe III-1904-10.
[1466] Le musée de Trondheim est le troisième musée d'arts décoratifs fondé en Norvège par Lorentz Dietrichson (1834-1917) après ceux de Christiana en 1876 et de Bergen en 1887. Destinés à promouvoir l'industrie locale, ces musées associaient la présentation des productions domestiques populaires à celles des autres pays européens afin de constituer une forme d'histoire des styles en Europe (Anne-Lise HØSTMARK TARROU (en collaboration avec Ingeborg Skonhoft, Elen Omtvedt et Jan Alfred Andersson), « Histoire culturelle des métiers traditionnels et développement-partenariat culturel entre instituts de formation des enseignants et musées dans le contexte norvégien », *in* Françoise BUFFET (dir.), *Éducation et culture en Europe : le rôle du partenariat* (résultat des études et des réflexions du groupe COSME – Cultural coeducation between schools and museums in Europe), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 124).
[1467] E. AVENARD, « Lettre de Norvège », *A&D*, décembre 1903, supplément, p. 4.

l'étude que Mourey consacre la même année aux ateliers d'art populaires de Talachkino animés par la princesse russe Marie Ténicheff[1468]. Associés à une exploitation rurale et à des structures scolaires, ces derniers s'attachent à faire renaître dans les objets usuels – mobilier, ustensiles, tissus brodés – les modèles, techniques et motifs de l'art décoratif russe ancien. Le critique voit dans cette réalisation d'esprit ruskinien[1469] l'archétype d'un art social et national fait par et pour le peuple :

> « Rien de plus intéressant, on le voit, que ce mouvement, et l'on peut être assuré de sa fécondité, car il a puisé la vie dans le cœur même du peuple, il est le résultat des traditions, des sentiments, des mœurs de toute une race, que la lenteur de son développement, sans parler de ses conditions politiques, a mis pour longtemps encore à l'abri des influences extérieures, hors l'atteinte des artificielles séductions du dilettantisme cosmopolite.[1470] »

Une même admiration pour un tel ancrage dans la sensibilité nationale se retrouve chez Avenard dans l'évocation de l'Hôtel de Ville de Copenhague construit par Martin Nyrop : à l'occasion de son inauguration, le critique en vante particulièrement l'ornementation, puisant simultanément dans la vie moderne, l'histoire, la mythologie et surtout la nature du pays[1471].

Entre 1902 et 1905, une nouvelle vision de l'art européen[1472] se redessine donc dans les pages d'*Art et Décoration* : l'horizon s'élargit vers le Nord, tandis que l'Est focalise davantage l'attention, avec une méfiance mêlée d'envie pour le voisin allemand. En contrepartie, l'Angleterre et la Belgique, principales rivales des années quatre-vingt-dix, sont plus ou moins oubliées. À l'atténuation de l'anglophobie liée à l'arrivée de Mourey à la rédaction de la

---

[1468] N. ROERICH et al., *Talachkino : l'art décoratif des ateliers de la princesse Tenicheff*, St-Pétersbourg, Sodrougestvo, 1906. Voir aussi les extraits du récit autobiographique partiellement traduits en français : Princesse Mariia Klavdievna TENICHEVA, [*sans titre*], Paris, Société historico-généalogique russe en France, 1938.

[1469] G. MOUREY, « L'Art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 245. Voir annexe III-1903-8.

[1470] *Ibid.*, p. 244.

[1471] « Ainsi, plus que la vie moderne, plus que l'histoire et la mythologie, la nature a été mise à contribution pour donner à l'ornementation du "Raadhus" un caractère vraiment national. » (E. AVENARD, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *A&D*, août 1905, p. 44). Voir annexe III-1905-8. Son confrère de *L'Art décoratif*, Jean Lahor, sensible lui aussi à la différenciation nationale des styles européens y apprécie également la synthèse proposée par cette « architecture bien de son pays et de son époque, et qui, en restant très traditionnelle, très nationale, est aussi parfaitement moderne » (J. LAHOR, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *L'Art décoratif*, novembre 1903, p. 161).

[1472] Il faut aussi relever les limites de cet horizon obstinément européen d'*Art et Décoration* qui occulte quasi totalement l'art américain : Verneuil ne lui consacre que quelques lignes dans son compte-rendu de l'Exposition de Turin, jugeant la participation des États-Unis « peu intéressante » et déjà vue (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 105). Armand Dayot récuse quant à lui l'existence d'un art américain uni, pointant son éclatement en personnalités diverses (A. DAYOT, « William T. Dannat », *A&D*, mars 1904, p. 69). Le silence qui, dès les années quatre-vingt-dix, faisait suite à la reconnaissance de l'existence d'une école américaine dans l'avant-propos de 1896, perdure donc.

revue, s'ajoute la stagnation patente de l'art décoratif britannique, apparue à Turin[1473] et confirmée par l'exposition des *Arts & Crafts* de 1903[1474]. Ainsi, le rôle pionnier de la Grande-Bretagne dans la rénovation des arts appliqués est d'autant plus volontiers admis[1475] que sa concurrence n'est désormais plus à craindre. L'École de Glasgow elle-même provoque chez Pillard-Verneuil une analyse assez froide, dans laquelle il reconnaît un véritable style artistique sans être réellement convaincu par ses manifestations[1476]. La Belgique brille quant à elle par son absence, après une participation pourtant saluée à l'Exposition de Turin. Sans doute comporte-t-elle trop de points communs avec la France pour susciter encore l'intérêt des critiques, qui y décèlent la même tendance à l'individualisme que chez leurs compatriotes[1477]. L'attention de la revue se déplace alors plutôt vers l'art des Pays-Bas, qui offre à la fois la même efficacité d'organisation que l'Allemagne et la même singularité nationale que la Suède ou la Finlande[1478].

Mais cette nouvelle géographie accorde toujours aussi peu de crédit aux pays latins : l'Italie est ouvertement méprisée quand l'Espagne est tout simplement négligée. Concernant la première, le bilan de l'Exposition de Turin est sans appel, alors même que la manifestation était envisagée non seulement comme un stimulateur mais aussi comme une vitrine de l'architecture et de l'art décoratif italiens. L'Italie n'a pas réussi à combler son retard et ne présente au monde qu'un art bâtard, tout juste capable d'assimiler les influences allemandes, autrichiennes[1479], françaises ou même anglaises[1480]. Tout en appréciant la dimension démocratique d'un mobilier de production courante comme celui de Cometti[1481], et prêt à se

---

[1473] « En un mot, l'art décoratif anglais à l'avant-garde il y a dix ans encore, est resté stationnaire ; et stationnaire d'une façon absolue. Nous ne trouvons ici aucune tentative ni aucune idée nouvelle. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 72).

[1474] G. MOUREY, « L'Exposition des Arts & Crafts », *A&D*, mars 1903, p. 88-98.

[1475] Sergent et Mourey rendent notamment hommage au rôle moteur de William Morris. (René SERGENT, « Un magasin artistique à Paris », *A&D*, février 1902, p. 63-64 ; G. M. [G. MOUREY], « L'Exposition des *Arts & Crafts* à Londres », *A&D*, février 1903, supplément, p. 1).

[1476] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 86-89. Cette difficulté d'appréciation a été soulignée par Jean-Paul Bouillon (J.-P. BOUILLON, 1985, p. 181).

[1477] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 79. D'autre part, la Belgique semble un peu en retrait après 1900 : Serrurier-Bovy se tourne davantage vers les classes populaires, Henry Van de Velde fait désormais carrière en Allemagne, et Hankar est décédé en janvier 1901 ; seul Horta continue de représenter la Belgique à Turin, puis à Milan en 1906.

[1478] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 79-86 ; G. MOUREY, « Mendes da Costa », *A&D*, avril 1903, p. 109-118 et « L'art décoratif hollandais », *A&D*, mars 1905, p. 77-88 ; M. P.-VERNEUIL, « Le batik », *A&D*, novembre 1905, p. 155-163.

[1479] La dette de Raimondo d'Aronco envers la Sécession est analysée en détail par Gustave Soulier qui y dénonce un emprunt doublement factice à une Antiquité revue par le prisme du néo-archaïsme autrichien (G. SOULIER, « L'Exposition de Turin. – Les édifices (I) », *L'Art décoratif*, août 1902, p. 186).

[1480] « Dans le mobilier, les influences sont plus nombreuses, et à côté des meubles directement inspirés du viennois, de l'anglais, nous en trouvons d'autres où l'influence française, celle de Gaillard et de Plumet tout au moins, se fait sentir. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 109).

[1481] Voir annexe III-1902-9.

montrer indulgent en considérant cet ensemble comme un « point de départ[1482] », Pillard-Verneuil délaisse néanmoins l'art italien dans les années suivantes. Son attitude ne fait que confirmer le dédain affiché quelques années plus tôt par Mourey au retour de sa mission officielle, lorsqu'il constatait l'absence « définitive et […] irrémédiable [du] sentiment de l'art[1483] » en Italie – un dédain largement partagé par la critique française au début du XXe siècle[1484].

Le silence concernant l'art espagnol est sans doute encore plus cinglant. Excepté un article consacré à la peinture de Santiago Rusiñol[1485] et une notule signalant l'ouvrage de Josep Puig y Cadafalch[1486] – qui vante d'ailleurs le caractère intéressant et novateur de ses recherches appliquées aux traditions locales anciennes[1487] –, *Art et Décoration*, tout comme ses consœurs, ignore totalement la vie artistique de la péninsule ibérique. Pourtant l'ouvrage de Puig y Cadafalch est doublement emblématique des ambitions de l'architecture catalane du *Modernismo* : non seulement il en affiche la revendication identitaire, mais sa parution en français traduit bien la volonté de voir celle-ci reconnue par la France[1488], qui apparaît comme une « anti-Espagne » à la Catalogne indépendantiste[1489]. Cependant, comme l'a montré Noémie Giard, il faut attendre les années dix pour voir les Français s'intéresser en retour à l'œuvre de Gaudi, dont ils ne percevront le particularisme catalan que dans l'Entre-

[1482] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 109.

[1483] G. MOUREY, *Rapport sur ma mission en Italie*, (rapport manuscrit du 15 septembre 1897), p. 2 (AN F[21] 4048 : Missions à l'étranger, dossier Gabriel Mourey).

[1484] En dépit de son analyse fort critique des bâtiments de D'Aronco, Soulier se montre plus conciliant avec les arts appliqués italiens. Il s'attarde notamment sur les productions des ateliers *L'Art de la céramique* à Florence – dont l'intérêt a également été noté au passage par Pillard-Verneuil (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1902, p. 111) et de l'*Æmilia Ars* de Bologne. (G. SOULIER, « L'Exposition de Turin – La contribution italienne (suite) », *L'Art décoratif*, octobre 1902, p. 273-280). Gustave Soulier, suivant son attirance croissante pour l'Italie, ouvre toutefois par la suite plusieurs fois les pages de sa revue à la situation de l'art italien (E. SEDEYN, « Rembrandt Bugatti », *L'Art décoratif*, août 1904, p. 61-66 ; G. SOULIER, « Le sculpteur Domenico Trentacoste », septembre 1904, p. 99-112 et « Le mouvement artistique en Italie », novembre 1904, p. 185-190).

[1485] G. RIAT, « Jardins d'Espagne », *A&D*, septembre 1904, p. 95-100.

[1486] Josep PUIG Y CADAFALCH, *L'œuvre de Puig y Cadafalch architecte, 1896-1904. Architecture, décoration, mobilier, serrurerie, carrelages etc.*, Barcelone, Parera, 1904.

[1487] « Ce sont donc des tentatives nouvelles, apparentées cependant aux traditions locales anciennes. Certaines nous surprennent un peu par leur ornementation touffue ou par leur coloration un peu agressive. On doit y reconnaître cependant une recherche intéressante, aussi bien dans l'architecture que dans la décoration : mobilier, serrurerie, carrelage, etc. L'ensemble fait honneur à l'artiste consciencieux que paraît être M. Cadafalch. » Le choix de ce dernier verbe (« paraît ») trahit bien la méconnaissance totale dont l'un des architectes majeurs du Modernismo catalan fait alors l'objet en France (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, mai 1904, supplément, p. 6).

[1488] Noémie GIARD, « Réception française de l'architecture du Modernisme catalan (1880-1930) », *48-14. La revue du Musée d'Orsay*, n° 15, automne 2012, p. 81.

[1489] Paul AUBERT, « La France et la Catalogne : une histoire culturelle. 1888-1937 », *in* Coll. *Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 octobre 2001-14 janvier 2002, Barcelone, Museu Picasso, 28 février-26 mai 2002), Paris, RMN, 2001, p. 64.

deux-Guerres[1490]. Autour de 1900, leur système de représentation de l'Espagne en tant que pays « arriéré » et pittoresque, dont témoignent les récits de voyages, détourne en effet tout simplement leur attention de l'architecture moderniste[1491]. Un tel contexte explique assurément l'attitude d'*Art et Décoration*, pourtant sensible à la manifestation de styles nationaux originaux. De même, l'aspect sans doute trop original et fantaisiste de l'œuvre de Gaudí[1492] empêche les critiques d'en percevoir les fondements rationalistes. En outre, ce déni de l'art italien et espagnol ne révèle-t-il pas la volonté non avouée de la France d'incarner à elle seule la latinité face à une culture germanique dont elle cherche à tout prix à se distinguer par son goût et son esthétique ? Guettant les manifestations les plus identitaires de la vie artistique des pays voisins, *Art et Décoration* se fait incontestablement le prisme et le vecteur de leur définition avec, en arrière-plan, le désir toujours vivace d'affirmer la singularité nationale et le prestige – en partie perdu – de la France.

Un sursaut identitaire

En dressant, au seuil du XXe siècle, un panorama du développement des arts décoratifs modernes dans les pays voisins, *Art et Décoration* se livre aussi à la construction d'une géographie stylistique européenne. La confrontation de l'Exposition de 1900 avait permis d'en esquisser les premières grandes lignes, mais l'enquête sur le terrain permet de s'en faire une image plus précise. Au-delà des interrogations sur l'organisation des artistes et des structures mises en place, la question majeure est la suivante : tel pays a-t-il son style propre ? Prédominant dans l'analyse comparative de l'Exposition de Turin donnée par Pillard-Verneuil, cet angle d'approche détermine également les contributions plus détaillées de ses collègues. Bien avant la théorisation de la notion de *Kunstgeographie* au XIIIe Congrès international d'histoire de l'art de Stockholm en 1933[1493], la recherche des spécificités

[1490] N. GIARD, « Les chemins de la rencontre », *Sociétés et représentations*, n° 21, 2006/1, p. 297-312.

[1491] N. GIARD, « La difficile reconnaissance française d'une architecture "catalane" », *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER, A. KERVANTO NEVANLINNA (dir.), 2006, p. 195-203.

[1492] Voir notamment Philippe THIÉBAUT, « Guimard et Gaudí. Aux sources d'un nouvel organisme architectural », *in* Coll. *Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró*, 2001, p. 151.

[1493] M. PASSINI, 2012, p. 251-252. Sur la notion de « géographie artistique » et l'évolution de ses présupposés, de la théorie positiviste du « milieu » à « l'étude des relations entre les biens et les pratiques artistiques d'une part, et le territoire », voir Dario GAMBONI, *La Géographie artistique*, Ars Helvetica I. Arts et cultures visuels en Suisse, Disentis, éditions Disertina, 1987, p. 1-2. Un colloque tenu en 2004 a également fait le point sur les applications contemporaines d'un tel concept, débarrassé de ses présupposés raciaux, autour de « l'implication profonde et complexe de ce que l'on désigne en général par les termes de "géographie humaine"et de « "géographie physique", autant dans le processus créateur que dans la vie même des artistes. » (Marina VANCI-PERAHIM, « En guise d'introduction. "La Terre est bleue comme…" », *in* M. VANCI-PERAHIM (dir.), *Atlas des territoires du regard. Le*

esthétiques nationales de chaque pays est aussi profondément ancrée dans le discours des critiques que dans celui des historiens de l'art. Ainsi, le « nationalisme méthodologique » qui, selon l'expression de Michela Passini, informe la construction de l'histoire de l'art en « [imprégnant] son langage, [façonnant] ses pratiques et [dictant son] canon [1494] », conditionne tout autant le regard porté sur l'art contemporain. La critique spécialisée dans le domaine des arts décoratifs s'en approprie particulièrement les impératifs, pour plusieurs raisons aisément compréhensibles. Ce phénomène s'explique en partie par la formation universitaire des nombreux scripteurs qui endossent justement le double rôle d'historien et de critique. Plus généralement, la teneur nationaliste des discours provient aussi d'un contexte de concurrence économique dont les conséquences sont particulièrement vives pour les arts industriels, devant trouver un marché non seulement intérieur mais aussi extérieur[1495] ; les experts techniques que constituent les artistes, très actifs dans la critique des arts décoratifs, sont concernés de près par cette situation. Cette dernière n'est pas non plus sans lien avec une atmosphère diplomatique parfois tendue entre les pays, à l'heure de la formation des blocs de la Triple-Alliance et de la Triple-Entente qui s'affronteront pendant la Première Guerre mondiale. Mais plus profondément, dans le sillage du XIX[e] siècle, ce nationalisme méthodologique s'inscrit dans un contexte culturel, intellectuel et idéologique qui, selon une perspective tainienne, fait toujours de l'esthétique l'émanation de la sensibilité nationale. Enfin, il rejoint les ambitions mêmes de l'Art nouveau dans la plupart des pays européens, désireux de puiser à leurs traditions locales pour réaffirmer une identité propre[1496], dans un but indépendantiste ou hégémonique. Davantage que la peinture ou la sculpture, l'architecture et les arts appliqués, plus immédiatement liés à un cadre de vie journalier, sont

---

géographique de l'histoire de l'art (XIX[e]-XX[e] siècles), actes du colloque international organisé par le CIRHAC (université Paris I) les 25-27 mars 2004), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 10). Nous signalons aussi dans cette perspective les travaux actuels du groupe Artlas (Groupe de recherche en histoire spatiale des arts et des lettres) basé à l'ENS-Ulm.

[1494] M. PASSINI, 2012, p. 3-4.

[1495] Pillard-Verneuil exprime à plusieurs reprises ses craintes de voir les marchés français envahis par les produits étrangers (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1904, p. 167 et « L'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juin 1905 juin, p. 197), tandis que Pierre Calmettes regrette que la France ait manqué l'occasion de montrer au monde l'excellence française lors de l'Exposition universelle de Saint-Louis, et redoute également le génie commercial plus développé de ses voisins européens. Le critique pointe ainsi les mêmes défauts qu'à Turin : l'insignifiance des envois de Charpentier, de Dammouse, d'Émile Robert ou le « déjà vu » de ceux de Lalique, Jules Brateau et Edmond Becker (P. CALMETTES, « Ce que sera l'art décoratif français à l'exposition de Saint-Louis », *A&D*, mars 1904, supplément, p. 1-3.). Son confrère de *L'Art décoratif*, Léon Riotor, se contente pour sa part de commenter le décor d'Albert Besnard pour un pavillon des beaux-arts qui apparaît comme une pure copie du Trianon en l'honneur du XVIII[e] siècle français ; son silence sur les arts décoratifs est éloquent (L. RIOTOR, « Les salles françaises des beaux-arts à l'Exposition de Saint-Louis », *L'Art décoratif*, avril 1904, p. 135-137).

[1496] J.-M. LENIAUD, 2009, p. 20.

investis de cette mission. En assumant le rôle d'arbitre des styles nationaux, *Art et Décoration* prend pleinement part à cette construction.

La carte européenne des styles dessinée au seuil du XXe siècle paraît ainsi satisfaisante par sa variété, Pillard-Verneuil reconnaissant à la plupart des nations participantes l'« existence d'un style propre » bien individualisé :

> « Car c'est une des caractéristiques du mouvement actuel qui renouvelle nos arts ornementaux, de tenter de donner, à chaque pays, un style, un art qui lui soit propre. Dès maintenant, l'art autrichien est nettement séparé de l'art allemand, plus lourd, de même que celui-ci se différencie non moins nettement de l'art français, plus gracieux, et de l'art hollandais, plus étrange.
> D'où il faut conclure que chaque pays est en voie de posséder un art enfin conforme au génie de sa race. Et cela est infiniment plus logique qu'un art général, commun aux races les plus opposées, ainsi que cela existait il y a peu d'années encore, et existe encore partiellement aujourd'hui.[1497] »

Des disparités se font tout de même sentir : la Hollande, l'Écosse, l'Autriche et l'Allemagne triomphent sur ce point, tandis que la Hongrie, la Suède et l'Italie semblent à la traîne. Les éclairages apportés dans les années suivantes sur ces différents pays confirment généralement ce bilan – excepté pour la Suède. La notion de singularité s'y oppose à celle d'influence. Si l'Italie est violemment critiquée pour sa perméabilité aux styles étrangers, les Pays-Bas et l'Angleterre valent au contraire à la fois pour l'homogénéité de leurs créations et pour leur identité propre. Dans l'art anglais, ce dernier trait est souligné avec une insistance particulière par Mourey :

> « On sent chez ces artistes une volonté ferme de rester fidèles aux traditions, au goût, aux mœurs de leur milieu, de ne point regarder par delà leurs frontières, d'être de leur pays, coûte que coûte. Peu leur importe, semble-t-il, de ne pas être de leur temps, pourvu qu'ils soient vraiment de leur race.[1498] »

L'approche de l'art hollandais est déjà plus équivoque : si le critique vante le particularisme fortement affirmé d'un art replié sur lui-même et très cohérent, il y décèle néanmoins un mélange d'art septentrional et exotique[1499], par l'emprunt tout « normal » fait à l'art javanais, notamment dans la technique du batik[1500]. À cela s'ajoutent aussi, chez Joseph Cuypers, Jan Verth ou Hendrik Petrus Berlage – auteur de la nouvelle bourse d'Amsterdam – l'influence

[1497] M. P.-VERNEUIL, « Quelques intérieurs à Vienne par Joseph Hoffmann », *A&D*, août 1904, p. 62-63.
[1498] G. M. [G. MOUREY], « L'Exposition des *Arts & Crafts* à Londres », *A&D*, février 1903, supplément, p. 1.
[1499] G. MOUREY, « Mendes da Costa », *A&D*, avril 1903, p. 109-110.
[1500] M. P.-VERNEUIL, « Le Batik », *A&D*, novembre 1905, p. 155-163.

des théories morrisiennes, du rationalisme allemand et de l'art égyptien[1501] ! Ce critère – souvent péjoratif – de l'influence, se retrouve dans l'analyse que Pillard-Verneuil propose de l'art autrichien. Il regrette la prédominance du goût anglais dans les textiles, les reliures et les sièges exposés par Von Scala au Musée d'art et d'industrie de Vienne, et profite de l'occasion pour réitérer le précepte précédemment formulé par son confrère Ritter, invitant chaque pays à se garder des influences stylistiques extérieures[1502]. Verneuil prône en effet la concordance du style et du goût au sein d'une même nation, et en pointe la double conséquence : les difficultés liées aux transpositions et la relativité de la réception.

Suggérant l'adoption de la technique du batik en France, le critique s'empresse de rappeler la nécessité de l'adapter au tempérament de ses compatriotes[1503]. Avant lui, Mourey avait en effet souligné le caractère trop géométrique du style ornemental enseigné par l'école Quellinus d'Amsterdam en regard du goût « méridional » des Français[1504]. Une telle divergence explique aussi l'attitude complexe de Pillard-Verneuil face à l'art écossais et à l'art autrichien. C'est bien le changement de contexte national qui lui permet d'apprécier, dans un premier temps, dans les broderies viennoises et les œuvres de Koloman Moser une esthétique linéaire et géométrique bien éloignée de l'inspiration de la nature qu'il prône au même moment[1505]. Mais deux ans plus tard, en 1904, lorsqu'il visite les quatre maisons construites et aménagées par Hoffmann à Höhe Warte dans la banlieue viennoise pour les artistes de la Sécession[1506], son avis est moins assuré. Il se livre ainsi à une critique mesurée des aménagements intérieurs de Hoffmann : la distinction et la noblesse tempèrent la sévérité et la froideur émanant de ces maisons, mais la sécheresse du mobilier, engendrée par la monotonie de la ligne droite, contribue à les rendre peu accueillantes. L'admiration certaine, et

---

[1501] G. MOUREY, « L'art décoratif hollandais », *A&D*, mars 1905, p. 80. Voir annexe III-1905-3.

[1502] « Quant à l'esthétique du musée s'adressant au producteur, nous y trouvons une influence très marquée, trop marquée, pourrait-on dire, de l'art anglais. On sent celui-ci considéré comme complet, et l'idée qu'il ne faut pas aller plus loin dans le modernisme. On doit le regretter d'abord parce que l'art anglais moderne est loin de représenter la perfection, et ensuite parce qu'il serait préférable de créer un style viennois bien distinct, plus conforme aux goûts et à l'art du pays. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mai 1902, p. 152). Au sujet de Ritter, voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une confrontation internationale* ».

[1503] « L'art du batik, presque inconnu chez nous, mériterait certes que l'on s'attache à son étude. Il permet des effets charmants et pleins de délicatesse. On voit ce que les artistes hollandais en ont su tirer jusqu'ci. Avec notre tempérament différent, nous aussi pourrions tirer bon parti de cette technique, et cela étendrait encore le champ réservé aux manifestations ornementales, champ dont les limites ne sauraient jamais être trop reculées. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1905, p. 163).

[1504] G. MOUREY, *A&D*, mars 1905, p. 80.

[1505] J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 111.

[1506] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, août 1904, p. 61-70. Voir annexe III-1904-8. Ces maisons ont été construites et aménagées en 1900-1901 pour Koloman Moser, Carl Moll, Hugo Henneberg, et Friedrich Spitzer. Cet ensemble est complété en 1905-1907 par trois maisons réalisées pour Victor Brauner, Helene Hochtsaetter et, de nouveau, Carl Moll, puis en 1909-1911 par une huitième villa pour Victor Zuckerhandl, le commanditaire du Sanatorium de Purkersdorf. Toutes ces villas, situées dans le XIXe arrondissement de Vienne, sont aujourd'hui détruites.

révélatrice, selon Jean-Paul Bouillon, d'une « affinité profonde[1507]» de Verneuil avec les fondements esthétiques viennois, reste entravée par la relativité de sa perception – une relativité dont il a bien conscience, mais qui lui semble tout à fait justifiée et qu'il n'hésite pas à souligner :

> « Mais, après tout, est-ce là seulement l'opinion d'un étranger prétendant juger des œuvres répondant à un idéal qu'il ne peut peut-être comprendre, comme étant celui d'une race différant de la sienne, et qui semble vouloir rendre plus grande encore la distance qui peut les séparer.[1508] »

Au final, l'intérêt d'*Art et Décoration* pour les manifestations de l'art européen reste ambigu : à la curiosité évidente d'un Mourey ou d'un Pillard-Verneuil se superpose la volonté non dissimulée d'une définition réciproque et différenciée des styles nationaux qui doit d'abord profiter à l'art décoratif français :

> « C'est en voyant et en cherchant à juger les œuvres des autres que nous pourrons améliorer les nôtres, en nous gardant des défauts que nous croyons y découvrir, et en profitant des trouvailles heureuses ; tout en gardant jalousement toutefois le caractère distinctif de l'art que nous avons créé.[1509] »

Cet examen plus approfondi de l'art européen est donc bien le corollaire d'un sursaut identitaire dans lequel *Art et Décoration*, fidèle à l'ambition de Lévy de servir la grandeur de l'art français, s'implique avec une énergie redoublée au lendemain de la déroute de Turin.

Comme dans les années quatre-vingt-dix, la singularité du style français moderne définie par la revue est garantie par le maintien d'un lien fort avec les deux grandes périodes de l'art national : le Moyen Âge et le XVIIIe siècle. Si l'art gothique est toujours valorisé, notamment sous la plume de Vitry[1510], il apparaît essentiellement comme une référence en matière de rationalisme, pour son utilisation logique de la nature, aussi bien chez François Monod que chez Mourey[1511]. En revanche, le XVIIIe siècle connaît un regain de faveur

---

[1507] La découverte de l'art décoratif viennois est certainement l'un des facteurs ayant contribué à montrer à Pillard-Verneuil la voie de ce qui deviendra l'Art déco. (J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 113).

[1508] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, août 1904, p. 67-68. Malgré l'inversion du sujet, la tournure est bien affirmative.

[1509] *Ibid.*, p. 69

[1510] Paul VITRY, « Le groupe d'Adam et Ève, et quelques œuvres récentes de Bartholomé », *A&D*, mai 1905, p. 144-145 ; « Le nouveau Musée des Arts décoratifs », *A&D*, septembre 1905, p. 103.

[1511] « Seuls, les sculpteurs du Moyen Âge, avec qui M. Mendès da Costa a tant d'affinités, ont su, sans rien sacrifier de leur fantaisie et de leur liberté de technique et d'esprit, se plier à ces tyrannies. [...] n'est-ce pas à eux qui ont pratiqué avec tant de grandeur et tant d'intimité leur art? Voilà les vrais maîtres de l'art européen ; c'est

comme lieu idéal d'incarnation de l'essence du goût national. Face au dynamisme inquiétant des arts décoratifs allemands, la critique réactive les critères de « grâce » et de « mesure » conçus comme proprement français, qui font, depuis les écrits du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, partie intégrante de son répertoire. Le bon goût « naturel » de la race latine s'y associe à la « raison » de la pensée des Lumières[1512]. Le retour à la tradition française qui caractérise toute une branche de l'Art nouveau dans le sillage de Bing se trouve alors non seulement accompagné, mais également soutenu et justifié par le sursaut identitaire animant les critiques d'*Art et Décoration*[1513].

L'accueil réservé aux réalisations collectives orchestrées par Félix Bracquemond pour le baron Vitta est à cet égard tout à fait emblématique[1514]. La salle de billard et la galerie créées respectivement pour la maison d'Évian et l'appartement parisien de Joseph Vitta – bien que réalisées à partir de 1896 – sont en effet symptomatiques de « l'Art nouveau à la française[1515] » d'après 1900. Comme l'a mis en évidence Jean-Paul Bouillon, Bracquemond lui-même s'était alors rendu à Versailles pour s'y imprégner de l'esprit français afin d'en faire le point de départ d'un style « moderne »[1516]. La salle de billard de la Sapinière, issue de sa collaboration avec Jules Chéret et Alexandre Charpentier, embrasse ainsi, selon les mots de

---

d'eux qu'il apprendra tous les secrets, c'est eux qui lui donneront les plus fécondes leçons, le plus utile exemple. Il n'y a dans leur conception de l'art ni vanité ni artifice, jamais de superfétation ; au contraire, le sentiment le plus exquis et le plus profond de la nature, l'esprit le plus rationnel et le plus libéré, le plus individuel et le plus logique. » (G. MOUREY, « Mendès da Costa », *A&D*, avril 1903, p. 112-113) ; François Monod adhère également à cette vision : « Et pour les sculpteurs et les décorateurs d'aujourd'hui aucun exemple n'est plus rafraîchissant et plus salubre que la santé d'esprit, la logique et le bon sens, que l'humble et libre amour de la nature, que la simplicité, la délicatesse et la force, que l'invention inépuisable, que les admirables traditions de métier et que le solide génie plastique de ces praticiens et décorateurs innombrables, nos ancêtres, sortis du milieu du peuple pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles français. » (F. MONOD, « Bibliographie », *A&D*, septembre, supplément, p. 2).

[1512] F. KITSCHEN, « L'image de l'art allemand. Un art étrangement différent », *in* Th. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 356.

[1513] En témoignent les désormais plus rares articles monographiques consacrés à des artistes décorateurs, qui réitèrent leur soutien aux artistes de l'Art nouveau de Bing : Eugène Gaillard et Georges de Feure. (G. SOULIER, « Quelques meubles d'Eugène Gaillard », *A&D*, janvier 1902, p. 21-28 et G. MOUREY, « L'Exposition Georges de Feure », *A&D*, mai 1903, p. 162-164).

[1514] Sur les commandes du baron Vitta à Bracquemond, voir notamment J.-P. BOUILLON, « An Artistic Collaboration : Bracquemond and Baron Vitta », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 66, n° 8, novembre 1979, p. 311-319 ; Gabriel P. WEISBERG, « Baron Vitta and the Bracquemond/ Rodin Hand Mirror », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 66, n° 8, novembre 1979, p. 298-310 ; J.-P. BOUILLON, « Le mécénat du baron Vitta et l'extension des travaux d'art », *in* J.-P. BOUILLON, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs : du japonisme à l'Art nouveau* (cat. exp. Limoges, Musée national Adrien Dubouché, 5 avril-4 juillet 2005, Hohenberg-an-der-Eger, Deutsches Porzellanmuseum, Selb-Plössberg, 25 juillet-25 octobre 2005, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, 15 novembre 2005-14 février 2006), Paris, RMN, 2005, p. 192-196 ; J.-P. BOUILLON, « Rodin et Bracquemond : du décoratif à l'ornemental », *in* François BLANCHETIÈRE et al., *Rodin et les arts décoratifs* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 13 juin-20 septembre 2009), Paris, éd. Alternatives, 2009, p. 238-239 ; J.-P. BOUILLON, « Vitta et Bracquemond, un moment d'art privilégié », *in Joseph Vitta, passion de collection* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 15 février-2 juin 2014), Paris, Somogy éd. d'art, 2014, p. 66-83. Voir annexe III-1902-7.

[1515] J.-P. BOUILLON, 1985, p. 147.

[1516] J.-P. BOUILLON, 1979, p. 317.

Rossella Froissart, « dans une synthèse légère et claire la profusion du rocaille et la distinction du Louis XVI[1517] ». Sans insister réellement sur l'essence française de l'ensemble, Roger Marx adhère sans réserve à ce choix stylistique dans l'étude qu'il lui consacre dans *Art et Décoration*[1518]. Il s'y approprie les topoï du discours critique de ses compatriotes, vantant la combinaison du goût et de la raison chez ceux qui ont su « renouer, d'instinct, avec la grâce élégante et voluptueuse en honneur au XVIII[e] siècle[1519] ». De plus, comme Grasset, qui perçoit un principe logique dans le rôle constructif des courbes des meubles Louis XIV et Louis XV[1520], Marx parvient à intégrer les œuvres commanditées par Vitta dans le programme rationaliste de la revue en insistant sur « la subordination voulue de chaque partie à l'ensemble[1521] ». Il fait ainsi de la salle de billard de la Sapinière une synthèse réussie du goût du XVIII[e] siècle et des aspirations de l'Art nouveau défendues depuis toujours par *Art et Décoration*. Jusqu'ici, ce type de conception organique était plutôt associé, dans une optique viollet-le-ducienne, aux pratiques de l'architecture médiévale, mais un glissement – initié par Soulier[1522] – commence à s'opérer au début des années 1900, favorisant, dans une perspective rationaliste, une récupération des qualités unitaires propres au XVIII[e] siècle. Comme chez Marx, l'encouragement d'un dialogue avec la tradition nationale des arts décoratifs de l'Ancien-Régime, plus proche et plus prestigieuse, fait alors partie de la stratégie identitaire d'*Art et Décoration* pour contrer le dynamisme des voisins européens[1523]. Ce système de valeurs

[1517] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 191. Jean-Paul Bouillon explicite ce jeu de références : « [la connotation versaillaise] de la salle de billard éclate à l'évidence. Elle apparaît dans le choix même du lambris et dans celui d'une monumentale console surmontée d'une glace entourée de guirlandes. La symétrie affirmée […] qu'on retrouve dans les motifs décoratifs du livre édité par Vitta en 1902, en est aussi un des indices […] ». (J.-P. BOUILLON, 2014, p. 72).

[1518] Roger MARX, « Une salle de billard et une galerie modernes (Salon de la Société nationale des beaux-arts) », *A&D*, juillet 1902, p. 1-13. Cet article constitue une reprise partielle du texte paru dans la *Gazette des beaux-arts* (R. Marx, « Essai de décoration monumentale. – La salle de billard d'une villa moderne », *Gazette des beaux-arts*, mai 1902, p. 409-424), parallèlement à la publication de luxe éditée par la *Gazette* et financée par le baron Vitta lui-même.

[1519] R. MARX, *A&D*, juillet 1902, p. 2.

[1520] « À ceux qui veulent à tout prix mettre des effets courbes dans leur construction en bois, je ne pourrai que recommander l'étude des boiseries Louis XIV et Louis XV où les courbes sont toujours employées dans des traverses qui ont un rôle constructif et d'utilité ; s'il serait malséant de les copier, il pourrait être avantageux d'en consulter la logique. » (E. GRASSET, « Concours de meuble : classeur pour estampes », *A&D*, novembre 1903, p. 368).

[1521] Comme l'ont souligné Rossella Froissart et Catherine Méneux, la position de Roger Marx vis-à-vis du rationalisme change précisément autour de 1902-1903 : alors qu'il en décriait l'« anglomanie » en 1902, le critique se montre l'année suivante convaincu par les ameublements de Plumet, Guimard, Troncet et Lavirotte qu'il qualifie de « novateurs rationalistes ». (R. FROISSART PEZONE et C. MÉNEUX, « Des "arts décoratifs" à un "art social" sous la direction de l'architecte », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 229).

[1522] Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une voie française ou parisienne ?* ».

[1523] R. FROISSART et C. MÉNEUX, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 229. À la même époque, le XVIII[e] siècle est encore regardé avec méfiance par sa consœur, *L'Art décoratif*, avant que Gustave Soulier n'en prenne la direction : ainsi, Meier-Graefe considère le style Louis XV comme « fâcheux » (J. [Julius MEIER-GRAEFE], « Le Salon des industries du mobilier », *L'Art décoratif*, octobre 1902, p. 305).

est ainsi partagé par de nombreux contributeurs, de Charles Saunier à Maurice Guillemot. Ce dernier ne manque pas de saluer en ces termes le cabinet de toilette exécuté par Eugène-Martial Simas pour la maison de M. Laurens à Agde, qui repose sur la figuration d'une allégorie de l'eau :

> « […] il est d'un repos bienfaisant de rencontrer un véritable artiste épris de la tradition, ne reniant pas la filiation du présent avec le passé, voulant conserver les réelles qualités de notre race, jugeant sainement qu'il faut aujourd'hui, pour ne point divaguer au hasard, continuer tout simplement le dix-huitième siècle, reprendre l'aventure après l'époque de Louis XVI, sans tenir compte de la néfaste antiquaille du Premier Empire, et des hideurs des années qui suivirent.[1524] »

Quelques mois plus tard, le critique n'hésite pas à faire de « la clarté, [du] charme, [de] l'élégance » les « qualités essentielles » de la « race » portées au plus haut point par le siècle de Watteau et de Chardin[1525]. La recherche identitaire engendrée par la période de crise que traverse l'Art nouveau après 1900 est ainsi traversée par de profondes contradictions, dont *Art et Décoration* répercute la complexité : tout en réaffirmant son volontarisme moderniste, la revue cherche plus que jamais ses repères dans l'art du passé, non plus seulement comme modèle selon les préconisations viollet-le-duciennes, mais désormais également comme source. La prégnance de ce regard en arrière engendre des choix parfois ambigus, contribuant à brouiller la cohérence d'un art moderne autant qu'elle en définit l'ancrage national.

Enfin, l'identité de cet Art nouveau français reste tout aussi parisienne qu'avant 1900. Ainsi, la province en général, y compris l'École de Nancy, intéresse toujours aussi peu la revue – en dépit du lien privilégié que les créations lorraines entretiennent avec l'art du XVIIIe siècle[1526]. Seule la présence des œuvres nancéiennes à Paris, à l'occasion d'une exposition organisée par l'Union centrale en 1903, attire exceptionnellement son attention et celle de sa consœur, *L'Art décoratif*[1527], tout autant focalisée sur la capitale. Par ouverture d'esprit – ou par manque de recrues ? –, Lévy en confie même le compte rendu à un critique nancéien : Jules Rais. Mais ce dernier livre une analyse nuancée, dont le caractère en partie rétrospectif reflète l'intérêt mitigé des Parisiens. D'ailleurs, même si le critique perçoit dans l'esprit nancéien des

---

[1524] Maurice GUILLEMOT, « Un cabinet de toilette par M. E. M. Simas », *A&D*, décembre 1903, p. 399. Voir annexe III-1903-7-12.
[1525] M. GUILLEMOT, « Georges d'Espagnat », *A&D*, août 1904, p. 57.
[1526] Sur cette question, voir : Roseline BOUVIER, Valérie THOMAS, Philippe THIÉBAUT et al., *Couleurs et formes : l'héritage du XVIIIe siècle dans l'École de Nancy* (cat. exp. Nancy, Musée de l'École de Nancy, 16 septembre-31 décembre 2005), Paris, Somogy et Nancy, Musée de l'École de Nancy, 2005. Ce lien est favorisé par la référence absolue que constitue l'âge d'or de la capitale lorraine sous le règne du duc Stanislas Leszczynski (1737-1766).
[1527] Maxime LEROY, « L'École de Nancy au Pavillon de Marsan », *A&D*, mai 1903, p. 176-182.

principes proches de la ligne doctrinale d'*Art et Décoration*[1528], la revue ne mène pas à terme son projet de consacrer une série d'articles aux verreries de Gallé et de Prouvé. En outre, si *Art et Décoration* salue le décès du premier en octobre 1904, l'hommage nécrologique qu'elle publie est emprunté au *Temps*[1529]. Sans doute les défauts soulignés par Jules Rais contribuent-ils à expliquer la négligence de Lévy et de son équipe pour cette émanation régionale de l'Art nouveau : l'éparpillement, le manque d'organisation, l'absence d'un musée des arts industriels[1530] empêchent de voir dans l'École de Nancy un équivalent crédible et un rival potentiel des structures allemandes, à un moment où la revue s'implique avec une ardeur accrue dans la recherche de solutions pratiques pour sortir de la crise.

3/ Remédier à la crise

Fidèle aux objectifs et aux missions énoncées par ses fondateurs, *Art et Décoration* continue de participer de manière militante aux débats de la vie artistique qui se complexifient devant la faillite reconnue de l'art décoratif moderne. Bien loin de n'être qu'un simple miroir des problématiques liées à la reconversion du projet de l'Art nouveau après 1902, la revue assume ou, du moins, tente d'assumer les rôles d'arbitre, de soutien, voire de moteur à travers les exemples qu'elle propose et l'enseignement qu'elle s'efforce de dispenser. Ainsi elle ne se contente pas d'analyser les causes de l'échec et d'en clouer au pilori les responsables, ni de redéfinir de manière abstraite les orientations stylistiques idéales d'un art moderne français. Au contraire, elle joue plus que jamais de sa panoplie de moyens, en termes d'action critique, en invitant à repenser les conditions de la création aussi bien que ses structures d'encadrement – sans jamais oser pourtant prôner des solutions franchement radicales.

[1528] Jules Rais décèle dans la démarche des artistes de l'École de Nancy « l'*unité de l'art*, c'est-à-dire, d'une part, des techniques, et, de l'autre, la solidarité de l'artiste et de l'industriel ; et pour *méthode de composition*, une construction rationnelle ornée d'éléments tirés de l'observation scientifique des modèles vivants » (Jules RAIS, « L'École de Nancy et son exposition au Musée des arts décoratifs », *A&D*, avril 1903, p. 130). Voir annexe III-1903-4.

[1529] Anonyme, « Émile Gallé (1846-1904) », *A&D*, octobre 1904, supplément, p. 2-3. Il faut en réalité attendre 1911 pour lire dans *Art et Décoration* un article entier exclusivement consacré à Gallé (R. MARX, « Émile Gallé. Psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre », *A&D*, août 1911, p. 233-252) – alors que l'artiste était célébré en 1902 par Louis de Fourcaud dans une série de quatre articles publiés par *La Revue de l'art ancien et moderne* (L. DE FOURCAUD, « Artistes contemporains : Émile Gallé », *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1902, p. 34-44 ; mars 1902, p. 171-186 ; octobre 1902, p. 281-296 et novembre 1902, p. 337-352).

[1530] *Ibid.*, p. 138.

De l'individu au groupe

À partir de 1902, *Art et Décoration* exploite son statut de média en associant son lectorat d'artistes à ses remises en question du modèle français. Consciente qu'ils constituent les acteurs essentiels d'un mouvement moderne peinant à trouver sa voie, elle procure pourtant aux décorateurs des encouragements ambigus, voire contradictoires. Le discours des critiques révèle en effet une tension non résolue entre une promotion des individualités et une exigence de groupements fédérateurs. L'héritage de la pensée symboliste des années quatre-vingt-dix, valorisant l'indépendance de l'artiste est toujours sensible : la personnalité originale de celui-ci est toujours portée aux nues. En témoignent les nombreux articles, plutôt hagiographiques, dont Lalique fait l'objet durant cette courte période[1531]. Pourtant, les significations accordées à cet individualisme sont désormais différentes : il ne s'agit plus d'encourager une originalité appelée à libérer l'art du pastiche des styles anciens, dans l'esprit anti-académique de la réforme de 1863, mais de lutter contre l'uniformité du *Modern Style*, né de la copie mutuelle des décorateurs amateurs[1532]. La rapidité avec laquelle se sont répandues les formules les plus superficielles de « l'art 1900 » incite aussi les critiques à se méfier du comportement hégémonique des professeurs d'arts appliqués qui étoufferaient la personnalité de leurs élèves[1533]. Selon François Monod et Pillard-Verneuil[1534], la bonne méthode consiste au contraire à stimuler l'originalité du tempérament particulier de chacun d'entre eux. Mais ce faisant, les critiques tendent alors à s'éloigner des théories du maître à penser de la revue : l'idéal du « style » prôné par Viollet-le-Duc est presque abandonné au profit du « style cherché »[1535], lié à la fantaisie personnelle des individus. D'ailleurs Pillard-Verneuil s'inquiète dans le même temps des travers de cet individualisme, propre, selon lui, aux artistes décorateurs français.

1531 André BEAUNIER, « Les bijoux de Lalique aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 33-39 ; Tristan DESTÈVE, « La maison de René Lalique », *A&D*, novembre 1902, p. 161-166 ; Gustave GEFFROY, « Des bijoux. À propos de René Lalique », *A&D*, décembre 1905, p. 177-188. Lalique est le seul artiste à bénéficier de plusieurs articles monographiques entre 1902 et 1905 ; il est aussi celui qui cumule le plus d'articles monographiques sur toute la période étudiée. Voir annexe II-A.

1532 G. KAHN, « Les objets d'art aux Salons (suite) », *A&D*, octobre 1902, p. 127.

1533 William Ritter regrette ainsi l'attitude des professeurs de l'École des arts décoratifs de Prague qui se refusent à lui indiquer le nom de l'élève ayant effectué des travaux, présentés sous la seule étiquette de leur enseignement. (W. RITTER, *A&D*, novembre 1905, p. 169-170).

1534 « Et cela ne revient-il pas à dire que sinon la médiocrité, mais au moins le manque de personnalité semblerait recommandable chez un professeur, pourvu que, connaissant à fond la technique de son art, il ne se contente pas de transmettre ces connaissances à ses élèves, mais encore qu'il prenne à tâche de développer leurs aspirations particulières, que les siennes, trop marquées, ne viendraient plus combattre ni contrarier. » (M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Adaptation du décor à la forme », *A&D*, décembre 1903, p. 381).

1535 A. BONNET, 2006, p. 312.

S'il avait déjà été dénoncé au milieu des années quatre-vingt-dix d'un point de vue stylistique[1536], l'isolement problématique de ces derniers est en effet l'une des conclusions principales qui ressort de l'échec de Turin sur un plan également économique – une conclusion appelée à devenir l'un des leitmotive de la critique dans la décennie suivante[1537] :

> « […] cette nouvelle manifestation de la discipline artistique que nos voisins savent s'imposer devrait nous servir d'exemple ; car on sait à quoi nous mène notre culte outré de l'individualisme artistique, qui laisse se gaspiller tant de talents intéressants en efforts infructueux parce qu'isolés.[1538] »

Avec Gabriel Mourey, Pillard-Verneuil est sans doute l'un des critiques d'*Art et Décoration* et de la période à adhérer le plus fermement à ce principe de « discipline artistique ». Il ne cessera de le marteler, tout en s'efforçant de suggérer des solutions concrètes afin de stimuler « l'esprit pratique[1539] » de ses compatriotes. Prônant la collaboration à différentes échelles, il se montre réceptif à toute tentative de concertation : le binôme créateur-exécutant constitué par Isidore de Rudder et sa femme Hélène, brodeuse, lui semble ainsi un exemple à suivre[1540]. Les premières années du siècle voient d'ailleurs apparaître, après la dissolution de l'Art dans Tout, plusieurs tentatives d'associations artistiques de plus ou moins grande ampleur, de la Poignée à la Société des artistes décorateurs[1541] en passant par les Arts réunis. À l'affût d'une pratique qui répondrait à ses exhortations, la revue ne manque pas d'y prêter attention – Pillard-Verneuil lui-même s'y investit d'ailleurs en tant qu'artiste, participant au comité des Artistes décorateurs et aux expositions de la Poignée[1542]. Mais dans les comptes rendus, les critiques font systématiquement part de leur déception devant le manque de cohésion réel des artistes

---

1536 N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, « L'Art social, de la Révolution à la Grande Guerre : esquisse d'un parcours », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (dir.), 2014, p. 28.

1537 Cf. R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 203 et F. *in* Th. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 425.

1538 [M. PILLARD-VERNEUIL], « Notes sur l'art décoratif allemand », *A&D*, mai 1903, supplément, p. 1.

1539 M. PILLARD-VERNEUIL, « Les arts appliqués aux Salons », *A&D*, juin 1904, p. 165.

1540 M. PILLARD-VERNEUIL, « Mme de Rudder, brodeuse », *A&D*, septembre 1903, p. 289-296. Voir annexe III-1903-9.

1541 Fondée dès 1901 pour soutenir les artistes décorateurs dans la défense de leurs droits, la Société des artistes décorateurs a reçu l'encouragement d'*Art et Décoration*. Mais son premier salon, organisé en 1904 seulement, permet d'en observer les résultats concrets. Stimulé par l'exemple allemand des *Münchner Vereinigte Werkstätten*, son fondateur, René Guilleré espérait aussi qu'une telle organisation « fournirait des occasions d'échanges et de collaboration entre décorateurs et artisans, lesquels, à leur tour concourraient à la création d'un style moderne et éduqueraient le goût des consommateurs par l'exposition de leurs œuvres décoratives » (Yvonne BRUNHAMMER et Suzanne TISE, *Les Artistes décorateurs*, Paris, Flammarion, 1990, p. 15).

1542 Fondé en 1902, ce groupe rassemblant notamment Eugène Belville, Abel Landry, Albert Dammouse, Victor Prouvé, Jules Brateau, Paul Grandhomme, Émile Robert et Maurice Pillard-Verneuil, expose à la galerie des Artistes modernes, rue Caumartin, en 1903 et en 1904. (G. MOUREY, « L'exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 65-66 ; Tristan LECLÈRE, « La Poignée », *L'Art décoratif*, février 1903, p. 70-72 ; Pierre CALMETTES, « La Poignée », *A&D*, février 1904, p. 54-62 ; Anonyme, « Deuxième exposition de "La Poignée", *L'Art décoratif*, février 1904, p. 48-55). Voir annexes III-1903-2 et III-1904-2.

et le peu d'unité de leurs réalisations, qu'ils mettent sur le compte d'une absence de visées esthétiques communes. Les expositions des Arts réunis, association artistique présidée par Gustave Soulier depuis 1901, ne suscitent que quelques notules en suppléments[1543]. La simple énumération des artistes à laquelle se livrent Soulier et Gustave Kahn reflète le caractère ouvertement hétéroclite de l'entreprise, bien traduit dans la formule de leur confrère de *L'Art décoratif* : « l'harmonie dans l'éclectisme[1544] ». Mourey se montre plus incisif vis-à-vis de la Poignée, épinglant le caractère superficiel de ce rassemblement d'individualités :

> « Ce qui manque donc là, c'est une union d'esprit, une conception commune de l'art, un idéal commun, justifiant leur groupement, donnant à leurs efforts, si individuels qu'ils demeurent, un sens et une portée. […] Leur coude-à-coude est factice ; leur union ne peut être que passagère.[1545] »

Dans les deux cas effectivement, il s'agit plus d'expositions communes d'œuvres juxtaposées – les artistes décorateurs reprenant à leur compte une pratique exploitée par les peintres et sculpteurs depuis le milieu du XIXe siècle[1546] – que de véritables réalisations collectives d'ensembles sur le modèle germanique.

Pourtant, déçus par les choix récents des musées[1547], les critiques d'*Art et Décoration* – comme leurs collègues de *L'Art décoratif*[1548] – sont plus que jamais à l'affût de ce type de présentations. Pillard-Verneuil et Pierre Calmettes considèrent désormais la création concertée d'ensembles unitaires et harmonieux comme indispensable et rendent son absence en partie responsable de l'agonie du mouvement moderne. Tous deux mettent l'accent sur l'action déterminante de ce type de présentation sur le public, plus susceptible d'être non

---

[1543] G. S. [G. SOULIER], « L'exposition "Les Arts réunis" », *A&D*, mai 1901, supplément, p. 1-2 ; G. K. [G. KAHN], « Les Arts réunis », *A&D*, mars 1902, supplément, p. 3 ; Anonyme, « Les Arts réunis », *A&D*, mars 1903, supplément, p. 3-4. Selon les années, ces expositions cosmopolites réunissent des œuvres des peintres William Blair-Bruce, J. Rémond, Léon Sonnier, Abel Truchet, Paul Bellanger-Adhémar, Henri Jourdain, Pierre-Eugène Vibert, André Devambez, Henri Detouche, Lucien Monod, des sculpteurs Miguel Blay y Fabrega, Eugène Boverie, Jacques Froment-Meurice, Mme Bénédiks-Bruce, Maurice Reymond de Broutelles, ainsi que des décorateurs Clément Mère, Girod, Gilbert Péjac, Léon Boverie, Henry Robhalben, Maurice Dufrène, Frantz Waldraff.

[1544] Émile SEDEYN, « "Les Arts réunis" », *L'Art décoratif*, mars 1904, p. 112.

[1545] G. MOUREY, *A&D*, février 1903, p. 65-66. Seule la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs du même Mourey échappe à ce travers selon Pascal Forthuny, qui y admire la prédominance du collectif sur l'individu (P. FORTHUNY, « Société nouvelle de peintres et de sculpteurs », *A&D*, avril 1904, supplément, p. 1). Mais les arts appliqués en sont exclus, si bien que l'entreprise ne correspond pas non plus, en tant qu'association d'artistes, aux idéaux alors défendus par *Art et Décoration*.

[1546] J.-P. BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113 ; et P. VAISSE, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914 », in Francis HASKELL (éd.), *Saloni, galerie, musei et loro influenza sullo sviluppo dell'arte di secoli XIX e XX* (Atti del XXIV Congressi Internationale di Storia dell'Arte), Bologne, CLUEB, 1981, p. 141-155.

[1547] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Une conception d'ensemble* ».

[1548] F. FRAVALO, 2012, p. 4-6.

seulement intéressé, mais également influencé par des exemples convaincants[1549]. Les efforts allant dans ce sens sont alors examinés de près. Mais les réalisations d'une Loge d'actrice, proposées en 1904 par le premier Salon des artistes décorateurs, ne remplissent pas réellement leur programme, malgré la nouveauté et le caractère louable des intentions des organisateurs[1550]. Comme le rappelle Yvonne Brunhammer, « l'un des buts fondamentaux de la SAD est de concevoir des ensembles décoratifs faisant appel à un grand nombre de disciplines artistiques[1551] ». Mais l'incapacité des artistes à surmonter leurs désaccords, quant au mode de production des œuvres exposées, conduit là encore à « un manque d'unité[1552] » aussi éloigné de la cohésion stylistique des présentations allemandes que de l'ensemble organique prôné par les rationalistes. Par ailleurs, le premier Salon d'automne, tenu en 1903, ne comble pas davantage les attentes des critiques : horrifiés par les conditions d'exposition désastreuses dans la pénombre des sous-sols du Grand Palais, ni Pillard-Verneuil ni Georges Riat ne prêtent grande attention à la salle à manger de Plumet, à la chambre d'enfant de Raguel ou à l'ensemble de Tronchet[1553]. Certes, il s'agit là de réalisations ouvertement individuelles, mais elles n'en constituent pas moins de véritables ensembles cohérents. Le parti lui-même du Salon, qui, conformément aux volontés de son fondateur, Frantz Jourdain, place pour la première fois sur un pied d'égalité les arts soi-disant majeurs et les arts décoratifs, en abolissant les sections[1554], ne suscite aucune remarque particulière – alors qu'il est souligné par *L'Art décoratif*[1555]. L'unité des arts est-elle devenue pour ses confrères d'*Art et Décoration* une

---

[1549] M. PILLARD-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons de 1903 », *A&D*, juin 1903, p. 194. Pierre CALMETTES, « La Poignée », *A&D*, février 1904, p. 62, et « Ce que sera l'art décoratif français à l'exposition de Saint-Louis », *A&D*, mars 1904, supplément, p. 2.

[1550] « D'autre part, l'encouragement donné par le programme aux expositions collectives et individuelles d'ensembles de décorations et d'ameublement de pièces d'habitation, indique une préoccupation intéressante, sinon une pensée absolument neuve, chez les organisateurs de l'exposition. La loge d'artiste, manifestation la plus importante dans ce genre, la seule, à vrai dire, qui soit due à une collectivité, rappelle un peu par le principe de conception commune et d'exécution divisée, certaines œuvres remarquées à l'Exposition universelle de 1900, dans les sections allemandes et autrichiennes, et qu'il est bon d'essayer de généraliser en France. » (Charles GENUYS, « L'exposition de la Société des artistes décorateurs », *A&D*, mars 1904, p. 80). Cette loge d'artiste a été réalisée sous la direction de Henri Sauvage et Charles Sarazin par trente-cinq membres de la SAD, mais ce « petit boudoir luxueux » procure surtout une « impression d'éparpillement » tout en présentant un gentil compromis entre le retour aux styles et un Art nouveau floral (cf. R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 204). Voir annexe III-1904-3.

[1551] Y. BRUNHAMMER, 1990, p. 19.

[1552] Ch. GENUYS, *A&D*, mars 1904, p. 82. Dans *L'Art décoratif*, Roger de Félice se montre également sensible à ce manque d'unité (Roger DE FÉLICE, « L'ameublement au Salon des artistes décorateurs », *L'Art décoratif*, mars 1904, p. 96-98).

[1553] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1903, supplément, p. 1-2 ; Georges RIAT, « Le Salon d'automne », *A&D*, décembre 1903, p. 383-391. Les œuvres ne sont pas reproduites.

[1554] F. JOURDAIN et R. REY, 1926, p. 39-40.

[1555] Jacques BRAMSON, « La peinture et la sculpture au Salon d'automne », *L'Art décoratif*, décembre 1903, p. 222-232 ; R. DE FÉLICE, « L'Art appliqué au Salon d'automne », *L'Art décoratif*, décembre 1903, p. 233-240.

cause dépassée ? Il semblerait qu'elle apparaisse plutôt comme un combat désormais gagné de longue date, et que la lutte actuelle porte sur de nouvelles problématiques : après 1900, l'impératif d'une coordination des efforts par la concertation des artistes l'emporte sur le souci d'encourager une polyvalence qui, fortement valorisée dans les années quatre-vingt-dix, a finalement conduit à leur isolement.

C'est pourquoi, à l'instar de Roger Marx[1556], les critiques commencent à préférer désormais aux œuvres totales d'une seule personnalité celles qui seraient réalisées sous la direction fédératrice d'un architecte. Là encore, il s'agit d'un idéal, et en aucun cas d'une vision dogmatique : l'« architecte artiste[1557] », chez qui le créateur prime sur l'entrepreneur, est toujours apprécié. Mais on lui confie maintenant un rôle moteur dans les arts du décor, « afin de réunir les volontés dispersées et de réaliser des ensembles cohérents[1558] » : en d'autres termes, « c'est lui qui devrait, par ses constructions mêmes, forcer en quelque sorte les artistes à collaborer à un ensemble harmonieux[1559] ». Chez Pillard-Verneuil, l'exemple autrichien est déterminant[1560], mais le développement de son argumentation traduit surtout un héritage de la pensée rationaliste. En parfait épigone de Viollet-le-Duc, le critique n'hésite pas à faire de l'architecture « le point de départ de tout art ornemental », auquel tout devrait « logiquement » se rattacher[1561], surtout par le style[1562]. Ces exhortations se lisent fréquemment en ouverture ou en conclusion de ses « salons » qui, entre 1902 et 1905, font surtout le constat d'une absence de l'architecte. Une vision analogue détermine le discours d'un René Binet[1563], et se retrouve même, ce qui est moins attendu, chez Étienne Avenard qui prend en exemple l'Hôtel de Ville de Copenhague[1564]. Martin Nyops a réussi à produire une œuvre dont le critique salue l'unité, en s'assurant le concours d'une équipe aux talents divers, de Peder Severin Köyer pour les peintures murales à Anders Bundgaard pour les sculptures en pierre, tandis que les boiseries en bas-relief ont été réalisées par Niels-Hansen à partir de

---

1556 Roger MARX, « À propos d'une construction récente de M. Chédanne », *A&D*, novembre 1904, p. 155-164.
1557 Ch. SAUNIER, « Une maison de rapport, rue de Luynes », *A&D*, avril 1905, p. 130.
1558 R. FROISSART et C. MÉNEUX, « Des "arts décoratifs" à un "art social" sous la direction de l'architecte », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 230.
1559 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Art décoratif aux Salons de 1903 », *A&D*, juin 1903, p. 194.
1560 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Étoffes et tapis de Koloman Moser », *A&D*, octobre 1902, p. 113.
1561 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D* juin 1903, p. 173.
1562 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juillet 1905, p. 1. Voir aussi J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 116.
1563 « Il comprit instantanément que l'Architecture prime sur tout, et que les autres arts doivent se soumettre [...]. » René BINET, « Paul Jouve », *A&D*, octobre 1903, p. 324.
1564 « Ce qui n'est pas le moins à admirer, c'est que tant d'ouvriers excellents, groupés sous sa direction, aient pu travailler utilement, sans en détruire l'unité, à une œuvre dont il avait conçu l'architecture, et qui est et restera une des grandes manifestations de l'art moderne. » (É. AVENARD, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *A&D*, août 1905, p. 44).

dessins de Harald Slott-Muller et les panneaux en céramiques par Herman-Kähler sur des dessins de Karl Hansen-Reistrup.

La solution industrielle

À côté de ces incitations à travailler sous la bannière de l'architecte, la revue préconise aussi timidement pour les artistes une autre collaboration : celle des industriels[1565]. Symptomatiquement, après les premiers compromis tentés par Gustave Soulier vers 1900, la méfiance envers la machine s'atténue. Elle cède la place à une reconnaissance de ses multiples avantages, qu'il s'agisse du tour à graver dans la médaille[1566] ou des procédés photomécaniques dans l'édition[1567]. Plus globalement, Mourey est l'un des premiers à vanter les progrès de l'industrie[1568], mais la revue reste relativement frileuse, si l'on pense aux propos tenus dix ou vingt ans plus tôt par Pedro Rioux de Maillou, considérant l'usage de la machine comme inévitable et évoquant la possibilité d'extraire « une esthétique décorative nouvelle » tirée du processus même de fabrication mécanique[1569]. Dans *Art et Décoration*, cette reconnaissance progressive des avantages techniques va de pair avec la découverte du modèle économique allemand des *Dresdner* et *Münchner Werkstätten*, dans lequel « l'entente d'artistes et de fabricants permet d'établir et de vendre à des prix raisonnables, quoique rémunérateurs[1570] ». Mais l'argument le plus fort reste, dans la droite ligne de l'argumentation esquissée par Soulier, celui de la diffusion du style. En 1904, cette idée est bien intégrée par Pillard-Verneuil : seule une fabrication en série du mobilier Art nouveau peut permettre de lutter contre la production de masse des pièces Louis XV ou Louis XVI[1571]. En effet, elle seule peut en garantir le bas prix, et donc favoriser sa diffusion ailleurs qu'auprès de l'élite. L'argumentation de Verneuil rejoint celle de Mourey, qui, dans *Les Arts de la vie*, fait de

[1565] Pour un aperçu synthétique de l'évolution des positions d'*Art et Décoration* sur cette question d'un mode de production industriel des arts décoratifs modernes, nous renvoyons à notre article : F. FRAVALO, *in* P. LAMARD et S. STOSKOPF (dir.), 2013.
[1566] P. GSELL, « Les médailles et les plaquettes aux Salons de 1904 », *A&D*, juillet 1904, p. 36.
[1567] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « La photogravure », *A&D*, mars 1902, p. 85-92 ; G. MOUREY, « Eugène Grasset », *A&D*, janvier 1903, p. 20.
[1568] « La science, l'industrie leur apportent chaque jour des éléments nouveaux, des matériaux naguère inconnus ; l'évolution des mœurs modifie les rapports des choses et des êtres, ouvre des horizons insoupçonnés ; du jour au lendemain, la découverte d'un technicien transforme un métier, rend réalisable ce qui avait paru jusqu'alors impossible. » (G. MOUREY, « Une maison de campagne », *A&D*, octobre 1903, p. 316).
[1569] Jérémie CERMAN, introduction à « Pedro Rioux de Maillou, Les arts décoratifs et les machines, 1895 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5762, consulté le 18 décembre 2014).
[1570] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, juin 1904, p. 166.
[1571] *Ibid.*, p. 167

« l'union entre le producteur artistique et le producteur commercial […] la seule base solide où puisse s'édifier l'art décoratif contemporain[1572] ». Ses premières motivations en faveur d'un tel mode de production sont donc d'abord esthétiques et économiques ; puis, à partir de 1905, en lien avec l'engagement croissant de ses confrères, la portée sociale d'un Art nouveau industriel devient, chez lui aussi, un critère déterminant.

Mais la situation française est concrètement décourageante, en raison de l'antagonisme profond qui oppose alors les artistes aux fabricants. L'absence des artistes aux Salons du mobilier de 1902 et de 1905 en est, entre autres, la démonstration flagrante : malgré les tentatives d'ouverture du faubourg Saint-Antoine, qui avait convié les artistes à des concours d'ameublement et de décoration, l'abstention de ces derniers a bien montré le fossé séparant alors les deux univers[1573]. Bien décrypté par Mourey dans *Les Arts de la vie*[1574], cet antagonisme est envisagé avec moins d'impartialité dans *Art et Décoration*. Tout comme elle s'était engagée auprès des artistes dans leur combat pour obtenir le droit de signer les objets d'art industriel dont ils avaient conçu le modèle, la revue continue de défendre les décorateurs contre les abus des fabricants. Par l'entremise de Frantz Jourdain, elle se fait ainsi, en 1902, l'écho de la voix des artistes, en reproduisant la lettre d'un sculpteur-modeleur anonyme : ce dernier y déploie un argumentaire destiné à justifier l'attribution du droit d'auteur aux artistes, en réponse à la réaction indignée des industriels désormais réduits au « rôle moins glorieux » de collaborateurs[1575]. La réaction de Pillard-Verneuil devant l'opportunisme des fabricants viennois est tout aussi éloquente : la même année, il s'insurge contre leur utilisation gratuite des modèles proposés par le musée d'art et d'industrie, qui les détourne de la commande directe aux artistes. Sans hésitation, il se joint aux protestations de ces derniers[1576]. À la même époque, alors que s'agite le spectre des corporations prêtes à se ranimer, la revue se laisse

---

[1572] G. MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 188.

[1573] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 206-207. Le comité de patronage du Salon des industries du mobilier comprenait pourtant plusieurs critiques engagés dans le mouvement moderne et susceptibles d'orienter la manifestation vers l'Art nouveau : Arsène Alexandre, Victor Champier, Frantz Jourdain, Roger Marx, Pol Neveux et François Thiébault-Sisson (*Salon des industries du mobilier : Grand Palais des Champs-Élysées, juillet-novembre 1902, organisé par la Chambre syndicale de l'ameublement, Catalogue officiel*, Paris, Impr. Watthier frères, [1902]).

[1574] « S'ils entendent mal l'un l'autre, leur rôle, c'est qu'ils ont, par leur éducation d'abord, puis par la façon dont les choses se pratiquent autour d'eux dans la société actuelle, une conception fausse de leur mission respective. Ils se croient des intérêts différents, opposés ; ils ont les mêmes ; isolément, ils ne peuvent rien ou presque rien et c'est en ennemis qu'ils travaillent à l'œuvre commune. Simple affaire de vanité personnelle, puis d'orgueil corporatif, le "capitaine d'industrie" s'arrogeant trop volontiers tous les droits, les terribles droits du capital-argent sur le capital-intelligence, le créateur de formes se targuant de sa supériorité "d'artiste", être d'exception, être d'essence divine. » (G. MOUREY, *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 189).

[1575] Un sculpteur-modeleur, [lettre envoyée à la rédaction par Frantz Jourdain], *A&D*, octobre 1902, supplément, p. 2.

[1576] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Enseignement des arts décoratifs à Vienne », *A&D*, mai 1902, p. 149-151.

gagner par la contagion d'un phénomène passéiste, nourri de nostalgie identitaire – la création de la Société des artistes décorateurs elle-même, en tant que repli d'une profession sur sa spécificité va dans ce sens[1577]. En mai 1902, *Art et Décoration* publie les résultats d'une petite enquête adressée à une sélection d'artistes et d'industriels[1578], soumis à la question suivante : « L'abolition des corporations est-elle regrettable ? Si leur abolition est regrettable, par quoi les remplacer ? ». Ses conclusions se rangent à l'avis de son maître à penser, Viollet-le-Duc, qui refusait déjà d'y voir un lien de cause à effet : « Ce n'est pas à l'abolition d'un usage, détruit par l'évolution, qu'il faut attribuer une décadence de notre art usuel. Les causes en sont infiniment plus complexes, et ce serait s'étourdir que de regretter vainement les codifications du passé, en attribuant tout le mal à leur disparition.[1579] » En définitive, le modèle des corporations de l'Ancien-Régime, n'apparaît pas de façon convaincante comme un instrument susceptible de contrecarrer l'efficacité des ateliers industriels allemands. Mais l'initiative même de l'enquête traduit bien les hésitations de la revue et sa tendance à prendre spontanément le parti des artistes face aux industriels. Seul le constat récurrent et aggravé de la stagnation de l'art décoratif l'amène dès les années suivantes, à travers Pillard-Verneuil, à moduler ses positions pour admettre les avantages d'un mode de production industriel. Ainsi, en 1905, le critique paraît finalement conscient des torts partagés entre les deux partis : si les artistes, dépourvus de « l'esprit pratique » si probant de leurs confrères germaniques, en sont restés à la fabrication traditionnelle et artisanale de pièces uniques, les industriels continuent quant à eux de s'adresser à des dessinateurs au rabais, incapables d'innover stylistiquement[1580]. Ces années 1902-1905, qui précipitent la faillite de l'art français, coïncident donc avec une réelle mutation du discours critique, qui, en phase avec l'actualité, adapte ses prescriptions aux nouveaux problèmes sans renoncer à ses idéaux. Les questions du

[1577] Comme l'a souligné Jean-Paul Bouillon, la SAD est au final essentiellement un « acte de défense corporative face à la concurrence étrangère » (J.-P. BOUILLON, « 1900-1914, Naissance de l'art contemporain », *in* J.-P. BOUILLON, Paul-Louis RINUY et Antoine BAUDIN, *L'Art du XXe siècle : 1900-1939*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, p. 28-29). Voir aussi R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 208

[1578] Anonyme, « L'idée de corporation (opinions de MM. Auguste Rodin, Alexandre Charpentier, Eugène Grasset, Christofle, Siot-Decauville, Vever, Michel, Gaudin) », *A&D*, mai 1902, supplément, p. 2-5. Avec cette enquête, *Art et Décoration* se conforme à une pratique en vogue autour de 1900, comme l'a montré Catherine Méneux (C. MÉNEUX, « Les enquêtes d'opinion sur l'art : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905) », *in* Pierre PINCHON (dir.), *La Critique d'art en France (1900-1960)*, *Liame*, n° 22, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 15-34). L'auteur souligne à juste titre que les enquêtes d'*Art et Décoration* restent confidentielles, tant dans leur mode de publication (les suppléments) que sur leur mode d'interrogation, qui ne fait pas appel à un enquêteur externe.

[1579] Anonyme, *A&D*, mai 1902, supplément, p. 2.

[1580] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juin 1905, p. 195-196.

mode de production et de la finalité sociale des arts décoratifs y émergent avec un impact croissant.

En définitive, cette flexibilité des positions critiques est garante de l'ambition pragmatique d'*Art et Décoration*, une ambition également assumée par une large part de ses contributeurs, qui parallèlement à leurs écrits, s'engagent dans l'action concrète au service de l'art décoratif moderne. Dans un rapport complexe, la revue de Lévy se fait alors non seulement la vitrine et le relais de cet engagement, mais tend à en constituer, elle aussi, un des volets.

L'initiative privée : du mécénat aux associations

Face à l'inertie des pouvoirs publics en matière d'art décoratif, de nombreuses personnalités préconisent désormais, dans les premières années du siècle, l'action de nouvelles structures d'encadrement qui s'appuient, selon des modalités diverses, sur l'initiative privée. Le mécénat apparaît naturellement comme l'une de ces premières solutions, vivement encouragée par *Art et Décoration*. Dès l'automne 1902, à l'occasion de l'exposition de préfiguration du futur Musée des arts décoratifs, qui permet de prendre la mesure du goût actuel des collectionneurs, Pillard-Verneuil invite ces derniers à se détourner de l'art ancien[1581] et du bibelot de luxe, au profit d'une action de mécénat par la commande d'ensembles décoratifs complets[1582]. Cette injonction s'inscrit dans la droite ligne des positions parallèlement soutenues par Roger Marx, non seulement dans le domaine de l'aménagement intérieur, avec l'exemple du baron Vitta à Évian[1583], mais également sur le terrain plus circonscrit de la médaille, avec la création de la Société des amis de la médaille française[1584].

[1581] Avec humour, Gabriel Mourey invite les collectionneurs à tirer une leçon de l'aventure de la tiare de Saïtapharnès, soupçonnée d'être fausse après avoir été acquise par le Louvre en 1896 sur les conseils de Salomon de Reinach et Héron de Villefosse : « Toutes ces angoisses leur auraient pu être épargnées, si, au lieu de collectionner des objets d'art anciens ou prétendus tels, ils avaient eu l'audace et le bon goût de collectionner des objets d'art modernes. Il n'en manque pas, et de fort beaux, et de fort précieux, et qui feront l'honneur des musées de l'avenir quand ils seront eux mêmes devenus, de par la force des choses, des objets d'art anciens. » (G. M. [G. MOUREY], « La leçon de la tiare », *A&D*, avril 1903, supplément, p. 1). Pour un historique de l'affaire de la tiare voir A. CALLU, 1994, p. 239-240 et Alain PASQUIER, « La tiare de Saïtapharnès : histoire d'un achat malheureux », *in* C. GEORGEL (dir.), 1994, p. 300-313.

[1582] M. P.-V. [M. PILLARD-VERNEUIL], « Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs », *A&D*, septembre 1902, supplément, p. 2.

[1583] R. MARX, *A&D*, juillet 1902, p. 1-13. Voir aussi R. FROISSART et C. MÉNEUX, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2006, p. 229.

[1584] Sur la Société des Amis de la médaille française, voir C. MÉNEUX ET B. COULLARÉ, « Roger Marx, le parcours d'un défenseur de la médaille et de l'art monétaire », *in* B. COULLARÉ, 2003, p. 160-164, et Alain WEIL et B. COULLARÉ, « Un exemple de défense de la médaille artistique. La Société des amis de la médaille française », *The Medal*, n° 29, 1996, p. 55-61.

Constituée le 28 février 1899 à l'instigation du critique, afin d'encourager l'art de la médaille en éditant des pièces destinées à ses membres, cette structure l'a libéré du strict cadre des célébrations officielles et en a élargi les applications : en témoignent, parmi tant d'autres, les *Maternités* d'Henry Nocq ou d'Alexandre Charpentier, tout comme les scènes animalières de Georges Gardet[1585]. L'entreprise est calquée sur le modèle de la Société de gravure française et son succès fait à son tour des émules, brièvement évoqués par Marx[1586]. Son impact restera toutefois relativement limité, la Société n'éditant que quatre à cinq médailles par an environ (soixante-deux au total de 1899 à 1910).

Bien que présenté comme un moteur indispensable à la création artistique, ce mécénat ne suffit donc pas ; il trouve un corollaire dans l'action protéiforme des réseaux de la « nébuleuse réformatrice[1587] » gravitant autour et à côté des institutions étatiques. Au début des années 1900, en lien avec la diffusion des thèses solidaristes de Léon Bourgeois[1588] dans les milieux politiques et intellectuels qui accompagne l'instauration de la République radicale[1589], se répand une nouvelle conception de l'art, partagée par un ensemble de bourgeois philanthropes, d'intellectuels et d'artistes progressistes[1590]. Sans reprendre à son compte le concept d'un « art social » trop récemment brandi par les anarchistes[1591], ce courant vise à mettre l'art au service du peuple, ou du moins, à envisager une destination populaire de l'art[1592]. Toute une part de la critique s'en fait aussi le relais, non seulement par la plume[1593], mais également par l'engagement parallèle de ses acteurs au sein des multiples associations fleurissant à la suite de la loi de 1901. Favorisée par une mesure juridique concrète, l'émergence massive de ces structures constitue aussi une réaction face à l'inertie de l'État.

1585 Voir annexe III-1902-2.

1586 « Sur le modèle de la *Société des Amis de la Médaille*, une « Académie » s'est constituée à Paris, dans le but d'éditer des bibelots précieux dont le nombre d'exemplaires est strictement limité au chiffre des membres, fixé à quarante-cinq ; une seconde association, en voie de formation et plus ouverte, rêve d'étendre cette mission utile indistinctement à tout objet que le génie décoratif peut ennoblir et parer. » (R. MARX, « La Société des Amis de la Médaille française », *A&D*, février 1902, p. 56).

1587 Christian TOPALOV (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France*, Paris, éditions de l'EHESS, 1999.

1588 C. MÉNEUX, « Le solidarisme et l'art selon Roger Marx », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 143-144.

1589 Madeleine REBÉRIOUX, *La République radicale ? 1898-1914*, Paris, Seuil (coll. Points Histoire), 1975.

1590 C. MÉNEUX, 2007, p. 521.

1591 Sur les rapports entre les anarchistes et l'art social, voir : A.-M. BOUCHARD, « "Mission sainte". Rhétorique de l'invention de l'Art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIXe siècle », *Études littéraires*, vol. 43, n° 3, automne 2009, p. 101-114 et « L'infécondité vicieuse des artistes. L'art social dans les réseaux médiatiques anarchistes », in N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 193-204.

1592 Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Un art pour tous* ».

1593 F. JOURDAIN, *Discours pour l'inauguration d'un immeuble construit au 7 rue Trétaigne à Paris par Henri Sauvage*, 4 juillet 1904, cité par A. BARRÉ-DESPOND, 1988, p. 66.

Comme l'a souligné Catherine Méneux[1594], la capacité réformatrice de celui-ci se trouve disqualifiée au début du XXe siècle en raison de son inaction devant les premières propositions émises dans les années quatre-vingt-dix. Tout en bénéficiant souvent de la reconnaissance et du soutien officiels de l'État, ces associations se présentent donc comme des relais, sur le terrain privé, de l'action gouvernementale.

Sans être l'organe d'aucune de ces structures – qui possèdent d'ailleurs souvent, ou projettent de posséder, leur propre bulletin[1595] – *Art et Décoration* se fait d'autant plus volontiers l'intermédiaire de leur action que ses membres prennent largement part à trois d'entre elles au moins : l'Art pour tous de Louis Lumet, fondée en 1901, la Société du Nouveau Paris, présidée par Frantz Jourdain dès 1902, et la Société internationale d'art populaire et d'hygiène, créée en 1903 par Jean Lahor, sans compter l'implication plus diffuse de certains au sein des universités populaires[1596]. Dans ces trois structures, se retrouvent ainsi Roger Marx et Frantz Jourdain, qui incarnent sans doute le mieux cette figure double du critique réformateur. Mais Gustave Kahn, Léonce Bénédite, Pierre Calmettes, Paul Cornu ou Jules Rais donnent également des conférences pour l'Art pour tous[1597], tandis que Gustave Geffroy est l'un des vice-présidents de la Société internationale de l'art populaire, à laquelle adhèrent aussi Jean Dampt, Eugène Grasset ou encore Octave Uzanne – Gustave Soulier en est pour sa part le secrétaire, avec son confrère de *L'Art décoratif*, le prince Bojidar Karageorgevitch[1598]. Cette communauté de réseau explique assurément qu'*Art et Décoration* se montre favorable à cette action associative, n'hésitant ni à signaler la naissance de ces structures ni à proclamer son soutien et à prodiguer ses encouragements[1599]. Tout en reposant sur des moyens d'actions divers – conférences, conseils, expositions –, ces associations partagent une visée globale : mettre l'art à la portée du peuple, en misant sur des lieux particulièrement propices (la rue, la

---

[1594] C. MÉNEUX, « Art et démocratie », *in* N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5907, consulté le 18 décembre 2014).

[1595] Louis Lumet publie de 1903 à 1905 la *Revue de l'Art pour tous. Société de propagande esthétique*. Jean Lahor annonce pour sa part un périodique trilingue (français, allemand, anglais), la *Revue internationale de l'art populaire et de l'hygiène*, qui n'a pas paru. (Jean LAHOR [pseud. de H. CAZALIS], « La Société internationale d'Art Populaire et d'Hygiène », *Revue de l'Art pour tous*, avril 1904, p. 107-114, repris dans N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6033, consulté le 18 décembre 2014).

[1596] Roger Marx prête ainsi son aide à l'université populaire de Nancy, à laquelle appartiennent aussi Gallé et Prouvé (Françoise BIRCK, « Une université populaire à Nancy », *Les Cahiers Lorrains*, n° 1, 1988, p. 31-46, cité par C. MÉNEUX, 2007, p. 523). L'engagement de Gustave Kahn a aussi été souligné précédemment (voir supra, dans le chapitre 4 : « *La contribution éphémère de personnalités engagées* ».

[1597] C. BARBILLON, *in* D. DE VIÉVILLE (dir.), 2005.

[1598] J. LAHOR, *Revue de l'Art pour tous*, avril 1904, p. 107-114 repris dans N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6033, consulté le 18 décembre 2014).

[1599] (Anonyme, « Nouvelles diverses », *A&D*, juillet 1903, supplément, p. 1). À propos de la Société internationale de l'Art populaire, *Art et Décoration* se montre tout aussi positive : « Nous avons plaisir à signaler une tentative intéressante à laquelle il faut souhaiter une brillante réussite ». (*Ibid*., p. 3)

maison, le musée) et sur une entreprise éducative[1600]. Au début de ces années 1900, le discours d'*Art et Décoration* se laisse également progressivement pénétrer, on le verra, par ces nouveaux idéaux sociaux. Outre l'engagement personnel de ses membres, cette perméabilité tient aussi, encore une fois, à une conception pragmatique de son rôle de revue comme acteur de la vie artistique. Cette ambition est particulièrement évidente dans son approche des questions relatives à l'enseignement, autour desquelles convergent plusieurs des solutions envisagées.

Le rôle central de l'enseignement

Là encore, il s'agit pour *Art et Décoration* de prendre part à un débat mettant en cause l'efficacité des propositions étatiques en matière d'éducation artistique. La polémique sur les structures d'enseignement des arts appliqués continue de faire rage, opposant les écoles spécialisées aux ateliers d'apprentissage. Entre 1902 et 1905, paraissent ainsi les résultats de deux enquêtes successivement lancées par l'Office du travail sur les conditions d'apprentissage dans l'imprimerie, puis dans l'ébénisterie[1601]. Dans les deux cas, l'analyse des résultats laisse transparaître une préférence pour un système mixte : « travail dans l'atelier industriel avec cours complémentaires, les écoles devant servir à former des chefs, des techniciens intellectuels et quelques praticiens d'élite.[1602] » Mais cette solution médiane reste insatisfaisante pour beaucoup d'acteurs ; en réponse aux résultats de l'enquête sur les industries de l'ameublement, J. Boison, chef des travaux à l'École Boulle et président du Patronage industriel des Enfants de l'Ébénisterie, rédige un manifeste en faveur d'un apprentissage dans les écoles d'art, incluant l'enseignement théorique dans les horaires d'une journée de travail au lieu de les reléguer aux cours du soir. Pour lui, en effet, « la valeur professionnelle des ouvriers est créée par les connaissances techniques, d'ordre intellectuel[1603] » qui les rendent entièrement maîtres de leur art. S'appuyant sur l'étude de Marius Vachon, Boison fait même de cette compétence technique un élément indispensable à la prospérité industrielle de la France sur le plan international.

[1600] Voir notamment Stéphanie PALLINI STROHM, « Jean Lahor. De l'art populaire à l'art pour le peuple », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 263-280, et J. LAHOR, *Revue de l'Art pour tous*, avril 1904, p. 107-114 repris dans N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6033, consulté le 18 décembre 2014).

[1601] Charles BARRAT, *L'apprentissage industriel : rapport sur l'apprentissage dans les industries de l'ameublement*, Paris, [s. n.], 1905.

[1602] Lucien MARCH, « Introduction », *in* Ch. BARRAT, 1905, p. XXI.

[1603] J. BOISON, *L'enseignement technique des industries du meuble*, Paris, Imp. P. Collemant, 1905, p. 37.

Au début des années 1900, la confrontation directe et élargie avec les systèmes pédagogiques étrangers renforce aussi le débat au sein d'*Art et Décoration*. L'analyse des écoles de Vienne, Leipzig et Prague par Pillard-Verneuil et Ritter[1604] conduit les critiques à prôner plus que jamais, comme Boison, un enseignement plus pratique au sein des écoles d'art elles-mêmes. Petit à petit, comme l'a relevé Stéphane Laurent, le modèle des établissements professionnels allemands, bientôt transformés en « écoles/musées-écoles d'arts appliqués », conquiert l'ensemble de l'Europe ainsi que les États-Unis[1605]. En effet, Pillard-Verneuil est frappé par l'organisation de l'École de dentelles de Vienne, divisée en deux classes techniques (l'aiguille et le fuseau) qui suivent un cours de dessin commun leur donnant la culture artistique nécessaire à l'exécution[1606]. Il apprécie aussi la relation étroite de l'enseignement avec les collections du Musée industriel, utilisées comme réservoir de formes afin de rajeunir les motifs[1607] – une relation également relevée à Trondheim par Étienne Avenard[1608]. Aux yeux des critiques, l'intérêt de ces enseignements est double. D'une part, ils forment de véritables praticiens : ceux-ci sont rendus plus aptes au travail industriel par une solide formation artistique[1609], qui évite que les compositions des artistes ne soient dénaturées par des exécutants malhabiles. D'autre part, ces enseignements sont basés sur l'étude de la nature. À Prague, les élèves de l'École des Arts décoratifs disposent d'un jardin et effectuent de fréquents séjours à la campagne, d'où ils rapportent des spécimens destinés à l'étude[1610]. À Leipzig, la méthode de Meurer repose, quant à elle, sur une observation rationnelle et raisonnée de la plante, des animaux et des minéraux, afin d'en comprendre les rythmes internes, et non d'en tirer de simples thèmes ornementaux naturalistes[1611].

En comparaison, les faiblesses de l'enseignement français sont sévèrement pointées du doigt par Pillard-Verneuil. Si le modèle de l'apprentissage à l'atelier n'est pas envisagé, le critique déplore le caractère toujours trop théorique de la pédagogie des écoles françaises,

---

[1604] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Enseignement des arts décoratifs à Vienne », *A&D*, mai 1902, p. 143-164 ; « Notes sur l'art décoratif allemand », *A&D*, mai 1903, supplément, p. 1-8 ; W. RITTER, « L'École des arts décoratifs de Prague », *A&D*, novembre 1905, p. 164-176.

[1605] S. LAURENT, « De l'ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués », *in* Dominique POULOT, Jean-Miguel PIRE et Alain BONNET (dir.), *L'Éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XXIe siècle* (études issues du colloque tenu à Nantes, octobre 2007 et du séminaire de Paris I, juin 2008), Rennes, PUR, 2010, p. 177.

[1606] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'École de dentelles de Vienne », *A&D*, août 1903, p. 268. Voir annexe III-1903-8.

[1607] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, mai 1902, p. 145-146.

[1608] É. AVENARD, « Lettre de Norvège », *A&D*, décembre 1903, supplément, p. 2-4.

[1609] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, mai 1902, p. 164.

[1610] W. RITTER, *A&D*, novembre 1905, p. 167-168.

[1611] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, mai 1903, supplément, p. 1.

notamment à l'École des arts décoratifs[1612]. D'après les résultats exposés par les élèves pendant l'été 1904, l'École ne forme, selon Verneuil, que des dessinateurs médiocres, des « être[s] hybride[s] et incomplet[s] », inaptes aussi bien à la fabrication technique qu'à la création artistique[1613]. Le niveau artistique est encore plus faible dans les écoles professionnelles. C'est pourquoi, au fil de son analyse, Pillard-Verneuil n'hésite pas à proposer une réforme détaillée de l'École nationale des arts décoratifs qui lui donnerait un rôle moteur dans l'évolution de l'art ornemental : les élèves y seraient sélectionnés à l'entrée sur leurs capacités artistiques, grâce à une école préparatoire. Ils se livreraient ensuite à un cursus d'études plus longues, d'abord générales, puis plus spécialisées, avec un accent beaucoup plus net alors mis sur la pratique[1614]. Sur le modèle allemand, une décentralisation est aussi envisagée[1615], afin de contrevenir à la situation particulièrement navrante de l'enseignement provincial[1616].

Comme plusieurs de ses confrères d'*Art et Décoration*, Pillard-Verneuil ne se contente pas de simples prescriptions verbales concernant l'éducation artistique. Si son influence réelle sur l'évolution de l'École des arts décoratifs reste lettre morte, son implication pédagogique personnelle constitue, comme celle de Grasset[1617], une tentative concrète pour remédier aux insuffisances des structures officielles. Son cours de composition décorative, délivré à son domicile dès l'automne 1903, est ainsi, comme le cours de l'École d'art d'Edme Couty[1618], une des nombreuses propositions d'origine privée venant, dans ce domaine aussi, combler les lacunes institutionnelles. La première année du cours théorique oral présente les grands

---

[1612] Dans *L'Art et la démocratie*, Charles Couyba considère au contraire l'École des arts décoratifs comme une sorte d'établissement supérieur formant des ouvriers d'art, plutôt que des artistes et se félicite de leur sens pratique, qui les distingue des élèves de l'École des beaux-arts (C. COUYBA, *L'Art et la démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, Flammarion, 1902, p. 68).

[1613] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « À propos des expositions des écoles d'art décoratif », *A&D*, octobre 1904, p. 103.

[1614] *Ibid.*, p. 104-105.

[1615] « Cette réforme ne devrait pas se borner, du reste, à l'École des arts décoratifs de Paris. En l'étendant à la province, peut-être y aurait-il là un moyen excellent de décentralisation artistique. Nous voyons en Allemagne combien cette décentralisation est profitable à l'art même, par la concurrence artistique, par l'émulation qu'elle provoque, par la diffusion plus grande des idées de décoration moderne qu'elle produit » (*ibid.*, p. 108).

[1616] « En effet, on ne leur apprend ni à voir simple, ni à être pratique. Ils semblent tous destinés à fabriquer des accessoires de féérie qui, présentés en toile peinte et en carton doré, feraient bien sur une scène comme le Châtelet, mais qui, par suite de leur richesse, de la difficulté de travailler les matières employées ou par l'extravagance de leur forme ou de leur décor, qui ne répond à aucune tendance du goût moderne, ne sauraient jamais voir le jour. » (Charles SAUNIER, « Le XVe Concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie [un coffret à bijou] », *A&D*, juillet 1905, supplément, p. 2).

[1617] G. MOUREY, « Eugène Grasset », *A&D*, janvier 1903, p. 7-8 ; délivré dans le cadre de l'École des Arts et Métiers, le « Cours d'art appliqué aux métiers » de Lucien Magne constitue aussi une alternative intéressante à l'enseignement des arts appliqués pratiqué par les écoles d'art proprement dites (Adrien BRUNEAU, « Un cours d'art appliqué aux métiers », *A&D*, octobre 1904, p. 331-336).

[1618] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Un concours de napperon à l'Union centrale des arts décoratifs », *A&D*, avril 1903, p. 128.

principes de la méthode, bien proches de ceux de Grasset[1619], ainsi que l'étude « analytique raisonnée et [l'] interprétation synthétique de la plante », tandis que la deuxième année se focalise sur l'« étude simultanée de la flore et de la faune » et sur leur interprétation. Cet enseignement peut aussi être suivi à distance, grâce à l'envoi hebdomadaire du cours accompagné de figures explicatives et du programme d'une composition décorative à exécuter, d'abord sous forme d'esquisse, puis sous sa forme définitive, chaque étape étant corrigée et annotée par le professeur[1620]. Enfin, conformément aux préconisations de Verneuil en matière de formation technique, son cours propose aux élèves un atelier leur permettant de s'exercer à la réalisation pratique dans des domaines variés (cuir, pochoir, aérographe, enluminure, broderie, tapisserie), parallèlement à la conception de compositions pour le bijou, le meuble, la céramique et le vitrail, en ayant à leur disposition les plantes ou les animaux étudiés au cours précédent[1621]. Par ailleurs, la même année, sur l'initiative d'Achille Cesbron, Pillard-Verneuil s'associe aux artistes Edme Couty, Pierre Roche, aux peintres de fleurs Ernest Quost, Georges Jeanin, François Rivoire, au botaniste F. Heim et à Roger Marx pour fonder une Académie des arts de la fleur et de la plante[1622]. Disposant d'un local prêté par la mairie de Paris dans les Serres d'Auteuil, cette institution se propose de réfléchir collégialement aux questions liées aux « Arts de la flore », mais aussi de dispenser un « enseignement rationnel » supérieur et gratuit, réservé à des artistes avancés. La création d'un jardin, d'un musée d'art floral et d'une bibliothèque spécialisée dans l'art et la science horticoles sont également prévus[1623]. L'enseignement proprement dit se base, quant à lui, sur « une observation sérieuse et avisée de la nature[1624] » combinée à l'étude des maîtres ornemanistes.

Puis, à la fin de 1905, *Art et Décoration* se félicite de la naissance de l'École pratique d'enseignement mutuel des arts. Proposant des cours du soir peu coûteux dans des ateliers, des

[1619] Le programme indique ainsi dans un premier temps l'exposé des « éléments ornementaux élémentaires : le point, la ligne et leurs combinaisons. – L'ornementation fantaisiste. – De la bordure et de sa composition pratique. Division des surfaces et leur ornementation. – Les fonds ornés et leurs réseaux. – Les raccords. – Les éléments ornementaux naturels. – Étude de la nature : analyse et synthèse. – De l'interprétation et de la matière ». (M. P.-VERNEUIL, *Cours et atelier d'art décoratif, 2e année*, p. 4-5. Prospectus inséré dans la livraison de novembre 1904 d'*Art et Décoration*, et conservé dans l'exemplaire de la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, voir annexe III-1904-11).
[1620] *Ibid*, p. 6.
[1621] *Ibid.*, p. 7.
[1622] Anonyme, « Académie des arts de la fleur et de la plante », *A&D*, novembre 1903, supplément, p. 5-6.
[1623] Anonyme, « L'Académie des arts de la fleur et de la plante », *L'Art décoratif*, septembre 1903, supplément, n. p. Cet enseignement perdure jusqu'à la Première Guerre mondiale. L'Académie est alors transformée en ouvroir en 1915 et en atelier textile (Anonyme, « Bienfaisance et solidarité. – Fraternité des artistes. – Ouvroir de l'Académie des arts de la fleur et de la plante », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, février 1915, p. 4).
[1624] *Ibid.*

usines, des chantiers ou encore des musées, cette école est conçue comme le pendant réellement « pratique » de l'École des hautes études sociales ouverte, elle, dès la fin de l'année 1900. Au lieu de s'adresser à des universitaires et des gens du monde, sa formation est destinée aux artistes, praticiens, industriels et collaborateurs des artistes (ingénieurs, entrepreneurs, ouvriers). Son programme vise à leur procurer des connaissances non seulement techniques, mais également historiques, économiques et juridiques. Jouissant de la collaboration d'éminentes personnalités – dont Léonce Bénédite, Raymond Kœchlin ou Auguste Lepère – cette école ne bénéficie d'aucun soutien de l'État, ce dont François Monod se félicite, voyant avant tout dans cette structure une « association d'études coopératives, indépendante, souple, méthodique, prête à s'adapter aux intérêts de son public, dévouée à son dessein, et préoccupée seulement d'être utile.[1625] »

Dans ce domaine particulier de l'enseignement des arts appliqués, *Art et Décoration* elle-même fait toutefois plus que prendre part aux débats critiques : dans le sillage des années précédentes, elle se présente non seulement comme une force de proposition visant à améliorer les structures existantes, mais elle tend également à devenir un acteur à part entière de l'enseignement, en mettant en place, en liaison avec la politique éditoriale de la Librairie centrale des beaux-arts, un ensemble de dispositifs pédagogiques. Depuis les années quatre-vingt-dix en effet, Émile Lévy a complété le catalogue de la maison paternelle en accueillant la publication d'ouvrages et de recueils modernes sur l'ornement et la décoration. Au début du XXe siècle, le caractère didactique de cette entreprise est souligné dans la revue, qui s'en fait le relais publicitaire et critique, ainsi que le prolongement. Par le biais d'articles monographiques, elle salue les qualités pédagogiques des *Documents d'art décoratif* de Mucha et de la *Méthode de composition ornementale* de Grasset, qui confrontent étude de la nature et applications pratiques dans l'esprit même des préceptes défendus dans ses propres pages[1626]. La revue publie aussi à partir de 1903 une série d'articles à vocation clairement didactique sur l'analyse documentaire et l'interprétation ornementale de la nature, rédigés par Maurice Pillard-Verneuil. Constituant un troisième volet de l'œuvre pédagogique de l'artiste – parallèlement diffusée dans son cours privé et dans ses ouvrages de la Librairie centrale des beaux-arts – cette série est initiée par un premier corpus théorique[1627], avant de se focaliser,

[1625] Fr. M. [François MONOD], « L'École pratique d'enseignement mutuel des arts », *A&D*, octobre 1905, supplément, p. 2.
[1626] Anonyme, « Documents décoratifs par A. Mucha », *A&D*, septembre 1903, p. 302-304 ; E. MONOD-HERZEN, « Méthode de composition ornementale d'Eugène Grasset », *A&D*, février 1905, p. 52-57.
[1627] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Adaptation du décor à la forme », *A&D*, décembre 1903, p. 369-382.

de manière thématique, sur divers aspects de la nature[1628]. Dès février 1904[1629], l'ensemble est aussi complété par quelques articles techniques, avec une première série sur l'émail, un art d'ailleurs pratiqué par le critique. À partir de cette date, les concours organisés par la revue sont délibérément conçus comme un prolongement pratique des articles de Verneuil, puisqu'ils proposent des sujets sur les mêmes thématiques[1630]. *Art et Décoration* continue donc de privilégier le versant didactique de son action critique, alors que *L'Art décoratif* mise à la même époque sur le poids visuel, et bientôt plus commercial, de l'exposition, avec l'ouverture de son « Salon »[1631], dans lequel Gustave Soulier prolonge l'expérience de Meier-Grafe à la Maison Moderne.

Enfin, si les artistes sont les principales cibles de cette entreprise pédagogique, la revue n'oublie pas qu'elle s'adresse tout autant à un public plus large, qu'il s'agit lui aussi d'éduquer. Tout en exhortant les artistes à soigner leurs expositions et les amateurs à s'intéresser à l'art moderne, elle s'efforce de provoquer plus concrètement un rapprochement entre l'artiste et le public. Dès 1902, pour lutter contre l'isolement des créateurs, elle lance une consultation sur l'ouverture des ateliers au public, accueillie avec empressement par les artistes. Ceux-ci, à l'exception de Grasset, sont tous des peintres[1632] – moins victimes sans doute, à ce titre, que les décorateurs, de leur individualisme –, et se montrent globalement favorables à cette idée : ils y voient le moyen de mieux toucher les amateurs. Les résultats de cette consultation font ainsi ressortir les intérêts personnels et commerciaux des peintres, débattant sur le rôle et la nécessité du marchand, et ne traduisent pas la moindre visée éducative. Pourtant, stimulés par les projets de la nébuleuse réformatrice, les critiques d'*Art et Décoration* prennent à la même époque conscience d'une indispensable éducation du goût dès le plus jeune âge. Prônée déjà, avant 1900, par Soulier ou Jean Darc parallèlement aux premiers projets de Roger Marx[1633], cette nécessité est peu à peu perçue comme une urgence au début du XXe siècle. Dès 1905,

---

[1628] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Insecte », *A&D* janvier 1904, p. 1-21 ; « Les Poissons », *A&D*, janvier 1905, p. 1-20. Cette série se poursuit après 1906 (voir annexe II-A).

[1629] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Émail et les émailleurs (1er article) », *A&D*, février 1904, p. 37-53 et mai 1904, p. 150-164.

[1630] En février 1904, *Art et Décoration* propose un sujet de concours sur l'insecte, qui fait directement suite à l'article de Pillard-Verneuil de janvier (E. G. [E. GRASSET], « Concours de février. Études et applications décoratives de l'insecte », *A&D*, avril 1904, p. 128-132). Par ailleurs, afin de permettre aux concurrents de mieux se préparer, la revue donne dans le supplément de janvier 1904 le programme des six concours de l'année, qui sont censés concerner tous les lecteurs, aussi bien les amateurs de théorie que les praticiens de tous les domaines industriels ([M. PILLARD-VERNEUIL], « Nos concours pour l'année 1904 », *A&D*, janvier 1904, supplément, p. 1-5).

[1631] F. FRAVALO, 2012.

[1632] *Art et Décoration* retranscrit les réponses d'Eugène Grasset, Jean-Paul Laurens, Albert Besnard, Carolus-Duran, Henri Martin et Raffaëlli (Anonyme, « Les rapports de l'artiste et du public. Lettres et opinions », *A&D*, avril 1902, supplément, p. 1-2).

[1633] Cf. supra, dans le chapitre 2 : « *Une mission pédagogique* ».

Art et Décoration apporte ainsi son soutien enthousiaste à la réforme de l'enseignement du dessin envisagée par Gaston Quénioux, afin de développer la créativité des enfants[1634], tout en encourageant vivement l'élaboration d'œuvres qui leur seraient destinées[1635] – notamment dans le cadre de l'art à l'école.

Entre 1902 et 1905, *Art et Décoration* se trouve ainsi contrainte de dresser le bilan de la faillite du mouvement qu'elle s'était proposé d'accompagner ; rendu plus flagrant par un regard désormais plus aigu et plus avisé sur l'étranger, ce bilan engendre une nécessaire reconversion du projet de l'Art nouveau. Les désillusions entraînées par les absurdités du *Modern Style* ouvrent sur une période de flottement, les critiques hésitant entre un fort désir de modernité et une apologie ambiguë du passé. La rénovation de l'art décoratif est aussi repensée à l'échelle de la nation, dont il s'agit de renforcer la cohésion sur plusieurs plans : entre les artistes, avec le monde industriel et avec le public. Pour cela, la revue investit pleinement son rôle d'auxiliaire de l'actualité artistique en se lançant dans la recherche intensive de solutions pratiques qui font la part belle à l'initiative privée. Par le triple biais du mécénat, de l'association et de l'enseignement, *Art et Décoration* invite ainsi à réviser les conditions et l'encadrement de la création.

Mais ces premières années du siècle sont aussi, sur un plan plus théorique, le temps d'une interrogation sur les missions mêmes de l'art décoratif moderne : devant ce constat de faillite, la revue est amenée à retravailler ses idéaux, et à leur trouver de nouvelles incarnations et de nouveaux fondements. Perçue comme telle, longuement mûrie et analysée, cette phase de transition la rend prête à aborder en 1905 un nouveau tournant de la vie artistique – tournant qu'elle s'efforcera de saisir avec le plus d'immédiateté possible.

[1634] F. M. [F. MONOD], « Eugène Guillaume », *A&D*, avril 1905, supplément, p. 3-4.
[1635] G. KAHN, « Boutet de Monvel », *A&D*, février 1902, p. 37-50 ; M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Concours d'alphabet », *A&D*, avril 1903, p. 139-140.

CHAPITRE 6 – VERS UN ART DÉCORATIF ET SOCIAL

Face à la crise de l'Art nouveau, *Art et Décoration* est amenée à revoir ses positions sans pour autant renoncer à son projet initial : suivre et encourager la marche française de l'art décoratif moderne, au sens large, dans une perspective rationaliste viollet-le-ducienne. Elle est pour cela aidée par de nouvelles collaborations, qui, de Mourey à Pillard-Verneuil en passant par Kahn ou Jourdain, contribuent à l'ouvrir à des horizons jusqu'ici ignorés ou le plus souvent à peine esquissés – tel l'art social –, mais aussi à redessiner ses bases théoriques. Rencontrant d'autres manifestations de la création artistique, la revue porte ainsi son intérêt sur de nouveaux courants, y compris picturaux et sculpturaux : dans la recherche d'un lien entre l'art et la vie, l'idéalisme cher à Gustave Soulier cède la place à l'intimisme défendu par Mourey et Bénédite pour ses qualités plastiques décoratives et son message moral. L'esthétique décorative extensive prônée par *Art et Décoration* à la fin des années quatre-vingt-dix évolue ainsi sensiblement : la cause rationaliste de l'unité de l'art par le biais du décoratif prend désormais en compte sa destination humaine et sociale.

1/ La mission sociale de l'art

La synonymie des adjectifs « décoratif » et « social », pressentie sous la plume de Vitry et quelques uns de ses collègues[1636] se confirme et tend à fonder progressivement un nouvel idéal. Loin de s'apparenter aux combats anarchistes des années quatre-vingt-dix, ni d'épouser la cause socialiste d'un Jaurès ou d'un Sorel[1637], cet idéal défendu par *Art et Décoration* reste essentiellement apolitique. Il découle plutôt directement de l'engagement de ses membres au sein de la nébuleuse réformatrice, et procède d'un syncrétisme entre solidarisme et conservatisme progressiste. D'ailleurs, la revue ne se distingue en aucun cas par des propositions novatrices, se contentant de recueillir, parfois avec tiédeur, et de faire siennes un certain nombre d'idées agitées par les réformateurs. Il n'en reste pas moins que celles-ci

[1636] Cf. supra, dans le chapitre 3 : « *Le beau et l'utile* ».
[1637] Jean JAURÈS, *L'art et le socialisme*, 1900 (conférence prononcée le 13 avril 1900) et Georges-Eugène SOREL, *La valeur sociale de l'art* (Conférence faite à l'École des hautes études sociales), Paris, Librairie G. Jacques et Cie, 1901, extraits repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5919 et http://inha.revues.org/5912, consulté le 18 décembre 2014).

innervent en profondeur son discours, donnant une nouvelle tonalité à sa vision d'un art décoratif moderne, désormais inévitablement investi d'une mission sociale.

Entre 1902 et 1905, cette mission revêt trois aspects majeurs fortement imbriqués : embellir la vie domestique et journalière, éduquer les classes populaires par les lieux du quotidien, et moraliser la société.

Un art de la vie

La conscience de la mission sociale du décoratif est manifeste dans l'attention que les critiques accordent à l'élaboration d'un art intrinsèquement lié à la vie par sa destination domestique. L'orientation en a été donnée dès les années quatre-vingt-dix par Soulier, promoteur, dans le sillage de Morris, d'un « art journalier » mû par un principe régénérateur. Après son départ, le flambeau d'un « art de la vie » est repris par Gabriel Mourey, qui en fera ensuite l'intitulé de sa propre revue. L'expression connaît alors chez les critiques davantage de succès que celle d'« art social »[1638], trop connotée politiquement, et reflète bien l'intention de recentrer sur un usage pratique un Art nouveau trop souvent associé au bibelot de vitrine réservé à une élite.

Cet art de la vie concerne la sphère domestique au sens large, de la rue à l'intérieur. Destinée à magnifier la rue en réalisant une œuvre utile par la construction de maisons de rapport, l'architecture apparaît à Frantz Jourdain, encore proche de Soulier sur ce point, comme un « moyen d'ennoblir l'âme humaine[1639] ». À sa suite, Maurice Pillard-Verneuil invite les architectes à se concentrer sur des projets domestiques, à son sens plus nécessaires que la construction de palais officiels[1640]. Conformément aux préceptes d'hygiène et de confort diffusés par Jules Rengade et Henri de Noussanne[1641], les commentaires de ses confrères se focalisent eux aussi sur ces notions désormais inséparables du cadre de vie moderne[1642]. Dans le projet de villa bretonne d'Henri Sauvage et Charles Sarazin, publié par Gabriel Mourey, l'adaptation au confort des habitants prime, dans un esprit rationaliste, sur

[1638] N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, « L'Art social, de la Révolution à la Grande Guerre : esquisse d'un parcours », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (dir.), 2014, p. 33.
[1639] F. JOURDAIN, « Un mobilier, une maison modernes », *A&D*, mai 1903, p. 161. Cette idée d'ennoblissement est chère à Jourdain (F. JOURDAIN, « L'art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1892, p. 211-214, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5865, consulté le 18 décembre 2014).
[1640] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Mobiliers à bon marché », *A&D*, octobre 1905, p. 131.
[1641] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 56-58.
[1642] M. ELEB et A. DEBARRE, 1995.

toute forme de symétrie académique préconçue : elle détermine l'emplacement des ouvertures, à la fois imprévu et profondément logique, dans la mesure où il garantit l'éclairage et l'agrément des pièces[1643]. Le critique salue confort, originalité et beauté, qui vont ici de pair.

À l'échelle de l'intérieur, l'espace domestique ou le *home*[1644] est l'univers par excellence de l'art décoratif, destiné à accompagner la vie courante, à l'exemple du modèle hollandais étudié par Mourey[1645]. Sans surprise, le mobilier continue d'occuper une place particulière dans les pages d'*Art et Décoration* : s'il bénéficie d'une somme d'articles moins importante qu'avant 1901[1646], il constitue un domaine d'élection pour environ un tiers des concours organisés par la revue – concours dont le but avoué est bien « l'amélioration des objets usuels qui nous entourent et au milieu desquels nous vivons[1647] ». Dans le compte-rendu de l'un d'eux, consacré à un aménagement de salle à manger, Grasset insiste sur le lien privilégié du mobilier avec une civilisation, dont il constitue l'art par excellence, répondant à la vie de tous les instants de l'humanité entière[1648]. Mourey met, pour sa part, l'accent sur la notion d'intimité[1649] : participant à la vie quotidienne, les meubles sont appelés à devenir le reflet des pensées et des sentiments des occupants du lieu, tout comme l'ensemble des objets qui les entourent. Comme Paul Leprieur avant lui[1650], Paul Vitry n'hésite donc pas à étendre cet art domestique à la petite sculpture décorative, appelée à revêtir une esthétique particulière pour mieux s'intégrer dans l'univers du *home* : la *Girouette* de Pierre Roche, « sculpture animée », réunit l'« impression fugitive, le mouvement spontané, la silhouette piquante et vive, le

[1643] G. MOUREY, « Une villa en Bretagne », *A&D*, février 1904, p. 63-68. Les projets publiés correspondent en réalité à ceux de la villa biarrotte *Oceana* (1903-1904, aujourd'hui détruite), conçue pour le négociant en vins bordelais Charles de Lestapis, dont les plans ont été exposés au Salon d'automne de 1904. (J.-B. MINNAERT, 2002, p. 130-133). Voir annexe III-1904-2. Selon Jean-Baptiste Minnaert, les architectes y ont appliqué le « thème de l'interpénétration du dedans et du dehors », jouant sur la translucidité et la transparence des briques de verre translucide. Cette construction reste certes dans la continuité des principes de l'Art nouveau, mais les critiques sont désormais plus attentifs à l'application architecturale de ces derniers.

[1644] « […] c'est dans la maison, dans le *home* qu'il faut aujourd'hui introduire l'art, l'art sous toutes ses formes, aussi bien dans le plus modeste ustensile du plus simple intérieur que dans la décoration plus exigeante des demeures luxueuses. » (C. COUYBA, 1902, p. 62-63).

[1645] « Il ne produit pas ou très peu d'objets de luxe, superflus, de bibelots ; il vise, avant tout, à correspondre à des nécessités de la vie courante, de la vie intime, et du plus grand nombre, à satisfaire aux exigences normales de la majorité ; il est, avant tout, rationnel et pondéré ; toute superfétation lui répugne, de même que toute recherche de parade ; il est architectural, dans le sens strict du mot. » (G. MOUREY, « L'Art décoratif hollandais », *A&D*, mars 1905, p. 79).

[1646] Entre 1902 et 1905, seuls treize articles sont consacrés en totalité ou en majeure partie au mobilier, contre vingt-sept sur la période précédente.

[1647] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Concours de poignées de cannes », *A&D*, janvier 1902, p. 33.

[1648] E. GRASSET, « Concours de salle à manger », *A&D*, février 1905, p. 62.

[1649] G. MOUREY, *A&D*, mars 1905, p. 79.

[1650] Paul LEPRIEUR, « La sculpture décorative aux Salons », *A&D*, juin 1898, p. 188.

réalisme pittoresque[1651] » de mise pour une sculpture d'intérieur. Quant à Pillard-Verneuil, il met en valeur le rôle de la femme, reine « naturelle » ou « gardienne » de l'espace domestique[1652], dans le travail du cuir et des arts textiles[1653]. Une telle focalisation sur le décor intime du quotidien, chez les critiques d'*Art et Décoration*, rejoint les préoccupations contemporaines de leurs confrères de *L'Art décoratif*, poursuivant avec Soulier l'ambition de « ramener l'art dans la vie » en militant pour l'intégration des arts à l'existence quotidienne – une intégration dont ils montrent l'exemple dans leur Salon ouvert en avril 1905, en exposant des intérieurs entièrement décorés, de l'assiette au tableau de chevalet[1654]. Mais, à la suite de Lucien Magne, promoteur précoce d'un art domestique par essence « à la portée de tous[1655] », les collaborateurs de Lévy se montrent dans l'ensemble, avant 1905, plus sensibles que leurs collègues de *L'Art décoratif* à la dimension intrinsèquement sociale d'un art du quotidien.

Leur promotion d'un art utile va d'ailleurs de plus en plus dans ce sens. Comme dans les années précédentes, ils continuent de mener une virulente croisade contre l'art inutile des salons, non seulement illogique[1656] en regard des préceptes rationalistes, mais également tout simplement contraire à la beauté[1657]. De manière emblématique, Eugène Grasset associe la décoration à de l'« utile orné [1658]». Dans les premières années du XXe siècle, l'assimilation du beau et de l'utile est totalement entérinée pour les critiques d'*Art et Décoration*, acquis de longue date à la cause viollet-le-ducienne. La situation a beaucoup évolué depuis la création de la revue : au milieu des années quatre-vingt-dix, cette équation pouvait encore poser problème en dépit de l'action de l'Union centrale, comme en témoigne l'« enquête sur le beau et l'utile » publiée par Charles Morice dans *Le Gaulois*. Pourtant, le sculpteur Denys Puech appelait déjà à en orienter l'association par le « décor de la vie[1659] ». L'art utile rejoint ainsi l'art « usuel »

[1651] P. VITRY, « La petite sculpture aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 41. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue. Pour un aperçu de la petite sculpture aux Salons de 1902, voir néanmoins annexe III-1902-8.

[1652] Voir le chapitre « La stratégie de la convenance : la femme dans les arts décoratifs et graphiques », de C. FOUCHER, 2012, p. 256-292.

[1653] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Un concours de napperon à l'Union centrale des arts décoratifs », *A&D*, avril 1903, p. 125-128 ; « L'Art décoratif à la Société nationale », *A&D*, juin 1903, p. 186-187.

[1654] F. FRAVALO, 2012, p. 4-6.

[1655] « L'art à chaque époque, n'a pas d'expression plus caractéristique, plus intimement liée à la vie de l'homme, que la maison. […] Dans l'opinion générale, l'art se confond avec le luxe et n'intéresse que l'élite d'une société. J'essaierai de prouver qu'il est à la portée de tous, qu'il doit se manifester dans toutes les œuvres […] ». (L. MAGNE, *L'Art dans l'habitation moderne* (Conférence faite à la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs, 3 mai 1887), Paris, Firmin-Didot, 1887, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5592, consulté le 18 décembre 2014).

[1656] P. VITRY, « Masques », *A&D*, novembre 1903, p. 353.

[1657] André BEAUNIER, « Le Musée des Arts décoratifs », *A&D*, mars 1902, supplément, p. 1.

[1658] E. GRASSET, « Concours de salle à manger », *A&D*, février 1905, p. 68.

[1659] Charles MORICE, « Notre enquête sur le beau et l'utile. – Opinion de M. Denys Puech », *Le Gaulois*, 1er septembre 1896, p. 2. Les résultats de l'enquête de Morice sont publiés par *Le Gaulois* entre le 21 août et le 6

souhaité par Mourey à l'image des productions anglaises[1660]. Autrement dit, il équivaut à un art de tous les jours, composé d'objets non seulement « utilisables[1661] », mais même « utilitaires[1662] ». Dès 1903, en viollet-le-ducien convaincu, Pillard-Verneuil n'hésite plus à faire de cet art « utilitaire » « la plus haute mission du décorateur[1663] ». Plus encore qu'avant 1900, à une époque où la revue célébrait encore surtout l'engagement des artistes dans les arts mineurs[1664], la vocation réellement pratique des objets décoratifs est passée au crible, dans tous les domaines, du bijou au mobilier en passant par la sculpture et la céramique. Lucien Gaillard est ainsi célébré par Maurice Guillemot car il maintient l'usage possible de ses bijoux au rang de ses préoccupations premières, quelle que soit la fantaisie de son inspiration[1665]. Regrettant que les céramistes s'orientent trop volontiers vers la fabrication de pièces rares, « de vitrines », Pillard-Verneuil les invite à se tourner au contraire vers la poterie populaire usuelle[1666]. Grasset incite les concurrents d'*Art et Décoration* à prendre prioritairement en compte la « commodité[1667] » des pièces de mobilier qu'ils sont appelés à concevoir. Vitry, enfin, attire l'attention de ses lecteurs sur le caractère « utilisable » – tout relatif – d'une statuette de Victor Peter, *La Rêverie* :

> « Exquise de vérité et de grâce moderne, dans sa silhouette frêle et sa pose ingénue, ce petit marbre a de plus le mérite, selon nous, par ses proportions et son allure générale, de se prêter à merveille à la décoration de quelque salon, de quelque boudoir même, en un mot d'être utilisable.[1668] »

Malgré les ambiguïtés d'une telle position, appelant à voir dans la statuette un bibelot « utile », cette attention soutenue à un art de préférence « usuel » ou « utilitaire », amène les critiques d'*Art et Décoration* à prendre parti avec davantage de fermeté contre l'art d'élite d'un Jules Brateau, fustigé par Gabriel Mourey [1669]. Cette conception d'un art domestique par

---

septembre 1896, avec des réponses de Pierre Puvis de Chavannes, Édouard Detaille, Stéphane Mallarmé (Ch. Morice, « Le Beau et l'Utile », *Le Gaulois*, 21 août, p. 1-2), d'Eugène Carrière, Jules Dalou (27 août 1896, p. 2) ; Jules Claretie, Denys Puech (1er septembre 1896, p. 2) ; et de Benjamin Constant (6 septembre 1896, p. 2).

[1660] G. MOUREY, « L'Exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 70.

[1661] P. VITRY, « La sculpture aux Salons ». La Société des artistes français », *A&D*, août 1903, p. 257.

[1662] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Mme de Rudder, brodeuse », *A&D*, septembre 1903, p. 289.

[1663] *Idem*.

[1664] R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 165.

[1665] Maurice GUILLEMOT, « Quelques bijoux de L. Gaillard », *A&D*, octobre 1904, p. 133-134. Voir annexe III-1904-10.

[1666] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les arts appliqués aux Salons », *A&D*, juin 1904, p. 188.

[1667] E. GRASSET, *A&D*, février 1905, p. 62.

[1668] P. VITRY, « La sculpture aux Salons ». La Société des artistes français », *A&D*, août 1903, p. 257. Voir annexe III-1903-6-8.

[1669] « Malheureusement, M. Brateau, comme la plupart des décorateurs français, se soucie davantage de fabriquer des objets d'art, précieux et par le travail et par le prix, que des objets usuels ; et cela est infiniment regrettable ; nous sommes, en effet, – tous ceux que passionne le mouvement de l'art industriel le déplorent, et

essence peu luxueux rejoint leur sensibilité viollet-le-ducienne pour une simplicité axée sur la mise en valeur de la matière et bannissant autant la préciosité que la virtuosité et la surcharge[1670]. Elle constitue un terreau propice à la germination de l'idée d'un art social, d'abord conçu comme un art de la vie et du quotidien. *Art et Décoration* adopte alors un point de vue relativement proche de celui des artistes de l'Art dans Tout, qu'elle a tant célébré dans ses premières années, sans en percevoir nettement la dimension proprement sociale. Au tout début du XXe siècle, sa vision d'un art journalier fait étonnamment écho à la profession de foi humaniste de Plumet et Selmersheim, dans leur projet d'un Foyer moderne pour une famille d'ouvriers, élaboré lors de l'Exposition universelle de 1900 : « mettre sous les yeux de l'homme même, dans les plus humbles choses servant à la vie, la plus grande somme de raison et ne jamais rien composer pour l'usage journalier qui ne soit basé sur l'utilité alliée à la beauté[1671] ». Les critiques d'*Art et Décoration* avaient certes célébré le rationalisme au fondement de la démarche de certains membres de l'Art dans Tout, mais, excepté quelques remarques de Gustave Soulier[1672], ils étaient restés relativement indifférents à la destination populaire des créations ou des projets du groupe. Autour de 1902, avec un certain décalage, ils continuent de s'en tenir à l'équation liant le social à l'utile, sans envisager le profil de l' « utilisateur ».

Dans les années qui suivent, deux points de vue contribuent à faire évoluer les positions de la revue. Suivant l'exemple de Gabriel Mourey, l'un des premiers à aborder de front la question d'une production multiple sur un plan non seulement esthétique et économique, mais également social[1673], quelques critiques se prononcent en faveur d'un art « usuel pour tous ». Après René Sergent, posant l'industrie comme moyen de relier l'art à la vie[1674], Maurice Pillard-Verneuil se range à l'argument social lorsqu'il rend compte des Salons de 1905 :

---

nous plus que personne – débordés par la production des "objets d'art", des objets inutiles, des objets de pur luxe. (G. MOUREY, « L'Exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 70).

[1670] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « La broderie », *A&D*, mai 1905, p. 147. Ce point de vue rejoint celui de Gustave Kahn à propos des bijoux de Lalique, apprécié pour leur valeur esthétique qui prend le pas sur leur valeur intrinsèque (G. KAHN, « Dessins de bijoux de MM. Mucha, de Feure, Dufrène, Marcel Bing », *A&D*, janvier 1902, p. 13), et celui d'André Beaunier (A. BEAUNIER, « Les bijoux de Lalique au Salon », *A&D*, août 1902, p. 33-34).

[1671] « Le Foyer moderne » : *Rapport adressé à la Ville de Paris sur la nécessité de la construction d'une maison synthétisant le type du foyer moderne dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900.* (AN, F^12^ 4373 et F^12^ 4371), publié intégralement dans R. FROISSART PEZONE, 2001, p. 381-386.

[1672] R. FROISSART, *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 165.

[1673] G. MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la vie*, mars 1904, p. 185-186.

[1674] René SERGENT, « Un magasin artistique à Paris », *A&D*, février 1902, p. 63.

> « À quand l'art décoratif pratique, c'est-à-dire industriel et par là d'un prix accessible à tous ? Car alors seulement le mouvement moderne deviendra sérieux, et alors seulement on devra compter avec lui. Nous devons souhaiter ardemment que ce temps soit proche, aussi bien pour les artistes eux-mêmes que pour l'avenir artistique de notre pays.[1675] »

L'adoption manifeste de l'idée d'un art « pour tous » doit aussi incontestablement à l'écho des théories de Jean Lahor, largement diffusées dans les premières années du siècle par ses écrits et ses conférences[1676]. Progressivement sensibilisés à une nécessaire accessibilité de l'Art nouveau, les critiques d'*Art et Décoration* partagent avec le médecin hygiéniste la conception d'une « formule d'art et de décoration » capable de s'appliquer « aussi bien à la maison la plus modeste qu'à la plus riche »[1677]. La prise en compte d'un public populaire pour l'art décoratif fait ainsi son chemin, ouvrant la réflexion sur de nouvelles formes, inséparables des moyens de production adoptés.

Un art pour tous

Dans la voie tracée par William Morris, l'art pour tous envisagé dans *Art et Décoration* est d'abord un art populaire par son origine. Le retour au vernaculaire comme vecteur d'une identité nationale, tel qu'il est promu dans les pays du nord et de l'est de l'Europe, s'appuie sur sa capacité à toucher l'ensemble d'un peuple, sollicité pour renouveler les formes d'un art décoratif abâtardi par le cosmopolitisme académique. Les conditions de production de cet art populaire sont certes celles de l'artisanat, mais, en 1903, Gabriel Mourey n'hésite pas à faire des ateliers paysans de Talachkino un archétype d'« art social » : « Voilà, vraiment, de l'art fait par le peuple, pour le peuple, et qui donne de la joie parce qu'il est sain et probe ; voilà de l'art social, et il faut applaudir sans réserve à l'initiative de ceux qui se sont voués à sa production et à sa propagation.[1678] » Axée sur le caractère organique et conservateur de l'art paysan, « garant à la fois de la tradition nationale et d'une originalité artistique[1679] », selon les mots d'Elitza Dulguerova, cette expérimentation est aussi intéressante, aux yeux du critique

[1675] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'architecture et l'art décoratif aux Salons de 1905 », *A&D*, juillet 1905, p. 12.
[1676] J. LAHOR, *L'Art Nouveau. Son histoire. L'Art Nouveau étranger à l'exposition. L'Art Nouveau du point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901 ; *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, s. n., 1902 ; *Les habitations à bon marché et un Art Nouveau pour le peuple*, Paris, Larousse, s. d. [1904].
[1677] J. LAHOR, 1904, p. 14. Voir aussi Alix PASSERAT DE LA CHAPELLE, « Un Art Nouveau pour le peuple. De "l'art dans tout" à "l'art pour tous" », *Histoire de l'art*, n° 31, octobre 1995, p. 61.
[1678] G. MOUREY, « L'art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 242.
[1679] Elitza DULGUEROVA, « L'art et le paysan. Fantasmes, débats, pratiques en Russie/URSS », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 407.

français, pour sa mise à contribution du peuple et sa réalisation, toute morrisienne, d'un lien entre l'art et la vie par le travail :

> « L'art, ainsi pratiqué, joue son vrai rôle civilisateur ; il participe à la vie, il s'incorpore avec elle, au lieu d'être la chose de luxe que nous en avons fait ; il devient le passe-temps sérieux et joyeux à la fois que devrait être tout travail humain.[1680] »

La promotion, par Pillard-Verneuil, de la broderie comme art usuel réalisé par et pour la femme, dans et pour l'espace domestique, s'inscrit dans une vision similaire. Empruntant ses exemples aussi bien à l'Écosse qu'à la Suède ou la France, grâce aux œuvres de Miss Ann Macbeth, des ateliers Gjobel de Stockholm ou de Blanche Ory-Robin, l'artiste-critique y voit un moyen privilégié de réaliser un « art populaire, un art par le peuple et pour le peuple[1681] », sollicitant la femme et éveillant à la beauté dans le foyer par la simplicité et l'harmonie des motifs.

Pourtant, tout en ayant accueilli avec enthousiasme la création de la Société internationale d'art populaire et d'hygiène de Lahor en 1903, *Art et Décoration* passe sous silence la réalisation de l'un de ses grands projets initiaux : l'exposition d'art rustique orchestrée par Pierre Roche lors du premier Salon des artistes décorateurs, au printemps 1904, qui rassemble des objets de provenances variées et de diverses époques prêtés par des collectionneurs privés et des sociétés de musées[1682]. Cette manifestation, à laquelle *L'Art décoratif* consacre pour sa part un compte-rendu confié à l'organisateur[1683], entendait essentiellement proposer de nouveaux modèles comme alternative aux pastiches des styles anciens. Ce silence tient-il à un scepticisme dominant quant au génie créateur du peuple – un scepticisme en définitive également présent chez Lahor, convaincu d'une perte occasionnée par l'avènement de la démocratie[1684] ? Comme Lahor, les critiques d'*Art et Décoration* se montrent en effet plutôt partisans d'un art créé pour tous par une élite artistique, en incitant les décorateurs à travailler pour le peuple.

Mais cette solution ne va pas d'emblée de soi, et là encore, la position de Pillard-Verneuil vis-à-vis d'un art à bon marché évolue sensiblement au cours de la période. La

---

[1680] G. MOUREY, *A&D*, août 1903, p. 245.
[1681] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « La broderie », *A&D*, mai 1905, p. 160. Voir annexe III-1905-5.
[1682] Après la fondation d'un petit groupe, « Les Amis de l'art rustique », l'expérience sera renouvelée en 1906 avec une véritable « Section de l'art rustique », montée par Pierre Roche et Henri Clouzot, mais supprimée l'année suivante. Voir S. PALLINI STROHM, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 270-272.
[1683] Pierre ROCHE, « L'Art rustique », *L'Art décoratif*, octobre 1904, p. 157-160.
[1684] S. PALLINI STROHM, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 268.

création d'une Société des logements à bon marché dès 1890, émanant de philanthropes, et l'instauration de la loi Siegfried de 1894[1685], n'ont en effet donné lieu qu'à très peu de réalisations architecturales avant le concours de la fondation Rothschild de 1904[1686]. De plus, la recherche d'une esthétique propre en est absente, malgré les préconisations d'un Scellier de Gisors dès 1890[1687]. Il faut également attendre que les préoccupations des réformateurs pour l'amélioration, hygiénique et morale, du cadre de vie domestique du peuple rencontrent l'intérêt des critiques et des artistes pour qu'apparaisse, au tournant du siècle, une réflexion sur l'aménagement et la décoration de ces habitations. Après le projet non réalisé du « Foyer moderne » de l'Art dans Tout à l'Exposition universelle de 1900, c'est à Léon Bénouville qu'est dû le premier ensemble mobilier français[1688] spécifiquement destiné à une maison d'artisan[1689]. Réalisé à l'invitation de Jean Lahor, cet ensemble est exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1903. Comme l'ont noté Alix de La Chapelle et Rossella Froissart[1690], Pillard-Verneuil émet alors une réserve quant au bien fondé d'un mobilier d'aspect aussi rudimentaire à destination de l'ouvrier, davantage tenté, selon lui, d'imiter le luxe des classes supérieures :

> « […] c'est mal connaître l'ouvrier que de le supposer susceptible de désirer et d'acheter de pareilles choses. Que veut-il ? Se donner l'illusion du luxe et non le confort. Il se la donne mal, cette illusion, j'en conviens ; il achète, pour cela, à bas prix, des meubles n'ayant aucune qualité de durée, de solidité, de beauté même qu'il serait en droit d'exiger. Mais au moins, l'armoire à glace rappelle-t-elle celle qu'il a pu voir chez son patron, et pour lui, cela rapproche en quelque sorte les distances sociales.[1691] »

En 1905, le point de vue de Verneuil n'est plus tout à fait le même. Après plusieurs expériences réalisées lors de la I[ère] Exposition internationale de l'habitation, des industries du

---

[1685] Instaurée le 30 novembre 1894, la loi Siegfried crée les conditions financières et fiscales nécessaires à la construction des habitations à bon marché.

[1686] Sur l'origine et le développement des logements à bon marché, voir Marie-Jeanne DUMONT, *Le logement social à Paris, 1850-1930 : les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991 et Roger-Henri GUERRAND, *Les origines du logement social en France*, Paris, éd. Ouvrières, 1966.

[1687] L. George. S. C. [Louis-Georges SCELLIER DE GISORS], « Logements à bon marché », *L'Architecture*, n° 3, 30 août 1890, p. 421-422 (repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5598, consulté le 19 décembre 2014).

[1688] En Belgique, Gustave Serrurier-Bovy a présenté dès 1895 un mobilier pour une « chambre d'artisan » au Salon de la Libre Esthétique de Bruxelles (F. BIGOT DU MESNIL DU BUISSON et É. DU MESNIL DU BUISSON, 2008, p. 108-109).

[1689] Voir annexe III-1903-6.

[1690] A. PASSERAT DE LA CHAPELLE, 1995, p. 64 et R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 199.

[1691] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'art décoratif à la Société nationale », *A&D*, juin 1903, p. 178.

bâtiment et des travaux d'art tenue au Grand Palais en 1903[1692], de l'Exposition internationale d'hygiène, sauvetage, secours publics, industriels, en 1904[1693] et de l'Exposition d'économie sociale organisée en 1905[1694] par le *Journal*[1695], le IIe Salon du Mobilier, lance pour sa part, à l'initiative de la Chambre syndicale du même nom, un concours de mobilier à bon marché[1696]. Afin de stimuler l'imagination des artistes contre la banalité du meuble à bas prix, il propose l'aménagement d'une chambre à coucher et d'une salle à manger. Les participants, pour la plupart des industriels du faubourg Saint-Antoine, mais aussi de quelques villes de province (Nancy, Lyon, Lille, Angers), y présentent des ensembles encore fortement marqués par l'empreinte des styles. Néanmoins, quelques propositions plus novatrices se démarquent, faisant appel à une conception rationnelle du mobilier. Pillard-Verneuil est notamment sensible aux efforts accomplis dans ce sens par Mathieu Gallerey ou Théodore Lambert, et il se montre globalement satisfait de la qualité générale des envois[1697]. La plupart des ensembles reproduits dans son compte rendu procèdent d'une simplicité analogue à celle de la maison d'artisan de Bénouville, mais ce caractère semble mieux accepté. En définitive, il faut surtout noter son accueil enthousiaste de l'initiative, accompagné d'une argumentation sans précédent en faveur d'un art décoratif à bon marché :

> « Il était intéressant et indispensable de tenter un effort vers le meuble moderne pratique. Certes, le beau meuble, le meuble coûteux, et par là exceptionnel, nous intéresse au plus haut point et est nécessaire. Il permet des recherches ornementales qu'un meuble moins coûteux ne peut autoriser. Mais combien intéressant aussi est un meuble pratique, usuel, courant, que la petite bourse peut acquérir, et qui permet ainsi à la grande majorité de satisfaire son goût esthétique et de dédaigner les faux meubles de style à prix réduits qu'on lui imposait habituellement. […]
> Un meuble peut être simple, peu coûteux, et cependant ne pas présenter cette pauvreté de lignes, cette sécheresse de planches assemblées sans le moindre souci de beauté et d'harmonie. La modicité du prix n'implique pas forcément la laideur, et avec de l'ingéniosité, il est parfaitement possible d'établir des modèles peu coûteux et de bon goût.[1698] »

[1692] *Exposition internationale de l'habitation, des industries du bâtiment et des travaux publics*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1903. Charles Couyba, Armand Dayot, Jules Guiffrey, Frantz Jourdain, Gustave Larroumet et François Thiébault-Sisson font notamment partie du comité de patronage.
[1693] Léon RIOTOR, « L'hygiène et l'habitation. À propos de l'exposition du Grand Palais », *L'Art décoratif*, décembre 1904, p. 236-240.
[1694] Jean LAHOR, « La maison ouvrière au Grand Palais », *L'Art décoratif*, avril 1905, p. 156-164.
[1695] Pour un bref historique de ces manifestations, voir F. FRAVALO, introduction à « Maurice Pillard-Verneuil, *Mobiliers à bon marché*, 1905 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6046, consulté le 18 décembre 2014).
[1696] *Le Concours de Mobilier à bon marché : exposé au Salon du Mobilier, Grand-Palais des Champs-Élysées*, Paris, A. Guérinet, 1905.
[1697] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Concours de mobilier à bon marché », *A&D*, octobre 1905, p. 118. Voir annexe III-1905-10.
[1698] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, octobre 1905, p. 115-116.

Ce revirement traduit bien la pénétration progressive de l'idée d'un art social dans *Art et Décoration* au cours des premières années du siècle, à travers la prise en compte croissante d'une destination populaire de l'art décoratif comme partie prenante du cadre de vie[1699]. Après les avoir fait siennes, la revue contribue ainsi efficacement à leur propagation.

Mais, si elle se focalise d'abord sur un art appliqué par essence « utile », cette conscience d'une mission sociale de l'art envisage en réalité l'ensemble des lieux du quotidien, dans un but également éducatif. La vaste entreprise pédagogique des membres de la nébuleuse réformatrice – perceptible notamment dans la vague de conférences proposées tant par l'Art pour tous que par la Société internationale d'art populaire et d'hygiène – vise en effet aussi à apprendre le beau aux classes populaires, à éveiller leur sensibilité et à former leur goût. C'est d'ailleurs sans doute sur ce terrain que la rencontre entre *Art et Décoration* et les promoteurs de l'art social s'effectue avec le plus de facilité, portée par l'ambition d'emblée didactique de la revue – en dépit de la froideur affichée en 1897 face au projet de Musée du soir de Gustave Geffroy[1700]. C'est pourquoi les projets autour d'un art à l'école remportent d'emblée l'adhésion de la revue. Les prémices en étaient déjà sensibles du temps de Gustave Soulier, mais, au début du XXe siècle, la concrétisation des projets lancés par Roger Marx à la fin des années quatre-vingt-dix[1701] suscite l'intérêt particulier de Paul Vitry. Ce dernier rend compte, pour *Art et Décoration*[1702], mais aussi pour la *Revue pédagogique*[1703], de l'exposition organisée au Cercle de la librairie parallèlement au congrès de l'Association générale de la presse et de l'enseignement, du 12 au 25 juin 1904[1704]. Il est aussi membre du jury de

---

[1699] C'est pourquoi Pillard-Verneuil appelle aussi les architectes à réfléchir à la construction à bon marché (*Ibid*., p. 131)

[1700] « Une expérience décisive, semble-t-il, vient de montrer la vanité de la campagne menée par M. Gustave Geffroy en faveur de l'ouverture des Musées le soir. On s'est décidé, en effet, à fermer les galeries du British Museum, qui restaient ouvertes dans la soirée, de huit heures à dix heures, depuis quelques années. L'absence de visiteurs a légitimé le retour aux anciens règlements. Il semble bien après cela que pareil essai soit inutile chez nous, et l'on ne voit pas bien quelles raisons pourraient faire croire à un plus noble zèle chez les ouvriers de notre pays. » (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, décembre 1897, supplément, p. 2) Sur le projet de Musée du soir de Geffroy, voir : Gustave GEFFROY, *Musée du soir aux quartiers ouvriers. Le Temple, le Marais, le Faubourg Saint-Antoine. Questions d'art, questions de travail*, André Marty éd., n° 1, 1894 (repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5821, consulté le 18 décembre 2014). Pour une analyse du projet et de ses enjeux, voir : Bertrand TILLIER, « Le Musée du soir de Gustave Geffroy. Entre éducation artistique et émancipation sociale », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 245-262.

[1701] R. MARX, « L'Art à l'école », *Le Français quotidien*, 5 février 1895, p. 1, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5852, consulté le 18 décembre 2014).

[1702] P. VITRY, « L'Art à l'école », *A&D*, août 1904, p. 51-56.

[1703] P. VITRY, « L'Art à l'École », *Revue pédagogique*, 15 juillet 1904, p. 45-55.

[1704] Paul BEURDELEY, « Le Congrès de l'Art à l'École », *Revue pédagogique*, octobre 1904, p. 331-349. Pour un aperçu des questions débattues au congrès de 1904, voir F. FRAVALO, introduction à « Paul Vitry, *L'art à l'École*, 1904 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6009, consulté le 14 décembre 2014).

réception de la manifestation, largement consacrée aux estampes d'Henri Rivière, aux séries de Clémentine Dufau et d'Etienne Moreau-Nélaton[1705], ou encore aux « tableaux intuitifs » de Georges Moreau, directeur de la maison Larousse[1706]. Tout en regrettant la faiblesse artistique de certaines de ces réalisations, Paul Vitry promeut l'efficacité d'une décoration scolaire ayant pour but de former le goût des enfants dès le plus jeune âge, à l'aide d'une imagerie spécialement développée pour l'école. Le livre illustré, les couvertures de cahiers, les bons points, les cartes postales ou les images murales constituent ainsi, avec l'architecture scolaire elle-même, les moyens d'initier les enfants à la beauté ainsi côtoyée chaque jour :

> « Quel moyen plus sûr, en effet, de vivifier ou de réformer le goût universel que d'agir pour ainsi dire à la base ? Quelle voie plus rapide pour arriver à supprimer de notre société ces fléaux qui s'appellent l'amour du faux luxe, l'indifférence à la laideur, le goût de la recherche prétentieuse, que d'agir directement sur les esprits de ceux qui seront les hommes de demain ?[1707] »

À l'heure de l'école obligatoire, cette entreprise constitue une action populaire par excellence, appelée à toucher toutes les couches de la société. Il n'est donc pas étonnant qu'elle focalise l'attention des réformateurs, qui créent bientôt, en 1907, une Société nationale de l'art à l'école[1708], sur le modèle suédois vanté par Etienne Avenard dès l'automne 1904.

Un rôle moral

S'il confirme les grands traits stylistiques de cet art à l'école tels qu'ils ont été précédemment définis par Roger Marx[1709] – simplicité conventionnelle, couleurs vives en à-plat, lisibilité du dessin –, Paul Vitry s'interroge en revanche sur la nature des sujets à privilégier. Sans être l'équivalent d'un cours au contenu précis, les œuvres susceptibles de s'intégrer au cadre scolaire n'en doivent pas moins être porteuses d'un message moral par l'exemple. La série de quatre tableaux allégoriques sur les « fruits de la terre », réalisée par Étienne Moreau-Nélaton pour la maison à Larousse à l'instigation de Roger Marx, en est pour lui le type idéal :

1705 Voir annexe III-1904-8.
1706 Sur Georges Moreau, directeur de la *Revue universelle* et futur éditeur de *Notes sur les arts*, voir Jean-Yves MOLLIER et Bruno DUBOT, *Histoire de la librairie Larousse (1852-2010)*, Paris, Fayard, 2012.
1707 P. VITRY, *A&D*, août 1904, p. 51.
1708 Voir infra, dans le chapitre 8 : « *L'enseignement : de l'artiste au public* ».
1709 Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une mission pédagogique* ».

> « La justesse du trait, la simplicité vraie du geste étaient bien faites pour frapper un esprit d'enfant, pour lui faire saisir sur le fait l'opération de l'artiste qui attrape au vol pour ainsi dire un détail de la vie et l'immobilise dans son œuvre. C'est encore une des formes de la beauté naturelle, la beauté du geste, la beauté de l'action qui s'y trouvent soulignées pour l'esprit de l'enfant. Ce sont des images en même temps de labeur tranquille et de paix sereine, bien faites pour remplir l'esprit comme il convient d'impression calmes et saines : elles portent en elles une réelle valeur morale et sociale.[1710] »

La portée morale de l'œuvre y apparaît comme la garante de sa valeur et de son utilité sociale, comme souvent chez Vitry, qui associe volontiers les deux termes[1711]. Une telle ambition moralisante était déjà recherchée par la revue dans les grands programmes décoratifs républicains[1712], mais, après 1900, l'esprit idéaliste qui visait à une régénérescence de l'âme par la poésie fait place à une perspective plus concrètement civique, ou civilisatrice : le contenu moral de l'art a pour fonction de régler les rapports des hommes dans la société. C'est bien ce point de vue que défend Mourey lorsqu'il fait l'éloge de l'« utilité morale[1713] » des ateliers russes de Talachkino. C'est aussi, aux yeux de Jourdain, la conception de l'ameublement selon Tony Selmersheim, capable de prendre en compte différentes classes sociales : si les aménagements reproduits par la revue – hall et bureau-bibliothèque[1714] – s'adressent en priorité à une clientèle aisée et raffinée, l'artiste travaille aussi pour le peuple, ce qui donne à son œuvre une « portée morale »[1715].

Dans le sillage des réformateurs et des solidaristes, les critiques d'*Art et Décoration* renouent ainsi avec un principe théorisé à la fin du XVIII[e] siècle par Quatremère de Quincy[1716], qui avait déjà établi l'idée d'une « utilité morale » de l'art. Fondé le plus souvent sur l'idée de la portée philosophique ou politique du message, dont l'œuvre serait porteuse, l'art utile concernait alors plus volontiers, comme le rappelle Rossella Froissart[1717], un tableau ou une sculpture qu'un objet d'art propre à un usage matériel. À l'heure de l'unité de l'art, le

---

[1710] P. VITRY, *A&D*, août 1904, p. 55. Voir annexe III-1904-8.
[1711] P. VITRY, « Un nouveau bas-relief d'Alexandre Charpentier », *A&D*, février 1905, p. 58 et 59.
[1712] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Morale et poésie de la peinture d'histoire* ».
[1713] « […] on entrevoit l'utilité morale d'un tel état de choses, on devine les liens que crée entre les membres d'une classe sociale l'action du travail manuel, personnel, compris et accompli de pareille manière » (G. MOUREY, « L'art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 245).
[1714] Voir annexe III-1904-12.
[1715] « […] j'ajouterais que cette façon de comprendre la décoration intérieure et l'ameublement vise un ordre d'idées d'une très haute portée morale. Elle n'intéresse pas seulement la classe riche ou moyenne, elle englobe aussi le peuple et les humbles dont on emprisonne le goût dans le mensonge, la camelote, la simili-somptuosité, le toc et la copie ridicule d'un luxe qu'ils ne peuvent posséder. » (F. JOURDAIN, « Tony Selmersheim », *A&D*, décembre 1904, p. 197).
[1716] Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent des impressions*, Paris, Crapelet, 1815.
[1717] R. FROISSART PEZONE, « Utilité morale et valeur sociale des arts appliqués à l'aube de l'industrialisation », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 81-82

champ couvert par cette utilité morale est considérablement élargi, grâce à l'équivalence liant désormais le décoratif à l'utile. La portée morale de cet art décoratif utile se situe désormais sur un double terrain : une destination à l'usage du cadre de vie de toutes les classes sociales impliquées dans un projet commun et fédérateur, d'une part, et dans le cas d'un art figuratif – de la statuette au tableau de chevalet en passant par la tapisserie, l'estampe, l'illustration et la médaille –, un sujet porteur d'une signification exemplaire, dans la tradition de la scène de genre[1718]. Le monument commémoratif dédié aux héros, culturels ou politiques – tels le *Musset* de Granet, le *Richelieu* d'Allouard ou le *Vauban* de Guillot –, s'impose lui aussi, dans cette logique[1719].

La recherche d'une utilité sociale liée à la valeur morale détermine ainsi en grande partie l'analyse de la sculpture contemporaine proposée par *Art et Décoration*, et celle de la gravure en médaille. Dans ce double domaine en particulier, elle constitue un nouveau critère du décoratif[1720]. Le bas-relief – dont le plâtre a été détruit – de *La Famille heureuse* d'Alexandre Charpentier, auquel Vitry consacre un article entier, en est le paradigme, tant par son sujet, d'inspiration populaire, que par son traitement, qui le hausse au rang de symbole, ou par sa destination. Cette dernière n'est alors pas précisément définie, mais, selon Vitry, elle ne peut être que publique, « soit en plein air, soit en quelque maison du peuple[1721] », soit, sous forme de reproductions, dans le cadre scolaire[1722]. La *Médaille des prolétaires* du sculpteur séduit Paul Gsell pour des raisons analogues : elle incarne la même « signification morale de la vie populaire[1723] » déjà goûtée par Louis Lumet dans le bas-relief des *Boulangers*[1724]. *Art et Décoration* adhère ainsi pleinement au courant naturaliste de la sculpture contemporaine qui traverse

[1718] Charles SAUNIER, « Ovide Yencesse, médailleur », *A&D*, mai 1904, p. 143.
[1719] « Qu'il y ait eu des abus, nous ne songeons pas à le nier, qu'il y ait souvent des personnalités dont la glorification ne s'impose guère, ou des monuments mal conçus, mal encadrés, d'accord ! Mais il serait injuste et bien vain, du reste, de prétendre tourner en ridicule ou enrayer une des formes les plus légitimes de l'activité de la sculpture de notre temps, une de celles qui lui permettent le mieux de rester en contexte avec les réels besoins sociaux et moraux de notre époque. » (P. VITRY, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juillet 1905, p. 24). Les œuvres ne sont pas reproduites dans la revue.
[1720] F. FRAVALO, *in* I. RIALLAND (dir.), 2012, p. 106.
[1721] P. VITRY, « Un nouveau bas-relief d'Alexandre Charpentier », *A&D*, février 1905, p. 58. Voir annexe III-1905-2.
[1722] *Ibid.*
[1723] Paul GSELL, « Les médailles et les plaquettes aux Salons de 1904 », *A&D*, juillet 1904, p. 39. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue.
[1724] Louis LUMET, « Notes sur l'art industriel », *La revue socialiste*, juin 1902, p. 690-696, repris dans Louis LUMET (dir.), *L'Art pour tous. Conférences par Émile Bontemps, Pierre Calmettes…*, Paris Édouard Cornély et Cie, 1904, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/5932, consulté le 18 décembre 2014).

alors l'Europe[1725] dans le sillage d'Achille d'Orsi et de Constantin Meunier, et dont Dalou, une fois débarrassé de l'empreinte néo-baroque, est l'un des meilleurs représentants français. À la mort de ce dernier en 1903, la revue ne manque d'ailleurs pas de lui rendre hommage[1726]. Non sans ambiguïté, elle promeut aussi des représentations engagées du monde du travail émanant d'artistes proches des milieux socialistes, voire anarchistes : celles de Charpentier pour la sculpture[1727], ou encore de Steinlen pour la peinture[1728]. Mais le regard porté par ses critiques sur ces figurations de l'« humanité pittoresque des grandes villes[1729] » s'apparente moins à une dénonciation politique qu'à une simple prise en compte du monde du travail comme partie intégrante d'une société républicaine. La revue apprécie surtout un naturalisme social dans la droite ligne de l'œuvre de Constantin Meunier, dont Camille Lemonnier avait loué la puissance classique et sans excès, le sens universel de la beauté et le sentiment d'une humanité générale, traduits dans des « types »[1730]. Si elle vante l'empathie des artistes pour les travailleurs, son discours moralisateur reflète surtout le désir d'ordre qui régit aussi, de manière sous-jacente, l'œuvre des philanthropes[1731] et des réformateurs[1732]. C'est pourquoi, avec Paul Gsell, elle fait plutôt la promotion d'une synthèse subtile :

> « Ce sera sans doute par la signification morale de la vie populaire que se distinguera notre époque dans l'histoire de l'art. Après le naturalisme qui évoquait volontiers les instincts grossiers de la foule ; après le symbolisme qui se tourna avec quelque affectation vers le mysticisme et les raretés psychologiques, l'école moderne unit volontiers la réflexion du symbolisme à la vigueur du naturalisme en étudiant la conscience populaire.[1733] »

Cette même synthèse détermine aussi sa préférence pour les nouveaux maîtres de la peinture décorative assurant la relève des grands « patrons » de la revue.

[1725] Dorine CARDYN-OOMEN, « Vers un réalisme social dans la sculpture », *in* Herwig TODTS (et al.), *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe 1875-1915* (cat. exp. Anvers, Musée royal des beaux-arts, 24 novembre 1996-16 février 1997), Gand, Ludion / Paris, Flammarion, 1996, p. 32-43.
[1726] Paul VITRY, « Jules Dalou », *A&D*, septembre 1903, p. 273-288.
[1727] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 105.
[1728] Maurice GUILLEMOT, « Expositions », *A&D*, janvier 1904, supplément, p. 5. Voir Catherine LEPDOR, « Théophile-Alexandre Steinlen, le messager de l'art social », *in* Ph. KAENEL, 2008, p. 8-15.
[1729] *Ibid.*
[1730] Camille LEMONNIER, « Constantin Meunier », *A&D*, février 1901, p. 41-52.
[1731] M.-J. DUMONT, 1995.
[1732] C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014, p. 373-395.
[1733] Paul GSELL, *A&D*, juillet 1904, p. 39.

2/ Nouvelles incarnations de la peinture décorative

Des figures tutélaires aux grands modernes

Parallèlement à la crise de l'Art nouveau, le départ de Soulier et la défaveur qui touche le symbolisme après le passage du siècle coïncident avec la recherche de nouveaux paradigmes en matière de peinture décorative. Là encore, l'équilibre est fragile entre l'affirmation d'une continuité à travers l'hommage rendu aux figures tutélaires de la revue disparues, et la promotion des nouvelles incarnations vivantes du grand art monumental. Assurant la transition entre les deux siècles, le conservateur du musée des artistes vivants, Léonce Bénédite, continue ainsi d'entretenir la mémoire des anciens membres du comité de direction d'*Art et Décoration*, véritables héros de la peinture décorative républicaine dans les années quatre-vingt-dix. Sous sa plume, se manifeste une vénération fidèle pour Pierre Puvis de Chavannes et Jean-Charles Cazin, et pour leur capacité à joindre logique, simplicité et poésie dans leur perception et leur rendu de la réalité[1734].

Toutefois, loin de se complaire dans un discours nostalgique, la revue recherche activement les héritiers contemporains des grands maîtres ; son choix se porte sur deux artistes désormais eux aussi unanimement célébrés, tant par la critique que par les institutions : Albert Besnard et Henri Martin[1735]. Comptant, selon Pierre Vaisse, parmi les décorateurs ayant reçu le plus de commandes de la Troisième République, avec Puvis et Jean-Paul Laurens[1736], Henri Martin jouit d'une faveur toute particulière auprès des critiques d'*Art et Décoration* – peut-être en raison de la relation très forte et presque filiale qui l'unit justement à son maître toulousain[1737]. Il bénéficie, dans la revue de Lévy, non seulement d'une visibilité que ne lui accorde pas le reste de la presse artistique avant 1905, mais également d'un soutien inconditionnel. Ses critiques, Bénédite en tête, réagissent ainsi vigoureusement à l'issue de la remise des récompenses du Salon des artistes français qui néglige deux années de suite l'œuvre

---

[1734] Léonce BÉNÉDITE, « À propos des dessins de Puvis de Chavannes », *A&D*, août 1904, p. 41-50 ; « Les Salons de 1905 – Quelques peintres et quelques tableaux (1er article) », *A&D*, mai 1905, p. 161-166.

[1735] « À l'heure qu'il est, notre artiste [Henri Martin] tient, avec Besnard, la tête de la Peinture monumentale. » (Henri MARCEL, « Salons de 1903 : Henri Martin », *A&D*, mai 1903, p. 148).

[1736] P. VAISSE, 1995, p. 238.

[1737] Claude JUSKIEWENSKI, « Genèse d'un artiste », *in* Claude JUSKIEWENSKI (et al.), *Henri Martin (1860-1943) : du rêve au quotidien : peintures conservées dans les collections publiques françaises* (cat. exp. Cahors, Musée Henri Martin, Musée départemental Rognault de Saint-Cirq Lapopie, 7 juin-6 octobre 2008, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2008-1er février 2009, Douai, Musée de la Chartreuse, 13 mars-10 juin 2009), Milan, Silvana, 2008, p. 26.

de Martin[1738]. En 1904, quand l'artiste présente son décor pour la Caisse d'Épargne de Marseille, la protestation est particulièrement vive :

> « L'opinion publique, mieux éclairée, a manifesté, avec sa surprise, son mécontentement et, en même temps, ses sympathies envers Henri Martin. Notre revue, qui a contribué à le faire aimer et connaître aux heures de discussion et de lutte, ne peut, en cette circonstance, que s'associer au sentiment public et en envoyant l'hommage de son admiration au noble artiste qui vient d'honorer l'école française par une nouvelle œuvre grande et belle.[1739] »

Dès 1903 en effet, Henri Marcel n'avait pas hésité à faire du peintre le digne continuateur de l'œuvre de Puvis de Chavannes, par la simplicité de ses compositions, par une « même compréhension de la nature » et un même « sentiment poétique[1740] ».

La déférence accordée dans la revue à Albert Besnard est plus diffuse, et coïncide avec une célébration unanime et croissante pour celui qu'Achille Segard, Léonce Bénédite et Gabriel Mourey présenteront bientôt comme le plus grand décorateur moderne[1741]. Dès 1903, Henry Marcel le place en tête de la peinture monumentale contemporaine avec Henri Martin ; en 1905, c'est sur lui que Bénédite se focalise à la suite de son hommage à Cazin, désignant le plafond du Théâtre-Français comme « un des morceaux de maîtrise décorative les plus remarquables de notre temps[1742] ». Mais *Art et Décoration* observe toutefois un certain décalage par rapport à l'ensemble de la critique, qui, après un accueil empreint d'un certain scepticisme, a adoubé Besnard dès le milieu des années 1880[1743]. Dans les années quatre-vingt-dix, le regard porté sur l'artiste par les collaborateurs de Lévy est resté mitigé, notamment en raison de la facture novatrice adoptée par le peintre, peu conforme à la précision technique des idéalistes alors célébrés dans la revue. En 1899, le rédacteur anonyme des suppléments avouait sa méfiance devant « quelques mollesses de contours et une étrangeté

1738 L'injustice est dénoncée une première fois en juillet 1903 par Gabriel Mourey (G. M. [G. MOUREY], « La Médaille d'honneur », *A&D*, juillet 1903, supplément, p. 1), puis de nouveau après le Salon de 1904 (Anonyme, « Les médailles d'honneur du Salon », *A&D*, juin 1904, supplément, p. 1). Le mois suivant, elle est encore pointée par Bénédite, qui fustige « ces concours puérils dont le public se désintéresse, parce que, les trois quarts du temps, les meilleurs y sont dupés. » (L. BÉNÉDITE, « La peinture aux Salons de 1904 », *A&D*, juillet 1904, p. 3-4).

1739 Anonyme, *A&D*, juin 1904, supplément, p. 1. Voir annexe III-1904-4-7.

1740 H. MARCEL, *A&D*, mai 1903, p. 148.

1741 « Mais Besnard surpasse tous les autres dans le domaine de la peinture décorative […] », écrira ainsi Achille Segard en 1914 (A. SEGARD, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, Paris, Ollendorf, 1914, tome 1, p. 3). Voir également : Gabriel MOUREY, *Albert Besnard*, Paris, Henri Davoust, 1906, p. 71-98 et Léonce BÉNÉDITE, *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, [1909], p. 193-194. Pour un aperçu de l'intérêt porté à Albert Besnard par la critique contemporaine, nous renvoyons à *L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard. – Albert Besnard et la critique d'art*, Bulletin de l'association des amis d'Albert Besnard, n° 6, 2010.

1742 L. BÉNÉDITE, *A&D*, mai 1905, p. 168. Voir annexe III-1905-5.

1743 Dominique LOBSTEIN, « La réception critique d'Albert Besnard : une difficile conquête », *in* Chantal BEAUVALOT (et al.), *Albert Besnard, 1849-1934*, (cat. exp., Honfleur, musée Eugène Boudin, 5 juillet-29 septembre 2008), Honfleur, Société des Amis du musée Eugène Boudin, 2008, p. 65-77.

de colorations peu explicable » des portraits exposés à la galerie Georges Petit[1744]. Le panneau de *L'Île heureuse*, réalisé pour la Salle Hœntschel du Pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs de l'Exposition de 1900, est l'un des premiers à susciter un commentaire vraiment enthousiaste : il est promu au rang « des plus belles œuvres décoratives de l'artiste[1745] ». Après les hésitations de Gustave Soulier en juin 1901[1746], Roger Marx fait de Besnard le successeur de Puvis de Chavannes « comme "prince" de la décoration moderne[1747] ». Mais l'intérêt prononcé que lui accorde la revue coïncide finalement avec la première exposition monographique du peintre, organisée par Georges Petit en 1905[1748].

Parfois qualifiés aujourd'hui de peintres officiels ou du « juste milieu », Albert Besnard et Henri Martin combinent en réalité un certain nombre de points communs esthétiques et stylistiques propres à expliquer leur consécration par *Art et Décoration*. L'adhésion globale de celle-ci à la politique artistique de la République radicale et la présence de Bénédite ne suffisent pas à la justifier, surtout si l'on songe au regard critique volontiers porté par le fonctionnaire et ses confrères sur l'action, ou plutôt, l'inaction de l'État[1749]. Besnard et Martin sont avant tout deux maîtres du décor. Ils concilient aussi l'héritage de leur formation académique avec une sensibilité symboliste[1750] et une assimilation de la leçon impressionniste. Tous deux sont ainsi parvenus à renouveler les thématiques des grands décors, en abandonnant les allégories classiques au profit de représentations plus volontiers empruntées à la vie contemporaine : dès 1884-1889, à l'École de Pharmacie, Besnard a rompu avec le langage académique en introduisant dans *Maladie* et *Convalescence* « des images réalistes faisant clairement référence aux vêtements, aux événements, etc. de l'époque.[1751] » Par ailleurs, la modernité de leurs sujets s'accompagne de l'adoption de techniques picturales directement issues de l'impressionnisme : les deux peintres manifestent ainsi une même attention pour les

---

1744 Anonyme, « Tablettes », *A&D*, mai 1899, supplément, p. 1.

1745 Anonyme, « L'Exposition à l'Union centrale des arts décoratifs », *A&D*, juillet 1900, p. 27. Voir annexe III-1900-7.

1746 G. SOULIER, « La peinture aux Salons », *A&D*, juin 1901, p. 182. Par la suite, Soulier et Besnard travailleront en collaboration lors la VIe Exposition internationale d'art de Venise (G. SOULIER, « La VIe Exposition internationale d'art à Venise », *L'Art décoratif*, septembre 1905, p. 81-120).

1747 R. MARX, « L'émancipation des Prix de Rome », *A&D*, août 1901, p. 61.

1748 François MONOD, « L'Exposition Albert Besnard », *A&D*, août 1905, supplément, p. 1-4.

1749 Pierre Vaisse a d'ailleurs démontré l'absence d'un « style » commun aux commandes officielles de la Troisième République. (P. VAISSE, 1995).

1750 Henri Martin participe au premier Salon de la Rose+Croix, ainsi qu'à l'exposition des artistes idéalistes de La Bodinière en décembre 1894 (J.-D. JUMEAU-LAFOND, 1999, p. 95 ; voir aussi : Claude JUSKIEWENSKI, « La parenthèse symboliste », *in* C. JUSKIEWENSKI (et al.), 2008, p. 31-37. Camille Mauclair propose quant à lui une lecture symboliste de l'œuvre de Besnard, évoquant le « symbolisme scientifique » de l'École de Pharmacie, de l'amphithéâtre de la Sorbonne et du Plafond des Sciences de l'Hôtel de Ville de Paris (C. MAUCLAIR, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914, p. 25-50). Voir annexe III-1910-5.

1751 Gabriel P. WEISBERG, « Peinture décorative : la rencontre du symbole et du style à travers les œuvres d'Albert Besnard et Victor Prouvé », *in* F. LOYER (dir.), 2000, p. 62.

jeux de lumière, traduits par des tons clairs, à l'image du portrait de *Madame Roger Jourdain* (1886) de Besnard, qualifié par Monod d'« expérience sur un éclairage donné[1752] » en raison des lumières électriques colorant son visage d'un jaune acide. Cette audace chromatique, support plastique du lyrisme de Besnard[1753], s'accompagne d'une liberté de touche le rapprochant des impressionnistes. Mais, si l'artiste a joué, selon Achille Segard, le rôle d'intermédiaire entre ces peintres et le public, ainsi qu'auprès de la nouvelle génération de décorateurs – Martin et Gaston La Touche –, il n'a été « ni l'émule, ni l'imitateur[1754] » des impressionnistes : chez Besnard, la fantaisie l'emporte sur l'observation minutieuse de la réalité qui est celle d'un Claude Monet. De même, tout en reprenant à son compte la division du ton des néo-impressionnistes, Henri Martin en fait un emploi mesuré[1755]. S'il se montre plus sensible que son confrère à la retranscription des variations lumineuses, en offrant une véritable « histoire atmosphérique[1756]» des lieux, il associe, comme Besnard, l'adoption[1757] de cette innovation technique à des compositions équilibrées, d'un grand classicisme, comme les décors du Capitole de Toulouse ou de l'École de Pharmacie[1758]. Cette attention à la composition garantit en grande partie le succès de Besnard et de Martin en tant que décorateurs auprès des critiques d'*Art et Décoration*[1759]. Enfin, les affinités de Besnard avec la sensibilité du XVIII[e] siècle, transparaissant dans les réminiscences des fêtes galantes de Watteau offertes par *L'Île heureuse* de 1900 ou dans les grands décors clairs et mouvementés à

[1752] F. MONOD, *A&D*, août 1905, supplément, p. 2 (l'œuvre n'est pas reproduite dans la revue). Ce portrait de *Madame Roger Jourdain*, exposé au Salon de 1886, avait alors contribué à attirer l'attention de la critique sur l'artiste (cf. D. LOBSTEIN *in* C. BEAUVALOT (et al.), 2008, p. 71-72).

[1753] F. MONOD, *A&D*, août 1905, supplément, p. 2-3.

[1754] A. SEGARD, 1914, t. 1 p. 134.

[1755] Jean-François LYOTARD, « Généalogie de la touche », *in* Coll. *Henri Martin : 1860-1943* (cat. exp., Cahors, musée Henri Martin et Toulouse, musée du Capitole, 14 septembre-29 septembre 1993), Paris, Fragments, 1993, p. 29.

[1756] Sabine MAGGIANI, « "Le poète s'en va dans les champs" : Henri Martin paysagiste », *in* C. JUSKIEWENSKI (et al.), 2008, p. 56.

[1757] Henri Martin s'est d'ailleurs défendu de tout emprunt à la technique de Seurat et de Signac, attribuant son adoption d'une touche divisée à son contact personnel avec la nature : « Après trois mois passés à la campagne en tête-à-tête avec la nature, la pleine lumière éclatante et diffuse m'obligea impérieusement à la traduire par le pointillé et la décomposition du ton. » (Henri Martin, cité par Claude JUSKIEWENSKI, « Les lieux de la création », *in* Coll. 1993, p. 90).

[1758] Voir annexe III-1903-5 et III-1910-5. À propos de la *Convalescente* de Besnard exposée en 1905, Monod écrit : « La composition est claire et robuste, le métier, celui d'un admirateur praticien qui construit, dessine, modèle fortement et simplement les êtres et les choses dans la lumière. Tout est soutenu par cette discipline, cette logique, cette liberté supérieure, par cette sûreté de science et cette ampleur de ressources qui viennent de l'entraînement à longue portée d'une éducation classique, d'une culture éclectique, de l'étude des maîtres, d'une vie remplie de travaux – et d'abord des dons de la nature, de la force et de la lucidité d'esprit. » (F. MONOD, *A&D*, août 1905, supplément, p. 3). Jean-François Lyotard note lui aussi, rétrospectivement, cette qualité chez Henri Martin : « Et Martin, comme Cézanne jusque dans ses aquarelles les plus évanescentes de la fin, les plus japonaises, reste toujours un classique parce qu'il ne permet jamais à l'exigence de composition de céder au délire chromatique » (J.-F. LYOTARD, *in* coll., 1993, p. 29).

[1759] Voir infra, dans le chapitre 6 : « *Les règles de la composition* ».

la Boucher tels que la coupole d'entrée du Petit Palais (1903-1910) ou le Plafond du Théâtre-Français[1760], rencontrent l'affection croissante des critiques de la revue pour cet âge d'or des arts décoratifs et de la grande peinture française. La contribution de l'artiste aux commandes du baron Vitta – dans le décor d'un piano et la réalisation de panneaux peints destinés au salon [1761] – est bien emblématique de ce partage de références et de cet attachement commun à la tradition nationale de la fin de l'Ancien-Régime.

Par ailleurs, Albert Besnard et Henri Martin comptent aussi parmi les membres de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, présidée par Gabriel Mourey de 1900 à 1906, à laquelle *Art et Décoration* accorde un grand crédit dans ces premières années du XXe siècle.

Le « réalisme subjectif » de la Société nouvelle

La direction amorcée autour de 1900[1762] se confirme entre 1902 et 1905 : les idéalistes de Soulier cèdent la place à un groupe de peintres davantage ancrés dans la réalité contemporaine, tout en assumant, comme Besnard et Martin, le double héritage du symbolisme[1763] et de l'impressionnisme. Cette filiation est toutefois plus ambiguë et prend parfois, pour le noyau de la « Bande Noire » en particulier – Charles Cottet, Lucien Simon, Ignacio Zuloaga –, la forme d'une réaction contre les tonalités claires et les évanescences de l'impressionnisme. Ces peintres pratiquent une peinture délibérément sombre qui vise à réaffirmer la prééminence des formes et de la construction du tableau sur les effets lumineux. La liberté de leur touche n'en est pas moins redevable aux acquis de l'impressionnisme. C'est aussi le cas pour une grande partie des autres peintres qui ont rejoint, dès mai 1900, la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs créée à l'initiative de Mourey. Toutefois, plutôt que de défendre une esthétique précise, définie et stylistiquement cohérente, il s'agit surtout, pour le critique, de donner une visibilité particulière à un ensemble d'une cinquantaine d'artistes[1764]

[1760] Christine GOUZI, « Albert Besnard ou la tentation du XVIIIe siècle », *in* C. BEAUVALOT (et al.), 2008, p. 37-50. Voir annexe III-1905-5.
[1761] R. MARX, *A&D*, juillet 1902, p. 6-7. Voir aussi G. MOUREY, 1906, p. 92-93. Voir annexe III-1902-7.
[1762] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *De l'idéalisme à un naturalisme expressif* ».
[1763] Mis à part Henri Martin, plusieurs artistes de la Société nouvelle ont entretenu des liens avec les cercles idéalistes dans la décennie précédente : Edmond Aman-Jean, Alexandre Charpentier, Henri Le Sidaner et René Ménard (J.-D. JUMEAU-LAFOND, 1999).
[1764] Entre 1900 et 1913, ont participé aux expositions de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs : John-Alexander White, Edmond Aman-Jean, Albert Baertsoen, Albert Besnard, Jacques-Émile Blanche, Franz Brangwyn, Eugène Carrière, Alexandre Charpentier, Émile Claus, Charles Conder, Charles Cottet, André Dauchez, Louis Dejean, Auguste Delaherche, Jules Desbois, Charles Despiau, Henri Duhem, Walter Gay, Georges Griveau, Antonio de La Gandara, Eugène Lagare, Gaston La Touche, Henri Le Sidaner, Camille Lefèvre, Maurice Lobre, Henri Martin, René Ménard, Constantin Meunier, James Wilson Morrice, Jane

unis par un réseau amical, en leur permettant d'exposer ensemble une fois par an à la galerie Georges Petit, durant la période estivale, après les grands salons printaniers. *Art et Décoration* se fait l'un des relais privilégiés de ce groupe, non seulement en consacrant régulièrement quelques pages de ses suppléments à un compte-rendu de l'exposition annuelle, mais aussi, et surtout, en se focalisant sur les membres de la Société nouvelle, tant dans ses analyses des salons annuels que dans le choix de ses articles monographiques[1765]. Si les bilans des salons restent souvent mitigés, y compris dans le strict domaine de la peinture, ils sont sauvés par la présence de ces artistes – Besnard, Martin, mais aussi Cottet, Blanche, Simon, ou Aman-Jean : « c'est le spectacle de leurs travaux, de leurs tentatives, de leurs efforts et de la réalisation de leurs recherches qui donne à ce Salon sa physionomie vraie, son intérêt et, malgré tout, son impression réconfortante.[1766] », se rassure ainsi Léonce Bénédite en 1904.

L'intérêt porté par *Art et Décoration* et ses critiques au groupe de la Société nouvelle – principalement aux peintres, avant 1905 – joue en réalité sur deux plans : le plan humain et le plan artistique. Leur imbrication traduit bien le rôle à la fois complexe et essentiel des critiques dans le succès d'un courant ou d'un groupe d'artistes. Si les œuvres des artistes de la Société nouvelle, notamment celle des portraitistes mondains ayant assimilé les acquis techniques de l'impressionnisme, s'apparentent certainement aux tendances à la mode valorisées au Salon de la Nationale des beaux-arts, l'écho dont elles bénéficient dans la presse tient aussi et surtout au soutien personnel, intellectuel et affectif, de critiques délibérément engagés à leurs côtés. Gabriel Mourey, bien sûr, mais aussi Léonce Bénédite et son émule François Monod, qui occupent tous des positions stratégiques dans *Art et Décoration*, jouent à cet égard un rôle capital expliquant l'engagement de la revue. Dès 1900, *The Studio*, auquel Mourey était aussi rattaché, contribuait, pour sa part, au rayonnement du groupe à l'étranger[1767]. Association « plus amicale qu'artistique[1768] » selon Anne-Françoise Ponthus, la Société nouvelle est en effet réunie par des liens étroits entre des artistes qui ont partagé une

---

Poupelet, René Prinet, Jean-François Raffaëlli, Auguste Rodin, John S. Sargent, Lucien Schnegg, A.-J.-V. Segoffin, Lucien Simon, Fritz Thaulow, Paul Troubetzkoy, Raoul-André Ullmann, Eugène Vail, Ignacio Zuloaga, Zacharian (d'après la liste dressée par Catherine Méneux : C. MÉNEUX, *in* R. FROISSART et Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2011, p. 56).

1765 Gaston MIGEON, « René Ménard », *A&D*, avril 1902, p. 101-112 ; André BEAUNIER, « Edmond Aman-Jean », *A&D*, mai 1902, p. 133-142 ; Jules RAIS, « Henri Le Sidaner », *A&D* avril 1903, p. 119-124 ; Henri MARCEL, « Salon de 1903 : Henri Martin », *A&D*, mai 1903, p. 141-148 ; H. FIERENS-GEVAERT, « Albert Baertsoen », *A&D*, août 1903, p. 258-264 ; L. BÉNÉDITE, « Charles Cottet », *A&D*, avril 1904, p. 101-116 ; L. BÉNÉDITE, « Brangwyn », *A&D*, janvier 1905, p. 21-32.

1766 L. BÉNÉDITE, « La peinture aux Salons de 1904 », *A&D*, juillet 1904, p. 2.

1767 M. RIGEADE, 2010, p. 238.

1768 A.-F. PONTHUS, 2010, p. 16.

formation commune[1769] et appartiennent désormais aux mêmes cercles mondains, littéraires et touristiques[1770]. Mourey entretient lui-même des relations amicales avec Émile Claus et son réseau belge. C'est aussi le cas de Bénédite[1771], par ailleurs très proche d'Edmond Aman-Jean et de Charles Cottet, rencontré à l'occasion de la première exposition de la Société des peintres orientalistes français en 1893. Si elles favorisent l'inflexion de la politique d'acquisition de l'État à travers le Musée du Luxembourg, ces amitiés entraînent aussi la constitution d'une collection personnelle, bien révélatrice du goût du critique pour cette peinture[1772].

Là encore, l'appartenance de ces artistes à un « juste milieu international[1773] » consensuel et à la mode, typique d'une peinture de salon fermée aux avant-gardes, ne suffit pas à expliquer l'engouement des rédacteurs d'*Art et Décoration*. Ceux-ci – Bénédite en tête – y voient alors réellement l'incarnation d'une peinture décorative qui s'intègre pleinement dans leur système critique. Celui-ci possède certes la souplesse nécessaire pour en accueillir diverses manifestations, mais les concepts forgés par les auteurs traduisent néanmoins la richesse de leur réflexion et leur adhésion d'ensemble à une même vision du « décoratif » dans ces premières années du siècle.

Définie et employée par Camille Mauclair dès 1906[1774], puis développée plus largement dans les années trente par le Belge René Janssens[1775], la notion certes relativement vague d'« intimisme » est sans doute l'une de celles qui réunit le plus globalement les artistes

---

[1769] La formation respective de ces artistes leur a permis de tisser des liens divers, qui se recoupent souvent, comme l'ont montré les recherches d'Anne-Françoise Ponthus : Carrière, Besnard et le Sidaner sont ainsi passés par l'atelier de Cabanel, Blanche, Zakarian et Zuloaga par celui de Gervex, Griveau, La Gandara et Lobre par celui de Gérôme, Aman-Jean, Laurent et Ménard par celui de Lehmann. Baertsoen, Blanche, Cottet et Thaulow se sont formés chez Roll, Cottet, Desvallières, Simon et Jeanne Poupelet chez Bonnat. Enfin, la plupart des sculpteurs affiliés à la Société nouvelle ont travaillé pour Rodin : Schnegg, Dejean, Desbois, Bourdelle, Despiau, et Poupelet (A.-F. PONTHUS, 2010, p. 44-45).

[1770] A.-F. PONTHUS, 2010, p. 58-124.

[1771] A.-F. PONTHUS, 2010, p. 124-155.

[1772] C. MARCLE, 2008, p. 100-102.

[1773] B. JOYEUX-PRUNEL, 2009.

[1774] Camille MAUCLAIR, « L'inquiétude d'art » *in Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 272-273. Sur Mauclair et la notion d'intimisme, voir : Katia PAPANDREOPOULOU, « Les peintres intimistes : un appel national dans la critique d'art de Camille Mauclair », *Histoire de l'art*, n° 71, décembre 2012, p. 1-10.

[1775] Lui-même peintre, René Janssens entreprend en réalité une histoire de l'intimisme en peinture, de l'époque gothique aux premières années du XXe siècle, en Belgique, en Hollande et en France. Les peintres de la Société nouvelle sont simplement cités à la fin de l'ouvrage, mais ils apparaissent comme l'aboutissement contemporain d'une longue tradition artistique liée à la représentation de l'« intimité », qui va de Van Eyck à Fantin-Latour, Degas et Maurice Denis en passant par Rembrandt, Vermeer, Fragonard, Chardin ou James Ensor. Définie comme une « forme simple et familière de la poésie, qui se plaît surtout dans les milieux paisibles et favorables au recueillement », évoquant la « paix du logis », l'« impression d'entente et de confiance qui unit les membres d'une petite assemblée », l'« émotion sympathique » liée à l'évocation des vertus domestiques, l'intimité trouve une expression privilégiée dans les représentations attachées à l'observation de la vie « quotidienne et familière », populaire et mystique. (René JANSSENS, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934, p. 6-7).

de la Société nouvelle. Mauclair voit surtout une réaction au naturalisme et à l'impressionnisme dans la propension de ces artistes à retrouver une peinture à « signification intérieure[1776] », qui, héritière du symbolisme, se plaît à introduire des « éléments de mystère, de suggestion, d'art décoratif, de synthèse expressive[1777] ». Avec des mots très proches, Gaston Migeon se montre sensible aux portraits de René Ménard « où la vie intérieure vient comme une confidence affleurer au visage[1778] » – tel celui de son ami Lucien Simon (1896). Jules Rais goûte pour sa part l'émotion émanant des paysages d'Henri Le Sidaner[1779], tout comme Gabriel Mourey qui en célèbre ailleurs la « passion […] du mystère intime et du rêve émouvant[1780] ». Mais cet « intimisme » trouve aussi une acception élargie dans l'intérêt des artistes pour l'intériorité matérielle du quotidien et son décor, à travers l'inscription des portraits dans le cadre journalier de leur modèle et l'évocation de la vie réelle[1781]. Fierens-Gevaert, Bénédite et Mourey insistent tous trois sur cet aspect également prépondérant chez Baertsoen, Cottet, Devambez ou Zuloaga, capables de rendre compte des réalités contemporaines de la ville et de son milieu ainsi que des mœurs parisiennes ou provinciales[1782].

À cet égard, le goût des critiques pour des sujets populaires rejoint leurs choix en matière de sculpture décorative : la précision de la description naturaliste d'un Alexandre Charpentier trouve simplement un équivalent dans une peinture plus délibérément expressive, ou plutôt, pour reprendre le terme de Bénédite, « subjective ». Mais si Fierens-Gevaert souligne l'absence de « prétention sociale[1783] » d'Albert Baertsoen, cela signifie surtout une absence de revendication politique. La dimension « sociale » de la peinture de la Société nouvelle se limite donc, pour les critiques d'*Art et Décoration*, à l'observation et la retranscription de la vie quotidienne et parfois populaire. Excepté dans les grands décors républicains de Besnard, Martin ou Gaston La Touche, la destination de ces œuvres reste essentiellement bourgeoise, et leur diffusion moins large que pour des sculptures inspirées par des sujets similaires. Mais cette observation du quotidien n'est pas froide. En évoquant le « réalisme subjectif » des toiles bretonnes de Charles Cottet, Léonce Bénédite insiste sur la profonde

[1776] C. MAUCLAIR, 1906, p. 272.
[1777] *Ibid.*, p. 273.
[1778] G. MIGEON, *A&D*, avril 1902, p. 105. Voir annexe III-1902-4.
[1779] J. RAIS, *A&D*, avril 1903, p. 124. Voir annexe III-1903-4.
[1780] G. MOUREY, *Des hommes devant la nature et la vie*, Paris, Ollendorf, 1902, p. 58.
[1781] A.-F. PONTHUS, 2010, p. 156-162.
[1782] H. FIERENS-GEVAERT, *A&D*, août 1903, p. 258-260 ; G. MOUREY, « La peinture aux Salons », *A&D*, juillet 1903, p. 207 ; L. BÉNÉDITE, « La peinture aux Salons de 1904 », *A&D*, juillet 1904, p. 6 ; 17.
[1783] H. FIERENS-GEVAERT, *A&D*, août 1903, p. 259.

compassion de l'artiste devant la douleur et la misère des marins continuellement confrontés aux rigueurs de la mer et de la mort :

> « Ce qu'il recherchait dans le spectacle des choses, c'était soit ce qu'elles éveillaient en lui de sensations, d'émotions ou de réflexions, soit ce qu'il découvrait en elles de lui-même. Comme son grand ancêtre Géricault, il voulait trouver devant l'image de cette vie qui est la vie des hommes de tous les temps, mais qui est en particulier la nôtre, un écho sonore de son âme généreuse, enthousiaste, impatiente, impressionnable, attendrie et pitoyable, douce aux petits, aux humbles et aux déshérités, en sympathie universelle avec tous les êtres et toutes les choses ; il voyait donc ces spectacles dans leur relation avec son humanité en même temps que dans leur relation avec le tout.[1784] »

En empruntant ses modèles aux représentations conventionnelles de la vie du Christ, le peintre tente surtout de donner une équivalence plastique à ses propres interrogations philosophiques et assume pleinement le caractère personnel de sa vision[1785]. Là encore, l'héritage de l'idéalisme n'est pas loin, et en cela, Cottet se distingue de l'objectivité poursuivie par Lucien Simon[1786]. Bénédite, comme Mourey, décèlent dans son fameux *Triptyque*, mettant en scène *Ceux qui sont partis* et *Celles qui restent* autour d'un *Repas d'adieu* central, une « forme d'art général et populaire » grâce à un « mélange de réalisme et de philosophie[1787] » pénétrant « les secrets du monde moral[1788] » – une synthèse tout à fait emblématique et de la sensibilité et du contexte social contemporains.

Le réalisme subjectif et intimiste qui domine chez les peintres de la Société nouvelle se distingue donc par l'alliance d'un type de sujets conforme aux attentes des critiques d'*Art et Décoration* – joignant souvent, mais de manière non exclusive, une thématique sociale à une portée symbolique –, et d'une technique modernisée, misant davantage sur l'expressivité de la matérialité picturale que ne le faisaient les idéalistes des années quatre-vingt-dix chers à Soulier. La facture pointilliste d'un Le Sidaner ou d'un Henri Martin, la verve lyrique du pinceau d'un Gaston La Touche ou d'un Besnard n'ont plus grand-chose à voir avec la minutie du dessin d'un Carlos Schwabe ou la facture lisse d'un Armand Point. Mais la souplesse même de cette synthèse, l'hétérogénéité des manières et des sujets privilégiés par les artistes de la Société nouvelle autorise aussi les critiques d'*Art et Décoration*, par ailleurs rétifs à

1784 L. BÉNÉDITE *A&D*, avril 1904, p. 106.
1785 André CARIOU, *Charles Cottet, 1863-1925* (cat. exp. Quimper, musée des Beaux-Arts, 7 juillet-30 septembre 1984), Quimper, musée des Beaux-Arts, 1984, n. p. Dans son ouvrage *Des hommes devant la nature et la vie*, Mourey met aussi l'accent sur cet aspect : « À travers la vérité stricte, parfois même la brutalité de ses sujets, traités avec une franchise de facture vraiment magistrale, vous pénétrerez jusqu'à l'âme de l'artiste, vous vous mettrez en contact avec une sensibilité de la plus rare valeur. » (G. MOUREY, 1902, p. 151).
1786 L. BÉNÉDITE, *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1909, p. 210.
1787 L. BÉNÉDITE, *A&D*, avril 1904, p. 116. Voir annexe III-1904-4-7.
1788 G. MOUREY, 1902, p. 153.

tout système doctrinaire, à apprécier d'autres tendances parallèles. L'attention accordée aux représentations de la vie populaire trouve ainsi un écho exotique dans la peinture du Salon des boursiers de voyage ou de la Société des peintres orientalistes[1789], notamment chez Etienne Dinet qui a su dépasser les facilités de la description pittoresque et ethnographique pour réaliser « la beauté dans la vérité[1790] ».

Enfin, à l'instar d'Aman-Jean, assimilant l'absence de style global dans la peinture à une spécificité contemporaine[1791], la revue continue d'apprécier, comme pour les arts appliqués, de fortes individualités dont elle salue l'indépendance. L'éclosion de personnalités détachées de l'influence des maîtres continue d'impressionner : c'est, selon Gaston Migeon, l'une des qualités de René Ménard, libéré de l'enseignement de Bastien-Lepage dès 1884[1792]. Mais c'est aussi ce qui conduit plus largement les critiques à se focaliser non seulement sur des maîtres de l'envergure de Rodin[1793] – d'ailleurs futur président de la Société nouvelle à partir de 1906 – mais également sur des artistes aussi atypiques et différents que Henri Bellery-Desfontaines, Auguste Lepère, ou Clémentine-Hélène Dufau, tous appréciés, au final, pour leur œuvre décoratif[1794].

Entre 1902 et 1905, *Art et Décoration* poursuit ainsi son examen de l'ensemble des manifestations de l'art décoratif contemporain. Si la doctrine de l'unité de l'art dirige toujours ses choix éditoriaux et le regard de ses critiques, la conception rationaliste qui guide ces derniers fait l'objet de reformulations permettant d'en saisir plus finement les fondements théoriques. Maurice Pillard-Verneuil, élève de Grasset et épigone, par héritage, de Viollet-le-Duc, s'en fait la voix privilégiée, synthétisant et clarifiant une vision du décoratif qui détermine en profondeur la ligne critique d'*Art et Décoration*.

1789 L. BÉNÉDITE, « Figures d'Extrême-Orient (à propos de l'exposition posthume des œuvres de Marius Perret) », *A&D*, mars 1902, p. 69-74 ; Armand DAYOT, « Le Salon des Boursiers de voyage », *A&D*, avril 1902, p. 113-122.

1790 L. BÉNÉDITE, « Art et Orient. L'œuvre d'Étienne Dinet », *A&D*, octobre 1903, p. 305-315. L'auteur précise également : « […] ce n'était qu'en visant plus haut et plus loin qu'on pouvait sortir la peinture orientaliste des habitudes purement descriptives ou des pratiques étroitement pittoresques dont les charmes faciles menaçaient d'être une cause d'engourdissement. […] On conviendra sans effort, que nul n'y a réussi avec plus d'éclat et plus d'autorité que Étienne Dinet. » (*Ibid.*, p. 315). Voir annexe III-1902-4.

1791 [Edmond] AMAN-JEAN, « La peinture aux Salons », *A&D*, août 1902 août, p. 56.

1792 G. MIGEON, *A&D*, avril 1902, p. 101.

1793 L. BÉNÉDITE, « Une exposition d'œuvres de Rodin au Musée du Luxembourg », *A&D*, février 1905, p. 48-51 ; R. MARX, « Rodin céramiste », *A&D*, avril 1905, p. 117-128.

1794 Charles SAUNIER, « Bellery-Desfontaines », *A&D*, mai 1903, p. 165-172 ; L. BÉNÉDITE, « Auguste Lepère, peintre-graveur », *A&D*, janvier 1904, p. 22-33 ; C. MAUCLAIR, « Mademoiselle Clémentine-Hélène Dufau », *A&D*, avril 1905, p. 105-116.

3/ Esquisse de fondements théoriques

Une méthode : l'étude documentaire de la nature

Après le passage du siècle, l'œuvre didactique de Pillard-Verneuil, diffusée par le double biais de son cours privé et de ses ouvrages publiés par la Librairie centrale des beaux-arts, trouve aussi un prolongement dans les pages d'*Art et Décoration*. Quatre articles, parus entre 1903 et 1905[1795], inaugurent ainsi une série appelée à durer jusqu'en 1913. Les liens entretenus entre ces différentes publications sont relativement complexes : les principaux ouvrages de Pillard-Verneuil parus en parallèle, – son manuel, *Étude de la plante. Son application aux industries d'art* (1903-1904), et son recueil de planches, *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* (1904-1908) – reprennent, sous la forme d'un développement cohérent et systématique, un ensemble d'idées phares et de propositions traversant les textes publiés par *Art et Décoration* dès les années quatre-vingt-dix[1796]. Les articles parus entre 1903 et 1905 jouent, quant à eux, pour le manuel et le recueil, un rôle d'écho publicitaire. « De l'étude documentaire de la plante » signale ainsi l'origine des illustrations : elles sont extraites de l'*Encyclopédie*, dont il est justement fait la présentation et l'éloge[1797]. La cohérence de la ligne d'*Art et Décoration* rejoint, sur ce point, la politique de la Librairie centrale, et la revue s'insère pleinement dans la stratégie éditoriale d'Émile Lévy[1798]. Plus libres que la démonstration systématique de la méthode, imposée par les ouvrages, les articles de Verneuil s'apparentent davantage à des essais, joignant de nombreux exemples d'applications à l'exposé technique. Comme l'a relevé Jean-Paul Bouillon, cet aspect prime, dans tous les cas, sur la dimension proprement théorique[1799].

Le substrat positiviste et rationaliste n'en est pas moins présent, innervant non seulement la méthode de l'artiste, mais également son regard critique. Cette rigueur rationaliste constitue aussi la singularité de l'entreprise de Verneuil au sein de la déferlante de

---

[1795] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Adaptation du décor à la forme », *A&D*, décembre 1903, p. 369-382 ; « L'Insecte », *A&D*, janvier 1904, p. 1-21 ; « Les Poissons », *A&D*, janvier 1905, p. 1-20 ; X. [M. PILLARD-VERNEUIL], « De l'étude documentaire de la plante », *A&D*, juillet 1905, p. 25-32.
[1796] J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 106.
[1797] L'article se termine explicitement sur cette note : « (Gravures réduites extraites de l'*Encyclopédie artistique et documentaire de la Plante*. Librairie centrale des beaux-arts) » (M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, juillet 1905, p. 32).
[1798] Dès 1899, le papier à en-tête de la Librairie centrale des beaux-arts arbore parmi ses références éditoriales *Art et Décoration*, *La Plante et ses applications ornementales* et *L'Animal dans la décoration*, ainsi que trois publications d'architecture (*Le Moniteur des architectes*, *le Guide des constructeurs* de Mignard et *La Villa moderne* de Th. Bourgeois). (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 1er mai 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[1799] J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 101.

recueils et de manuels pédagogiques axés sur la décoration végétale, et plus rarement animale, qui, au passage du siècle, sont également les héritiers de cette pensée[1800]. La filiation de Grasset[1801], qui préface *L'Animal dans la décoration*, est ainsi ouvertement revendiquée par Verneuil. L'artiste reste un disciple fidèle de l'enseignement de son aîné, saluant encore après la Première Guerre mondiale la *Méthode de composition ornementale* comme un « véritable monument, où des lumières singulièrement lucides et vivaces sont jetées sur les problèmes les plus complexes de cet art difficile au premier chef, et en somme si peu connu, celui de l'enseignement de la composition décorative.[1802] » Sous la forme d'une véritable grammaire poussée jusqu'aux signes élémentaires (points, lignes, plans[1803]), cet ouvrage est en réalité l'aboutissement du cours donné par Grasset à l'École Guérin, qui enseignait une méthode consistant en trois étapes : « connaître, interpréter, réaliser »[1804].

Tout en présentant et commentant diverses réalisations proposées par un cercle d'artistes proches de la revue et du critique[1805], les articles publiés par Pillard-Verneuil dans *Art et Décoration* insistent amplement sur ces deux premiers temps : celui de l'étude, et celui de l'interprétation, désignée, dans un esprit tout viollet-le-ducien, comme la clé du « style ». Les exemples choisis pour les deux démonstrations thématiques inaugurant les années 1904 et 1905 de la revue développent ainsi un discours d'ordre scientifique et taxinomique, classant les insectes et les poissons en fonction de leurs caractéristiques. S'appuyant sur les écrits de

---

1800 Dietrich SCHNEIDER-HENN, *Ornament und Dekoration. Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Prestel München, New-York 1997. Parmi les ouvrages consacrés à l'ornementation végétale et animale répertoriés par l'auteur, signalons les parutions françaises et allemandes : Martin GERLACH (dir.), *Fleurs et plantes. 56 planches de dessin d'après natur*e, Paris, Georges Schenck, 1892 (paraît aussi en allemand à Vienne) ; Gustave FRAIPONT, *La Plante. Fleurs, feuillages, fruits, légumes. Dans la nature et la décoration*, Paris, H. Laurens, 1893 ; Maurice MAGNIANT, *Fantaisies florales*, Paris, H. Laurens, v. 1895 ; Anton SEDER, *Das Tier in der dekorativen Kunst*, Wien, Gerlach & Wieding, 1896 ; Ernst HAECKEl, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1899-1904 ; Georges FRAIPONT, *Le monde végétal : fleurs, plantes, fruits*, Paris, Flammarion, 1899 ; Émile BELET, *La Végétation sous-marine*, Paris, Guérinet, 1900 ; Gaston DEVRESSE, *Décoration florale*, Plauen, Chr. Stoll, v. 1900 ; G. LEBART, *Décoration florale*, Paris, A. Calavas, v. 1900 ; A. SEGUY, *Les Fleurs et leurs applications décoratives*, Paris, A. Calavas, v. 1900 ; Paul LORAIN (dir.) *La Flore décorative, recueil de plantes dessinées d'après nature, accompagnées d'exemples d'interprétation et d'application à l'ornement*, Paris, Ch. Schmid, v. 1900 ; Georges FRAIPONT, *La Fleur et ses applications décoratives*, Paris, H. Laurens, 1901 ; Georges FRAIPONT, *Décorations florales*, Paris, H. Laurens, 1904 ; Martin GERLACH, *Formenwelt aus dem Naturrreiche*, (photographische Naturaufnahmen von M. Gerlach), Wien und Leipzig, 1902-1904 ; Martin GERLACH, *Les Plantes dans leurs applications à l'art et à l'industrie*, Vienne, Gerlach & Schenck, s. d. ; Gustav KOLB und Karl GMELICh, *Von der Pflanze zum Ornament*, Göppingen, Illig und Müller, v. 1902 (parution aussi en français : *De la plante à l'ornement*, s. d.) ; D. DEVILLECHABROLLE, *Les Animaux, les fleurs, les plantes et leur application à l'art décoratif*, publication périodique, Paris, Guérinet, v. 1905 ; Philippe ROBERT, *Feuilles d'automne*, préface de Ph. Godet, Bienne, Selbstvertrag, 1909.

1801 M.-È. CELIO-SCHEURER, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 25-33.

1802 M. PILLARD-VERNEUIL, *La Genèse de l'art décoratif moderne*, texte dactylographié, inachevé et non publié, s. d., non paginé. Archives privées Gaspard de Marval.

1803 R. FROISSART PEZONE, *Ligeia*, 2009, p. 61.

1804 M.-È. CELIO-SCHEURER, *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 202-204.

1805 Les articles de Pillard-Verneuil s'accompagnent d'illustrations d'Édouard Bénédictus, Manuel Orazi, Jules Habert-Dys, Alfons Mucha, Maurice Dufrène, Henri Bellery-Desfontaines, Eugène Grasset, René Lalique, Mathurin Méheut, R. Bacard, Edmond Becker, Eugène Seguy, George Auriol et Eugène Simas.

Michelet et de Cuvier[1806], Verneuil met en pratique une analyse proche de l'organigraphie développée dans son introduction à l'*Étude de la plante* – une méthode également prônée par Alfred Keller, consistant en une « anatomie succincte[1807] ». Plusieurs types de supports, détaillés dans l'article de 1905, « De l'étude documentaire de la plante », sont utilisables. Le « document pittoresque », aussi exact que possible, permet de se familiariser avec l'allure du spécimen, « ses coloris principaux et son port particulier[1808] », mais ne peut être que copié indéfiniment et servilement. C'est le cas de l'étude de gui dessinée par Mucha ou l'étude de ronce de Bacard[1809]. La photographie occupe un statut intermédiaire : « si [elle] est précieuse parce qu'elle est exacte, elle laisse aussi trop imprécis des points constructifs sur lesquels il est, dans une analyse, absolument indispensable d'insister.[1810] » Si *L'Encyclopédie de la plante* s'appuie sur de nombreux clichés de Plauszewsky, réalisés avec les appareils allemands de la fabrique d'optique C. P. Goerz, l'article de 1905 ne propose pour sa part qu'une vue photographique de chrysanthème[1811]. Pillard-Verneuil avoue en effet une préférence pour le « document analytique ». Moins séduisant, ce dernier est « une recherche de la constitution [des] éléments et du système de juxtaposition de ces éléments[1812] ». L'élimination du pittoresque permet de dégager les lois présidant à l'organisation de chaque espèce, vérifiées par l'étude d'individus variés[1813]. Les *Études d'insertion de feuilles et de baies de gui* de Mathurin Méheut forment à cet égard un contrepoint parlant au dessin de Mucha[1814]. De même, il est nécessaire d'étudier attentivement les formes extérieures des insectes, de l'ensemble au détail, pour en connaître toutes les attitudes[1815]. Le discours de Verneuil révèle ici son imprégnation des préceptes viollet-le-duciens, tels qu'ils sont définis dans l'article « Flore » du *Dictionnaire* :

> « Ce que l'on ne saurait trop étudier dans les applications que ces artistes ont faites de la flore à l'ornementation sculptée, c'est l'exacte observation des caractères principaux de la forme. Les

[1806] Jules MICHELET, *L'Insecte*, Paris, Hachette, 1890 et Georges CUVIER, *Histoire naturelle des poissons*, Paris, F. G. Levrault, 1828.
[1807] Alfred KELLER, *Décor par la plante. L'Ornement et la végétation. Théorie décorative et application ornementale*, Paris, Flammarion, 1904, p. 17.
[1808] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *L'Encyclopédie artistique et documentaire de la Plante*, Paris, Libraire centrale des beaux-arts, [1904-1908], p. 6.
[1809] Voir annexe III-1905-7.
[1810] M. PILLARD-VERNEUIL, 1904-1908, p. 6.
[1811] Voir annexe III-1905-7.
[1812] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, juillet 1905, p. 27.
[1813] « Nous chasserons autant que possible le pittoresque, et nous dégagerons la loi de la plante d'une façon aussi simple et aussi claire que nous pourrons le désirer. Et, afin que cette loi présente son maximum d'exactitude, nous gardant de limiter nos investigations à un seul individu, nous étudierons et vérifierons cette loi sur le plus grand nombre de sujets qu'il sera possible d'étudier. » (M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *Étude de la plante. Son application aux industries d'art*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1903-1904, p. 12).
[1814] Voir annexe III-1905-7.
[1815] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, janvier 1904, p. 13

> détails, ils les négligent ou les suppriment ; mais ce qu'ils expriment avec l'attention d'amants passionnés de la nature, ce sont les grandes lignes, celles qui caractérisent chaque végétal, comme, par exemple, les angles formés par les faisceaux fibreux des feuilles […].[1816] »

L'expression visuelle de ces lois est tout aussi fidèle à l'enseignement de l'architecte. Comme Grasset, Pillard-Verneuil invite à rendre compte du système d'organisation des végétaux ou des animaux par leur inscription dans des formes géométriques :

> « L'inscription de la fleur dans des formes géométriques, surfaces ou solides, peut rendre de grands services en simplifiant la mise en place. Ainsi la fleur du lis s'inscrivant dans une pyramide à base hexagonale, il sera plus facile, en traçant d'abord celle-ci, de figurer la fleur dans toutes ses positions, avec les raccourcis les plus variés ; nous voyons aussi que les ombelles de brane-ursine s'inscrivent dans des pentagones.[1817] »

C'est la leçon donnée au Petit Jean de l'*Histoire d'un dessinateur* de Viollet-le-Duc, apprenant que les feuilles sont inscrites dans des formes géométriques et les minéraux dans des solides :

> « La géométrie est dans tout, on la rencontre partout, elle est la grande maîtresse de la nature ; donc, il la faut savoir si l'on veut observer et comprendre les produits de la création.[1818] »

Le but de cette analyse menant à la compréhension des lois internes est de permettre à l'artiste de reconstituer l'animal ou le végétal grâce à sa seule mémoire, et de manière beaucoup plus libre[1819]. L'analyse n'est ainsi qu'une étape préparatoire à la synthèse, qui s'accompagne inévitablement d'une interprétation[1820]. C'était déjà cette interprétation synthétique qui donnait naissance à l'œuvre d'art dans les chapiteaux gothiques du XIIIe siècle, à la différence du réalisme purement imitatif du XVe siècle.

> « Leur imitation de la flore est donc parfaitement intelligente ; l'artiste sait faire les sacrifices nécessaires ; d'une plante, il produit une œuvre d'art qui lui appartient, bien qu'elle conserve et fasse ressortir même les caractères distinctifs, les qualités, les allures de l'objet naturel. La feuille sculptée que nous donnons ici a une physionomie beaucoup plus caractérisée que la

---

[1816] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Flore », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 5, Paris, Bance, 1869, p. 516.
[1817] M. PILLARD-VERNEUIL, 1903-1904, p. 16.
[1818] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, L. Hetzel et Cie, Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1879, p. 32.
[1819] « Après une telle analyse, nous devons si bien connaître la plante que nous pouvons la reconstituer de mémoire, sans l'aide même des documents ainsi amassés, et qui nous serviront pour suppléer à notre mémoire défaillante. Quelle liberté alors pour composer ! Quelle facilité et quelle souplesse ! » (M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, juillet 1905, p. 32).
[1820] « La bonne étude doit déjà être une simplification, presque une interprétation de la nature. Les détails par trop multipliés ne peuvent amener que de la confusion. » (M. PILLARD-VERNEUIL, 1903-1904, p. 18).

> feuille de l'arbre. Elle est (au point de vue de l'art sinon de la science) *plus* feuille de figuier que n'est la véritable.[1821] »

Pillard-Verneuil se fait l'écho de cette vision, en présentant l'interprétation comme la « simplification » ou l'extraction d'un « principe ornemental[1822] ». Constituant selon Grasset, puis Verneuil, la vérité immuable d'un art « sain, [et] logique[1823] », cette notion d'interprétation est amplement développée par les articles d'*Art et Décoration*, tout comme dans l'introduction de l'*Étude de la plante*. Le choix des insectes et des poissons est à cet égard particulièrement éloquent. Il répond exactement aux directions esquissées par Grasset dans sa préface à *L'Animal dans la décoration*, invitant à renouveler le répertoire ornemental par un recours à des variétés jusque-là peu conformes au goût bourgeois :

> « Inutile donc de penser aux Poissons gluants et puants, aux Rats, Souris, Lézards, Grenouilles et Crapauds, Salamandres et Serpents abandonnés pour la plupart depuis des siècles d'un goût plus épuré. Ne parlons pas non plus des Scarabées, Sauterelles et Chenilles, des Escargots et Limaces, ainsi que des Chauves-souris, Corbeaux et Hiboux, spectres tristes et affreux ! Il va sans dire que des Rhinocéros, Hippopotames, Crocodiles, Iguanes, Langoustes et Crabes, il n'a jamais été question ; et pourtant :
>
> Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui *bien interprété* ne puisse plaire aux yeux[1824] »

L'interprétation enseignée par Verneuil à la suite de Grasset est à son tour double : à l'interprétation raisonnée se superpose l'intervention de la personnalité de l'artiste. L'article de 1903 confronte ces deux dimensions de manière particulièrement efficace : le discours martèle les préceptes rationalistes déjà amplement répercutés par la revue, tandis que les illustrations reproduisent des décorations de tympans, de disques et de dessus de boîtes rectangulaires réalisées par Mucha, Dufrène, Grasset, Lalique, Bénédictus, Auriol et Simas, afin de mettre en évidence la diversité des interprétations[1825]. L'interprétation raisonnée découle de la double règle absolue qu'est l'adaptation simultanée de la forme à l'espace à décorer et à la matière employée. Ces deux principes liés à la destination de l'ornement sont bien connus des lecteurs d'*Art et Décoration*, et ils ont déjà été présentés comme la condition du « style » dans le sens viollet-le-ducien du terme[1826]. Mais le langage de Pillard-Verneuil, quoique emprunté largement à son professeur et à leur maître commun, place désormais celui-ci en relation plus

---

1821 E.-E. VIOLLET-LE-DUC, 1869, p. 519.
1822 M. PILLARD-VERNEUIL, 1903-1904, p. 37.
1823 M. PILLARD-VERNEUIL, *La Genèse de l'art décoratif moderne*, n. p.
1824 E. GRASSET, « Introduction », à M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL] (dir.), *L'Animal dans la décoration*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1897, n. p.
1825 Voir annexe III-1903-12.
1826 Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Le règne de la logique* ».

étroite avec la notion d'interprétation. Les applications ornementales de la plante mettent l'accent sur l'indispensable connaissance technique des différentes industries chez le concepteur d'une décoration pour la création d'une œuvre « de style »[1827]. Dans le même temps, Pillard-Verneuil réintroduit aussi la notion du style relatif en insistant sur la fantaisie nécessairement apportée par le dessinateur : celle-ci préside déjà à l'interprétation première à l'œuvre dans le choix de la synthèse directement consécutive à l'étude analytique. Elle intervient ensuite, de manière déterminante, dans l'enrichissement de la forme synthétique par un ensemble de détails, eux aussi issus de la phase cognitive, ainsi que dans le choix de la couleur et de la composition adoptée[1828]. L'éblouissante panoplie accompagnant l'article de 1903 en est la vibrante démonstration. « Jamais l'amateur tant soit peu averti ne prendra un Grasset pour un Auriol, un Dufrène pour un Mucha.[1829] », professe Verneuil, convaincu, en se livrant à un examen approfondi des caractéristiques stylistiques des différents artistes sollicités, qui découlent de leurs choix personnels. La répétition et la symétrie régissant les compositions d'Eugène Simas diffèrent en effet profondément de la liberté assumée par Grasset[1830].

Intrinsèquement double, à la fois théorique et critique, le discours de Pillard-Verneuil concilie donc l'exigence d'une méthode rationnelle et l'attachement à l'individualité créatrice de l'artiste. Il pose aussi, en des termes plus clairs et pleinement assumés, les fondements esthétiques du décoratif découlant de ce substrat théorique : s'y dessine l'association d'un tempérament toujours prépondérant, dans le sillage des années quatre-vingt-dix, et d'un ensemble de caractéristiques formelles et structurelles, dont la formulation était déjà en germe avant 1900, mais dont la récurrence se fait plus systématique dans le langage critique des premières années du siècle. S'il ne constitue pas une reprise directe du vocabulaire de Pillard-Verneuil, ce langage reflète bien l'adhésion commune des rédacteurs à une même vision du décoratif, profondément marquée par les concepts rationalistes de synthèse et de composition. Plus délibérément qu'aucune autre de ses consœurs, *Art et Décoration* suit ainsi une ligne critique d'autant plus cohérente, malgré sa flexibilité, qu'elle en expose les fondements théoriques. Inhérents à toute critique artistique, comme l'a conceptualisé Albert Dresdner[1831], ceux-ci sont ici ouvertement démontrés, et déterminent l'esthétique de la revue, tant dans ses

[1827] M. PILLARD-VERNEUIL, 1903-1904, p. 34-35.
[1828] *Ibid*. p. 39-40.
[1829] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, décembre 1903, p. 380.
[1830] Voir annexe III-1903-12.
[1831] « […] la critique d'art sans théorie n'est pas viable. Une critique de l'art n'usant pas de la théorie n'est pas viable car elle manquerait ainsi de liant, pour utiliser un terme appartenant à la technique picturale. » (A. DRESDNER, 2005 (1915), p. 32-33).

choix critiques que dans sa matérialité. L'implication plurielle de Pillard-Verneuil joue à cet égard un rôle de premier plan, mais elle trouve de nombreux échos dans la totalité des livraisons.

La synthèse décorative

À partir de 1902, les qualités synthétiques des œuvres commentées dans *Art et Décoration* font ainsi partie des critères prépondérants du décoratif. Cet aspect était certes déjà valorisé autour de 1900, notamment sous la plume de Gustave Soulier[1832], mais, en même temps que les fondements théoriques en sont exposés par Pillard-Verneuil, il informe aussi de manière plus systématique le regard que ses confrères portent sur les manifestations artistiques. L'œuvre de Mucha, telle qu'elle se présente dans ses *Documents décoratifs* édités par la Librairie centrale des beaux-arts, est ainsi analysée en des termes singulièrement proches du vocabulaire de Pillard-Verneuil :

> « En vérité, Mucha est avant tout décorateur. De la vérité observée il sait dégager les traits essentiels et en former une synthèse neuve, personnelle, appropriée à la destination spéciale qu'elle comporte ; de la nature patiemment et méthodiquement étudiée, il sait extraire les éléments de beauté et d'harmonie dont il se servira pour agrémenter, enrichir, éclairer, parfaire son rêve du décor. Il connaît les lois qui président à la formation des choses, et c'est de ces lois immuables qu'il a cherché à déduire les préceptes d'harmonie, d'équilibre, de logique d'après lesquels il travaille.[1833] »

La démarche de Mucha, toute personnelle, ne revendique pas la même obédience viollet-le-ducienne que celle de Verneuil[1834]. Néanmoins, une lecture similaire en est donnée dans la revue. Un peu plus tard, le critique belge Albert Mockel fait justement le reproche inverse au décor du Salon français des industries d'art de Liège, orchestré et réalisé par Henri Bellery-Desfontaines. Dans un esprit tout à fait analogue, il regrette le réalisme presque anecdotique des allégories modernes des industries d'art – *L'Imprimerie*, *La Poterie*, *La Ferronnerie* – qui sont davantage de l'ordre du portrait que de la peinture décorative :

[1832] G. SOULIER, « Quelques couvertures par George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 75.

[1833] Anonyme, « Documents décoratifs, par A. M. Mucha », *A&D*, septembre 1903, p. 302. Cet article reprend en grande partie, sans toujours la citer explicitement, la préface écrite par Gabriel Mourey pour le recueil de Mucha.

[1834] Jean-Louis GAILLEMIN, « La ligne et la figure : le style Mucha », *in* Agnès HUSSLEIN-ARCO, Jean-Louis GAILLEMIN, Michel HILAIRE et Christiane LANGE, *Alfons Mucha* (cat. exp. Vienne, Belvédère, 12 février-1er juin 2009, Montpellier, Musée Fabre, 20 juin-20 septembre 2009, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstftung, 9 octobre 2009-24 janvier 2010), Paris, Somogy éditions d'art, 2009, p. 11-15.

> « […] il manque ici ce large esprit de synthèse qui sait élaguer les traits accidentels pour donner à une œuvre la grandeur suprême. Il y manque cet esprit de décision qui écarte tout détail inutile pour ne garder d'une figure que la forme essentielle, distante de la nature, et strictement adaptée à son rôle décoratif et architectural.[1835] »

Cette identification des qualités synthétiques garantissant la valeur décorative des œuvres est ainsi capitale pour des réalisations dont la destination est explicitement ornementale : objets d'art, dans le cas de Mucha, peinture murale chez Bellery-Desfontaines, ou encore sculpture architecturale[1836].

Plus largement, conformément à la vision unitaire de l'art assumée par *Art et Décoration*, toute œuvre est appelée à présenter les mêmes traits. L'intérêt porté à l'art animalier en est l'un des symptômes les plus évidents. Paul Vitry, comme René Binet, analysent ainsi en des termes proches la démarche des sculpteurs Paul Jouve et Georges Gardet. Tous deux savent justement dépasser l'analyse séductrice du détail d'une crinière, d'un pelage, ou l'anecdote de la pose, pour saisir « l'expression vraie d'une bête[1837] », ou « dégager ce qu'il y a d'architectural dans les grands fauves[1838] ». De manière plus inattendue, une même capacité synthétique est identifiée chez ceux qui s'intéressent à la figure humaine, même si celle-ci, à la différence des éléments issus de la nature, n'est pas appelée à se transformer en motif ornemental. Selon Camille Mauclair, Giovanni Boldini parvient à saisir le « caractère de décadence[1839] » général de l'aristocratie moderne, dans les portraits mondains de Robert de Montesquiou et de son entourage. La méthode de dessin de Puvis de Chavannes, telle qu'elle est présentée par Léonce Bénédite[1840], procède elle aussi d'une démarche analogue grâce à une épuration successive et « logique », qui le mène de l'observation du corps humain vivant à la valeur expressive des types animant ses compositions décoratives. Enfin, les tableaux de chevalets de Frank Brangwyn, Albert Baertsoen ou Clémentine-Hélène Dufau présentent de semblables qualités synthétiques, qui les haussent au rang d'œuvres décoratives et justifient la place qui leur est accordée dans la revue. Proches du « réalisme subjectif » des peintres de la

---

[1835] Albert MOCKEL, « Le Salon français des industries d'art moderne à l'Exposition de Liège », *A&D*, octobre 1905, p. 112. Voir annexe III-1905-10.

[1836] Sans surprise, Gabriel Mourey propose une définition toute rationaliste des qualités synthétiques de la sculpture architecturale telle que la pratique le Hollandais Mendes da Costa : « Dans la sculpture purement décorative, dans la sculpture architecturale, le souci d'amplification s'affirme, ainsi qu'il convient. Les gestes vrais se transposent, se précisent selon des formules dont la diversité montre la souplesse de l'artiste à s'accommoder tant des exigences spéciales de la matière employée que des nécessités constructives particulières à chaque objet, à chaque partie du décor. » (G. MOUREY, « Mendes da Costa », *A&D*, avril 1903, p. 112-113). Voir annexe III-1903-4.

[1837] Paul VITRY, « Un animalier : Georges Gardet », *A&D*, mars 1905, p. 74. Voir annexe III-1905-3.

[1838] René BINET, « Paul Jouve, animalier », *A&D*, octobre 1903, p. 323. Voir annexe III-1903-10-11.

[1839] Camille MAUCLAIR, « J. Boldini », *A&D*, novembre 1905, p. 145. Voir annexe III-1905-11.

[1840] L. BÉNÉDITE, « À propos des dessins de Puvis de Chavannes », *A&D*, août 1904, p. 41-50. Voir annexe III-1904-7.

Société nouvelle, avec laquelle ils exposent à plusieurs reprises, Brangwyn et Baertsoen parviennent ainsi, à partir de scènes prises sur le vif[1841], à une expression synthétique « de grandes généralités humaines ou de grandes généralités pittoresques sur la forme de civilisation actuelle[1842] ». Dufau, quant à elle, propose, avec *La Partie de pelote au pays basque*, sujet de genre s'il en est, une véritable « synthèse décorative », par la figuration des protagonistes, haussés au rang de « types », mais aussi, de manière plus exceptionnelle, par l'expression plastique :

> « La *Partie de pelote au pays basque* rappelle Manet, mais encore plus Goya que Manet rappelait, par la crudité simplifiée de l'atmosphère, la synthèse des collines et des nuages, l'animation expressive des groupes, l'impressionnisme de la foule massée au fond, la caractérisation sérieuse des types, depuis ces deux exquises petites basquaises aux yeux et aux profils de chèvres sauvages jusqu'à ces jeunes gens minces aux têtes petites et très pures.[1843] »

Dans tous les cas, le cheminement des artistes les mène d'une observation du réel, parfois analytique, à une expression simplifiée, grâce à un processus de synthèse qui permet d'échapper aux séductions superficielles de représentations anecdotiques ou illusionnistes au profit d'une plus haute portée, non seulement symbolique et morale, mais également décorative. La synthèse tend à s'effectuer sur un double plan, à la fois narratif et plastique, grâce à l'élimination des détails au profit d'une simplification, qui sert le message par une plus grande lisibilité visuelle. Comme le note à juste titre Hippolyte Fierens-Gevaert, ce principe n'a rien de révolutionnaire ; il a même beaucoup à voir avec la méthode classique, qui part justement d'une phase d'observation objective du réel pour aboutir à une composition idéale[1844]. Plus largement, il s'agit aussi, en d'autres termes, du fondement même de la démarche artistique occidentale. Mais les résultats de cette démarche sont ici identifiés aux critères propres aux œuvres décoratives. Ce jeu d'équivalence contribue ainsi à faire du décoratif l'incarnation même de l'art et sa plus haute valeur, conformément au projet de la revue. À l'heure où l'unité de l'art est désormais admise, le discours critique d'*Art et Décoration* contribue à entériner ses fondements dans la notion même de décoratif. L'usage d'un vocabulaire commun de la part de rédacteurs d'horizons aussi différents que Pillard-Verneuil, Bénédite, Mauclair ou Fierens-Gevaert traduit bien l'acceptation large, au tout début du XXe siècle, d'une identification de l'art au décoratif. Au-delà de la revalorisation des arts mineurs

---

1841 H. FIERENS-GEVAERT, « Albert Baertosen », *A&D*, août 1903, p. 262.
1842 L. BÉNÉDITE, « Brangwyn », *A&D*, janvier 1905, p. 27.
1843 C. MAUCLAIR, « Mademoiselle Clémentine-Hélène Dufau », *A&D*, avril 1905, p. 111. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue. Sur Dufau, voir néanmoins annexe III-1905-4.
1844 H. FIERENS-GEVAERT, *A&D*, août 1903, p. 262.

apportée par les défenseurs de l'unité de l'art de Laborde à Marx en passant par Viollet-le-Duc, une telle équation évoque aussi les formulations originales d'un Félix Bracquemond, invitant, dès 1885, à un véritable renversement[1845]. Tout en lui préférant le terme d'« ornemental », l'artiste et théoricien proposait en effet, dans l'article « Ornement » de *Du dessin et de la couleur*, de voir en celui-ci « l'essence complète de l'art[1846] », le « principe ornemental [étant] si intimement incorporé à toutes les transformations que l'art impose à la nature[1847] ». Cette équivalence posée entre art et décor/ornement informe aussi en profondeur le discours des critiques qui participent à l'entreprise d'Émile Lévy.

Mais, s'ils partagent une sensibilité esthétique commune, les rédacteurs d'*Art et Décoration* ne possèdent toutefois pas tous un système doctrinal d'une solidité comparable à celui de Bracquemond. L'identification de l'art au décoratif implique en effet sa réciproque : la simple identification du décoratif à l'art, qui entraîne aussi le risque de sa dissolution. Les remarques de Fierens-Gevaert au sujet d'Albert Baertsoen, assimilant la synthèse décorative à la méthode classique, en sont le signal. Revue de vulgarisation, *Art et Décoration* n'échappe pas complètement à un phénomène qui fait aussi du « décoratif » un terme relativement galvaudé autour de 1900, risquant de lui faire perdre la profondeur conceptuelle que ses théoriciens, le plus souvent rationalistes, s'efforcent de lui conférer.

Après 1905, la notion de « synthèse » trouvera peu à peu de réelles applications plastiques – notamment en sculpture, autour de 1910, grâce à un processus accentué de simplification formelle dans le « retour au style »[1848] –, qui rendront ces critères décoratifs moins abstraits. Mais dans les toutes premières années du siècle, la mise en évidence des lois essentielles de la nature et de la société, associée à cette démarche synthétique, comprise comme la clé du décoratif, s'attache surtout à la clarté des qualités constructives présidant à la composition des œuvres, dans une optique, là encore, clairement viollet-le-ducienne.

Les règles de la composition

L'attention portée à la composition constitue également un des critères du décoratif énoncé dès la fin des années quatre-vingt-dix, qu'il s'agisse de la structure interne de l'œuvre

[1845] Bracquemond lui-même était d'ailleurs l'un des fervents partisans de l'unité de l'art et a fortement contribué à sa réalisation en participant à la fondation de la Société nationale des beaux-arts.
[1846] F. BRACQUEMOND, 2010 (1885), p. 258. Un tel principe reste, chez Bracquemond, étroitement associé à la transcription plastique des valeurs lumineuses.
[1847] *Ibid.* p. 130.
[1848] Voir infra, dans le chapitre 10 : « *La tentation de l'archaïsme* ».

ou de son inscription dans un ensemble. Après 1902, ce critère est réaffirmé avec une vigueur nouvelle, en lien avec les règles de composition décorative édictées par Grasset et diffusées par Pillard-Verneuil. En octobre 1902, ce dernier n'hésite pas à définir une bonne œuvre par la prépondérance accordée à la composition : « […] toujours le bon motif, l'œuvre d'art seront produits par l'artiste consciencieux, habile à composer et à équilibrer les lignes, les masses et les valeurs de sa composition.[1849] » Même les œuvres textiles de l'Autrichien Koloman Moser, aux motifs parfois abstraits, répondent à cette définition. L'important est simplement que l'ensemble prime toujours sur le détail. Ce principe vaut, bien sûr, pour la sculpture décorative, dont le lien intime avec l'architecture est, sans surprise, rappelé par le très rationaliste Frantz Jourdain à propos de l'immeuble de Simonet[1850]. Il est tout aussi fondamental dans la conception d'un intérieur, tel que la salle de billard de Bracquemond à *La Sapinière*, dont Roger Marx salue « la subordination voulue de chaque partie à l'ensemble[1851] ». Le thème ornemental de la flore champêtre contribue ainsi à unifier les lambris, les moulures et la console, parallèlement à un usage de la figure humaine inspirée des fêtes galantes. Sur un tout autre plan, à l'échelle plus circonscrite du livre, la lettre ornée doit elle aussi s'accorder à la typographie employée pour le texte qu'elle introduit[1852].

L'homogénéité de la composition, qui comme la synthèse, réduit le détail au rang d'accessoire et tend parfois à l'annihiler, implique aussi une lisibilité, qui repose en grande partie sur la mise en valeur de sa construction. « Tout décorateur doit avant tout être un constructeur[1853] », insiste René Sergent. Dans la droite ligne des préceptes de Grasset, la logique constructive des meubles de Léon Bénouville tend désormais à être préférée au mobilier de sculpteur d'Eugène Gaillard, dont la charpente et les assemblages s'effacent sous le décor. Dès janvier 1902, Gustave Soulier se montrait conscient de ce manque de logique architecturale[1854], chez un artiste pourtant par ailleurs adoubé pour sa participation au pavillon de Bing en 1900. En parallèle, les commentaires élogieux livrés à l'inverse par Henri Frantz et Gabriel Mourey au sujet de Léon Bénouville traduisent bien l'évolution en cours à l'orée du XXe siècle, qui tend à privilégier de plus en plus la lisibilité structurelle du mobilier. Si Pillard-Verneuil se montre sceptique devant la chambre d'artisan à bon marché présentée

[1849] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Étoffes et tapis de Koloman Moser », *A&D*, octobre 1902, p. 116. Voir annexe III-1902-10.
[1850] Voir supra, dans le chapitre 5 : « *Trouver le "style du XXe siècle" : une lutte toujours actuelle* ».
[1851] R. MARX, « Une salle de billard et une galerie modernes », *A&D*, juillet 1902, p. 2.
[1852] E. GRASSET, « Lettres ornées typographiques. Concours du mois d'août », *A&D*, octobre 1904, p. 139.
[1853] René SERGENT, « Un magasin artistique à Paris », *A&D,* février 1902, p. 64.
[1854] G. SOULIER, « Quelques meubles d'Eugène Gaillard », *A&D*, janvier 1902, p. 25. Voir annexe III-1902-1.

par l'artiste à la Nationale de 1903, l'affirmation des qualités constructives de son cabinet de travail-salon est en revanche saluée par Henri Frantz dès l'année précédente :

> « […] tout est simple, bien compris, rationnel, et qui par cela même dégage une impression certaine de beauté et d'harmonie. Pas de surcharge ni d'ornementation inutiles, pas de couleurs trop violentes, un souci prime sur tout : composer un objet utile et trouver son élégance dans la justesse de ses proportions et la logique de sa construction.[1855] »

De telles qualités sont également recherchées dans la composition des œuvres picturales. Appréciant les recherches d'une poignée de peintres réagissant contre la dissolution des formes provoquée par l'impressionnisme, François Monod n'hésite pas à faire du paysagiste un « architecte-artiste ». À l'instar de leurs contemporains japonais – Yokoyama Taikan et Hishida Suinso –, William Degouve de Nuncques, Henri Morisset et Charles Guérin proposent ainsi « une vue plus abstraite et abrégée du paysage[1856] ». Dans *Les Amants*, de Guérin, ce parti prend toutefois la forme évidente d'une architecture de jardin, qui contribue très simplement à asseoir et structurer la composition par la présence d'un long mur. Chez René Ménard, l'unité des compositions repose quant à elle sur l'harmonie concertée des éléments[1857], tandis que chez Clémentine-Hélène Dufau, c'est la ligne qui assume ce rôle unificateur et décoratif[1858]. Dans le strict domaine de la peinture, les critiques mettent ainsi l'accent sur des qualités formelles certes peu novatrices, par rapport à celles de leurs confrères créateurs de meubles, et bien éloignées des qualités constructives d'un Paul Cézanne très présent au Salon d'automne de 1904[1859]. Là encore, l'inédit réside dans leur identification, par le discours, aux critères du *décoratif*.

Entre 1902 et 1905, si celui-ci trouve de nouvelles incarnations picturales, ses expressions esthétiques restent finalement étonnamment variées, mais aussi peu définies.

[1855] Henri FRANTZ, « Le meuble aux Salons de 1902 », *A&D*, juin 1902, p. 184. Voir annexe III-1902-6.
[1856] F. MONOD, « Le Salon d'automne », *A&D*, décembre 1905, p. 204. Voir annexe III-1905-12.
[1857] G. MIGEON, « René Ménard », *A&D*, avril 1902, p. 102.
[1858] C. MAUCLAIR, *A&D*, avril 1905, p. 110.
[1859] François Monod réduit Cézanne à un « tempérament fruste et simplificateur », qui « exhibe comme d'humiliants aveux d'impuissance des nudités informes et des portraits d'une sauvage rusticité ». (F. MONOD, « Le Salon d'automne », *A&D*, décembre 1904, supplément, p. 2). L'année suivante, le critique accuse le peintre d'être à l'origine de la « désorganisation de métier » qui réunit les fauves ayant tenté de le « copier dans ses pires maladresses et ses pires vulgarités » (F. MONOD, *A&D*, décembre 1905, p. 200). Pourtant Cézanne lui-même a explicité son ambition constructive et son attachement à la composition classique du tableau. Tel est, notamment le sens de sa célèbre incitation à la géométrisation des formes ; telle est aussi la visée de ses séries sur la montagne Sainte-Victoire. Le classicisme propre à la démarche de Cézanne est d'ailleurs, à la même époque, régulièrement mis en valeur par la critique (cf. J.-P. BOUILLON, « Le modèle cézannien de Maurice Denis », *in* J.-P. BOUILLON, *Maurice Denis. Six essais*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, p. 47-76). Denis voit ainsi en Cézanne un peintre éminemment classique : « Au rebours de la peinture moderne, un Cézanne vaut par soi-même, par les qualités d'unité de composition, de couleur, et pour tout dire de peinture. » (M. DENIS, « Cézanne », *L'Occident*, septembre 1907, repris dans *Théories*, 1912, éd. 1920, repris dans M. DENIS (J.-P. BOUILLON éd.), 1993, p. 132).

Plastiquement, la peinture pointilliste d'un Henri Martin peut sembler aussi décorative que l'œuvre plus linéaire d'une Clémentine Dufau ; la stylisation d'un relief de Paul Jouve tout autant que celle, plus expressive, d'un Bartholomé ; la table épurée d'un Léon Bénouville tout autant qu'une précieuse porcelaine de Taxile Doat. Seul l'ornement graphique, tel qu'il est pratiqué par Pillard-Verneuil et ses disciples ou confrères, possède une réelle cohérence stylistique, plus directement soutenue, il est vrai, par les théories mêmes de l'artiste.

Dans ces années de transition, les qualités théoriques de conception et de structure priment ainsi sur une véritable incarnation plastique cohérente. En affirmant la synthèse et la construction comme principales qualités du *décoratif*, les critiques d'*Art et Décoration* posent surtout un cadre abstrait, qui s'appuie toujours fortement sur la pensée rationaliste. Mais si elle peine à trouver des œuvres répondant à ces principes, la revue reste fidèle à sa ligne doctrinale. Grâce à la clarification apportée par Pillard-Verneuil dans le strict domaine de la composition ornementale, le discours acquiert globalement une homogénéité et une cohérence théoriques nouvelles, qui aide la revue à affronter la crise traversée par l'ensemble de l'art décoratif. Les événements de 1905 – année retenue a posteriori par de nombreux historiens de l'art comme date liminaire du XXe siècle – viennent encore changer la donne. Mais, tout en révisant alors partiellement sa ligne éditoriale, *Art et Décoration* peut, en s'appuyant sur de plus solides assises théoriques, maintenir non seulement sa place au sein de la presse spécialisée, mais aussi son rôle d'auxiliaire efficient de l'art décoratif moderne.

1905 : un tournant ?

Bien que la validité historique du concept de « tournant » ait été, il y a une dizaine d'années, remise en cause par les contributeurs d'un numéro de la revue *Mil neuf cent*[1860], l'année 1905 semble bel et bien constituer le moment d'un basculement particulier qui affecte, à différents degrés, et selon des modalités variées, autant l'actualité artistique que la revue *Art et Décoration* elle-même. Si 1905 apparaissait, depuis les écrits de Claude Digeon

[1860] Voir notamment Jacques JULLIARD, « Avant-propos », Jean-Jacques BECKER, « 1905 : la menace de guerre est-elle à l'origine d'un renouveau nationaliste ? » et Christophe PROCHASSON, « Continuité et discontinuité. À propos du "tournant de 1905" », *Mil neuf cent*, n° 19, *Y a-t-il des tournants historiques ? 1905 et le nationalisme*, 2001, p. 3-4 ; 19-26 et 145-150.

notamment[1861], comme une date marquant un renforcement des positions nationalistes conduisant directement à la Première Guerre mondiale, cette année est aussi, sur le plan artistique, le théâtre de deux événements majeurs, dont *Art et Décoration* relève l'importance : l'inauguration du Musée des arts décoratifs, au début de l'été, suivie de l'explosion fauve du Salon d'automne, souvent retenue par l'historiographie comme le point de départ d'un XXe siècle marqué par la succession des avant-gardes. Au même moment, pour *Art et Décoration*, l'heure est au bilan : par le biais d'une enquête menée auprès de son lectorat, elle tente de faire la synthèse de son action, et redéfinit ses orientations.

Rétrospective et avant-garde

Après une ouverture partielle du Pavillon de Marsan lors d'une exposition de préfiguration en 1902, l'inauguration officielle du Musée des arts décoratifs, le 29 mai 1905, est l'occasion, pour *Art et Décoration*, de jeter un double regard rétrospectif, non seulement sur la situation actuelle des arts appliqués en regard des dix années écoulées, mais aussi sur l'histoire des siècles précédents. S'étant éloigné du projet de galerie d'étude à destination des artistes industriels, prévu par ses premiers initiateurs sur le modèle anglais du South Kensington, le musée de 1905 est en effet surtout, dans la continuité des travaux des amateurs de l'Union centrale, une réunion de chefs-d'œuvre historiques[1862]. Chargé par la revue de rendre compte de cette présentation, Paul Vitry conclut, au terme d'un long parcours chronologique couvrant l'intégralité du numéro de septembre, sur un bilan ambigu de la situation des arts décoratifs modernes :

> « […] un art décoratif est né, non pas malheureusement, simplement et logiquement, comme nous avons, au cours de cette revue rapide, vu naître tous les autres, mais par un effort d'intelligence légèrement artificiel, mais nécessaire, puisque toute tradition était rompue, que rien ou presque rien ne subsistait plus et que la vie ne saurait sortir de la mort.[1863] »

Prenant le contrepied de la stratégie de rupture prônée par certains créateurs de l'Art nouveau – mais déjà combattue de longue date par *Art et Décoration*, malgré ses propres dires[1864] –, Vitry

[1861] Claude DIGEON, *La Crise allemande de la pensée française*, Paris, PUF, 1959.
[1862] R. FROISSART PEZONE, 1994.
[1863] Paul VITRY, « Le nouveau Musée des arts décoratifs », *A&D*, septembre 1905, p. 104.
[1864] « Dans un atelier, dans une revue, ici même, c'eût été une preuve de mauvais goût, presque un acte de trahison, que de s'intéresser à un "document ancien", à une "œuvre de style", il fallait créer, inventer et publier du nouveau, de l'inédit. » (*Ibid.*, p. 65). Tout en se distinguant de l'approche de sa consœur *La Revue des arts*

invite, en s'appuyant sur les collections du musée, à une plus grande prise en compte des œuvres anciennes au profit d'une meilleure compréhension des lois de l'évolution artistique :

> « Sans revenir certes aux copies serviles et aux admirations exclusives d'autrefois, ne convient-il pas de chercher plus souvent à comprendre tout au moins la beauté des œuvres anciennes, à les situer dans leur milieu, à les étudier dans leur évolution lente, logique, historique ? De ces leçons de l'histoire ne se dégagera-t-il pas, du reste, ce suprême enseignement que la transformation est la loi nécessaire de tout art vivant, que tout arrêt dans une formule est un danger de mort, que toute reproduction textuelle d'une forme ancienne est une faute contre nature ?[1865] »

Tout en étant imprégnés des conceptions propres au critique, et en s'inscrivant dans la continuité de tendances déjà en germe depuis quelques années, de tels propos préparent le terrain à une prochaine reconversion de la revue. À ce regard délibéré vers le passé des arts appliqués, se joint un rejet sans concession de l'avant-garde picturale, au moment même où celle-ci éclate avec les premières manifestations du fauvisme.

François Monod se fait le porte-parole de cette dénégation, dans son compte rendu du Salon d'automne, en décembre 1905. Sa réaction, conforme à celle de la majeure partie de la critique[1866], dénonce le « dogme de l'anarchie » de Bonnard, Laprade, Roussel, Marquet, Manguin – passant sous silence les personnalités plus fortes encore de Matisse et de Derain. Le critique s'insurge contre le « bégaiement » de ces coloristes, expression des « misères [de leurs] imaginations malades », ayant abandonné le « principe de forme et de dessin » qui reste, selon lui, au fondement même de l'art de peindre[1867]. Plus encore, il ne leur reconnaît aucun caractère ni aucune saveur, tournant ainsi le dos, à l'instar du Musée du Luxembourg et de l'ensemble des institutions, à l'innovation picturale. Sans en prendre véritablement la mesure, puisqu'ils n'accordent à ces peintres aucun crédit artistique, les contributeurs de la revue, dans leur ensemble, éprouvent le sentiment d'un soubresaut, ou du moins, comme le souligne aussi Camille Mauclair, d'une crise qui met à mal l'impressionnisme[1868]. Cette conscience d'un véritable tournant, autour de 1905, est perceptible chez nombre de critiques et d'artistes[1869], comme le révèle l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » menée par Charles Morice dans le *Mercure de France*. À la question principale, « Avez-vous le

---

décoratifs, *Art et Décoration* s'est d'emblée prononcée contre la recherche effrénée de l'inédit. Voir supra, dans le chapitre 2, « *Le culte du nouveau ?* ».

1865 *Ibid.*, p. 65-66.

1866 Claudine GRAMMONT, « Cronaca di uno scandalo annunciato », et Maïthé VALLÈS-BLED (dir.), « Le cacofonie della critica », *in* Coll. *I Fauves e la critica* (cat. exp. Turin, Lodève, Musée municipal Fleury), Milano, Electa, 1999, p. 17-32 et p. 33-41.

1867 F. MONOD, « Le Salon d'automne », *A&D*, décembre 1905, p. 198-200.

1868 C. MAUCLAIR, « La fin du dernier impressionnisme », *in Trois crises de l'art actuel*, 1906, p. 270.

1869 B. JOYEUX-PRUNEL, 2009, p. 128-130.

sentiment qu'aujourd'hui l'art tende à prendre des directions nouvelles ?[1870] », l'ensemble des réponses dévoile plutôt le sentiment d'une période de vide, « au lendemain de *quelque chose* » sans être pour autant, avec certitude, « à la veille de quelque chose[1871] ». Tout en relevant les hésitations de ses contemporains sur les formes que pourrait prendre la peinture moderne, Morice dégage alors une tendance de plus en plus prégnante au primitivisme.

Or c'est bien contre ce dernier que se tournent ses confrères d'*Art et Décoration* en rejetant le fauvisme au profit d'un « nouveau classicisme »[1872], et en défendant le maintien d'un lien avec le passé plutôt que sa rupture, sans renoncer à son statut de « revue d'art moderne[1873] ». Répondant aux convictions esthétiques de ses critiques, une telle stratégie s'appuie aussi sur les attentes de son lectorat, sollicité dans le cadre d'une enquête de fond menée entre octobre et novembre 1905.

Art et Décoration face à son bilan

Reprenant un exercice initié dès 1902[1874] en accord avec une pratique désormais répandue dans la presse artistique[1875], *Art et Décoration* donne la parole à ses lecteurs par le biais d'une consultation insérée dans le numéro d'octobre 1905[1876]. L'idée est de faire le point, après neuf années d'existence, sur son statut actuel, et sur son rôle au sein de l'actualité et de la presse artistique. L'arrivée récente d'une nouvelle concurrente sur le marché n'y est sans doute pas pour rien : au printemps 1905, *L'Art et les Artistes*, fondée par le critique et fonctionnaire Armand Dayot, inclut délibérément les arts décoratifs dans sa volonté d'aborder la création ancienne et moderne[1877]. Dans son analyse des résultats de cette enquête, publiée

---

[1870] Charles MORICE, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques», *Mercure de France*, n° 195, 1er août 1905, p. 346-359, n° 196, 15 août 1905, p. 538-555, n° 197, septembre 1905, p. 61-85, repris dans Philippe DAGEN, *La Peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

[1871] C. MORICE, « Introduction », *ibid.*, p. 47.

[1872] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 49.

[1873] La Rédaction, « Notre consultation », *A&D*, décembre 1905, supplément, p. 4.

[1874] Anonyme, *A&D*, mai 1902, supplément, p. 2-5. Voir supra, dans le chapitre 5 : « *La solution industrielle* ».

[1875] C. MÉNEUX, *in* P. PINCHON (dir.), 2012.

[1876] Malgré nos recherches, il ne nous a pas été possible de retrouver le texte exact de cette consultation, vraisemblablement imprimée sur un feuillet non relié aux livraisons. Dans la mesure où l'analyse de décembre 1905 en reprend, selon les dires de la rédaction, « les termes » exact, il est néanmoins possible de s'en faire une idée précise. Le questionnaire aurait donc porté sur les quatre points suivants : « 1°) Peintres, sculpteurs, décorateurs et architectes français ou étrangers dont on désire que la revue publie la monographie » ; « 2°) Études techniques sur les métiers d'art » ; « 3°) Monuments de l'art du passé » ; « 4°) Concours ». Voir annexe I-A.

[1877] « Et les patientes recherches, et les glorieux triomphes des grands maîtres de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'architecture, n'y seront pas seulement racontés par des textes précis et de vivantes images, mais

entre novembre et décembre, *Art et Décoration* se livre à une forme de publicité en n'hésitant pas à pratiquer l'autocongratulation. Le succès même de cette démarche, qui obtient les réponses de centaines de lecteurs, constitue une justification a posteriori, non seulement de la consultation, mais également, de l'existence même de la revue. « Le sentiment général qui se dégage jusqu'ici dans ces réponses est que la voie que nous suivons est la bonne, et que nous devons continuer.[1878] », écrit l'auteur anonyme du supplément de novembre. Le mois suivant, le ton est plus convaincu encore : « Elles [ces réponses] nous assurent que la revue satisfait ses lecteurs et leur est utile […].[1879] » et apportent « les preuves nouvelles […] de l'action de [la] revue sur le goût public[1880] ». La publication de l'extrait d'une lettre envoyée par « un jeune architecte » vient à l'appui de cette affirmation : par la pertinence de ses choix, la revue aurait bel et bien une influence sur l'orientation moderne des constructions. Elle revendique ainsi l'efficience de son statut pragmatique et de son rôle actif d'auxiliaire de l'art.

La rédaction d'*Art et Décoration* en profite pour valider officiellement un certain nombre de réorientations, qui ne sont, en réalité, que la radicalisation de certaines tendances. L'énoncé même du questionnaire en est la preuve, mettant l'accent sur trois points essentiels. En interrogeant ses lecteurs sur leurs préférences en matière d'« études techniques sur les métiers d'art » et sur les « concours », elle entérine son orientation en direction d'un lectorat de praticiens, désireux de participer, par son biais, à la vie artistique. Si les concours faisaient partie intégrante de son projet initial, la proposition de publier des articles techniques est, quant à elle, relativement neuve, même si elle s'inscrit dans une démarche initiée par Pillard-Verneuil. La décision de « compléter la description des procédés par des notes bibliographiques et par des notes techniques documentaires » traduit toutefois une volonté de précision supplémentaire, tandis que la publication annoncée des prix des œuvres reproduites, dans la partie « renseignements et annonces » des suppléments, destine le périodique à s'ancrer encore davantage dans un cadre concret[1881]. Une telle résolution est censée l'amener

---

aussi ceux des "artistes mineurs", de ces vaillants *artisans d'art*, dont l'œuvre si variée, si multiforme, est comme l'étincelante parure d'une race et d'une civilisation. » (Anonyme, « Avant-propos », *L'Art et les Artistes*, avril 1905, n. p.).

[1878] Anonyme, « Notre questionnaire », *A&D*, novembre 1905, supplément, p. 1.

[1879] La Rédaction, *A&D*, décembre 1905, supplément, p. 4.

[1880] *Ibid.*, p. 5.

[1881] En mai 1898, *Art et Décoration* avait justement refusé de répondre à une telle demande émanant de son lectorat, au nom de sa liberté critique, afin de rester en dehors de tout système commercial. Excluant de publier des prix d'œuvres, elle proposait de répondre de manière privée à ces interrogations, jugées légitimes, par l'intermédiaire de courriers. (Anonyme, « Tablettes », *A&D*, mai 1898, p.1). Il semble qu'elle soit finalement revenue à ces principes initiaux, les suppléments des années suivant l'enquête ne délivrant aucune information de ce type.

à jouer un rôle de médiateur plus direct entre le public, les artistes et les industries d'art, dans la continuité de son discours critique[1882].

D'autre part, en sondant ses lecteurs sur leurs préférences en matière d'articles monographiques, *Art et Décoration* révèle les failles de sa politique éditoriale. Si elle entendait, d'emblée, au nom du principe de l'unité de l'art, aborder l'art décoratif dans toutes ses manifestations, elle revendiquait néanmoins jusque-là sans complexe son statut d'organe spécialisé[1883]. La formulation de la première question de son enquête tend en revanche à inverser la tendance, en noyant l'art appliqué au milieu des autres domaines de la création artistique. La synthèse des réponses reçues sur ce thème des « peintres, sculpteurs, décorateurs ou architectes français et étrangers dont on désire que la revue publie la monographie » est plus révélatrice encore : parmi les sujets annoncés, aucun décorateur n'est cité. Les peintres dominent (Jean-Paul Laurens, Eugène Carrière, Lucien Simon), à côté d'un sculpteur (Eugène Guillaume), d'un dessinateur (Aubrey Beardsley) et d'un architecte, membre, comme Laurens, du comité de direction de la revue (Vaudremer). Dès 1906, les sommaires des nouveaux numéros confirmeront cette réorientation généraliste.

La troisième question de cette consultation, consacrée aux « monuments de l'art du passé » est également révélatrice d'un changement de cap, symptomatique à la fois du bilan de la crise de l'art décoratif moderne et de la prise en considération croissante de la tradition. Devant les demandes de son lectorat, désireux de lire davantage à ce sujet, *Art et Décoration* décide de prendre en compte l'art du passé dans sa politique éditoriale de deux manières différentes : par des introductions rétrospectives au sein des exposés techniques, d'une part, et par des comptes rendus d'expositions d'art ancien, d'autre part. Ainsi, elle intègre cette dimension à son orientation pratique et ne trahit pas son ambition de suivre l'actualité artistique. En choisissant le commentaire d'expositions, elle continue de se distinguer de ses consœurs, la *Gazette des beaux-arts* et *La Revue de l'art ancien et moderne*, qui publient des articles de fond en l'histoire de l'art. Mais une inflexion très nette vers l'art du passé est tout de même sensible.

Enfin, toute l'ambiguïté du statut d'acteur d'*Art et Décoration* en tant qu'organe de presse apparaît dans ses revendications d'une relation interactive plus intense avec ses lecteurs.

[1882] « Cela est en effet de l'intérêt général. Cela est une condition de la prospérité des artistes et des industries d'art, et cela est nécessaire au public, qui voudrait se mettre en rapport avec l'artiste ou avec le fabricant, et qui n'est retenu souvent que par ce défaut de renseignements pratiques. » (La Rédaction, *A&D*, décembre 1905, supplément, p. 5).

[1883] Rappelons-le, cette affirmation est encore présente sous la plume de Lévy en mars 1905. (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 25 mars 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

Elle se montre en effet désireuse de partager avec eux une « communauté d'idées[1884] » afin de mieux répondre à leurs attentes, et s'engage à recevoir, à l'avenir, « communication de leurs desiderata et de leurs conseils[1885] ». Mais lui est-il encore réellement possible de concilier la mission première qu'elle s'est confiée, de donner une impulsion à l'art décoratif moderne, ou du moins d'en orienter la marche, et une telle prise en compte de l'horizon d'attente[1886] de son lectorat ? D'assurer l'éducation du goût de celui-ci tout en épousant ses préférences ? D'inévitables considérations commerciales, indispensables à la prospérité et à la survie même du périodique, viennent ainsi perturber les ambitions presque messianiques du discours initial. Et cela d'autant plus qu'*Art et Décoration* n'a rien d'une petite revue d'avant-garde : l'envergure de sa politique éditoriale, l'éventail de son lectorat et le traitement de ses nombreux contributeurs oblige à une toute autre logique économique, qui a aussi des retombées sur ses choix critiques.

Mais ce statut ambivalent et ces interactions, précisément, font toute la richesse de cet objet, dont l'étude permet de prendre le pouls de la vie artistique en fonction de ses trois groupes d'acteurs : les artistes, leur public et la critique, au double rôle de médiateur et de théoricien. Fin 1905, *Art et Décoration* doit ainsi revoir ses positions par rapport aux bouleversements de la création artistique, à l'évolution du goût et de l'idéologie, et, enfin, aux mutations du champ des revues d'art en perpétuelle restructuration.

[1884] Anonyme, *A&D*, novembre 1905, supplément, p. 1.
[1885] La Rédaction, *A&D*, décembre 1905, supplément, p. 5.
[1886] H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 2010 (1ère éd. française 1978).

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE

AVANT-PROPOS..... 9
INTRODUCTION.....11

I - 1897-1901 : UN ART NOUVEAU AU PASSAGE DU SIÈCLE.....39

CHAPITRE 1 – LA NAISSANCE D'UNE GRANDE REVUE D'ART ET DE DÉCORATION 40
1/ Une nouvelle revue spécialisée à la Librairie centrale des beaux-arts 40
Émile Lévy, héritier d'une dynastie de libraires-éditeurs 40
La presse artistique au milieu des années quatre-vingt-dix 47
L'émergence des revues d'art décoratif 52
Art et Décoration : un programme inédit 57
2/ La définition d'un produit éditorial 64
L'objet-revue : un manifeste graphique 64
Conditions techniques et financières 71
Indices de diffusion 76
3/ Le cercle des pionniers 83
Le comité de direction : une autorité amicale et consensuelle 83
De Thiébault-Sisson à Soulier : un engagement accru au profit de l'art décoratif 91
La mise en place d'un réseau pluriel de rédacteurs 97

CHAPITRE 2 – UNE CRITIQUE PRAGMATIQUE AU SERVICE D'UN ART NOUVEAU FRANÇAIS 101
1/ Le combat pour une rénovation moderne des arts appliqués 101
Une promotion ambiguë de l'originalité 102
Le culte du nouveau ? 107
Le choix d'un art moderne 113
Le poids du passé 118
Le laboratoire de l'Art nouveau 124
2/ La recherche d'une voie française 127
Le repoussoir de l'art décoratif anglais et belge 128
Une confrontation internationale 136
Une voie française ou parisienne ? 143
3/ Les ressorts de l'action critique 148
Une mission pédagogique 148
L'ornement au secours de la critique 155
La critique et l'image 158

CHAPITRE 3 - UNE ESTHÉTIQUE DÉCORATIVE EXTENSIVE 163
1/ Redéfinir l'art décoratif 163
Le décoratif comme facteur de l'unité de l'art 164
Art nouveau et art républicain : du bibelot au monument 170
2/ Un ancrage rationaliste 177
Le règne de la logique 177
Le beau et l'utile 183
Une conception d'ensemble 190
3/ Derniers avatars du symbolisme 197

Morale et poésie de la peinture d'histoire 198
De l'idéalisme à un naturalisme expressif..... 202
Un Art nouveau symboliste ? 208

II - 1902-1905 : LA FAILLITE DE L'ART DÉCORATIF MODERNE.....211

CHAPITRE 4 – UNE REVUE EN TRANSITION..... 212
1/ Une direction fantomatique 212
Reconfigurations d'un champ éditorial..... 212
L'empreinte mystérieuse de Gabriel Mourey..... 217
François Monod : l'homme de l'ombre..... 223
2/ Renouvellements de la rédaction 225
La contribution éphémère de personnalités engagées..... 225
L'ascension de Pillard-Verneuil..... 230
L'essaim des collaborateurs : redistributions et réorientations..... 236
3/ Des mutations graphiques 238
L'adoption du Grasset..... 239
Vers le règne de la trichromie 245

CHAPITRE 5 – LA CRITIQUE FACE À LA CRISE DE L'ART FRANÇAIS MODERNE 252
1/ Un bilan morose..... 252
La faiblesse de l'art français..... 252
Le procès d'un échec 257
Trouver le « style du XXe siècle » : une lutte toujours actuelle..... 264
2/ La remise en cause du modèle français..... 269
De nouveaux paradigmes..... 270
Un sursaut identitaire..... 279
3/ Remédier à la crise..... 287
De l'individu au groupe..... 288
La solution industrielle 293
L'initiative privée : du mécénat aux associations 296
Le rôle central de l'enseignement..... 299

CHAPITRE 6 – VERS UN ART DÉCORATIF ET SOCIAL 306
1/ La mission sociale de l'art..... 306
Un art de la vie 307
Un art pour tous 312
Un rôle moral 317
2/ Nouvelles incarnations de la peinture décorative..... 321
Des figures tutélaires aux grands modernes 321
Le « réalisme subjectif » de la Société nouvelle..... 325
3/ Esquisse de fondements théoriques 331
Une méthode : l'étude documentaire de la nature..... 331
La synthèse décorative..... 337
Les règles de la composition 340
1905 : un tournant ? 343
Rétrospective et avant-garde..... 344
Art et Décoration face à son bilan..... 346

Mots-clés : revues d'art, arts décoratifs, art et industrie, critique d'art, théorie de l'art, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

Keywords : art reviews, decorative arts, art criticism, art theory, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

La revue Art et Décoration *(1897-1914) : de l'Art nouveau à un art décoratif moderne*

En 1897, paraît la première revue parisienne consacrée à la critique des arts décoratifs contemporains : *Art et Décoration*, publiée par la Librairie centrale des beaux-arts. Jusqu'en 1914, elle reste fidèle aux engagements énoncés par son programme : être l'auxiliaire du développement d'un art décoratif français moderne, au sens large, en suivant étroitement l'actualité artistique et en prenant part aux débats critiques, esthétiques, théoriques et idéologiques qui sous-tendent cette actualité. Cette recherche a pour but de décrypter l'action critique et théorique d'*Art et Décoration* en tant qu'auxiliaire de l'évolution des faits artistiques, selon trois niveaux de lecture : la place d'*Art et Décoration* et de ses principaux acteurs au sein du champ éditorial des revues d'art, la vocation militante de son discours critique, et, enfin, son élaboration d'une esthétique décorative extensive. Tout en suivant ce triple niveau de lecture, cette étude adopte un parcours en quatre temps, correspondant à quatre périodes, définies par la superposition de l'histoire interne d'*Art et Décoration*, de l'évolution des faits artistiques et du positionnement critique et théorique de la revue vis-à-vis de ces derniers.

The review *Art et Décoration* (1897-1914), from Art nouveau to a modern decorative art

In 1897 the *Librairie centrale des beaux-arts* publishes the first Parisian review devoted to contemporary decorative arts criticism: *Art et Décoration*. From this date to 1914, the review conforms itself to its first program: to go along with the development of a French modern decorative art. So it follows the artistic events and takes part into critical, aesthetical, theoretical and ideological debates that underlie these events. This research intends to understand critical and theoretical action of *Art et Décoration* in the decorative art progression between 1897 et 1914. It proposes three reading levels: the role of *Art et Décoration* and its main contributors into the art reviews publishing field, the militant vocation of its critical discourse, and its construction of an extensive decorative aesthetic. Trough these three reading levels, this study is divided into four chronological periods, which are determined by the combination of *Art et Décoration*'s intern story, of artistic events progression and of the critical et theoretical position of the review.

Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS
CHEC

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 2

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

rapporteurs

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

le
11 mai 2015

Université de Neuchâtel
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 2

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

Jury

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

Semestre de printemps 2015

- SOMMAIRE -

VOLUME 2

III/ 1906-1910 : UN RETOUR A L'ORDRE ?
Chapitre 7 – Une revue d'art généraliste
1/ Un champ en expansion
2/ Les promoteurs de l'ordre
3/ Histoire et critique

Chapitre 8 – Pour le « relèvement des arts appliqués »
1/ Craintes et soulagements : une évolution en demi-teinte
2/ Réagir : une triple urgence

Chapitre 9 – Rationalisme et tradition
1/ Modernité et continuité
2/ Révisions du décoratif

IV / TENDANCES NOUVELLES
Chapitre 10 – Une revue antimoderne ?
1/ Le repli conservateur des années dix
2/ Le passé : une référence omniprésente
3/ Le rejet de l'avant-garde

Chapitre 11 – L'engagement nationaliste de la critique
1/ France/Allemagne : une perspective comparatiste
2/ L'exposition de 1916 comme horizon
3/ L'exaltation des richesses nationales

Chapitre 12 – Vers un nouveau style : les prémices de l'Art déco
1/ Une ré-extension des arts du décor
2/ La renaissance de l'art monumental
3/ Le décoratif : de la synthèse à la reconversion

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE DU VOLUME 2

- III -

1906-1910 : UN RETOUR A L'ORDRE ?

« Retour à l'ordre ». Depuis une trentaine d'années, l'expression, tout comme son doublet – le fameux « rappel à l'ordre » de Jean Cocteau[1] – est devenue canonique pour désigner l'apaisement des arts plastiques au lendemain de la Première Guerre mondiale[2], quand la résurgence d'un idéal classique gréco-romain vient contrecarrer l'innovation et la « stratégie de rupture[3] » des avant-gardes. Selon Jean Laude, l'un des fondateurs de ce concept, une telle tendance trouverait même ses racines dès le milieu de la guerre, vers 1916, avant de s'épanouir autour de 1919. Le discours critique et théorique réhabilite alors « les valeurs culturelles nationales, le goût du travail bien fait, du beau métier artisanal et de la tradition[4] », un dispositif en réalité déjà mis en place avant la Grande Guerre[5]. Si Annick Lantenois a, par la suite, pointé le caractère péremptoire et parfois réducteur de la formule, inapte, selon elle, à rendre compte de la complexité du contexte de l'immédiat après-guerre[6], ce concept nous paraît opératoire pour aborder aussi la situation des arts décoratifs à la fin des années 1900[7]. Cette phase encore obscure de l'histoire de l'art décoratif, qui fait la transition entre les exubérances de l'Art nouveau et le « nouveau style[8] » de l'Art déco, apparaît bien comme la première manifestation d'un retour à l'ordre, ou d'un retour d'une « conscience de l'ordre[9] », parallèlement à l'émergence d'un « nouveau classicisme », dans l'architecture et les arts plastiques, aussi distinct d'un conservatisme académique que du primitivisme fauve[10].

---

[1] Jean COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, Delamain et Bouteilleau, 1926. Comme l'a souligné Jean Laude, Cocteau ne fait alors que reprendre une formule employée par Roger Bissière à propos de l'exposition des œuvres récentes de Georges Braque à la galerie de l'« Effort moderne » : « Le cubisme… un rappel à l'ordre » (Roger BISSIÈRE, *Opinion*, 29 mars et 26 avril 1919, cité dans Jean LAUDE, « Retour et/ou rappel à l'ordre », *in* J.-P. BOUILLON, B. CEYSSON et F. WILL-LEVAILLANT (dir.), 1975, p. 15, note 9.

[2] Kenneth E. SILVER (trad. de l'américain par Dennis Collins), *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 (1ère éd. 1989).

[3] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 37.

[4] J. LAUDE, *in* J.-P. BOUILLON, B. CEYSSON et F. WILL-LEVAILLANT (dir.), 1975, p. 34.

[5] *Ibid.*, p. 35.

[6] Annick LANTENOIS, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, janvier-mars 1995, p. 40-53.

[7] Rossella Froissart recourt également à cette formulation, de manière interrogative, pour évoquer, plus globalement, la tendance des années 1902-1914 à la conciliation, en « [regagnant] le giron redevenu plus confortable des arts "majeurs" » et en se ralliant « à une tradition nationale ». (R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 187-1888).

[8] André VÉRA, « Le Nouveau Style », *L'Art décoratif*, janvier 1912, p. 21-32.

[9] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 37. L'auteur recourt d'ailleurs également à l'expression « retour à l'ordre », pour lui préférer, rapidement, celle de « recherche d'un ordre nouveau ».

[10] L'expression « retour à l'ordre » elle-même apparaît justement en 1909, sous la plume de Louis Dimier dans le cadre d'un compte rendu de l'article de Maurice Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, récemment publié par la revue *L'Occident* (M. DENIS, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909, p. 187-202, repris dans *Théories 1890-1910. De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, Paris, Bibliothèque de « L'Occident », 1912, repris dans M. Denis (Bouillon), 1993, p. 155-174). Dimier considère cet essai comme « une des manifestations les plus intéressantes du grand retour à l'ordre auquel nous assistons dans le domaine des arts et de l'imagination. » Il y assimile le « désordre » à la peinture impressionniste, dominée par la tyrannie du tempérament, et l'« ordre » aux traditions picturales françaises de l'Ancien-Régime, basées sur les « éternels principes de saine imitation de la nature ». (ARISTE [Louis DIMIER], « Un manifeste du classicisme en peinture », *L'Action française*, 1 septembre 1909, p. 3). L'emploi de cette formule intervient certes dans un contexte

Art et Décoration se fait le témoin et le vecteur de cette tendance : sans renoncer à son statut de « revue d'art moderne », elle enracine sa ligne critique dans la revendication d'un lien avec la tradition, qui a toujours été conservé. Ainsi, selon la formule de Jean Laude, il s'agit déjà peut-être plus d'un « maintien[11] » de l'ordre que d'un véritable retour à un état antérieur. En effet, les années 1906-1910 ne sont pas véritablement le temps d'une rétrogradation. La critique des arts appliqués ne procède pas d'une négation à proprement parler – si ce n'est des outrances du *Modern Style*, mais ce rejet n'est pas neuf. Elle encourage plutôt un assagissement formel de l'art décoratif, qui assume l'héritage et les acquis de la décennie précédente, tout en regardant avec un intérêt accru vers le passé – ce à quoi la revue, fidèle à la doctrine viollet-le-ducienne, a toujours incité afin d'en saisir les grands principes de création. Fragilisé par la crise qui a succédé à la fièvre de la fin-de-siècle et à l'enthousiasme de 1900, l'art décoratif court aussi, dans ces années de transition, le risque d'une dissolution, à laquelle contribue la politique éditoriale d'*Art et Décoration* après son enquête-bilan. Si le décoratif avait pour vocation d'incarner à lui seul l'unité de l'art, amenant la revue à aborder, dès 1897, tous les domaines de la création, le danger d'une inversion se fait bientôt plus pressant.

Après 1905, le profil de revue spécialisée qui faisait la singularité d'*Art et Décoration* subit en effet une altération sensible, le périodique tendant de plus en plus à s'aligner sur la politique éditoriale de ses confrères généralistes : la peinture et l'art ancien occupent une place croissante. Par ailleurs, dans les débats critiques, la voie du retour à l'ordre, associée à la promotion d'un pragmatisme aux connotations de plus en plus nationalistes, est présentée comme une solution à l'indispensable « relèvement des arts appliqués[12] ». Mais, malgré ses nouvelles inflexions, ce regard vers la tradition passe toujours par le prisme d'une vision rationaliste, encore considérée comme la condition *sine qua non* d'un art décoratif moderne, dont elle reste le fondement esthétique et théorique. Nouvelle phase de transition positive, après la crise et les doutes des années 1902-1905, le retour à l'ordre dans les arts décoratifs constitue ainsi une première étape dans la recherche d'un « ordre nouveau[13] » qui se concrétisera dans les années dix. La confrontation aux réalisations des décorateurs allemands présentées au Salon d'automne de 1910 engendrera alors un nouveau tournant, dans le discours critique et les enjeux accordés aux productions artistiques.

---

d'énonciation aux connotations idéologiques bien particulières ; il n'en reflète pas moins un état d'esprit lié à un désir d'ordre qui émerge dès la fin des années 1900, et dont *Art et Décoration* participe. Nous remercions Neil McWilliam de nous avoir indiqué cette occurrence.

[11] J. LAUDE, *in* J.-P. BOUILLON, B. CEYSSON et F. WILL-LEVAILLANT (dir.), 1975, p. 37.

[12] Eugène GAILLARD, *Décorateurs et artisans. Union pour le relèvement de nos arts appliqués. Lettre ouverte à M. Émile Vernier, ciseleur-émailleur, président de la Société des Artistes-décorateurs*, Paris, Imp. P. Collemant, s. d. [1906].

[13] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 48.

CHAPITRE 7 – UNE REVUE D'ART GÉNÉRALISTE

1/ Un champ en expansion

La constellation des revues d'art

Après 1905, l'évolution du positionnement d'*Art et Décoration* dans le panorama des périodiques spécialisés n'est plus déterminée par les carrières singulières de ses acteurs. Les mutations qui affectent ses orientations et son contenu sont à mettre directement en relation avec l'extension croissante du champ des revues d'art. Les lois du marché de l'édition incitent Émile Lévy, soucieux de conserver un large lectorat, à s'adapter à la concurrence tout en épousant les tendances du retour à l'ordre.

Le paysage des revues spécialisées connaît en effet une restructuration reflétant les nouveaux enjeux propres aux arts appliqués. Les recueils périodiques de modèles, à vocation essentiellement pratique, qui fleurissaient au tournant du siècle, semblent passés de mode, du moins en France[14]. En revanche, plusieurs revues, conçues comme de véritables organes de combat et de propagande, voient le jour entre 1906 et 1910. Contrairement aux publications de la décennie précédente (*L'Art décoratif moderne*, *La Revue de la ferronnerie ancienne et moderne*, ou *La Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie*), ces publications n'émanent plus de corps de métiers distincts dont elles défendraient les intérêts particuliers. Elles répondent au contraire à la volonté d'un rassemblement collectif autour des débats majeurs des arts décoratifs. La revue *L'Art et les Métiers* est ainsi fondée en 1908 au lendemain du Congrès de Munich, qui a révélé aux participants français la mesure du retard des industries nationales. Sous la forme d'un bulletin mensuel[15], elle se fait la voix de l'Union provinciale des arts décoratifs, créée l'année

[14] S. MORAUD, 1999. Rappelons ainsi que *Le Modèle* et *L'Art décoratif pour tous* cessent de paraître en 1904, et *L'Art appliqué* en 1905. Seul *L'Artisan pratique*, désormais édité à Paris et Lyon, reste prospère, ouvrant même une galerie d'exposition permanente dans les années dix, au 9, rue de Saint-Pétersbourg (Paris), parallèlement aux cours dispensés par Lugrin. Ce type de périodique perdure en revanche à l'étranger, notamment en Allemagne avec les *Dekorative Vorbilder* (1889-1928), publiées à Stuttgart par Julius Hoffmann, sous la forme de simples portefeuilles de planches. En avril 1907, *Art et Décoration* salue aussi la parution d'un recueil périodique de modèles chez les éditeurs milanais Press et Bestetti : *Modelli d'Arte decorativa* (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, avril 1907, supplément, p. 6).

[15] Bien qu'affichant une périodicité mensuelle, la revue *L'Art et les Métiers* paraît à la fréquence de neuf à onze numéros par an entre 1909 et 1911, avant de se limiter à la publication annuelle de cinq à six numéros entre 1912 et 1914. « Organe mensuel de l'Union provinciale des industries d'art », elle se présente aussi, sur sa couverture comme l'« organe de propagande et de défense des intérêts des artistes, artisans, ouvriers d'art, des

précédente au Congrès de l'Union comtoise des arts décoratifs à Besançon[16]. Publiant essentiellement les comptes rendus des séances et des congrès de l'Union provinciale, *L'Art et les métiers* en retranscrit le ton militant tout en accueillant les contributions polémiques de divers acteurs des arts appliqués engagés pour les mêmes causes : le dynamisme des métiers d'art, la réforme de l'apprentissage et le réveil des provinces. La revue *L'Art à l'école*, créée elle aussi en 1908, se présente pour sa part comme l'organe de la société du même nom, également fondée par Charles Couyba. Reprenant l'action de la Ligue pour l'enseignement et poursuivant les principes énoncés au Congrès de l'Art à l'école de 1904[17], elle entend « préparer la nation à un avenir meilleur en plaçant les générations nouvelles dans un milieu propre à influer salutairement sur l'hygiène, l'esprit et le goût de l'enfance[18] ». L'enjeu économique reste présent en filigrane, à travers la volonté de maintenir une suprématie de l'industrie française grâce à l'éducation de l'œil et de la main[19]. Comme celui de l'UPAD, ce bulletin a pour vocation d'être le relais de l'action de la société dont il est l'organe, en publiant conférences et délibérations, et en rendant compte des activités des diverses sections régionales. Comme *L'Art et les Métiers*, *L'Art à l'école* contribue à rendre plus visible des débats auxquels *Art et Décoration* ne peut que prendre part afin de rester en prise avec l'actualité des arts décoratifs[20]. Une vocation militante analogue est également revendiquée par la revue nancéienne *Art et Industrie*, fondée en juillet 1909 par Jean-Baptiste Eugène Corbin,

---

syndicats professionnels et des sociétés artistiques ». Fin 1912, au moment ou l'Union se réorganise et révise ses statuts, la revue change de formule, abandonnant la forme « bulletin » pour se rapprocher de l'actualité artistique en accueillant une partie « Informations ». Pour un historique de *L'Art et les Métiers*, voir la notice du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art de la première moitié du XXe siècle* ([en ligne :] http://www.purl.org/inha/agorha/003/140747, consulté le 15 mai 2014).

[16] Fédérant un ensemble d'artistes, d'artisans et de sociétés artistiques, l'association de l'Union provinciale des arts décoratifs, présidée par Charles Couyba et Victor Prouvé, a pour but : « a) de favoriser, dans les différentes provinces de France, la rénovation et le développement des métiers et des industries d'art et de veiller à la défense de leurs intérêts artistiques ; b) de préparer l'avenir, grouper les intelligences éparses, provoquer toutes les bonnes volontés, appeler tous ceux qui comprendront combien peut être salutaire, bienfaisant "l'effort collectif", en se vouant avec un entier désintéressement "personnel" au relèvement moral des hommes de métiers ; c) d'établir des rapports constants et fraternels entre les artistes, artisans ou groupes régionaux préoccupés des mêmes intérêts […]. » (Ch.-M. COUYBA, V. PROUVÉ, Adolphe CHUDANT, Georges TURCK, « Union provinciale des arts décoratifs. Fédération d'artistes, d'artisans et de sociétés artistiques. Statuts », *L'Art et les Métiers*, novembre 1908, p. 23).

[17] Voir supra, dans le chapitre 6 : « *Un art pour tous* ».

[18] C. COUYBA, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908, p. 157.

[19] Léon RIOTOR, « Histoire de l'Art à l'École », *in* Ch. COUYBA et al., *L'Art à l'école*, Paris, Bibliothèque Larousse, s.d. [1908], p. 9-41, repris dans N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6025, consulté le 18 décembre 2014). Sans surprise si l'on pense à la double implication de Charles Couyba dans ces deux entreprises, la Société de l'art à l'école a d'ailleurs soutenu le soutien de l'UPAD.

[20] Si l'équipe de Lévy partage quelques membres avec la Société de l'art à l'école (notamment Léonce Bénédite, Louis Vauxcelles, Frantz Jourdain et Roger Marx), elle n'a en revanche quasiment aucun point de contact direct avec l'Union provinciale des arts décoratifs, excepté en la personne Jourdain. Les affinités personnelles ne suffisent donc pas à expliquer les prises de positions d'*Art et Décoration* : c'est bien l'actualité de ces questions, rendue plus brûlante par ces publications, qui justifie l'intérêt de la revue pour les activités de l'UPAD.

collectionneur et fils du fondateur des Magasins réunis[21], entouré de son frère Louis à la direction et d'Émile Nicolas et Émile Gouttière-Vernolle à la rédaction. Partageant avec ses consœurs précitées la volonté de lutter pour la prospérité industrielle des provinces, cette revue focalise aussi son regard sur l'Allemagne : elle entend faire connaître la production étrangère pour mieux la contrer[22].

À la fin des années 1900, *Art et Décoration* est donc de moins en moins seule, sur le terrain de la presse spécialisée, à œuvrer pour le dynamisme des arts décoratifs modernes. La concurrence, resserrée entre 1902 et 1905 autour de la revue de Lévy et de *L'Art décoratif*, tend à s'élargir et à se renforcer parallèlement au remodelage des grands périodiques. Faut-il y voir la sanction d'une impuissance de ceux-ci à influer sur la marche de l'art moderne, qui nécessiterait la création de relais plus efficients, ou, au contraire, l'effet d'une émulation ? La multiplication de ces organes militants reflète certes la popularisation et la diffusion de la revue d'art comme mode d'expression, sinon d'action, ce que l'aura d'une entreprise comme celle de Lévy a contribué à rendre visible. Mais, en 1908, elle répond aussi au retrait partiel des grands titres de la presse spécialisée : ces derniers en effet, sans abandonner leur mission première, tempèrent leur engagement pour l'art décoratif en élargissant leur politique éditoriale.

Dès 1907, *L'Art décoratif* rejoint ainsi le vaste champ, plus consensuel, des « revues d'art ancien et moderne ». Après le départ de Gustave Soulier, le périodique, repris par l'artiste décorateur Eugène Belville et le conservateur du Musée du Petit Palais Yvanhoé Rambosson, entérine, en les accentuant, les tendances déjà naissantes dans les années précédentes. Portant désormais le sous-titre significatif de « Revue de la vie artistique ancienne et moderne », il affirme, dans sa nouvelle déclaration d'intention, prendre en compte « toutes les manifestations d'art plastique », tout en faisant « une part aux enseignements du passé[23] ». Ce programme comporte ainsi de très nombreux points communs avec les missions qu'Armand Dayot donne à *L'Art et les Artistes*. Fonctionnaire des Beaux-Arts depuis 1879, grand amateur

[21] Il s'agit d'une chaîne de grands magasins créés à Nancy, et ayant essaimé dans tout l'est de la France, et jusqu'à Paris. Voir Philippe BOUTON-CORBIN, *Eugène Corbin, collectionneur et mécène de l'École de Nancy, président des Magasins Réunis-Est, inventeur du camouflage de guerre*, Nancy, Association des amis du Musée de l'École de Nancy, 2003.

[22] « Si nous insistons sur les progrès de l'étranger, nous ne serons cependant pas des agents de découragement. Nous nous tiendrons éloignés de tout dénigrement systématique : nous montrerons au contraire que nos artisans peuvent encore reprendre l'offensive si on veut les lancer au fort de la lutte des productions modernes au lieu de les caserner dans l'imitation du passé. » (Anonyme, « Notre programme », *Art et Industrie*, juillet 1909, p. [3].)

[23] La Rédaction [Eugène BELVILLE et Yvanhoé RAMBOSSON], « L'Art décoratif, janvier 1907 », *L'Art décoratif*, janvier 1907, n. p.

d'art et critique[24], Dayot crée en 1905 le paradigme de la grande revue d'art généraliste, traitant à la fois du passé et du présent en confrontant le « maître illustre » au « maître futur[25] ». *L'Art et les Artistes* aborde également tous les domaines de la création : non seulement la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture et les arts dits « mineurs », mais également le théâtre, la musique, la mode et même le sport[26]. Enfin, conformément aux ambitions pédagogiques et vulgarisatrices de son fondateur, la revue entend joindre l'éducation artistique et « émotionnelle[27] » à la qualité esthétique, grâce à l'emploi des procédés reprographiques « les plus récents et les plus parfaits[28] ». Lieu de synthèse et de conciliation prônant l'ouverture et l'éclectisme, moins ostensiblement orientée vers l'histoire de l'art que ses consœurs *Les Arts*, *La Gazette des beaux-arts* ou même, en dépit de son titre, *La Revue de l'art ancien et moderne*, la formule de Dayot offre un nouveau modèle, sur lequel *L'Art décoratif*, mais aussi *Art et Décoration* tendent à s'aligner en atténuant leur dimension spécialisée et militante. Le succès de *L'Art et les Artistes* est en effet immédiat : au bout de six mois, Dayot peut revendiquer un tirage de 2500 exemplaires, dont 2020 sont directement fournis à ses abonnés[29]. L'implication de plusieurs membres de l'équipe de Lévy, dans ses premiers mois d'existence, contribue aussi à ce rapprochement[30]. Enfin, la concurrence qui s'installe entre ces trois revues est confirmée par l'attitude de William Ritter : éprouvant des difficultés à faire paraître chez Lévy un article consacré à l'affichiste allemand Ludwig Hohlwein, il projette de soumettre ce texte à *L'Art décoratif* et à *L'Art et les Artistes*, afin de « [jouer] un tour[31] » à l'éditeur de la Librairie centrale des beaux-arts. Les rétributions qu'on lui offre sont en effet compétitives. En deux ans, Dayot a presque multiplié par deux la rémunération qu'il propose,

[24] Anne-Sophie AGUILAR, « Armand Dayot », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.) ([en ligne :] http://www.inha.fr/spip.php?article2269, consulté le 15 mai 2014). Pour une étude de *L'Art et les Artistes*, nous renvoyons d'ailleurs à la thèse d'A.-S. AGUILAR, *Armand Dayot (1857-1934) et l'art français, d'un siècle l'autre*, sous la dir. de Bertrand Tillier, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2014.

[25] Anonyme, « Avant-propos », *L'Art et les Artistes*, avril 1905, n. p.

[26] D'abord rassemblées dans les suppléments, ces rubriques sont ensuite absorbées par la revue dès 1907. Pour un historique de *L'Art et les Artistes*, voir la notice du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art* ([en ligne :] http://www.purl.org/inha/agorha/003/95397, consulté le 15 mai 2014).

[27] Anonyme, *L'Art et les Artistes*, avril 1905, n. p.

[28] *Idem*.

[29] L.M.S. d'Armand Dayot à W. Ritter, 14 novembre 1905, Fonds William Ritter, ALS, Berne. Le tirage d'*Art et Décoration*, à la même date, n'est pas connu, mais si le chiffre annoncé par Dayot est loin des 10 000 affichés par Lévy autour de 1900, il reste significatif d'une belle diffusion.

[30] Les auteurs suivants collaborent à *Art et Décoration* et à *L'Art et les Artistes* : Louis Vauxcelles, Gustave Geffroy, Henri Bouchot, Roger Marx, Léonce Bénédite, Édouard Sarradin, Camille Mauclair, Maurice Guillemot, Georges Lafenestre, Gustave Kahn, Arsène Alexandre, William Ritter, Paul Gsell, Étienne Moreau-Nélaton, Jacques Copeau, Henri Marcel, Élie Faure, Robert de Montesquiou, Henri Lemonnier, Octave Uzanne, Henri Frantz, Charles Plumet, Gabriel Mourey, Jean Vignaud.

[31] Copie-lettre de W. Ritter à Ludwig Hohlwein, 16 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

en la faisant passer de 60 à 105 francs l'article[32] ; Fernand Roches, pour *L'Art décoratif*, peut disposer d'un budget de 123,20 francs en 1910[33], tandis que Lévy se limite à 87 francs pour l'article sur Hohlwein[34].

Parallèlement, l'un des principaux chroniqueurs d'*Art et Décoration* s'engage dans une autre entreprise, cette fois-ci délibérément ancrée dans l'étude et la diffusion de la connaissance de l'art ancien. Au début de l'année 1906, Paul Vitry reprend, avec *Musées et Monuments de France*, la publication d'une revue à vocation patrimoniale, dans la continuité du *Bulletin des musées de France* dirigé, de 1890 à 1893, par ses confrères Léonce Bénédite et Édouard Garnier. Éditée jusqu'en 1907 par l'un des ténors de la vulgarisation artistique, Henri Laurens, la revue de Vitry perdure ensuite, sous divers avatars successifs, jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale[35]. Officiellement destinée à servir d'intermédiaire entre les conservateurs, les critiques et les amateurs en les renseignant sur la vie des musées, elle vise surtout à répandre la connaissance des richesses du patrimoine français auprès d'un large public[36] pour mieux les protéger[37]. Sa création coïncide avec le développement d'une conscience patrimoniale consécutive aux débats suscités par la toute récente loi de séparation de l'Église et de l'État, adoptée en décembre 1905[38]. Elle reflète aussi, parallèlement au développement de l'histoire de l'art comme discipline autonome, l'intérêt croissant suscité par l'étude de l'art ancien[39].

En intégrant celui-ci à leurs sommaires, *L'Art et les Artistes* et *L'Art décoratif* – tout comme *Art et Décoration* – choisissent aussi leur camp, celui de l'ordre, alors que naissent en parallèle les premiers titres délibérément orientés vers l'innovation plastique. Plus que *La*

---

[32] L.M.S. d'A. Dayot à W. Ritter, 27 octobre 1905, et L.M.S. de Pierre Lafitte et Cie (éditeur de *L'Art et les Artistes*) à W. Ritter, 4 octobre 1907, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[33] L.M.S. de F. Roches à W. Ritter, 11 janvier 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[34] L.D.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 12 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[35] De 1908 à 1910, la revue est publiée par la Librairie centrale d'art et d'architecture (ancienne Maison Morel, Ch. Egimann succ.), grâce au soutien du service de l'édition des musées nationaux, sous le titre *Bulletin des musées de France* ; elle devient ensuite *Les Musées de France*, de 1911 à 1914, puis est intégrée, sous forme d'un « Bulletin des musées », à *Beaux-Arts, revue d'information artistique* de 1923 à 1928, éditée sous le patronage de la *Gazette des beaux-arts*. De 1929 à 1947, la revue est de nouveau indépendante, intitulée *Bulletin des musées de France*. Après la mort de Vitry en 1941, elle paraît de 1948 à 1950 sous le titre *Musées de France*, périodique poursuivi jusqu'en 1960 par la *Revue des arts*. Pour un historique du *Bulletin des musées de France*, voir la notice du *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art du XXe siècle* ([en ligne :] http://www.purl.org/inha/agorha/003/94607, consulté le 15 mai 2014).

[36] En ciblant un public large, la revue de Vitry se distingue ainsi du « bulletin technique destiné aux seuls spécialistes » de Garnier et Bénédite, comme le note le rédacteur anonyme de la recension publiée par *Art et Décoration*. Ce dernier souligne aussi « la valeur et l'autorité » des auteurs réunis par Vitry, d'André Michel à Henri Bouchot (Anonyme, « Revues », *A&D*, avril 1906, supplément, p. 6).

[37] P. VITRY, « Avant-propos », *Musées et Monuments de France*, janvier 1906, n. p.

[38] Le 21 avril 1906 est ainsi promulguée la loi d'Aristide Briand sur la protection des sites et des monuments naturels de caractère artistique.

[39] En 1907, la création du *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, fondée pour sa part en 1872, témoigne aussi de cet intérêt.

Rénovation esthétique (1905-1910) d'Émile Bernard – dont le « rattachement aux principes qui, de tout temps, ont présidé aux manifestations créatrices[40] » n'est pas si éloigné du credo d'*Art et Décoration* et qui devient plutôt le bastion d'un art traditionaliste[41] – la revue d'Alexis Mérodack-Janneau, *Les Tendances nouvelles* (1904-1914), fait ainsi le choix de la rupture. Tournant le dos à « l'impressionnisme et ses avatars sécessionnistes[42] » auxquels se confinent Dayot[43], Belville, Rambosson et Lévy, ce périodique, lié à l'Union internationale des beaux-arts et de la Littérature, entend « faire surgir de l'ombre un élément jeune, vibrant[44] » en accueillant Jacques Villon, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky ou Henri Matisse. De même, la fraternité internationaliste[45] prônée par Mérodack-Janneau n'a pas grand-chose à voir avec le timide regard vers l'étranger, orienté vers la valorisation et la protection nationale, d'*Art et Industrie* ou de *L'Art et les Artistes*[46]. Dans les grandes revues d'art généralistes, comme dans les organes spécialisés les plus militants, le recentrement de l'intérêt autour de l'art français est désormais de mise.

Dès 1906, à la suite des résultats de l'enquête menée auprès de ses lecteurs, mais aussi dans les années qui suivent, *Art et Décoration* subit ainsi les conséquences de ce double mouvement des revues d'art. Face à la radicalisation de l'engagement des organes spécialisés militants, dont elle intègre certains débats à sa politique éditoriale, et face à l'innovation d'une jeune revue engagée aux côtés de l'avant-garde picturale comme *Les Tendances nouvelles*, elle se rapproche peu à peu des grands titres généralistes de la presse artistique. À ces évolutions propres au champ des revues d'art s'ajoute une autre donnée : la publication, par la Librairie centrale des beaux-arts, d'une nouvelle revue spécialisée à partir de 1906.

L'Architecte : l'autre revue de la Librairie centrale des beaux-arts

En février 1906, *Art et Décoration* salue la naissance de sa nouvelle consœur, née d'un accord entre Émile Lévy et la Société des architectes diplômés par le gouvernement (SADG)[47]. *L'Architecte*, *revue mensuelle de l'art architectural ancien et moderne*, constitue le

[40] *La Rénovation*, « Notre but », *La Rénovation esthétique*, mai 1905, n. p.
[41] Laura KARP LUGO, « Du synthétisme à l'arrière-garde : le parcours d'Émile Bernard », *in* N. MCWILLIAM (dir.), *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven* (cat. exp. Paris, INHA, 2012), [en ligne :] http://inha.revues.org/4776, consulté le 9 septembre 2014.
[42] B. JOYEUX-PRUNEL, 2009, p. 131.
[43] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, 2014 (1993), p. 217.
[44] Jean VARIN, « Le but des *Tendances nouvelles* », *Les Tendances nouvelles*, mai 1904, n. p.
[45] B. JOYEUX-PRUNEL, 2009, p. 132.
[46] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, 2014 (1993), p. 55.
[47] Anonyme, « Revues », *A&D*, février 1906, supplément, p. 9-10.

prolongement, sous une forme plus luxueuse[48], du simple *Bulletin* de la Société, publié depuis 1895[49]. Comme ce dernier, elle s'accompagne d'un bulletin judiciaire, faisant le point, tous les deux mois, sur la jurisprudence du bâtiment grâce à l'expertise de Me Alphonse Bonpaix, avocat à la Cour d'appel et membre du conseil judiciaire de la société. Un second bulletin, également réservé aux abonnés de *L'Architecte*, comprend parallèlement un ensemble de rubriques informatives (cours des matériaux, demandes de permis de construire, adjudications). La publication de cette revue intervient dans une phase particulièrement dynamique de l'histoire de la SADG, créée au départ sous la forme d'une simple amicale afin de défendre le statut des architectes de l'École des beaux-arts, pourvus du fameux diplôme obtenu au terme de leurs études depuis 1869[50]. Depuis 1901, devenue une association, efficacement dirigée par Louis Bonnier, la Société s'ancre de plus en plus profondément dans le réseau des architectes français, jusqu'à être reconnue d'utilité publique en 1915. Le développement de ses activités y contribue incontestablement : la création d'une bibliothèque, la constitution de groupes régionaux, l'organisation de conférences dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts et la participation à celles de l'École d'enseignement mutuel des arts accompagnent ainsi la multiplication de ses publications, au premier rang desquelles figure *L'Architecte*[51].

Émanant en grande partie de la volonté d'Émile Lévy[52], cette nouvelle revue s'inscrit de manière totalement cohérente dans la politique éditoriale de la Librairie centrale des beaux-arts. En se lançant dans la publication d'une revue d'architecture, Lévy renoue en effet avec une pratique initiée par son père avec le *Moniteur des architectes*. Par ailleurs, les ouvrages liés à l'architecture et à la construction ont toujours été nombreux au catalogue de la Librairie centrale, concernant aussi bien l'aspect technique de la profession illustrée par le fameux *Guide*

[48] Outre la présentation de la revue, le prix de l'abonnement, deux fois plus élevé que celui d'*Art et Décoration*, confirme ce caractère luxueux. *L'Architecte* est ainsi livré pour un abonnement annuel de 40 francs en France et de 45 francs à l'étranger. Ce prix est d'autant plus considérable que chaque livraison ne possède que quatre à huit pages de texte, en partie illustré, accompagnées de six planches gravées.

[49] « Exact, rapide et régulier », ce bulletin transmet toujours chaque semaine « à tous les sociétaires le résumé de la vie intérieure et extérieure du Comité et de la Société, les programmes et les résultats des concours publics, les nouvelles d'intérêt professionnel ou corporatif, les convocations au Comité, aux Commissions, aux Assemblées générales, le cours des matériaux ; enfin, les demandes et les offres de place ou de cession de cabinets. » (Marie-Jeanne DUMONT, *La S.A.D.G. : histoire d'une société d'architectes/ Société française des architectes*, Paris, Société française des architectes, 1989, p. 37).

[50] *Ibid.*, p. 17-20.

[51] Le projet initial de Jean-Louis Pascal était même de fondre en un seul organe le journal des Diplômés et celui de la Société centrale des architectes, afin d'en faire un « journal modèle », un « organe type ». (Jean-Louis PASCAL, « Au lecteur », *L'Architecte*, 15 janvier 1906, p. 1).

[52] *Idem.*

des constructeurs[53], que l'histoire de l'architecture, française et mondiale, avec *Le Palais de justice de Poitiers*[54] ou *Les coupoles d'Orient et d'Occident*[55], et les créations récentes et contemporaines, avec *L'Architecture pittoresque au XIXe siècle*[56] ou *La Villa moderne*[57]. L'implication de l'éditeur dans l'entreprise de la Société des architectes diplômés par le gouvernement répond donc à sa volonté de valoriser la production architecturale contemporaine – d'ailleurs également présente dans *Art et Décoration* – en comblant un vide provoqué par la disparition de la *Revue d'architecture*, de l'*Encyclopédie d'architecture* et du *Moniteur des architectes*[58] :

> « Cette nouvelle revue, en même temps qu'elle mettra sous les yeux de l'architecte des spécimens remarquables mais peu connus de l'art du passé, le renseignera à l'aide d'illustrations abondantes sur les travaux les plus importants exécutés en France et à l'étranger.[59] »

Pour cela, la Librairie centrale des beaux-arts met au service de la SADG son expérience éditoriale de spécialiste, ainsi que ses compétences techniques et celles de son réseau d'intervenants. Les diverses présentations de *L'Architecte* soulignent sa haute qualité matérielle : « le texte est imprimé avec la netteté et le goût qui distinguent les publications de la Librairie centrale des beaux arts. Les grandes planches en héliogravure (0,325 x 0,225) sont fort belles[60] ». L'impression de la revue est confiée à Gabriel Kadar, avec lequel Émile Lévy est lié depuis leur rencontre en 1880, lors d'un séjour effectué en Hongrie[61]. Né en 1859 dans une « bonne et vieille famille », Gabriel Kadar de Torda, est alors dessinateur et graveur. Incité par Lévy à venir s'installer à Paris, il commence par dessiner à la plume de nombreuses illustrations pour les publications de la Librairie centrale des beaux-arts. La maison lui doit notamment quelques-unes des planches accompagnant le *Cabinet des antiques* d'Ernest

---

[53] B. RAILLARD MIGNARD, *Guide des constructeurs : traité complet des connaissances relatives aux constructions*, Paris, É. Lévy, 190-1904.
[54] Lucien MAGNE, *Le Palais de justice de Poitiers, étude sur l'art français au XIVe et au XVe siècles*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904.
[55] Alphonse GOSSET, *Les coupoles d'Orient et d'Occident, étude historique, théorique et pratique*..., Paris, A. Lévy, 1889.
[56] Léon DE VESLY, *L'architecture pittoresque au XIXe siècle : recueil de villas, pavillons, écuries, kiosques, volières, parcs et jardins, dessinés d'après les projets de MM. Cordier, Dardoize, Guidasci, Jackson, de La Morandière, Suffit, Tronquois, Ponsin, Rivoalen et Vergnon...,* Paris, A. Lévy, 1877.
[57] Th. BOURGEOIS, *La villa moderne, précédé d'un petit « Traité de la construction des maisons de campagne » : 100 planches donnant les plans, façades et devis détaillés de cent maisons*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, [1899].
[58] Anonyme, « Revues. – *L'Architecte* », *A&D*, février 1906, supplément, p. 9.
[59] *Librairie centrale des beaux-arts. Art décoratif, peinture, sculpture, architecture, costumes, archéologie*, Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette, Paris, 1905 [Catalogue commercial], p. 53.
[60] *Ibid.*
[61] Anonyme, « Chronique. – Informations. Concours. Expositions. – Gabriel Kadar », *A&D*, juin 1928, supplément, p. 1.

Babelon[62], et les *Chefs d'œuvre d'orfèvrerie du Moyen Âge et de la Renaissance ayant figuré à l'exposition de Budapest* de Charles Pulsky, Eugène Radics et Émile Molinier[63]. Il travaille alors étroitement avec Lemercier, dont il dirige le service de lithographie et de chromolithographie en 1900-1901. Après la fermeture de l'imprimerie Lemercier en 1901, Lévy « engage Kadar à mettre son expérience de la couleur au service de la trichromie tendant à remplacer la chromolithographie[64] ». Le Hongrois fonde alors sa propre imprimerie, établie rue Falguière et spécialisée dans les travaux artistiques de grand luxe, qu'il exécute pour Henri Rivière, George Auriol[65] ou Bellery-Desfontaines[66]. Instaurant une collaboration régulière avec la Libraire centrale après la publication en livraisons de *L'Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* de Verneuil (1904-1908), *L'Architecte* est la première revue réalisée par Kadar. Quatre ans plus tard, Lévy lui confie aussi l'impression d'*Art et Décoration*, que le Hongrois assurera jusqu'en juillet 1914[67].

Tout en étant clairement indépendantes l'une de l'autre, les deux revues de Lévy n'en possèdent pas moins quelques points communs, dans leur mode de fonctionnement comme dans leur politique éditoriale. Émile Vaudremer[68] fait ainsi partie du comité de direction de *L'Architecte*, pour lequel Lévy lui-même[69] a, de nouveau, réuni des acteurs prestigieux de la discipline qui doivent être les « garants de l'intérêt des documents publiés[70] ». Tous sont membres de la SADG : Louis Bonnier, bien sûr, mais aussi Adolphe Yvon, Gabriel Morice, ainsi que Julien Guadet, qui y joue un rôle de premier plan, ou encore Jean-Louis Pascal, auteur de la déclaration d'intention. Par ailleurs, tout en se conformant à une pratique répandue, *L'Architecte* lance, comme l'avait fait *Art et Décoration* lors de sa création, un concours pour la création de sa couverture : Paul Follot, Louis Fuchs et Mathurin Méheut, dont les

---

[62] Ernest BABELON, *Le Cabinet des antiques. Choix des principaux monuments de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, conservés au département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, A. Lévy, 1887.

[63] Charles PULSKY, Eugène RADICS et Émile MOLINIER, *Chefs d'œuvre d'orfèvrerie du Moyen Âge et de la Renaissance ayant figuré à l'exposition de Budapest*, Paris, A. Lévy, 1888.

[64] Anonyme, *A&D*, juin 1928, p. 1.

[65] V. SUEUR-HERMEL (dir.) 2009, p. 54.

[66] Henri Bellery-Desfontaines dessine notamment l'enseigne de l'imprimeur (C. SAUNIER, « Bellery-Desfontaines », *A&D*, mai 1903, p. 170).

[67] Après la Première Guerre mondiale, Kadar et Malherbe se relaient pour assurer l'impression d'*Art et Décoration* entre mai 1919 et décembre 1920. De 1921 à 1933, Kadar est ensuite le seul imprimeur de la revue, avant de céder sa place à l'imprimerie Kapp, établie à Vanves. Armand Dayot recourt aussi aux services de Kadar à partir de 1921.

[68] Alice Thomine a relevé le caractère contradictoire de ce double engagement de Vaudremer, rationaliste convaincu, dans *Art et Décoration* et dans *L'Architecte* : en tant que Prix de Rome, « définitivement lié à l'École des beaux-arts », il se devait d'intégrer la SADG, malgré l'antagonisme l'opposant à Guadet qui fut l'un des plus violents opposants à l'enseignement de Viollet-le-Duc. Il s'agissait en effet pour Vaudremer de défendre les droits des architectes diplômés sortis de l'École. (A. THOMINE, 2004, p. 283-284).

[69] « L'éditeur qui présente au public ce nouveau journal a mis de longs mois de réflexion et s'est appuyé sur de nombreuses consultations avant de prendre la décision d'offrir à quelques-uns d'entre nous une sorte de patronage sur la publication qu'il avait décidé d'entreprendre. » (J.-L. PASCAL, 1906, p. 1).

[70] *Librairie centrale des beaux-arts*, 1905 [Catalogue commercial], p. 53.

contacts avec l'équipe de Lévy sont déjà multiples, y participent[71]. *L'Architecte* contribue, comme *Art et Décoration*, à la publicité des ouvrages édités par la Librairie centrale des beaux-arts : en témoignent les articles relatifs aux *Ouvrages de ferronnerie* d'Eugène Grasset, ou à la *Collection Hœntschel*[72], dont la parution a été précédemment signalée par *Art et Décoration*[73], sans doute plus immédiatement concernée par leur sujet. Quelques livraisons présentent aussi des thématiques communes, telles que l'architecture finlandaise[74]. Mais le même décalage s'observe, *Art et Décoration* conservant la primeur des sujets ; en février 1906, le rédacteur de *L'Architecte* avoue clairement s'appuyer sur l'article publié par Étienne Avenard chez sa consœur[75].

Toutefois, en dépit de ces intérêts communs, les deux revues de Lévy recourent à des plumes diverses : mis à part le critique Charles Saunier et quelques historiens de l'art (Pierre Marcel, Joseph Guibert ou Henry Lemonnier) qui interviennent ponctuellement, l'immense majorité des rédacteurs de *L'Architecte* sont des professionnels du bâtiment, pour la plupart membres de la SADG[76]. La nouvelle revue de Lévy se conforme donc globalement à la tradition des revues d'architecture en réservant la parole aux experts. Les contributions proprement techniques sont légion, sans que *L'Architecte* renonce pour autant à la dimension artistique, aussi bien historique que contemporaine :

> « Il publiera les nobles et consciencieuses restaurations des pensionnaires de Rome ; il fera connaître les relevés documentaires des Commissions des monuments historiques des divers pays ; il cherchera les renseignements inédits, les curiosités originales du passé, des civilisations disparues, les exemples et les modèles d'un art qui n'improvise guère. Il ne craindra pas d'être

[71] Le premier prix est attribué à Mlle Cathalifaud et H. Prudent ex æquo, le deuxième prix à Ernest Milliart, le troisième à Alexis Faguet et le quatrième à Raymond Renefer. Des mentions ont aussi été accordées à Robert Bossu, Maurice Berthe et L. Riéger. (La Rédaction, « Le concours pour la couverture de *L'Architecte* », *L'Architecte*, 15 mars 1905, p. 17-19).

[72] H. P., « Bibliographie. – *Ouvrages de ferronnerie moderne* par E. Grasset, Librairie centrale des beaux-arts », *L'Architecte*, avril 1907, p. 33-34 ; Anonyme, « Bibliographie. – *Les Collections G. Hœntschel, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, É. Lévy, 1908 », *L'Architecte*, décembre 1908.

[73] Ch. GENUYS, « Les "Ouvrages de ferronnerie" de Grasset, *A&D*, mai 1906, p. 173-176 ; G. [Gaston] BRIÈRE, « La collection Georges Hœntschel. – 1. Les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles », *A&D*, février 1908, p. 37-52 et André PÉRATÉ, « La collection Georges Hœntschel. – 2. Les bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles », *A&D*, décembre 1908, p. 173-184.

[74] Étienne AVENARD, « La jeune architecture finlandaise », *A&D*, janvier 1908, p. 17-32 ; H. P. « La jeune architecture finlandaise », *L'Architecte*, février 1908, p. 15-16. E. AVENARD, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *A&D*, août 1905, p. 33-44 ; E. AVENARD, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *L'Architecte*, mars 1909, p. 17-20.

[75] « M. Étienne Avenard vient de faire paraître sous ce titre dans la Revue *Art et Décoration* une intéressante étude sur l'architecture finlandaise, que l'on peut qualifier avec lui de *jeune* […]. » (H. P. *L'Architecte*, février 1908, p. 15-16.)

[76] Outre les membres du comité de direction, V. Blavette, Albert Louvet, Paul Barrias, Edmond Uhry, Th. Dauphin, Georges Lefort, Paul Lebret, Émile Longfils, A. Beaudouin, L. Chifflot, B. Chaussemiche, Albert Louvet, H.-J. Chevalier et J. Le Guen font suivre leur signature de la mention « architecte diplômé par le gouvernement ».

> scientifique. Il sera une constatation de l'évolution de l'Architecture et ne manquera pas de se faire l'interprète de l'actualité par ses textes et par ses documents dessinés. [77]»

Tout en revendiquant « l'éclectisme le plus large[78] », sous l'influence de Julien Guadet[79] et de Jean-Louis Pascal, *L'Architecte* participe activement, à l'instar d'*Art et Décoration*, aux débats artistiques de son temps, en se prononçant notamment en faveur du régionalisme – des choix qui seront également partagés par sa consœur[80].

Art et Décoration : « la vivante encyclopédie de l'art actuel[81] »

Entre 1906 et 1910, *Art et Décoration* redéfinit son rôle au gré des mutations du champ des revues d'art. Tout en conservant ses prérogatives en matière de critique, et tout en restant fidèle à sa ligne doctrinale, elle assouplit sa politique éditoriale. Sans l'avouer officiellement, Lévy cède à *L'Architecte* le statut de revue spécialisée qu'*Art et Décoration* délaisse à la suite de la crise qui affecte les arts appliqués, tout en s'alignant sur le modèle, alors plus en vogue, des revues généralistes. En 1908, à l'occasion de la publication d'une table des matières rétrospective, la conclusion de la présentation de Paul Cornu entérine cette mutation en affirmant la vocation encyclopédique de la revue.

Pourtant, ce texte lui-même n'est pas sans ambiguïté. Sans hésitation, Cornu met l'accent sur la continuité qui, il est vrai, caractérise *Art et Décoration* sur ces dix premières années d'existence, la revue étant « restée fidèle aux tendances qu'elle s'était donné pour mission de faire connaître et de soutenir[82] ». Rappelant le contexte d'apparition du périodique et son engagement au profit de l'avènement d'un style décoratif nouveau, l'historien insiste sur l'adéquation des sommaires avec la déclaration d'intention publiée par Thiébault-Sisson en 1896 :

> « S'adressant tout à la fois aux amateurs et aux artistes, *Art et Décoration* avait annoncé, d'une part, des articles d'information et de critique sur les producteurs, leurs expositions d'ensemble

[77] J.-L. PASCAL, *L'Architecte*, 15 janvier 1906, p. 2.
[78] *Librairie centrale des beaux-arts*, 1905 [Catalogue commercial], p. 53.
[79] Julien GUADET, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Hachette, 1901, 4 vol. ; A. THOMINE et Françoise LARGIER, « Julien Guadet », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.), ([en ligne :] http://www.inha.fr/spip.php?article2352, consulté le 16 mai 2014).
[80] Voir infra, dans le chapitre 9 : « *Du décor à l'architecture : la solution du régionalisme* ». Trente ans plus tard, les deux revues finiront par fusionner, *L'Architecte* étant absorbée par *Art et Décoration* à partir de janvier 1936. Accordant alors, conformément au vœu de ses lecteurs, davantage de place à l'architecture, la revue est publiée sous le titre *Art et décoration et L'Architecte* jusqu'en décembre 1937.
[81] [P. CORNU], 1908, p. III.
[82] [P. CORNU], 1908, p. I.

> ou particulières et, d'autre part, des études sur les industries d'art, les techniques de la décoration et l'enseignement artistique.[83] »

Essentiellement focalisée sur les arts décoratifs, *Art et Décoration* a ainsi déployé la typologie d'articles prévus, du compte rendu d'exposition ou de concours à la monographie. En célébrant cette cohérence, Cornu se livre à l'inventaire des qualités du périodique, dans un bilan qui s'apparente à un texte publicitaire. Conformément à sa vocation de magazine, *Art et Décoration* a toujours suivi attentivement l'actualité ; cet argument sert même à justifier la présence d'articles consacrés à des artistes disparus. Cornu vante également le florilège des rédacteurs réunis pour leur expertise technique[84], leur autorité et leurs compétences[85] : grâce à eux, *Art et Décoration* a pu remplir la fonction de guide critique qu'elle s'était assignée. En témoigne la détection d'un talent comme celui de Maurice Dufrène[86] dès sa sortie de l'École des arts décoratifs, grâce à la pratique d'une critique positive, située à l'opposé du cabotinage par ailleurs dénoncé dans la revue[87]. Enfin, la qualité matérielle des livraisons n'est pas non plus à négliger : y concourent la typographie de Grasset, toujours volontiers célébrée[88], l'inventivité des lettres ornées, de la mise en page et de ses encadrements, ainsi que la « perfection technique apportée à l'exécution des hors-textes en couleurs[89] ». Magazine et revue critique, *Art et Décoration* a donc aussi participé, en tant qu'objet graphique, au développement d'un art décoratif moderne.

Alors que la table de 1908 met en évidence cette triple dimension grâce à une nomenclature ternaire – par articles, par artistes et par illustrations hors-textes en couleurs –, l'introduction

---

[83] *Ibid.*, p. I.

[84] « Des articles d'une valeur technique dont les noms de leurs auteurs : É. Garnier, T. Doat, Grasset, M. P.-Verneuil, F. Gaudin, L. Magne, Jeanmaire et Leclerc, É. Monod, etc., sont les meilleurs garants, ont successivement abordé les arts du mobilier, du cuir, du métal, de la céramique, de la verrerie, du vitrail, des bijoux, de l'impression en couleurs, de la pyrogravure, de la corne, de la fonte à la cire perdue, etc. » (*Ibid.*, p. II).

[85] « Grâce aux quelques noms cités on a pu se rendre compte déjà de l'intérêt du texte élaboré par les collaborateurs d'Art et Décoration. Aux noms des membres du comité de direction, MM. Vaudremer, Grasset, L. Magne, J.-P. Laurens, Frémiet, Roty, L. Bénédite, R. Marx, il suffira d'ajouter ceux de MM. É. Molinier, A. Alexandre, Thiebault-Sisson, H. Marcel, A. Dayot, F. Jourdain, L. Monod, G. Brière, P. Vitry, R. Bouyer, G. Mourey, F. Courboin, L. Deshairs, A. Fierens-Gevaert, G. Kahn, C. Mauclair, O. Maus, É. Sarradin, Ch. Saunier, G. Soulier, M. P.-Verneuil, L. Vauxcelles, É. Avenard, H. Clouzot, J.-L. Vaudoyer, J. Laran, etc, pour en indiquer la variété. » (*Ibid.*, p. III).

[86] « N'est-il pas intéressant de constater, par exemple, que la première citation relative à Maurice Dufrène prend cet artiste, aujourd'hui en pleine possession de ses moyens, à sa sortie de l'École, lorsqu'il figurait encore au nombre des jeunes décorateurs dont les envois faisaient tant de succès aux concours d'*Art et Décoration* ? » (*Ibid.*, p. II).

[87] « C'est une disposition actuellement trop répandue dans la critique de passer vite sur des talents équilibrés et harmonieux, en leur jetant quelque louange du bout des lèvres, pour s'attarder en de longues extases devant des productions où quelque morceau à effet violente l'attention, à l'aide de négligences calculées et d'escamotages roublards. Rien de plus fâcheux qu'une telle tendance, qui ne peut que décourager le labeur sérieux et substituer le cabotinage à la conscience. » (H. MARCEL, « Alfred Lenoir, statuaire », *A&D*, mai 1909, p. 162).

[88] O. UZANNE, « L'Exposition récapitulative d'Eugène Grasset aux Artistes décorateurs », *A&D*, décembre 1906, p. 176.

[89] [P. CORNU], 1908, p. III.

tend pourtant à restreindre la prépondérance des arts décoratifs initialement proclamée. L'énumération des monographies publiées adopte ainsi une hiérarchie autrement plus conventionnelle que ne l'était la déclaration d'intention de 1896 : sous la plume de Cornu se succèdent peintres, dessinateurs et graveurs, sculpteurs, graveurs en médailles, architectes et, en dernier lieu, décorateurs. Certes, la volonté d'aborder toutes les manifestations de la création artistique avait justifié un large éventail de sujets au nom de l'unité de l'art. Mais ici, la tendance semble plutôt de nouveau inversée, au moment où *Art et Décoration* tend à devenir davantage une revue généraliste qu'un périodique spécialisé. La publication même d'une table rétrospective va dans ce sens. Si elle traduit l'ancrage très fort de la revue dans le paysage de la presse artistique, à époque où une telle pratique reste le monopole de la très ancienne *Gazette des beaux-arts*[90], elle souligne aussi, comme l'indique Cornu, sa dimension encyclopédique. Or, un tel universalisme, tel qu'il est définit sous la plume de l'historien, ne concerne pas le seul domaine du décoratif, mais bien « l'art actuel[91] » dans son ensemble.

Ayant rejoint au terme d'une décennie d'existence le rang des « revues installées[92] », *Art et Décoration* expose ainsi l'éventail de ses ambitions et la complexité de son statut. Proche du magazine illustré, par le recours massif à la similigravure et par des sommaires étroitement inspirés par l'actualité, elle s'en distingue par l'acuité du regard de ses critiques et l'expertise technique de son enseignement, mais aussi par l'inventivité de sa mise en page et de son ornementation qui, à l'échelle des tomes semestriels, la rapproche du « beau livre[93] ». Les reliures cartonnées proposées à ses abonnés depuis avril 1900[94] y concourent. Les tables semestrielles accompagnant les numéros de juin et de décembre vont également dans ce sens, mais le caractère sériel du périodique tend lui-même à transformer chaque tome, numéroté, en élément d'un tout beaucoup vaste, en perpétuel devenir. En se présentant comme l'unique et « vivante encyclopédie de l'art *actuel* », *Art et Décoration* ambitionne d'être, pour l'art moderne, l'équivalent de la *Gazette des beaux-arts* pour l'histoire de l'art. S'adaptant aux mutations de la presse artistique qu'elle a elle-même contribué à façonner et à développer, elle

[90] Dès la parution de son quinzième tome, la *Gazette des beaux-arts* s'est en effet lancée dans la publication périodique de tables rétrospectives publiées tous les quatre ans. Les deux premières, réalisées par Paul Chéron couvrent les années 1859-1863, et 1864-1868. Puis les tables deviennent décennales : une troisième, parue en 1885 sous la direction d'Henry Jouin, reprend les années 1869-1880 ; une quatrième, publiée par Paulin Teste, répertorie les années 1881-1892. Après la publication de la table d'*Art et Décoration*, la *Gazette* se lancera dans une entreprise d'une plus large envergure en revenant sur ses cinquante premières années d'existence, publiée entre 1910 et 1915. Après la guerre, elle sera aussi imitée par la *Revue de l'art ancien et moderne*, qui publiera sa première table décennale (1897-1909) en 1919.

[91] [P. CORNU], 1908, p. III.

[92] David SCHREIBER, dans « Institutionnalisation », *in* Laurence MARIE et Pierre SAVY (dir.), *Labyrinthe*, n° 31, 2008/3, dossier *Revues mode d'emploi*, p. 54.

[93] [P. CORNU], 1908, p. III.

[94] Voir annexe III-1897-1 et III-1899-1-12.

laisse davantage le monopole de la propagande aux organes de combat des sociétés engagées dans le relèvement des arts appliqués, tout en se faisant l'écho de leurs débats. Au sein de la Librairie centrale des beaux-arts, elle cède aussi l'exploration d'un seul et unique domaine spécialisé à sa consœur *L'Architecte*.

Dans le même temps, Lévy remodèle en douceur son équipe, en équilibrant les tendances. S'il cède, pendant quelques mois, une partie de la direction à Maurice Pillard-Verneuil, il accueille aussi davantage de collaborateurs moins concernés par les arts appliqués.

2/ Les promoteurs de l'ordre

Une direction, des directeurs

Au moment de l'enquête-bilan de l'automne 1905 et dans les années qui suivent, Émile Lévy semble plus que jamais seul maître à bord à la direction de sa revue. Il assume lui-même la gestion de la correspondance concernant les contributions des auteurs : il reçoit directement les propositions émanant de William Ritter, manuscrits et photographies, et se charge d'y répondre personnellement, y compris lorsqu'il séjourne dans sa villa de Menton durant l'hiver 1906[95]. Sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude s'il s'agit d'une stratégie diplomatique ou d'une réalité affectant le fonctionnement d'*Art et Décoration*, Lévy continue toutefois de s'abriter derrière l'autorité du comité de direction. Seul ce dernier aurait le véritable pouvoir de valider ou de refuser les propositions, en se basant, comme auparavant, sur l'examen des documents photographiques envoyés par les contributeurs[96], puis sur la lecture de leur manuscrit. À cet égard, le poids de Lévy paraît ambigu : tout en étant soumis aux résolutions de son comité, il lui est tout de même possible de le rallier à ses propres souhaits, comme il le confie à Ritter : « J'ai pu à la dernière séance faire accepter un article sur les anciennes dentelles, parce qu'il y a à Paris une exposition très intéressante, mais cela a été très-laborieux.[97] » Depuis 1898 en effet, si l'on en croit Grasset[98], il semblerait que ce comité se soit contenté de jouer un rôle purement honorifique, et l'intensité de l'implication

[95] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 19 février 1906 et 21 mars 1906, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[96] « Je compte rentrer à Paris dans une dizaine de jours et soumettrai aussitôt au comité les documents que vous avez bien voulu m'envoyer. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 19 février 1906, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[97] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 26 juin 1906, Fonds William Ritter, ALS, Berne.
[98] L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

de Lévy, confirmée par sa correspondance, va également dans ce sens. Fin 1909 en effet, il est probable que l'éditeur joue également le rôle de commanditaire auprès de Mathurin Méheut. Selon Denise Delouche, Anne de Stoop et Patrick Le Tiec[99], Lévy aurait envoyé personnellement l'artiste au laboratoire maritime de la station de biologie de Roscoff, afin de préparer les illustrations d'une série d'articles sur les motifs ornementaux issus de la mer, que Pillard-Verneuil doit écrire pour *Art et Décoration*[100]. Ce premier travail se prolonge par la préparation d'un ouvrage commun publié par la Librairie centrale des beaux-arts en 1913[101], après son achat de la totalité des dessins réalisés par Méheut[102]. Au cours de ce séjour de deux années, l'éditeur prend régulièrement des nouvelles de l'artiste[103], par ailleurs étroitement lié à Verneuil et à Eugène Grasset, dont il a été l'élève. Lévy supervise notamment l'évolution du travail de Méheut en lui demandant, périodiquement, de lui envoyer ses dessins[104]. Il lui rendra même visite durant l'été 1911[105].

Toutefois, entre 1908 et 1910, Lévy s'offre de nouveau les services d'un adjoint, et lui laisse des responsabilités telles que ce dernier n'hésite pas à se présenter comme « directeur » d'*Art et Décoration*. En mars 1908, c'est en effet sous ce titre que Maurice Pillard-Verneuil s'adresse à William Ritter[106]. Mais, encore une fois, si le pouvoir décisionnel semble important, la fonction exacte n'est pas déterminée de manière précise. S'il fait imprimer une carte de visite portant la mention du titre de directeur[107], c'est en tant que « rédacteur en chef » de la revue qu'il est invité par la Société artistique de Roubaix-Tourcoing à donner, en mai 1908, une conférence sur « L'évolution moderne de l'art décoratif en France »[108] à l'École

---

[99] Denise DELOUCHE, Anne DE STOOP et Patrick LE TIEC, *Mathurin Méheut,* Douarnenez, Chasse-Marée, 2004, (1ère éd. 2001), p. 20.

[100] M. P.-VERNEUIL, « La Mer », *A&D*, janvier 1910, p. 1-20 ; mai 1910, p. 141-152 ; décembre 1910, p. 161-176. Selon Denis-Michel Boëll, cette commande d'illustration émanerait plutôt de Pillard-Verneuil lui-même (D.-M. BOËLL, *Mathurin Méheut. La mer et les marins*, Rennes, éd. Ouest-France, 2013, p. 15). Dans le même temps, l'auteur cite le témoignage, ambigu, du professeur Yves Delage, directeur du Laboratoire de Roscoff depuis 1901 : « Il [Méheut] est venu demander l'hospitalité à une station biologique qui pût lui fournir à la fois les moyens d'observer vivants et dans leur cadre naturel les animaux qu'il voulait peindre, et les indications scientifiques nécessaires pour bien comprendre. » (*Ibid.*, p. 16). Si Lévy n'est peut-être pas totalement à l'origine de cette démarche, il est incontestable qu'il la soutient, comme l'indique sa correspondance avec Méheut, conservée dans les archives de son petit-fils Patrick Jude et son acquisition d'un millier de dessins réalisés à Roscoff par l'artiste (*Ibid.*, p. 20).

[101] Maurice PILLARD-VERNEUIL (ill.de Mathurin MÉHEUT), *Étude de la mer : faune et flore de la Manche et de l'Océan*, Paris, E. Lévy, Librairie centrale des beaux-arts, 1913.

[102] L.D.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 5 février 1911, Archives privées Patrick Jude.

[103] L.M.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 6 octobre 1910, Archives privées Patrick Jude.

[104] L.M.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 16 septembre 1910, et 11 février 1911, Archives privées Patrick Jude.

[105] L.D.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 21 juillet 1911, Archives privées Patrick Jude. Voir aussi P. JUDE, *Mathurin Méheut : richesse et diversité*, Rennes, éd. Ouest-France, 1997, p. 22.

[106] « J'ai sous les yeux aujourd'hui la lettre que je reçois comme directeur d'Art et Décoration. » (L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 17 mars 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

[107] Un exemplaire de cette carte de visite est conservé dans les archives privées de Gaspard de Marval.

[108] Anonyme, « L'évolution moderne de l'art décoratif en France, conférence donnée par M. Verneuil le 18 mai 1908 », *Journal de Roubaix*, 19 mai 1908. Nous remercions Blandine Burton, auteur d'un mémoire de master sur

des arts industriels. Tout en restant partiellement indéfinies, ces responsabilités représentent l'aboutissement de l'implication particulièrement intense de Verneuil dans la revue, une implication qui est allée croissant depuis 1902 et ne cessera pas après 1910 ; s'il se retire relativement rapidement de la rédaction[109], Verneuil continuera en effet de publier dans la revue jusqu'en septembre 1926. Un tel investissement explique que plusieurs notices biographiques et nécrologiques lui aient attribué le rôle de directeur de la revue jusqu'en 1914[110], et l'aient même considéré comme l'un de ses fondateurs[111]. Quelques notes, prises du vivant de Verneuil par sa seconde épouse, Adélaïde de Marval, ont contribué à entretenir ce mythe, qui a certainement aussi sa part de vérité, même s'il ne correspond pas à une réalité administrative[112].

En tant que directeur-rédacteur en chef, Pillard-Verneuil occupe en réalité une fonction proche de celle de Soulier lorsqu'il détenait le titre de secrétaire de rédaction : pendant deux ans environ, il décharge Lévy en s'occupant de gérer les contacts avec les contributeurs, parallèlement à la rédaction de près de la moitié des articles publiés par la revue sur les arts décoratifs. Accomplissant plusieurs voyages pour *Art et Décoration* ou « le gouvernement français[113] », il n'hésite pas, tout comme Lévy, à rencontrer les correspondants de la revue. Ainsi, lors d'un séjour effectué à Munich en février 1910, il écrit à Ritter, avec lequel il est en contact depuis plusieurs années[114] :

> « Me voici à Munich depuis hier ; j'y reste jusqu'à dimanche. Mais je ne voudrais pas quitter la ville sans vous voir, vous serrer la main et vous demander un ou deux articles. […] J'aurais un vif désir de vous voir le plus tôt possible mais j'ai des rendez-vous pris.[115] »

Il continue également d'en référer à l'autorité du comité de direction, auquel il communique lui aussi matériels d'illustration et manuscrits[116], tout en prenant l'initiative de certaines

---

Maurice Pillard-Verneuil, soutenu en 2012 sous la direction de Chang Ming Peng à l'université de Lille 3, d'avoir bien voulu nous communiquer cette information, ainsi que le texte de cet article.

[109] L.M.S. de L. Vogel à W. Ritter, 19 décembre 1910 et 15 mai 1911, Fonds William Ritter, ALS. Berne.

[110] Anonyme, « Neuchâtel. Conférence Verneuil », *L'Express*, 10 janvier 1921, p. 4.

[111] Anonyme, « Carnet des arts et des lettres : Maurice Verneuil de Marval », *L'Express*, 26 septembre 1942, p. 6.

[112] « Il fonde, en 1897, la Revue "ART et DÉCORATION" qui fut la première revue d'art décoratif en France, et qui occupa toujours la première place parmi les revues similaires qui se fondèrent ensuite. Obligé parfois, par ses travaux, d'abandonner temporairement la direction de la Revue, il la dirigeait encore, lorsqu'en 1914 la guerre en interrompit la publication. » (Adélaïde VERNEUIL DE MARVAL, « Notes biographiques sur Maurice Pillard Verneuil », [notes rédigées du vivant de M. P. V.], Archives privées Gaspard de Marval.

[113] *Idem*.

[114] « Il y a longtemps déjà, nous avons correspondu ensemble. » écrit Verneuil à Ritter en mars 1908. (L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 17 mars 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne). Mais le fonds Ritter des Archives littéraires de Suisse ne conserve aucune lettre de Verneuil antérieure à cette date. Peut-être parle-t-il donc au nom d'*Art et Décoration* ?

[115] L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 25 février 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

commandes[117]. Enfin, Lévy, en tant qu'éditeur, reste seul à pouvoir régler les litiges : c'est à lui que Ritter s'adresse directement lorsque Verneuil tarde trop à lui répondre, une première fois, au cours de l'été 1908[118], et une nouvelle fois en 1910, lors du conflit qui l'oppose au rédacteur en chef à propos de son article sur Ludwig Hohlwein[119]. Désireux que l'article paraisse, l'éditeur informe Ritter de ses intentions[120], puis accepte de le rétribuer dès décembre 1910[121], alors même que le texte ne sera finalement publié qu'en août 1911. Verneuil s'est, pour sa part, écarté de l'affaire dès avril 1910[122], tandis que Lucien Vogel a pris le relais, pour la petite correspondance, dès décembre[123].

Les fonctions exactes de ce dernier au sein d'*Art et Décoration* sont encore plus difficiles à déterminer. Les responsabilités multiples que Vogel a ensuite occupées au sein de divers titres de presse[124] ont vraisemblablement incité les chroniqueurs à amplifier le rôle qu'il a pu avoir dans l'équipe de Lévy, celle-ci bénéficiant rétrospectivement du prestige d'une telle collaboration. En 1937, Albert Lévy le mentionne dans sa liste des rédacteurs en chef successifs d'*Art et Décoration*[125]. Mais en 1954, l'auteur de la notice nécrologique de Vogel reste plus évasif, se contentant d'évoquer « d'importantes responsabilités à la rédaction de notre

---

[116] « C'est avec plaisir que je recevrai de vous un article sur l'exposition des artistes polonais à Vienne. Je vous demanderai seulement, comme c'est la coutume dans notre Revue qui est avant tout une Revue d'images, de me faire parvenir les photographies destinées à illustrer votre article afin d'en saisir le comité. » (L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 17 mars 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

[117] L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 25 février 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[118] « Je ne m'explique pas le silence de M. Verneuil et dès son retour à Paris, je lui en demanderai la raison que je vous ferai connaître. » (L.D.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 20 juin 1908, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

[119] Au printemps 1910, Ritter s'offusque du retard que Maurice Pillard-Verneuil met à lui répondre lors des préparatifs qui précèdent la parution de son article sur le peintre allemand Ludwig Hohlwein ; il est particulièrement courroucé du délai que Verneuil lui indique (« quelques mois ») et de ses critiques concernant le matériel d'illustration (L.M.S. de M. Pillard-Verneuil à W. Ritter, 5 avril 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne). Ritter réclame alors plusieurs fois son manuscrit à la rédaction (Copies-lettres de W. Ritter à M. Pillard-Verneuil, 8 avril 1910, 21 mai 1910, 11 juin 1910, 2 juillet 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne) avant de s'adresser directement à Lévy, à qui il demande une garantie de parution ou, le cas échéant, une indemnité (Copie-lettre de W. Ritter à É. Lévy, 28 novembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne). Lévy cède et lui renvoie une épreuve le 12 décembre, accompagné de la somme de 87 francs (L.M.S. d' É. Lévy à W. Ritter, Fonds William Ritter, ALS, Berne), en lui indiquant toutefois un délai de trois mois avant la publication. L'article en question ne paraîtra finalement qu'en août (W. RITTER, « Ludwig Hohlwein », *A&D*, août 1911, p. 257-264).

[120] « Je serai fixé à ce sujet lundi ou mardi prochain, et je vous ferai aussitôt connaître la décision qui aura été prise, mais je n'ai pas voulu vous faire attendre jusque là pour vous faire connaître mes intentions. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 3 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

[121] « Je vous envoie donc dès maintenant le montant, soit fr. 87 et vous prie de me retourner les épreuves avec vos corrections. » (L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 12 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

[122] L.M.S. de M. P.-Verneuil à W. Ritter, 5 avril 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[123] L.M.S. de L. Vogel à W. Ritter, 19 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

[124] Après avoir travaillé pour *Femina* et pour *Art et Décoration*, Lucien Vogel fonde en 1912 *La Gazette du bon ton*. Il dirige ensuite aussi *Feuillets d'art* (en 1921-1922), le *Jardin des modes* et *Vogue*, avant de fonder en mars 1928 le magazine *Vu*. Voir : Sophie KURKDJIAN, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XXe siècle*, éd. Institut universitaire Varenne, 2014 (ouvrage tiré d'une thèse de doctorat en histoire des médias, sous la dir. de Patrick Eveno, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2013).

[125] A. LÉVY, *A&D*, janvier 1937, n. p.

revue[126] ». L'enquête, menée en 1925 par Georges Charensol auprès de Lucien Vogel lui-même, aide toutefois à se faire une idée un peu plus précise de ses fonctions[127]. Fils du caricaturiste de *L'Assiette au beurre* Hermann Vogel[128], le jeune Lucien, d'abord étudiant en architecture à l'École des beaux-arts, se détourne vite de cette formation lorsqu'il découvre le milieu de l'édition, grâce à Desclauzière, directeur d'Hachette et ami de son père[129]. Dès 1906[130], il y apprend les aspects industriels et commerciaux de la profession en s'occupant de *La Vie heureuse,* qui fusionnera en 1917 avec *Femina*, l'autre grand magazine culturel féminin de la Belle Époque[131]. Invité, selon ses propres dires, à rejoindre l'équipe de Lévy[132], il y occupe un poste plus proche de ses ambitions :

> « En entrant chez Hachette, j'avais espéré y avoir un jour une direction artistique, mais je m'aperçus bientôt que l'organisation de cette maison rendait difficile la création de ce poste, aussi lorsque Émile Levy, directeur d'*Art et Décoration* et de la Librairie centrale des beaux-arts m'appelait à ses côtés, je n'hésitais pas à accepter sa proposition.
> Si j'avais appris chez Hachette la technique industrielle et commerciale, j'appris chez Émile Levy à réaliser de beaux ouvrages sans m'occuper d'autre chose. Je fis donc pendant plusieurs années *Art et Décoration* ainsi que des livres d'art importants comme *La Mer, Études d'animaux* de Méheut […].[133] »

Loin d'être nommé à l'âge de vingt-trois ans rédacteur en chef d'une revue d'une telle envergure, il semble donc que Vogel se soit contenté, dans un premier temps, d'un rôle équivalent à celui de directeur artistique : plus concrètement, il est vraisemblable qu'on lui ait confié la mise en page de la revue, un rôle plus technique et visuel, sans véritable impact sur l'organisation des sommaires[134]. Fin 1910, il prend toutefois le relais de Verneuil et de Lévy

---

[126] Anonyme, « Lucien Vogel », *Art et Décoration*, juillet-août 1954, p. 39-40.
[127] Georges CHARENSOL, « Un grand éditeur d'art, Lucien Vogel », *Les Nouvelles littéraires*, n° 133, mai 1925, p. 5.
[128] Danielle LEENAERTS, *Petite histoire du magazine* Vu *(1928-1940), entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 20.
[129] G. CHARENSOL, 1925, p. 5.
[130] Shane ADLER DAVIS, « Lucien Vogel », *Costume (The Journal of the Costume Society, London)*, n° 12, 1978, p. 74.
[131] Le dépouillement de *La Vie heureuse* ne nous a pas permis de déterminer quelle fonction Vogel occupait réellement au sein de ce périodique.
[132] Selon Shane Adler Davis, Vogel rejoint *Art et Décoration* en 1909 (S. ADLER DAVIS, 1978, p. 74). Toutefois, aucune pièce d'archive ne vient clairement corroborer cette information avant décembre 1910 (L.M.S. de L. Vogel à W. Ritter, 19 décembre 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[133] Propos de Lucien Vogel rapporté par Charensol (CHARENSOL, 1925, p. 5).
[134] La correspondance de Lévy confirme même un rôle relativement subalterne : en janvier 1911, Vogel reçoit pour mission de se rendre au marché aux oiseaux afin de trouver un chat, spécimen devant servir aux études de Mathurin Méheut. (L.M.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 6 janvier 1911, Archives privées Patrick Jude). D'ailleurs, contrairement à Thiébault-Sisson, Soulier, Mourey, Verneuil et Sedeyn, Vogel ne pratique pas la critique d'art et n'écrit aucun article pour *Art et Décoration*. Notre interprétation s'appuie également sur l'extrait d'une lettre d'Hermann Vogel à son fils, Lucien, qui confirme la répartition initiale probable des rôles entre Vogel et Pillard-Verneuil. Vogel se serait essentiellement occupé de la partie « artistique », c'est-à-dire de la mise en page, et Pillard-Verneuil du contenu textuel des sommaires : « Tu feras son affaire quant à l'arrangement de son magazine [*Art et Décoration*] mais Verneuil y tenait je crois la partie littéraire et alors je ne sais si tu as la main. Ce

afin de régler les derniers préparatifs précédant la parution de l'article de Ritter sur Hohlwein, assumant, comme Verneuil et Soulier avant lui, la communication avec l'auteur au sujet des envois d'épreuves, de matériel illustratif et de justificatifs de parution[135].

Enfin, François Monod, toujours en charge des suppléments d'*Art et Décoration*, leur donne une importance croissante entre 1906 et 1910, notamment grâce au développement d'une véritable « Chronique » précédant les « Nouvelles diverses ». S'occupant officiellement de la rubrique bibliographique depuis décembre 1905, il reçoit à son adresse personnelle les envois des éditeurs, mais assume aussi l'initiative de certains choix en sollicitant directement les auteurs des ouvrages[136]. Prenant de plus en plus souvent la plume, il fait passer le statut de ces suppléments du rang de simple bulletin d'actualité au statut de tribune : si la dimension critique de ses comptes rendus d'exposition reste plus ténue que chez ses confrères, Monod contribue à élargir la perspective en s'intéressant aux nombreuses manifestations tenues dans les galeries et en suivant attentivement les débats qui agitent l'actualité des arts appliqués. Ainsi, bien qu'il occupe une position relativement marginale dans l'administration de la revue, le poids acquis grâce à lui par les suppléments au fil des années contribue à justifier le titre d'éditeur qu'il revendique a posteriori[137].

À partir de 1906, les modifications perceptibles dans la ligne critique ne sont donc pas le fait d'un renouvellement de la direction, globalement stable, malgré l'évolution de la répartition des rôles. Quoiqu'assumées par les dirigeants de la revue – Lévy, Verneuil et Monod – ces mutations en faveur de l'ordre sont essentiellement dues, comme les changements observés entre 1902 et 1905, à l'arrivée de nouvelles plumes, dont une partie est issue de la critique indépendante.

Une inflexion conservatrice ? Camille Mauclair et Louis Vauxcelles

Si la contribution de Gustave Kahn et de Frantz Jourdain, vers 1902-1904, avait accentué l'engagement pragmatique d'*Art et Décoration* au profit d'un art décoratif social, les renouvellements partiels de l'équipe rédactionnelle autour de 1905 affermissent au contraire son positionnement en faveur d'un art moderne prolongeant la tradition, et son refus de la

---

n'est pas que ce soit le diable mais encore faut-il y être entraîné. » (lettre citée par S. KURKDJIAN, 2014. Nous remercions Sophie Kurkdjian pour cette précision, communiquée avant la publication de son ouvrage).

135 L.M.S. de L. Vogel à W. Ritter, 19 décembre 1910 ; 6 mai 1911 ; 15 mai 1911 ; 13 août 1911, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

136 En septembre 1907, François Monod fait part à Ritter de son désir de publier une recension de ses *Études d'art étranger*. (L.M.S. de F. Monod à W. Ritter, 4 septembre 1907, Fonds W. Ritter, ALS, Berne).

137 Voir supra, dans le chapitre 4 : « *François Monod, l'homme de l'ombre* ».

rupture prônée par les avant-gardes picturales. Le ralliement des deux figures majeures de la critique indépendante que sont Camille Mauclair et Louis Vauxcelles y contribue fortement. Pourtant, il convient de nuancer le regard souvent stéréotypé dont l'historiographie traditionnelle a enveloppé ces deux auteurs, en raison de l'engagement violemment réactionnaire du premier dans les années trente et quarante[138], et du rôle, en partie involontaire, du second dans la genèse péjorative des termes de « fauvisme » et de « cubisme »[139]. Avant la Première Guerre mondiale, les positions de Mauclair, comme celles de Vauxcelles, sont en réalité beaucoup moins rigides, même si l'année 1905 constitue sans doute un pivot dans leur parcours critique[140].

À cette date, tous deux conservent encore l'héritage de leur fréquentation passée des cercles symbolistes. Ayant embrassé une carrière d'« écrivain d'art[141] » au début des années quatre-vingt-dix, Mauclair a collaboré comme critique, essayiste et poète à de nombreux titres de la presse symboliste – *La Revue indépendante*, *La Revue blanche*, *La Nouvelle Revue,* le *Mercure de France*, entre autres[142] –, une collaboration motivée par son adhésion à la conception unitaire de l'art alors défendue par ses confrères[143]. De son côté, après une licence de lettres à la Sorbonne et un passage à l'École du Louvre, Vauxcelles a participé, en 1893, à la fondation de la revue idéaliste *L'Art et la Vie*, dans laquelle il a publié ses premiers textes d'inspiration parnassienne[144]. Vers 1896, il rejoint ensuite le *Gil Blas*, devenant responsable de la rubrique « La Vie artistique » du quotidien jusqu'en 1913. Si Mauclair conserve des ambitions littéraires[145] et conçoit l'art comme une « religion[146] », Vauxcelles assume au contraire un statut de journaliste-critique, définissant ainsi son rôle :

> « non un théoricien sévère et ennuyeux, non un doctrinaire, non un technicien incompréhensible – mais un *journaliste*, un reporter bien informé, sensible, urbain, alerte, sans pédanterie – pas un professeur des écoles. Un professionnel irréprochable qui ne passe jamais à côté d'événements, qui écrit pour un public éduqué, des *femmes*, voulant plaire et divertir tout en informant.[147] »

---

[138] Dominique JARRASSÉ, « Camille Mauclair », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.) ([en ligne :] http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347, consulté le 27 mai 2014).
[139] Lorenzo GIUSTI, « Louis Vauxcelles e la genesi del fauvismo », *Ricerche di Storia dell'arte*, n° 81, 2003, p. 5-22.
[140] D. JARRASSÉ, *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.).
[141] *Ibid*.
[142] Simonetta VALENTI, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle : critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milano, V&P universita, 2003. L'héritage mallarméen est notamment très fort chez Mauclair.
[143] Marie GISPERT (éd.), *La critique d'art au Mercure de France : 1890-1914. G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn*, Paris, Ed. rue d'Ulm, 2003, p. 13.
[144] Christan LASSALLE, « Repères biographiques », *in* Louis VAUXCELLES, *Le Fauvisme* (préf. et repères biographiques par C. Lassalle), Paris, éd. Olbia, 1999, p. 131.
[145] Entre 1900 et 1908, Mauclair se retire toutefois progressivement de la scène littéraire. S. VALENTI, 2003.
[146] D. JARRASSÉ, *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.).
[147] L. VAUXCELLES, « Ms memorandum to P. Laffite (publisher of *Excelsior*) », Fonds Vauxcelles, boîte 67, INHA.

Malgré ces conceptions divergentes de la critique, Vauxcelles et Mauclair partagent néanmoins une admiration égale pour Roger Marx[148], qui a pu les inciter à rejoindre l'équipe d'*Art et Décoration*, parallèlement à leur intérêt pour les arts décoratifs. Pourtant, en dépit d'une éloquente profession de foi de Mauclair, considérant que « l'art décoratif est la racine de tous les autres[149] », un tel intérêt reste limité. Mauclair a certes suivi l'actualité des arts appliqués depuis l'émergence de l'Art nouveau et livré plusieurs écrits sur ce sujet[150], mais ses contributions régulières à *L'Art décoratif* n'ont concerné que la sculpture et la peinture, des maîtres de la fin du XIX[e] siècle (Renoir, Carrière, Mary Cassatt, Whistler)[151] aux peintres gravitant autour de la Société nouvelle (La Gandara, Blanche, Helleu ou Le Sidaner)[152]. Pour sa part, Vauxcelles défend plutôt, à l'instar de la revue de Lévy, un art à vocation décorative. En 1905, il participe à l'organisation de la section de l'Art à l'école à l'Exposition internationale de Liège[153], rejoignant les préoccupations de plusieurs rédacteurs de la revue de la Librairie centrale. Au début des années dix, enfin, il sera le commentateur attitré du Salon des artistes décorateurs et des arts appliqués au Salon d'automne pour *Art et Industrie*[154].

Toutefois, les contributions respectives de Mauclair et de Vauxcelles à *Art et Décoration* ne participent pas vraiment à la défense de l'art décoratif moderne. Non seulement elles interviennent à l'apogée de la crise qui affecte les arts décoratifs, mais elles contribuent plutôt à reléguer ceux-ci à un second plan, au profit de la peinture qui acquiert un poids croissant. La participation de Mauclair, qui dénonce ailleurs le caractère illusoire d'un art social à destination du peuple[155], ne remet pas en question l'engagement de la revue au profit de cet

---

148 Plusieurs lettres adressées par Camille Mauclair à Roger Marx attestent cette admiration (L.M.S. de C. Mauclair à R. Marx, 9 juillet 1893 ; 1[er] janvier 1896 ; 6 avril 1896 ; 4 septembre 1898, BINHA, autographes, carton 115). Quant à Vauxcelles, il se dit, selon Christian Lassalle, élève de Marx (C. LASSALLE, *in* L. VAUXCELLES, 1999, p. 131).

149 C. MAUCLAIR, 1906, p. 258.

150 Voir notamment C. MAUCLAIR, « La réforme de l'art décoratif en France », *La Nouvelle Revue*, 1[er] février 1896, p. 724-746 (cf. L.M.S. de Camille Mauclair à Roger Marx, 6 avril 1896, BINHA, autographes, carton 115, repr. dans C. MÉNEUX, 2007, p. 1130).

151 C. MAUCLAIR, « L'œuvre d'Auguste Renoir », *L'Art décoratif*, février 1902, p. 173-189 et mars 1902, p. 217-230 ; « L'âme d'Eugène Carrière », mai 1902, p. 58-70 ; « Un peintre de l'enfance : Miss Mary Cassatt », août 1902, p. 177-185 ; « Notes sur James Whistler », septembre 1904, p. 81-88.

152 C. MAUCLAIR, « Antonio de La Gandara », *L'Art décoratif*, décembre 1901, 85-95 ; « Jacques-Émile Blanche », septembre 1902, 221-233 ; « Paul Helleu », janvier 1904, p. 1-9 ; « Henri Le Sidaner », août 1904, p. 41-50.

153 C. LASSALLE, *in* L. VAUXCELLES, 1999, p. 133.

154 L. VAUXCELLES, « L'Art décoratif au Salon d'automne », *Art et Industrie*, novembre 1910, fasc. I-III ; « Le sixième Salon des artistes décorateurs », avril 1911, fasc. IV ; « Les Arts appliqués aux Salons. – I. La Société nationale », mai 1911, fasc. I-II ; « L'Art décoratif au Salon d'automne », décembre 1911, fasc. I-III ; « Broderies russes », février 1912, fasc. I-II ; « Le septième Salon des artistes décorateurs », avril 1912, fasc. I-III et mai 1912, fasc. I-II ; « L'Art décoratif au Salon d'automne », mars 1913, fasc. I-II et avril 1913, fasc. I-II.

155 C. MAUCLAIR, « Le besoin d'art du peuple », 1906, p. 248-263 (texte partiellement repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6128, consulté

idéal. Mais son abandon des arts décoratifs va de pair avec le virage opéré simultanément par *Art et Décoration* et par la critique indépendante autour de 1905, au profit d'un art continuant délibérément la tradition. Ainsi, Mauclair ne se contente pas de louer les qualités plastiques de Sorolla y Bastida[156], la beauté picturale et décorative de Jean-Paul Laurens[157] ou les talents de portraitiste de Besnard[158], unanimement célébrés par *Art et Décoration*. À la suite de Monod, Mauclair dénonce les œuvres « prétentieuses, ignorantes, bouffonnes » de cette « douzaine d'exposants » du Salon d'automne de 1906, « auxquelles ils serait naïf d'accorder le bénéfice d'une mention même désobligeante[159] ». Ignorant ainsi délibérément Matisse, Derain et Vlaminck, il se félicite d'un assagissement chez Desvallières, Marquet ou Vallotton, auxquels il oppose le charme plus mesuré et distingué de Vuillard, Hermenegildo Anglada, Simon Bussy et Bernard Boutet de Monvel. Réservant ses bons mots au cadre plus informel du quotidien *Gil Blas*, Vauxcelles se montre quant à lui plus mesuré, mais ses articles consacrés à André Devambez, Julien Lemordant, Boutet de Monvel, Maxime Dethomas et Henry Caro-Delvaille[160], confirment l'intérêt porté par *Art et Décoration* à une peinture de la vie moderne, héritière des acquis plastiques de l'impressionnisme et réfractaire à l'avant-garde.

Malgré quelques phrases assassines de Mauclair contre les Fauves, le rôle joué par Mauclair et Vauxcelles dans l'orientation nouvelle d'*Art et Décoration* reste donc relativement subtil. Autour de 1905, les deux hommes ne constituent pas les moteurs réactionnaires auxquels la postérité les a souvent identifiés. Toutefois, conformément au caractère percutant de leurs commentaires des Salons d'automne, leur présence aux sommaires d'*Art et Décoration* valide le tournant conservateur adopté par la revue. Avec eux, elle refuse une modernité désormais incarnée par les avant-gardes picturales, tout comme elle se détourne en partie d'un art décoratif en crise, qui peine à incarner l'essence du présent. De manière toute mesurée, Vauxcelles et Mauclair comptent alors, à la fin des années 1900, parmi les principaux promoteurs de l'ordre auquel aspire une bonne part de la critique, et auquel *Art et Décoration*, tendant à devenir une revue plus généraliste, souscrit pleinement.

---

le 18 décembre 2014). Sur cette question, voir aussi P. VAISSE, « Mauclair, le peuple et l'art », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), 2014, p. 297-312.

[156] « Autrement fort, et d'une force autrement authentique, qu'un virtuose, styliste par la puissance irréfutable d'un coloris brûlant et d'un dessin plein de la plus volontaire synthèse, nombreux, multiforme, assoupli, prestigieux, heureux, léger, ce peintre enivré du monde visible nous a donné ce "spectacle magnifique" qui est, après tout, la raison logique, intime et suprême de la peinture. » (C. MAUCLAIR, « M. Sorolla y Bastida », *A&D*, octobre 1906, p. 117).

[157] C. MAUCLAIR, « Jean-Paul Laurens », *A&D*, mars 1906, p. 85-98.

[158] C. MAUCLAIR, « Albert Besnard, portraitiste », *A&D*, mars 1909, p. 69-80.

[159] C. MAUCLAIR, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1906, p. 141.

[160] L. VAUXCELLES, « André Devambez », *A&D*, janvier 1907, p. 31-40 ; « Julien Lemordant », *A&D*, octobre 1907, p. 101-110 ; « Bernard Boutet de Monvel », *A&D*, décembre 1908, p. 185-194 ; « Maxime Dethomas », *A&D*, février 1909, p. 37-44 ; « Henry Caro-Delvaille », *A&D*, février 1910, p. 45-54.

À la même période, *Art et Décoration* accueille aussi les premières contributions des acteurs et fondateurs de l'une des revues majeures du XXe siècle dans le double domaine de la littérature et de la critique. En 1908 se décide autour d'André Gide la création de la *Nouvelle Revue française*, qui, après un faux départ en novembre 1908, sort son premier numéro en février 1909. Y participent Jean Schlumberger, André Ruyters, Charles-Louis Philippe et Michel Arnauld (pseudonyme de Marcel Drouin), aux côtés de Jacques Copeau, chargé de la chronique théâtrale, et d'Henri Ghéon, spécialiste du roman, bientôt rejoints en 1910 par Jacques Rivière, qui secondera Copeau à la direction de la revue entre 1912 et 1913. Or, entre 1907 et 1913, ces trois écrivains – Copeau, Rivière et Ghéon – collaborent également, de manière plus ou moins épisodique, à l'entreprise de Lévy, faisant œuvre de critique d'art parallèlement à leurs activités littéraires et dramatiques respectives.

Très vraisemblablement, le lien entre l'équipe de Lévy et le noyau de la *NRF* s'est fait par l'intermédiaire de Copeau[161], alors immergé dans les cercles artistiques et mondains parisiens. Depuis août 1905[162], il travaille en effet pour Georges Petit, dont l'éminente galerie du 8, rue de Sèze, devient rapidement, vers 1907-1908, l'un des lieux de réunions favoris des futurs créateurs de la *NRF*[163]. Selon Helen T. Naughton[164], l'entrée de Copeau chez Petit aurait eu lieu par le biais de Besnard, qu'il côtoyait déjà en 1898[165]. Elle coïncide en effet avec son exposition de 1905 rue de Sèze[166], dont le jeune critique rend compte dans *L'Art décoratif*[167]. Entre juin 1905 et septembre 1906[168], Copeau livre en effet ses premières chroniques artistiques à la revue de Soulier, avant de rejoindre *Art et Décoration*. Si une

[161] Jacques Copeau est le premier du groupe de la *NRF* à collaborer à *Art et Décoration*, dès mars 1907. Jacques Rivière donne son premier article en mai 1910, et Henri Ghéon en janvier 1913. Tous trois sont alors liés selon des degrés divers à André Gide : Ghéon depuis 1898, et Copeau depuis 1903, tandis que Rivière ne rencontre l'écrivain qu'en 1909. (Auguste ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française*. La formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978, p. 39 ; p. 51-56 et p. 258-259). Pour sa part, Alban Cerisier donne les dates de 1897 pour la rencontre Ghéon-Gide et 1908 (le 15 décembre) pour la rencontre Gide-Rivière (Alban CERISIER, *Une histoire de « La NRF »*, Paris, Gallimard, 2009, p. 62 et 183).

[162] A. CERISIER, 2009, p. 77.

[163] Paul-Louis MIGNON, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993, p. 51.

[164] Helen T. NAUGHTON « Préalables », *in* Alain RIVIÈRE et Helen T. NAUGHTON (dir.), *Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau*, *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 26, 3e trimestre 1982, p. 21

[165] « Comment j'ai connu Mauclair ? Chez le peintre Besnard où il fréquente. » (Jacques Copeau, Lettre à Agnès 29 septembre 1898, citée dans « Sommaire chronologique » *in* J. COPEAU, *Journal*, *1901-1905*, Paris Seghers, éd. Claire Paulhan, 1991, p. 36).

[166] A. CERISIER, 2009, p. 77.

[167] J. COPEAU, « Albert Besnard », *L'Art décoratif*, juillet 1905, p. 1-16.

[168] J. COPEAU, « La gravure en couleurs à la Galerie Georges Petit », *L'Art décoratif*, janvier 1906, p. 16-21 ; « Sorolla y Bastida », *L'Art décoratif*, septembre 1906, p. 81-88.

collaboration parallèle ou successive à ces deux titres n'a rien de surprenant, le passage de l'un à l'autre a pu être favorisé par les liens intimes liant Copeau à Jean-Paul Laurens et à son fils Paul depuis l'été 1905[169].

Toutefois, dans les deux cas, la position du jeune critique est relativement ambiguë : ses contributions aux deux périodiques se limitent aux comptes rendus des expositions de la galerie Georges Petit, qu'il aurait justement été chargé d'organiser[170]. Les quelques notes publiées sur Ferdinand Luigini par *Art et Décoration* en mars 1907 se contentent de reproduire des extraits du texte écrit par Copeau pour le catalogue de l'exposition de ses aquarelles et gouaches[171]. Une telle position explique le ton peu militant et presque complaisant employé par Copeau, qui fait ici la simple promotion des activités de son patron.

> « Le public se réjouira certainement de retrouver réunies, chez Georges Petit, du 1er au 15 mars, cinquante aquarelles et gouaches de Luigini. L'occasion nous sera donnée, quelque jour, d'étudier comme il le mérite le talent de cet artiste.
> Nous devons y renoncer aujourd'hui dans la hâte où nous sommes de signaler, tandis qu'on peut encore la visiter, son excellente exposition.[172] »

Comme c'est le cas, un peu plus tard, pour les textes de Jacques Rivière[173], ces écrits critiques sont avant tout d'ordre alimentaire – c'est pourquoi ils n'ont été que très rarement pris en compte dans les études consacrées à ces auteurs. Dans *Art et Décoration*, un texte tel que « Ferdinand Luigini » revêt aussi un statut particulier : simple écho, pour ainsi dire, de l'actualité des expositions, il aurait sans doute eu davantage sa place dans les suppléments de la revue. La proximité d'*Art et Décoration* avec le magazine, s'en trouve renforcée, tandis que la vocation militante du périodique paraît quelque peu trahie : le commentaire qu'il propose, à l'instar de celui que tiennent souvent ses confrères de la future *Nouvelle Revue française*, semble

---

169 Le 22 juin 1905, Jacques Copeau écrit dans son journal intime : « Hier, par une journée splendide, le premier jour d'été de cette saison, nous sommes allés G[ide] et moi à Fécamp, et de Fécamp à Sassetot, proche des Petites-Dalles. Nous avions pour compagnon de voyage Paul Laurens, le fils de Jean-Paul, peintre lui-même. […] Il semble que nous sympathisions et la journée se passe très gaiement. » (J. COPEAU, 1991, p. 206). Par la suite, de nombreuses mentions de moments passés en compagnie des Laurens, dans sa correspondance avec André Gide atteste la permanence de ces liens amicaux (André GIDE et Jacques COPEAU, *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, I. décembre 1902-mars 1903 (édition établie et annotée par Jean Claude, introduction de Claude Sicard), Paris, Gallimard, Cahiers André Gide n° 12, 1987).

170 H. T. NAUGHTON, *in* A. RIVIÈRE et H. T. NAUGHTON (dir.),1982, p. 21.

171 J. COPEAU, « Luigini », *Exposition Luigini, aquarelles et gouaches, ouverte du 1er au 15 mars 1907*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1907, p. 6, 7 et 8.

172 J. COPEAU, « Ferdinand Luigini », *A&D*, mars 1907, p. 115.

173 Jacques RIVIÈRE, « Albert Besnard décorateur », *A&D*, mai 1910, p. 153-172 ; « Les Ciels », *A&D*, février 1911, p. 47-59. Michel ERMAN, Préface à *Jacques Rivière critique d'art. Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 12e année, n° 40, 2e et 3e trimestre 1986, p. 9. Selon l'auteur, ces « travaux alimentaires » auraient, de surcroît, été censurés par la rédaction d'*Art et Décoration* – certainement pour des raisons liées à la mise en page.

bien fade à côté du système critique élaboré par Gustave Soulier dans les années quatre-vingt-dix.

Un Jacques Copeau ou un Jacques Rivière sont pourtant reconnus, non seulement pour la qualité de leur écriture, mais également pour la pertinence de leur regard critique. Certes, celui de Copeau s'est surtout exercé dans le domaine de la critique dramatique[174]. Mais, entre 1909 et 1914, Rivière a livré plus d'une vingtaine de textes consacrés à la peinture, qui dévoilent une vision personnelle non seulement de l'art, mais aussi de la critique elle-même. S'intéressant, selon Michel Erman, plus à l'acte même de peindre qu'à l'image[175], l'écrivain situe sa réflexion sur un plan à la fois métaphysique et sensuel, s'attachant notamment au « motif de la courbe, de l'ondulation qui se fait spirale, volute ou réseau[176] », l'œuvre de l'artiste apparaissant « comme la captation d'un mouvement, et par extension, comme l'étreinte de l'objet désiré[177] ». Par ailleurs, Rivière est l'un des plus ardents propagateurs du fameux « esprit *NRF* », qui travaille, dès le début des années dix, à la promotion d'un classicisme moderne. Dans sa préface à la nouvelle édition des *Études* critiques de l'écrivain, Alix Tubman le rappelle également : il s'agit pour lui, comme pour ses confrères de la *NRF*, de « former un courant porteur de modernité[178] », indiquant les directions les plus fécondes pour la création littéraire du présent et de demain. Parmi ces directions, qu'il s'agisse de musique, de littérature ou de peinture, il favorise celles qui s'inscrivent dans la continuité des « grands maîtres de la minutie et de la distinction[179] » – Poussin[180], David, Ingres –, privilégiant la discipline par rapport à l'originalité. Malgré la relative fadeur des textes donnés à *Art et Décoration* par les créateurs de la *NRF*, leur participation à la revue de Lévy contribue donc aussi à l'infléchissement de la politique éditoriale en faveur d'un art moderne plus que jamais ancré dans une tradition, revendiquée comme française et classique. La place nouvelle donnée à l'art du passé en est aussi l'indice.

[174] J. COPEAU, *Études d'art dramatique. Critiques d'un autre temps*, Paris, éditions de la *NRF*, 1925.
[175] M. ERMAN, 1986, p. 9.
[176] Alix TUBMAN-MARY, Préface à Jacques RIVIÈRE, *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à* La Nouvelle Revue Française *(1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.
[177] *Idem*.
[178] *Ibid*., p. 13.
[179] *Ibid*., p. 1.
[180] À ce sujet, voir J. RIVIÈRE, « Poussin et la peinture contemporaine », *L'Art décoratif*, 5 mars 1912, p. 133-148.

3/ Histoire et critique

L'attraction du passé

Dès 1906, *Art et Décoration* s'écarte légèrement de sa spécificité initiale, qui la distinguait notamment de sa consœur, la *Revue des arts décoratifs*, en accueillant désormais plusieurs articles par an consacrés à l'art du passé. Jusqu'à présent, quelques rares textes s'intéressant essentiellement au XIXe siècle[181] avaient constitué les seules exceptions faites à la règle de suivre exclusivement l'actualité du mouvement moderne pour mieux l'encourager. Conformément aux engagements pris à la suite de l'enquête-bilan de l'automne 1905, cet intérêt pour l'art ancien se manifeste sous deux formes : les introductions rétrospectives des exposés techniques, d'une part, et les comptes rendus d'expositions, d'autre part. Toutefois, si les articles techniques à vocation didactique interviennent relativement régulièrement jusqu'en 1909, leurs auteurs ne se plient pas toujours rigoureusement à cette prescription, mise en pratique de manière inaugurale par François Courboin à propos de l'eau-forte[182]. Peut-être plus soucieux que certains de ses confrères de respecter un principe établi dans l'entourage proche de Lévy, Maurice Pillard-Verneuil donne également quelques éléments historiques au sujet de la passementerie et de la pâte de verre, tout comme Paul Mezzara à propos du filet brodé[183]. Mais les autres artistes à qui sont confiés les exposés sur la corne, le cuir incrusté et la céramique, abandonnent la partie rétrospective : Jeanmaire et Leclerc l'éludent[184], tout comme Édouard Bénédictus[185], tandis que Taxile Doat se contente d'insérer un tableau chronologique des principales dates de l'histoire des porcelaines tendre et dure dans le premier article de sa série sur les céramiques de grand feu[186].

---

[181] L. BÉNÉDITE, « Théodore Chassériau et la décoration de la Cour des Comptes », *A&D*, janvier 1898, p. 22-25. L. MAGNE, « L'architecture moderne », *A&D*, février 1898, p. 45-53 et mars 1898, p. 73-80. É. MOLINIER, « La collection Édouard Corroyer », *A&D*, avril 1899, p. 112-121 ; Étienne MOREAU-NÉLATON, « Un précurseur : Laurent Bouvier », *A&D*, mai 1901, p. 166-172 ; G. MIGEON, « Notes sur l'histoire du tissu au Japon », *A&D*, mars 1905, p. 89-98.

[182] François COURBOIN, « L'eau-forte », *A&D*, avril 1906, p. 129-144. L'article est même complété, dans les suppléments, par une liste du matériel nécessaire à l'exécution d'une eau-forte et d'un index bibliographique.

[183] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « La Passementerie », *A&D*, mai 1908, p. 145-158 ; « Les Pâtes de verre », *A&D*, mars 1909, p. 81-90 ; Paul MEZZARA (et M. P.-VERNEUIL), « Le Filet brodé », *A&D*, décembre 1908, p. 195-208. Dans le cadre de ces articles, *Art et Décoration* renoue avec une pratique initiée dans le numéro inaugural par Lucien Magne (L. MAGNE, « Le vitrail », *A&D*, janvier 1897, p. 1-10 et février 1897, p. 9-16).

[184] JEANMAIRE et R. LECLERC, « La corne », *A&D*, septembre 1907, p. 95-100.

[185] Édouard BÉNÉDICTUS, « Le cuir incrusté », *A&D*, mars 1908, p. 73-88.

[186] Taxile DOAT, « Les céramiques de grand feu : la porcelaine dure et le grès cérame », *A&D*, septembre 1906, p. 87-104 (tableau cité p. 91), novembre 1906, p. 153-163 et février 1907, p. 69-80.

La visibilité accordée à l'art du passé dans *Art et Décoration* est donc essentiellement due aux commentaires des expositions temporaires qui, dans la continuité des récentes décennales et centennales de 1889 et de 1900, commencent à se développer dans les musées français au seuil du XXe siècle[187]. L'attention se focalise sur deux types d'événements : d'un côté, les expositions d'art décoratif, organisées par les musées spécialisés de la capitale (le Musée des arts décoratifs[188] et le Musée Galliera[189]), et, de l'autre, les manifestations de la Bibliothèque nationale[190]. En 1908, la publication des deux volumes de la collection Hœntschel suscite également une série d'articles en deux volets, sur les boiseries, puis sur les bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles[191].

L'introduction de l'art ancien, sous toutes ses formes, dans une revue a priori dévolue à l'actualité des arts décoratifs contemporains, trouve ainsi une double justification, que les promoteurs d'*Art et Décoration* n'hésitent pas à souligner. Ils se montrent conscients d'un écart entre leur ligne éditoriale actuelle et les intentions premières de leur entreprise, révélant une forme de malaise. Le bilan de l'enquête effectuée à l'automne 1905 brandit la caution du lectorat, demandeur d'articles consacrés aux « monuments du passé[192] », tandis que Paul Cornu, dans son introduction à la *Table des matières* de 1908, revendique le maintien d'un lien fort avec l'actualité par le suivi des expositions et des publications, présentées comme autant d'« occasions de passer en revue l'art d'autrefois[193] ». Lévy lui-même confie à William Ritter que l'article sur les dentelles anciennes publié en 1906 doit son existence à l'événement du musée Galliera, le comité restant « très réfractaire aux articles rétrospectifs[194] ». Ce changement de cap, qui ne satisferait pas l'ensemble de l'équipe, s'apparente plutôt à une démarche personnelle de l'éditeur, de nature plus commerciale que doctrinale. Le but de Lévy

---

[187] Le *Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)* réalisé sous la direction d'Anne Lafont par l'équipe Histoire de l'histoire de l'art de l'INHA entre 2009 et 2012 ([en ligne :] http://agorha.inha.fr) permet de saisir l'émergence de cette pratique dans les premières années du XXe siècle. On comptabilise ainsi seulement deux expositions par an entre 1900 et 1901, puis cinq en 1902, huit en 1903 et onze en 1904. Entre 1905 et 1909, ce chiffre se stabilise à quatre à sept expositions annuelles. Après 1910, cette fréquence s'élève à plus de dix expositions annuelles.

[188] Léon DESHAIRS, « L'Exposition de dentelles anciennes et modernes au Musée des arts décoratifs », *A&D*, août 1906, p. 33-68 (l'exposition se tient de mai à juin 1906) ; Jean-Louis VAUDOYER, « Les Tissus musulmans », *A&D*, février 1907, p. 51-60.

[189] Henri CLOUZOT, « La tradition de la toile imprimée au Musée Galliera », *A&D*, février 1908, p. 61-68.

[190] François COURBOIN, « Exposition de portraits à la Bibliothèque nationale », *A&D*, avril 1907, p. 117-124 ; P. MATHEY, « L'exposition d'œuvres de Rembrandt à la Bibliothèque nationale », *A&D*, juin 1908, p. 209-216.

[191] G. BRIÈRE, « La collection Hœntschel. – 1. Les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles », *A&D*, février 1908 et A. PÉRATÉ, « La collection Hœntschel. – 1. Les bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles », *A&D*, décembre 1908.

[192] La Rédaction, « Notre consultation », *A&D*, décembre 1905, supplément, p. 4.

[193] P. CORNU, 1908, p. 3. Dans les suppléments, la politique de François Monod est la même. En juin 1908, il est ainsi rendu compte de l'Exposition rétrospective de portraits de 1830 à 1890 qui se tient à Bagatelle, et de l'Exposition des pastels français du XVIIIe siècle organisée par la galerie Georges Petit. (F. MONOD, « Chronique », *A&*D, juin 1908, supplément, p. 1 ; 3.

[194] L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter, 26 juin 1906, Fonds William Ritter, ALS, Berne.

reste de s'assurer un public aussi large que possible. Si le lectorat a soi-disant réclamé l'élargissement d'*Art et Décoration* à l'art du passé, il a été au préalable sollicité par la revue elle-même sur cette question : sa réponse a été orientée par un questionnaire, précisément élaboré afin de saisir au plus près un horizon d'attente, dont les tendances étaient déjà rendues largement perceptibles par le succès des périodiques généralistes d'art ancien et moderne.

Par ailleurs, le choix des sujets anciens s'insère étroitement dans la stratégie éditoriale globale de la Librairie centrale des beaux-arts, et plusieurs de ces articles consacrés à l'art du passé se font en réalité l'écho des publications d'Émile Lévy. Ce cas de figure est très clair pour la collection Hœntschel, également présentée dans *L'Architecte*. Il est aussi manifeste dans le choix de couvrir les événements organisés par la Bibliothèque nationale, dont la Librairie centrale publie les catalogues[195]. Les liens associant l'institution et la maison d'édition sont d'ailleurs multiples, comme en témoigne la présence de Paul Vitry dans le comité de patronage de l'Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, et celle d'Henry Marcel dans ses comités d'organisation et d'administration[196]. Plus largement, la Librairie centrale des beaux-arts est aussi, au début du XXe siècle, l'éditeur privilégié des collections de la Bibliothèque nationale[197]. L'insertion d'*Art et Décoration* dans la politique de la maison d'édition est donc doublement efficiente : la revue joue un rôle publicitaire vis-à-vis des ouvrages publiés par Lévy, grâce à son audience large, elle-même maintenue par son intégration à la vaste entreprise de vulgarisation artistique de la Librairie centrale.

La mission pédagogique d'*Art et Décoration* rejoint ainsi à plusieurs niveaux les ambitions de Lévy d'œuvrer « à la propagation de l'art français[198] ». Les introductions rétrospectives des exposés techniques mêlent l'initiation historique à l'enseignement pratique assumé depuis le début par les comptes rendus des concours et, plus récemment, par les articles didactiques lancés par Pillard-Verneuil. En cela, ils participent, comme les articles accompagnant les expositions temporaires, à la vulgarisation de l'histoire de l'art à l'œuvre dans l'édition dans les années liminaires du XXe siècle. Dans la rubrique bibliographique de ses suppléments et ses publicités, la revue rend d'ailleurs largement compte de cette actualité éditoriale, révélant son intention de s'insérer, avec la maison de Lévy, dans cette démarche.

---

195 F. COURBOIN, Joseph GUIBERT, P.-André LEMOISNE, François BRUEL et Jean LARAN, *Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale, avril-juin 1907), Paris, Librairie centrale des beaux-arts, É. Lévy éditeur, 1907 ; F. COURBOIN, Joseph GUIBERT, P.-André LEMOISNE et al., *Exposition d'œuvres de Rembrandt, dessins et gravures* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale, mai-juin 1908), Paris, É. Lévy, 1908.

196 F. COURBOIN, et al., 1907, n. p.

197 Notamment : Ernest BABELON, 1887, et Henri BOUCHOT, *Les Deux Cents Incunables du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, É. Lévy, 1903.

198 L.M.S. d'Émile Lévy au Grand Chancelier de l'ordre de la Légion d'honneur, 20 novembre 1900, (AN, LH 19800035/0307/41292, dossier de Légion d'honneur d'Émile Lévy).

Les textes d'*Art et Décoration* consacrés à l'art ancien répercutent ainsi le discours véhiculé dans les grandes synthèses historiques publiées par la Librairie centrale, Henri Laurens ou Picard, un discours lui-même révélateur des pratiques et des méthodes des historiens de l'art au seuil du XXe siècle. Dans « Les tissus musulmans », Jean-Louis Vaudoyer s'interroge ainsi, à la suite de Gaston Migeon[199] sur les origines coptes, byzantines et sassanides de l'art textile islamique, né d'une combinaison de ces diverses influences. Une telle démarche s'apparente à celle des historiens de la Renaissance française, les Courajod, Vitry, Dimier, soucieux de déceler les prémices du renouvellement artistique qui mit fin à l'âge gothique[200]. À leur tour, les rédacteurs d'*Art et Décoration* se livrent, pour les techniques qu'ils explorent, à une quête identitaire analogue. Faisant le récit de l'art de la dentelle, Léon Deshairs cherche à en identifier les manifestations les plus françaises, bien distinctes de leurs équivalents italiens, calquant son discours sur celui de Courajod et de ses émules : « Cependant la dentelle eut la même destinée que les autres arts : après avoir beaucoup emprunté à l'Italie, les Français transformèrent leurs modèles selon leur goût, un goût de clarté, d'équilibre et de mesure.[201] » Cette manière d'aborder de façon spécifique l'histoire d'un art appliqué en le distinguant des autres reflète aussi le regard des historiens sur les arts mineurs considérés comme « un domaine à part » plus que « comme des témoignages essentiels d'une époque[202] ». Enfin, les synthèses esquissées aussi bien dans les articles techniques que dans les commentaires des expositions reprennent à leur compte la vision progressiste de l'art véhiculée par les érudits. Comme l'avant-propos du catalogue des *Portraits peints et dessinés*, dans lequel Henry Marcel affirme vouloir faire saisir une « émancipation progressive », l'article de François Courboin dans *Art et Décoration* retrace une évolution orientée des portraits dessinés : « les crayons exécutés primitivement à la pierre noire et à la sanguine avec un peu de pastel ocré se chargent de tons variés au fur et à mesure qu'ils approchent de la décadence.[203] »

Mais ce texte de Courboin possède un statut indéniablement hybride : comme l'article de Clouzot sur la toile imprimée, il tient lui-même aussi bien de la leçon d'histoire que du compte rendu d'exposition proprement dit. Émanant d'un des organisateurs de la

[199] Vaudoyer mentionne ainsi modestement en note : « L'auteur ne fait que résumer ici les leçons que fit en 1905 M. Migeon, à l'École du Louvre, sur l'histoire des arts industriels de l'Islam. Ce cours va paraître prochainement en volume : *Manuel d'art musulman*, à la librairie Picard. » (J.-L. VAUDOYER, *A&D*, février 1907, p. 52).
[200] M. PASSINI, 2012, p. 9-58.
[201] L. DESHAIRS, *A&D*, février 1906, p. 40-42.
[202] Michela TOMASI, « D'André Michel à Pierre Lavedan : étude de l'art médiéval et ouvrages de référence entre 1905 et 1950 – un aperçu », *in* N. MC WILLIAM et M. PASSINI (dir.), à paraître en 2015. Nous remercions Michele Tomasi de nous avoir communiqué ses travaux.
[203] F. COURBOIN, *A&D*, mars 1907, p. 124.

manifestation – également rédacteur du catalogue –, il en reproduit et en explicite le propos plus qu'il ne l'examine de façon critique. Le schéma est le même que lorsque Copeau présente ses propres expositions à la galerie Georges Petit. La position d'*Art et Décoration* apparaît ambiguë : en donnant, de plus en plus souvent, la parole aux responsables des expositions qu'elle commente, elle révèle, certes, le poids de son réseau irriguant les institutions et les manifestations les plus éminentes. Faisant de la sorte appel aux meilleurs experts, elle affirme aussi le prestige de sa position et l'étendue de son influence. Mais, en contrepartie, en calquant son discours sur ceux des organisateurs, la revue adopte une posture plus officielle qu'indépendante et renonce, inévitablement, à son regard critique. Sa stratégie diffère sensiblement de celle de sa consœur : sous l'impulsion d'Eugène Belville et Yvanhoé Rambosson, *L'Art décoratif* fait aussi une place croissante à l'art du passé à partir de 1907. Mais, si sa politique éditoriale suit, elle aussi, en partie l'actualité, le champ couvert est plus large. La « Revue de la vie artistique ancienne et moderne » épouse moins étroitement le calendrier des expositions muséales[204] afin de suivre plus librement les manifestations organisées par ses collègues de *L'Art et les Artistes*[205], l'actualité théâtrale[206] ou les diverses publications artistiques[207]. S'intéressant plus spécialement à l'archéologie, elle fait toutefois, là aussi, autant que possible, appel aux experts afin de rendre compte des fouilles effectuées par les missions françaises[208].

L'histoire : un corollaire de la critique

Ayant acquis une visibilité nouvelle, le discours sur l'art ancien, déployé dans ces articles techniques et rétrospectifs, accompagne désormais officiellement la critique des arts contemporains. D'emblée, l'analyse de ces derniers s'était faite à travers le prisme du passé et

[204] C. [Casimir] DE DANILOWICZ, « Art décoratif russe ancien. Collection de la Princesse Marie Tenicheff », *L'Art décoratif*, avril 1907, p. 136-145 ; Robert HÉNARD, « Exposition de portraits anciens à la Bibliothèque nationale », *L'Art décoratif*, juin 1907, p. 225-232 ; A. JACQUIN, « L'Exposition Rembrandt à la Bibliothèque nationale », *L'Art décoratif*, juillet 1908, p. 1-10.

[205] Camille GRONKOWSKY, « J.B.S. Chardin », *L'Art décoratif*, juin 1907, p. 202-212 ; Édouard ANDRÉ, « Fragonard », *L'Art décoratif*, juillet 1907, p. 1-12.

[206] H. MATHONNET DE SAINT-GEORGES, « Souvenir de Timon d'Athènes », *L'Art décoratif*, août 1907, p. 74-75.

[207] Robert HÉNARD, « Vieilles maisons des environs de Paris (département de la Seine). Documents d'architecture et d'art décoratif inédits », *L'Art décoratif*, août 1907, p. 51-64 ; Ralph PLANTAGENET, « La boucle d'oreille au XIXe », *L'Art décoratif*, avril 1909, p. 134-142 ; Jacques DUBUIS, « Documents sur l'Art décoratif français, du IXe au XIXe siècle », *L'Art décoratif*, mai 1908, p. 189-192.

[208] Maurice PÉZARD, « Les Étapes de la civilisation à Suse. Fouilles de la Mission de Morgan en 1908 », *L'Art décoratif*, novembre 1908, p. 181-186 ; Maurice PÉZARD, « La décoration de la céramique peinte proto-élamite », *L'Art décoratif*, novembre 1909, p. 147-158 ; Alfred MAYBON, « L'Art bouddhique du Turkestan oriental. La mission Pelliot (1906-1909) », *L'Art décoratif*, août 1910, p. 49-65.

des deux grandes périodes de référence de l'art français : le Moyen Âge et le XVIIIe siècle, incarnant tous deux un idéal de logique, de grâce et de mesure typiques de la grandeur nationale. Paradoxalement, ce ne sont pourtant pas ces époques que la revue choisit d'explorer directement – sans doute dans la mesure où elle se calque, dans ce domaine, sur la politique des institutions muséales. Avec cet élargissement à la fois chronologique et thématique, la présence sous-jacente du passé dans le discours critique se trouve redoublée. L'ambivalence de ce regard, embrassant simultanément passé et présent, s'explique en partie par le profil même des rédacteurs, qui comptent dans leurs rangs une proportion toujours importante d'historiens de l'art « professionnels ». Ceux-ci sont même un peu plus nombreux à prendre la plume dans *Art et Décoration* que dans les toutes premières années du siècle, mais guère plus qu'entre 1897 et 1901[209]. Au bataillon des anciens (Bénédite, Vitry, Monod, Marcel), s'ajoutent de nouveaux conservateurs, dont la collaboration est plus exceptionnelle : Gaston Brière, Henri Clouzot, Paul Cornu, François Courboin, Léon Deshairs, Jean Laran ou André Pératé. Mais la proportion d'articles dus à ces historiens de l'art reste à peu près équivalente[210]. En outre, les plus fidèles d'entre eux continuent d'être souvent sollicités pour des analyses de l'art contemporain, tandis que les artistes se font historiens des techniques dans le cadre de leurs textes à vocation didactique.

De cette mixité des profils découle une contamination réciproque des discours qui apparaît avec une évidence inédite. L'histoire de l'art propose une vision normative de la création déterminant l'examen du contemporain, totalement assumée par *Art et Décoration*. L'étude des œuvres les plus admirables du passé doit permettre, selon les mots de Paul Cornu, bien proches de ceux de Belville et Rambosson à la tête de *L'Art décoratif*, d'en « tirer une leçon pour le présent[211] ». L'idée est proche de l'enseignement viollet-le-ducien précédemment rappelé, et le système de valeurs appliqué par la majorité des rédacteurs reprend les grands pôles énoncés par le maître. Pillard-Verneuil avoue ainsi son admiration pour la méthode ornementale mise en œuvre dans l'art grec, où la simplification des formes dénote « une analyse savante […] et une compréhension du caractère[212] ». Comme Viollet-le-Duc, il y retrouve un principe logique fondamental « qui est le principe de tous les arts[213] ». La période

[209] Entre 1906 et 1910, les historiens de l'art « professionnels » constituent à peine un quart de l'équipe (24,56 %), alors que les artistes et les critiques en représentent respectivement 28 % et 36,84 % (pour 8,77 % des contributeurs, il n'a pas été possible de déterminer un profil socio-professionnel dominant). Voir annexe II-D.
[210] Sur la période 1906-1910, ces historiens de l'art rédigent 21,1 % des articles, tandis que les critiques en assument 32,8 %. Sur la lancée de la période précédente (1902-1905), les artistes continuent d'être les plus prolixes, avec 41,80 % des textes. Voir annexe II-D.
[211] [P. CORNU], 1908, p. 3. Voir E. BELVILLE et Y. RAMBOSSON, 1907, n. p.
[212] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Les oiseaux », *A&D*, janvier 1907, p. 26.
[213] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Deuxième entretien : Des constructions primitives », 2010 (1863), p. 81.

qui s'étend de la Renaissance à la fin du XVII[e] siècle reste elle aussi globalement honnie[214]. Charles Saunier concède à la sculpture de la première Renaissance française – précédemment valorisée par Courajod et ses émules[215] – une « élégante simplicité et [une] perfection des détails[216] ». Mais Charles Genuys accuse la période d'être à l'origine de la perte des connaissances techniques et artistiques dans la ferronnerie[217], rejoignant l'analyse de la sculpture maniériste livrée par l'architecte diocésain[218]. Enfin, chez Sarradin, le siècle de Louis XIV reste assimilé aux excès baroques du « berninisme[219] ».

En revanche, le Moyen Âge gothique fait toujours valeur de référence, même si son rationalisme est moins systématiquement souligné que dans les années précédentes. À la faveur des études historiques, souvent « francocentrées [220]», qui se sont multipliées depuis les dernières décennies du XIX[e] siècle, la vision de cette période médiévale comme incarnation de l'essence de l'art français s'est largement répandue. *L'art religieux du XIII[e] siècle en France* d'Émile Mâle, paru en 1898, a notamment joué un rôle considérable dans les premières années du XX[e] siècle, mis en évidence par Michela Passini[221]. Avec l'émergence d'une culture patrimoniale accélérée par la séparation de l'Église et de l'État, le Moyen Âge occupe désormais une place majeure dans l'imaginaire qui accompagne la construction de l'histoire nationale. Conformément à la tradition historiographique, Grasset continue d'estimer le gothique supérieur au roman, par le rapport plus étroit que la stylisation ornementale y entretient avec la nature[222]. Plus qu'un réservoir de principes, l'époque médiévale apparaît désormais aussi comme un modèle direct, le discours des critiques trahissant l'emprise renforcée du passé sur leurs attentes concernant l'art contemporain. Le céramiste Auguste Delaherche ou Maurice Denis sont ainsi respectivement présentés par Roger Marx et René Jean comme les héritiers directs des « maîtres[223] » et « ymaigiers[224] » du Moyen Âge ; Vitry

[214] Viollet-le-Duc y voyait la défaite des principes logiques de subordination de la forme du bâtiment à sa distribution interne, en raison du triomphe des doctrines académiques. (E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Huitième entretien : Sur les causes de la décadence de l'architecture », 2010 (1863), p. 510-514).
[215] M. PASSINI, 2012, p. 9-58.
[216] C. SAUNIER, « Lucien Schnegg », *A&D*, mars 1907, p. 99.
[217] C. GENUYS, « Les "Ouvrages de ferronnerie" » d'Eugène Grasset », *A&D*, mai 1906, p. 174.
[218] « Peu à peu cette école des sculpteurs, si brillante pendant le Moyen Âge et encore pendant la première moitié du XVI[e] siècle, s'affaiblit, perdit le sentiment de l'art monumental et tomba dans le métier. Les types inspirés de l'antique et des traditions françaises, si gracieux, si purs même souvent, au commencement de la Renaissance, s'abâtardirent, ne furent plus que des poncifs indécis, sans style et sans caractère. (E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Huitième entretien : Sur les causes de la décadence de l'architecture », 2010 (1863), p. 511).
[219] É. SARRADIN, « J.-B. Carpeaux », *A&D*, octobre 1907, p. 118.
[220] M. TOMASI, *in* N. MC WILLIAM et M. PASSINI (dir.), à paraître en 2015.
[221] M. PASSINI, 2012, p. 147-157.
[222] E. GRASSET, « Stylisation. Étude dans les arts anciens », *A&D*, octobre 1906, p. 130-131.
[223] R. MARX, « Auguste Delaherche », *A&D*, février 1906, p. 62.
[224] René JEAN, « La peinture aux Salons », *A&D*, juillet 1910, p. 7.

encourage, pour sa part, la démarche des sculpteurs modernes – Lefèvre, Bourdelle, Maillol, Derré ou Bouchard – tendant à revenir aux modèles du passé antiques et gothiques[225].

Parallèlement, le XVIIIe siècle déjà cher à Gustave Soulier et Gabriel Mourey, gagne encore en popularité, dans le droit fil de l'inflexion amorcée par les arts décoratifs eux-mêmes au lendemain de 1900. L'hésitation entre le style de Louis XV et celui de Louis XVI, qui tourmentait les critiques des années quatre-vingt-dix, a cédé la place au triomphe progressif du second. Malgré un goût pour la souplesse ingénieuse du Louis XV encore avoué à demi-mot par Charles Saunier[226] et François Monod[227], l'exubérance rocaille semble bientôt trop proche des fantaisistes arabesques du *Modern Style* désormais passées de mode. Gaston Brière, fin connaisseur du XVIIIe siècle en tant que conservateur du Château de Versailles, proclame quant à lui sa préférence pour la pondération et l'équilibre du règne de Louis XVI[228]. Plus largement, logique architecturale, élégance et grâce distinguent, aux yeux de François Monod, Paul Cornu ou Paul Vitry[229], l'ensemble du dernier siècle de l'Ancien-Régime avant qu'il ne sombre dans « l'anticomanie[230] ». Les rédacteurs d'*Art et Décoration* partagent une conception du XVIIIe siècle alors amplement répandue. Leurs confrères de *L'Art décoratif*, au départ moins conciliants avec les grâces du siècle de Louis XV, l'ont adopté avec enthousiasme autour de 1905[231]. En 1908, Eugène Belville vante en ces termes l'aménagement du fumoir et du cabinet de toilette de l'hôtel particulier de Jacques Rouché orchestré par Maurice Dufrène et Tony Selmersheim, dans lequel la dette envers les styles de la fin du XVIIIe siècle est plus qu'évidente :

> « [le] plus complet modèle de ce que peut être la maison "moderne" d'un amateur éclectique et averti, sachant faire aux legs artistiques du passé la place qui leur est due, mais ayant le courage de les y maintenir, alors que l'exclusivisme de tant d'esprits éclairés s'obstine encore à

[225] P. VITRY, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juillet 1906, p. 28-30. Il félicite également Bouchard de « renouer la belle et robuste tradition bourguignonne qui va des gisants du XVe siècle au Godefroy Cavaignac de Rude », (P. VITRY, « Henry Bouchard », *A&D*, juin 1910 juin, p. 188).
[226] C. SAUNIER, *A&D*, mars 1907, p. 98.
[227] F. MONOD, « De quelques nouveaux essais de sculpture décorative », *A&D*, septembre 1909, p. 89.
[228] G. BRIÈRE, « La collection Hœntschel. – I. Les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles », *A&D*, février 1908, p. 50.
[229] À propos de Gaston La Touche, Paul Cornu n'hésite pas à proclamer : « Il a toutes les qualités des peintres du XVIIIe siècle : l'élégance, le charme, l'esprit, la clarté. » (P. CORNU, « Les esquisses de Gaston La Touche », *A&D*, juin 1908, p. 180) ; Vitry évoque pour sa part « la grâce plus vivante et plus libre du XVIIIe siècle » (P. VITRY, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juillet 1910, p. 20).
[230] F. MONOD, *A&D*, septembre 1909, p. 79.
[231] Mauclair assimile ainsi Jules Chéret à la peinture anti-académique qui, depuis 1870, a renoué avec la tradition française du XVIIIe siècle, et il s'en félicite. (C. MAUCLAIR, « Jules Chéret », *L'Art décoratif*, janvier 1903, p. 11). Pour sa part, Tristan Leclère décèle un équilibre parfait dans la grâce de la Régence et la simplicité du Louis XVI – qu'il oppose à « l'abominable raideur » de l'Empire et à la « redondance italienne du style rocaille » (T. LECLÈRE, « Le nouveau Musée des arts décoratifs », *L'Art décoratif*, août 1905, p. 72-73).

> opposer l'art du passé à celui du présent comme si l'Art immortel n'était pas en perpétuelle évolution et comme si nous avions le pouvoir d'en arrêter la course[232] ».

De son côté, Armand Dayot ménage une place de choix à l'art du XVIII[e] siècle dans *L'Art et les Artistes*, abordant aussi volontiers la peinture que la mode et les arts décoratifs de la fin de l'Ancien-Régime[233].

Si la perception de la création contemporaine paraît fortement déterminée par le système de valeurs émanant de l'histoire de l'art, cette dernière se présente elle-même comme une « histoire critique ». Tandis que Paul Vitry élève au rang de critères d'évaluation de la sculpture contemporaine les qualités d'essence française décelées dans l'art de la première Renaissance, Eugène Grasset propose une vision véritablement critique de l'histoire de l'art. Dans ses récits de l'évolution de la céramique mondiale transparaissent ses grands principes théoriques en matière de composition ornementale, parallèlement développés dans ses cours et dans ses ouvrages. L'appréciation critique qui l'amène à dénigrer les formes de la céramique grecque[234] ou, un peu plus tard, à valoriser les faïences hispano-mauresques[235] répond à ses conceptions rationalistes. La classification des formes de la céramique mondiale proposée en 1909 découle des rapports avec leurs décors, et de la manière dont ceux-ci sont amenés à se répartir sur leurs panses, cols et pieds. En 1911, Grasset insistera également sur l'adaptation des motifs, de leur taille et de leur agencement à la destination de l'objet[236]. Le texte rédigé par Mathey au sujet de Rembrandt laisse percevoir une même tendance à la hiérarchisation des maîtres de l'art ancien, l'auteur se livrant à une étude comparative des plus beaux paysages de Ruysdaël et de Van Goyen ou des plus beaux nus de Raphaël et Rubens avec les chefs d'œuvres du maître hollandais réunis à la Bibliothèque nationale[237]. Tout autant

---

[232] Eugène BELVILLE, « Architecture et décoration modernes. Un hôtel particulier à Paris », *A&D*, août 1908, p. 58.

[233] À titre d'exemple, citons notamment : A. DAYOT, « Un grand peintre de la femme et de l'enfant : Joshua Reynolds », *L'Art et les Artistes*, avril 1905, p. 3-8 ; G. KAHN, « La coquetterie féminine au XVIII[e] siècle », *L'Art et les Artistes*, février 1906, p. 143-150 ; Pierre DE NOLHAC, « Les portraits de la Pompadour », *L'Art et les Artistes*, mars 1906, p. 185-192 ; C. MAUCLAIR, « Fragonard », *L'Art et les Artistes*, août 1906, p. 187-200 ; Gabriel SÉAILLES, « Antoine Watteau, peintre militaire », *L'Art et les Artistes*, septembre 1906, p. 237-241 ; Henri FRANTZ, « Les petits maîtres du XVIII[e] siècle. Portail », *L'Art et les Artistes*, décembre 1906, p. 344-346.

[234] E. GRASSET, « Formes et décoration des vases », *A&D*, octobre 1909, p. 131-140.

[235] E. GRASSET, « La décoration de la céramique », *A&D*, octobre 1911, p. 297-314.

[236] « […] quant aux plus petits objets d'usage, s'ils sont décorés, ils doivent l'être à proportion de l'éloignement qu'ils occuperaient habituellement pour nos regards, soit qu'ils ne servent qu'à table, soit au contraire que leur présence orne une belle armoire vitrée ou une étagère ». (*Ibid.*, p. 302).

[237] « Si nous pensons aux paysagistes, qu'est un dessin de Ruysdaël ou de Van Goyen, pour ne parler que des contemporains du maître à côté, par exemple, de cette admirable *Vue panoramique* qui appartient à M. Henri Péreire, ou du *Paysage à la pierre noire*, n° 460, de la collection Bonnat ?
Raphaël et Rubens ont fait d'admirables nus ; sont-ils supérieurs à ce que nous montrent le n° 442, à M. Hseltine, ou le *Jeune homme assis* n° 443, à M. Bonnat ? » (P. MATHEY, « L'Exposition d'œuvres de Rembrandt à la Bibliothèque nationale », *A&D*, décembre 1908, p. 212).

que l'art contemporain, les vestiges du passé sont bel et bien soumis aux « déductions sagaces de la critique[238] ».

En cette période de retour à l'ordre, *Art et Décoration* se fait ainsi le lieu d'un nivellement du discours : critique et histoire de l'art tendent à s'aligner, dans leurs pratiques, leur vocabulaire et leurs critères d'évaluation, sur un même système de valeurs. Malgré la tentation courante de vouloir opposer un discours chargé d'émettre un jugement assumant sa part de subjectivité à une parole érudite potentiellement plus objective, cette parenté n'est pas inédite. Elle l'est d'autant moins en une période de formation des disciplines et d'élaboration des savoirs, qui correspond à une progressive professionnalisation de ses acteurs ; l'hétérogénéité des scripteurs d'*Art et Décoration* favorise au plus haut point cette hybridité. Dans le cadre précis des revues d'art décoratif, cette imbrication singulièrement étroite des discours trahit aussi une crise de la critique. Consécutive au marasme que l'art décoratif moderne traverse depuis le début du siècle et à la tempête fauve qui agite la peinture, elle reflète et répercute l'ensemble des problèmes affrontés par le monde de l'art au seuil du XXe siècle. L'immixtion plus forte du regard historique dans l'analyse de l'art contemporain traduit donc la crise des valeurs, au moment où un ensemble d'artistes proclame une déférence nouvelle pour la tradition. Parallèlement au retrait partiel de la critique devant le discours officiel des institutions, le refuge dans le passé apparaît comme un autre signe évident de cette crise. Dans le cadre d'*Art et Décoration*, elle transparaît aussi dans l'effacement des commentaires d'art appliqué, au profit d'un retour en force de la peinture.

Le retour à la peinture

Bien qu'elle toujours ait toujours été intégrée à la politique éditoriale de la revue, la peinture occupe à partir de 1906 une place accrue dans les sommaires. De façon flagrante, le nombre d'articles consacrés à des peintres dépasse désormais celui des monographies d'artistes décorateurs, longtemps majoritaires[239]. Entre 1906 et 1910, il est même souvent deux fois plus

[238] H. MARCEL, 1908, n. p. Mais cette contamination se retrouve aussi ailleurs : Ernest Babelon, conservateur du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, projette ainsi « sur le XVIIIe siècle un discours que ses contemporains développent par rapport la médaille artistique contemporaine et qui serait libéré de ces associations traditionnelles avec une production officielle, et épanouie selon un registre plus intimiste ». (Felicity BODENSTEIN, « Ernest Babelon – conservateur du « Cabinet du Roi » et les enjeux de la « tradition » artistique (1878-1924) », *in* N. MC WILLIAM et M. PASSINI (dir.), à paraître en 2015. Nous remercions Felicity Bodenstein de nous avoir communiqué ses travaux).

[239] La période 1906-1910 comptabilise 33 monographies de peintres contre 17 monographies de décorateurs. Précédemment, *Art et Décoration* avait publié 19 monographies de peintres contre 26 monographies de décorateurs

important. Cette inflation se trouve encore renforcée par un intérêt permanent pour l'actualité picturale, qu'il s'agisse d'expositions[240] ou de quelques événements inédits, telle l'entrée au Louvre de la collection d'Étienne Moreau-Nélaton[241] – par ailleurs contributeur occasionnel à la revue. Si la plupart de ces textes participent, comme avant 1905, à la définition d'une esthétique décorative moderne, une part non négligeable d'entre eux s'en distingue par une attention nouvelle portée aux grands maîtres d'un passé très récent, actifs dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Outre les figures tutélaires de la revue – Puvis de Chavannes et Cazin – toujours vénérées, Eugène Carrière et Henri Fantin-Latour font, à la suite de Whistler, célébré dès 1905[242], l'objet d'un hommage officiel. En rendant compte des expositions organisées à l'École des beaux-arts[243], *Art et Décoration* y prend pleinement part, alors que l'hommage rendu parallèlement à Cézanne par le Salon d'automne de 1907 la laisse de marbre.

Le choix de ces artistes répond à une double logique : quoique déterminé en grande partie par l'actualité, il reflète le goût des critiques pour les grands maîtres indépendants. Motivé par la vente de l'atelier de Cazin, l'article publié par Bénédite en 1908 est l'occasion de célébrer, sous un jour nouveau, celui qui a accompagné la création de la revue, en mettant l'accent sur ses préparations au bistre[244]. L'année suivante, en se penchant sur les dessins ayant précédé la réalisation du décor de Sainte-Geneviève par Puvis de Chavannes, le critique opère une démarche identique[245]. Il s'agit, dans les deux cas, d'entrer dans la genèse graphique de la peinture, afin de retrouver le processus même de la création ; chez Cazin, le rôle de la méthode enseignée par Lecoq de Boisbaudran est ainsi mis en évidence par ces « manières de dessins[246] », présentées par Bénédite comme « une étape même de son œuvre,

---

entre 1897 et 1901. La proportion s'était ensuite équilibrée entre 1902 et 1905 avec 16 monographies de peintres et 17 monographies de décorateurs.

240 F. MONOD, « Exposition de peintres italiens à Paris », *A&D*, octobre 1907, p. 132-136 ; L. BÉNÉDITE, « L'Exposition de l'école belge », *A&D*, novembre 1907, p. 137-148 ; C. SAUNIER, « La maison de M. Anatole France », *A&D*, novembre 1907, p. 169-172 ; É. AVENARD, « L'exposition finlandaise au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1908, p. 137-148.

241 L. VAUXCELLES, « La collection Moreau-Nélaton », *A&D*, mars 1907, p. 106-114. Cette donation, effectuée en 1906, a constitué l'un des premiers noyaux des collections du musée d'Orsay ; elle comprenait notamment le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Étienne Moreau-Nélaton avait d'ailleurs écrit un article pour *Art et Décoration* en 1901 (E. MOREAU-NÉLATON, « Un précurseur : Laurent Bouvier », *A&D*, mai 1901, p. 166-172).

242 F. MONOD, « Les premiers ouvrages de Whistler », *A&D*, juin1905, p. 183-192.

243 Des expositions respectivement consacrées à l'œuvre de Fantin-Latour et d'Eugène Carrière se tiennent à l'École des beaux-arts de mai à juin 1906 et de mai à juin 1907. Des catalogues les accompagnent : *Exposition de l'œuvre de Fantin-Latour, Paris, Palais de l'École nationale des beaux-arts, mai-juin 1906*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1906 et Gabriel SÉAILLES, *Exposition de l'œuvre d'Eugène Carrière au Palais de l'École nationale des beaux-arts, quai Malaquais, mai-juin* 1907, Paris, impr. G. Petit, 1907.

244 L. BÉNÉDITE, « Les préparations au bistre de J.C. Cazin », *A&D*, mai 1908, p. 159-166.

245 L. BÉNÉDITE, « La Légende de Sainte Geneviève (décoration de Puvis de Chavannes) », *A&D*, mai 1909, p. 137-152.

246 L. BÉNÉDITE, *A&D*, mai 1908, p. 161.

une phase particulière de sa pensée[247] », faisant davantage appel à sa « mémoire pittoresque » qu'à l'étude sur le motif. Chez Puvis, le critique tente de retracer « l'histoire des variations de la pensée[248] » ayant abouti à une composition d'une simplicité exemplaire par un « lent processus de réflexions, de logique et d'esprit de sacrifice[249] ». Pour l'un et l'autre, Bénédite saisit ainsi l'occasion de réaffirmer deux valeurs essentielles de la peinture. En mettant l'accent sur le rôle fondamental du dessin dans la genèse de l'œuvre picturale, il souligne l'importance du métier ; en insistant sur le sujet, il en rappelle le caractère prépondérant. Sa démarche n'est pas anodine, à un moment où ces valeurs sont violemment remises en question par les avant-gardes. En effet, si le fauvisme affirme la primauté de la couleur sur le dessin, le cubisme tend, quant à lui, à annuler la puissance du sujet au profit d'une interrogation concentrée sur les seuls moyens plastiques. Or Bénédite refuse autant la virtuosité technique que les prémices de l'abstraction :

> « C'est qu'il ne faut pas écouter ceux qui vous disent que le *sujet* n'est qu'un prétexte et que l'essentiel c'est de faire "de l'art". On ne peut faire de l'art qui soit vrai, de l'art qui soit complet, que si l'on croit à son sujet, que si l'on y entre à fond, sans s'arrêter aux amusements qui s'offrent le long de la route.[250] »

La célébration de Carrière et de Fantin-Latour s'inscrit dans une perspective identique en s'appuyant sur l'exemple prestigieux des maîtres récemment disparus[251]. Considérés comme des « inclassables[252] », ces deux peintres forment, avec Whistler, un ensemble de figures jouissant alors d'une postérité ambiguë. Si Carrière a été célébré dès les années 1890 comme l'égal de Puvis ou de Rodin par les institutions et la critique indépendante[253], Fantin n'est pas reconnu de manière aussi unanime : la diversité de son œuvre est rapidement réduite à sa seule activité commerciale de peintre de fleurs, alors que ses « sujets d'imagination » tombent dans l'oubli[254]. En 1905, l'enquête de Charles Morice sur les tendances actuelles de la peinture révèle même un mépris généralisé pour celui qui fut l'ami des impressionnistes – par ailleurs fort estimés des artistes sondés. « Timidité, académisme,

---

[247] *Idem*.
[248] L. BÉNÉDITE, *A&D*, mai 1909, p. 139.
[249] *Idem*.
[250] *Ibid*., p. 152.
[251] Fantin-Latour est décédé en 1904 et Eugène Carrière en 1906.
[252] Rodolphe RAPETTI, « Carrière l' "inclassable" », *in* Véronique NORA-MILLIN, avec la participation d'Alice LAMARRE, sous la direction de R. RAPETTI, *Eugène Carrière 1849-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard, 2008, p. 15-52. L'auteur reprend à son compte un qualificatif employé par Camille Mauclair (C. MAUCLAIR, « Eugène Carrière et la psychologie du mystère », *Idées vivantes*, Paris, 1904, p. 89).
[253] R. RAPETTI, 2008, p. 45.
[254] Nadia SCHNEIDER, « La double nature de Fantin-Latour. Essai sur les "œuvres d'imagination" », *in* Coll., *Fantin-Latour : de la réalité au rêve* (cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 29 juin-28 octobre 2007), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2007, p. 121.

discrétion confinant à l'inexistence[255] », comme le résume Philippe Dagen : la sentence est lourde. Elle l'est plus encore pour Whistler, accusé par Binet d'être tout simplement « lamentable de nullité prétentieuse[256] ». En se faisant l'écho des rétrospectives de l'École des beaux-arts qui tendent plutôt à préserver la mémoire de ces indépendants, Bénédite et Monod prennent le contrepied de cette condamnation, qui a d'ailleurs plus souvent le visage de l'indifférence. Leur crime de « n'avoir pas osé[257] », dénoncé par l'enquête de Morice, tend à se retourner en qualité.

Avec Whistler et Fantin, comme avec Carrière, il s'agit en effet, pour *Art et Décoration*, d'assurer une continuité avec un passé proche, en prenant exemple sur ceux qui, récemment, ont adopté une position semblable vis-à-vis de la tradition. Si Fantin a fréquenté les cercles impressionnistes, et a pu être considéré par ses contemporains comme l'un des représentants de la « nouvelle peinture », son œuvre se distingue de celle des novateurs par le maintien d'un lien fort avec la peinture des maîtres anciens, des Vénitiens du XVIe siècle aux Français du XVIIIe, en passant par les Hollandais et les Espagnols du Siècle d'or[258]. Un équilibre semblable s'observe chez Carrière, « entre la recherche d'un réalisme contemporain et le culte des maîtres[259] ». L'idée est ainsi d'établir implicitement une filiation entre le moderne et le passé, par l'intermédiaire de ces artistes qui se sont eux-mêmes nourris des maîtres anciens – précisément ceux étudiés par la revue et ses critiques-historiens. Rembrandt, notamment, est désigné par Bénédite comme l'un des maîtres de prédilection de Fantin, à l'instar de Van Dyck, Poussin, Murillo, Giorgione, Vélasquez, Titien et Véronèse[260].

Plus explicitement, les analyses livrées par Bénédite, Monod et Mauclair traduisent les derniers relents d'un « réalisme idéaliste » qui fut cher à la revue dans les années quatre-vingt-dix. Les critiques mettent l'accent sur les doubles tendances de ces artistes à la représentation de la vie moderne et à l'évocation de l'intériorité. Portraitiste de la bourgeoisie, Fantin a su « réaliser du beau avec les formes ingrates de notre temps comme les maîtres du passé avaient fait avec le leur[261] », rappelle Bénédite, s'empressant de préciser que « la réalité ne fut jamais pour lui qu'un moyen d'exprimer son rêve intérieur[262] ». En témoignent parallèlement ses

[255] Ph. DAGEN, 1986, p. 17
[256] *Ibid.*, p. 20.
[257] *Ibid.*, p. 19.
[258] Rudolf KOELLA, « Henri Fantin-Latour. Un artiste entre tradition et modernité », *in* Coll., *Fantin-Latour : de la réalité au rêve*, 2007, p. 13.
[259] R. RAPETTI, 2008, p. 36.
[260] L. BÉNÉDITE, « Fantin-Latour », *A&D*, mai 1906, p. 153.
[261] *Ibid.*, p. 159.
[262] *Ibid.*, p. 166.

fameux « sujets d'imagination », dont la féérie fut inspirée par la musique wagnérienne[263]. Mauclair insiste, lui aussi, sur l'ambivalence analogue du talent d'Eugène Carrière, un « peintre analyste et subjectiviste qui ne représente jamais des aspects visibles de la vie pour eux-mêmes, mais pour rappeler la réalité seconde, toute intérieure, toute mentale, dont ces aspects sont les symboles[264] ». C'est pourquoi il n'hésite pas non plus à faire de l'artiste un « idéaliste[265] » dans la lignée de Rembrandt et Whistler. Le rêve et l'accès à l'âme[266] célébrés par la revue dans ses années symbolistes habitent encore, au titre du souvenir nostalgique, la sensibilité des critiques à la recherche d'une généalogie.

Enfin, les grands indépendants de la fin du XIX[e] siècle constituent de véritables « phares », au sens baudelairien du terme, par des qualités finalement proches des critères du décoratif proclamés avec insistance dans la revue. Monod souligne le « panthéisme mystique[267] » de Carrière, dessinant « des voies pour atteindre l'universel[268] » et pour « dégager des lois[269] » par l'extraction de l'essentiel, dans un processus synthétique analogue à la démarche prônée par *Art et Décoration*[270]. L'analyse de Mauclair se détourne, quant à elle, de cette notion de synthèse universelle pour proposer une vision proprement sculpturale[271] de l'œuvre de Carrière. En mettant l'accent sur les valeurs d'ombre et de lumière, le critique restitue l'importance du modelé. Il en réaffirme le classicisme intemporel en l'opposant à la polychromie, davantage goûtée par les avant-gardes qui, depuis l'impressionnisme, ne cessent de hausser les tons, alors que Carrière, au contraire, la considère comme un simple « agrément[272] » :

---

263 N. SCHNEIDER, 2007, p. 115-121.

264 C. MAUCLAIR, « Idées sur Eugène Carrière », *A&D*, février 1906, p. 40-41.

265 *Ibid.*, p. 49.

266 À propos de Cazin, Bénédite évoque, dans le droit fil de ses analyses des années quatre-vingt-dix, une « poésie nostalgique qui semble noyer les réalités dans l'atmosphère du souvenir et du rêve » (L. BÉNÉDITE, *A&D*, mai 1906, p. 166). Dans les commentaires de l'œuvre de Carrière, cette perception symboliste prend le pas sur une vision de l'engagement social et politique de l'artiste, pourtant proche des idéaux défendus dans la revue à partir des années 1902-1903 : « C'est de l'âme et à l'âme que parle Eugène Carrière en scrutant le mystère des formes, et là personne en notre temps ne l'égale. », écrit ainsi Mauclair (C. MAUCLAIR, *A&D*, février 1906, p. 51).

267 F. MONOD, « L'exposition de l'œuvre d'Eugène Carrière », *A&D*, août 1907, p. 64.

268 *Ibid.*, p. 62.

269 *Ibid.*, p. 64.

270 Voir supra, dans le chapitre 6 : « *La synthèse décorative* ».

271 Une telle vision tend à se dégager progressivement des commentaires critiques de l'œuvre de Carrière autour de 1900, en rapport avec l'évolution stylistique de l'artiste, qui, comme le souligne Rodolphe Rapetti, « acquiert une monumentalité rappelant effectivement celle de la forme sculptée » (R. RAPETTI, 2008, p. 47). Cette analogie est notamment présente sous la plume de Gustave Geffroy : « Il cherche au contraire la vérité de la construction ; il a, au plus haut degré, le sentiment de la forme, et c'est là le point de départ de tous ses portraits. Il voit l'ensemble, les masses diverses et les attaches. Il construit un visage, ou plutôt une tête, comme s'il accomplissait une sculpture. » (G. GEFFROY, « Carrière portraitiste », *L'Art et les Artistes*, mai 1906, repris dans Émilie CAPPELLA, *Moi, Eugène Carrière, le poème adorable et tragique des tendresses humaines*, Paris, Magellan & C[ie], 2006, p. 152).

272 Propos d'atelier de Carrière rapportés par Cécile HERTZ-EYROLLES, « Carnet inédit I », *in* É. CAPPELLA, 2006, p. 131.

> « Mais Carrière n'en est pas moins un peintre et un coloriste, et non un dessinateur, parce que la polychromie n'a jamais fait le peintre, mais bien la science des modelés, des volumes, des passages de tons, la beauté de la matière, la sûreté de la touche, l'opportunité du glacis, la répartition des lumières diffuses et la centralisation des effets et des valeurs sur un point donné, qualité distinctes de la composition, de l'expression, de la forme, et qu'il possède au plus beau degré sans laisser d'avoir ces dernières.[273] »

On ne peut que penser à la vision luministe qui préside aux *Cathédrales* de Rodin[274], par ailleurs fort proche de Carrière, mais aussi, au vocabulaire employé par Bracquemond. Si *Art et Décoration* ne fait jamais explicitement sienne la théorie ornementale du graveur, et si elle n'assimile pas ouvertement ces qualités sculpturales de Carrière à une dimension décorative, les termes de Mauclair introduisent dans l'analyse picturale de la revue une profondeur qui fait écho aux théories de Bracquemond.

Malgré leur pertinence, ces commentaires n'en contribuent pas moins à la dissolution de la critique dans un discours plus souvent volontiers centré sur la peinture du passé que sur l'art du présent. Il s'agit avant tout d'assurer une filiation entre passé et présent, qui seule peut ramener l'art moderne à l'ordre – bientôt incarné par de nouveaux maîtres tels que Maurice Denis, dont le crédit s'affirme[275]. Car *Art et Décoration* n'adopte pas non plus une attitude passéiste : son refuge partiel dans l'art ancien est destiné à toujours mieux accompagner la marche d'un art moderne qui peine encore à trouver sa voie. Si l'acuité de son regard critique s'émousse parfois en cédant la place à une vision plus consensuelle de l'actualité artistique, si la naissance de nouveaux organes de combat a rendu son action de propagande moins virulente, elle ne renonce pas pour autant à la lutte. Au contraire, bien que la place dévolue aux arts appliqués ait diminué, du strict point de vue numérique, l'ambition pragmatique de la revue ne faiblit pas. Interpelée par les débats qui se multiplient autour d'elle dans la nouvelle presse spécialisée, *Art et Décoration* accentue ses encouragements au profit de solutions concrètes capables de sortir les arts décoratifs français de leur marasme.

[273] C. MAUCLAIR, « Idées sur Eugène Carrière », *A&D*, février 1906, p. 41-51.
[274] R. FROISSART, « "L'esprit heureux se déroule en ornements". Sculpture et décoration en France au temps de Rodin », *in* F. BLANCHETIÈRE, J.-P. BOUILLON et al., 2009, p. 52-71.
[275] Voir infra, dans le chapitre 9 : « *La modernité décorative* ».

CHAPITRE 8 – POUR LE « RELÈVEMENT DES ARTS APPLIQUÉS »

1/ Craintes et soulagements : une évolution en demi-teinte

Les progrès de l'art décoratif

Entre 1906 et 1910, le ton des critiques d'*Art et Décoration* reflète une évolution légèrement plus positive qu'au cours des quatre années précédentes. À l'occasion des salons qui ponctuent désormais trimestriellement l'actualité des arts décoratifs, ils se livrent régulièrement à un bilan mitigé où la menace d'une régression se trouve peu à peu compensée par les signes rassurants d'une tempérance nouvelle. Certes, la morosité domine encore dans les comptes rendus des salons de 1907 et 1908. Les textes de Pillard-Verneuil, René Blum ou Jean Laran font état d'une stagnation effarante : un constat partagé de manière quasi unanime[276] par leurs confrères de la presse spécialisée et des grandes revues d'art. Assimilée à une « indécision […] déplorable[277] » par Pillard-Verneuil, cette situation est dénoncée avec la même affliction par Roger de Félice dans *L'Art décoratif* : « répétition chez les uns, imitation chez les autres[278] ». Après la lente détérioration qui a suivi l'effervescence de 1900, les observateurs assistent à « un temps d'arrêt[279] ». Les plus pessimistes n'hésitent même plus à parler d'une véritable « régression », devant la défection des artistes, symptomatique d'une ardeur fortement diminuée : parallèlement aux présents, Verneuil, tout comme de Félice[280], note aussi les absents, ou la faiblesse des présentations.

---

[276] Charles Plumet, dans *L'Art et les Artistes*, se montre exceptionnellement optimiste, lorsqu'il considère la section d'art décoratif de la Société nationale des beaux-arts de 1907 comme « une des plus belles et des plus complètes qu'on ait vues depuis longtemps », après avoir rendu hommage aux fondateurs de cette section (Ch. PLUMET, « L'Art décoratif au Salon », *L'Art et les Artistes*, juin 1907, p. 97). Comme l'a souligné Rossella Froissart, l'ancien membre de l'Art dans Tout incarne aussi à cette époque le « revirement vers une modernité très assagie » (R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 192).

[277] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Art décoratif au Salon de la Société nationale », *A&D*, mai 1907 mai, p. 174.

[278] Roger DE FÉLICE, « L'art appliqué aux Salons », *L'Art décoratif*, mai 1907, p. 161.

[279] R. BLUM, « Le bijou au Musée Galliera », *A&D*, septembre 1908, p. 88.

[280] « Par contre, d'excellents artistes, de ceux dont on attend chaque fois l'envoi avec le plus d'intérêt, se sont abstenus cette année : par exemple M. M.-P. Verneuil, dont les belles broderies avaient eu tant de succès en 1906 ; et M. Lhuer, et M. de Waroquier, et le vaillant potier Bigot, et MM. Despret, Brateau, Bocquet, d'autres encore… (R. DE FÉLICE, *L'Art décoratif*, mai 1907, p. 162).

> « Nous étions habitués à voir de M. Sézille d'agréables cottages, que nous regrettons de ne pas trouver cette année. De même, de M. Collin, ni de M. Laverrière, aucun envoi. Espérons en l'année prochaine.
> […] Où sont les années où Plumet et Selmersheim, Sauvage, Dufrène, Bellery-Desfontaines, Sorel, d'autres que j'oublie, nous présentèrent des salons, des salles à manger ou des chambres à coucher réalisées complètement ?[281] »

Or, aucune révélation ne vient combler ce manque. Autre indice alarmant : les « idées nouvelles » semblent en recul, notamment dans l'ameublement. Le Salon des industries du mobilier de 1909 fait même craindre à Laran[282] et Blum un véritable retour en arrière, effectivement perceptible dans le sujet du concours proposé aux participants : une chambre à coucher de style Louis XVI[283] ! La recherche d'un style adapté aux mœurs et techniques du présent ne paraît plus d'actualité. Cet oubli de la modernité frappe particulièrement les critiques d'*Art et Décoration* quand leurs confrères retiennent plutôt « l'anarchie[284] » et « l'éclectisme[285] » qui annihile toutes les tentatives précédentes pour trouver un style homogène, ou se lamentent devant la pléiade d'amateurs – et surtout d'amatrices –, producteurs de simples travaux d'agrément[286], mais dépourvus aussi bien de sens artistique que de savoir technique[287].

Pourtant, malgré les dérives de ces derniers et la persistance ponctuelle de lignes « sauvagement tourmentées[288] », un soulagement général est également perceptible devant la disparition définitive du *Modern Style*, désormais mort et enterré. En 1906, l'Exposition des arts décoratifs de Milan voit en effet l'« ultime soubresaut[289] » de l'Art nouveau. Ses manifestations les plus outrancières[290] et superficielles sont associées à un épisode passager qui appartient au passé. Laran se félicite de voir Georges de Feure, pourtant apprécié depuis toujours par la revue, se détourner de « ces faisceaux de lignes semblables parfois à des ressorts trop tendus, ces courbes en coups de fouet, plus propres à tenter la plume du calligraphe que la gouge de l'ébéniste, qui furent un moment le symbole collectif de l'école nouvelle et dont personne ne

---

[281] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 189-190.
[282] « Ne cherchons pas d'autres preuves parmi celles qui se sont multipliées pendant ces dernières années : depuis 1900, la diffusion des idées nouvelles en matière d'ameublement n'a pas gagné une ligne ; il faut, bien au contraire, constater un recul sensible […] ». (J. LARAN, « Quelques meubles de G. de Feure au Salon du Mobilier », *A&D*, octobre 1908, p. 120).
[283] R. BLUM, « Quelques meubles de Gallerey », *A&D*, février 1909, p. 65.
[284] Léandre VAILLAT, « L'Art décoratif. Le meuble », *L'Art et les Artistes*, janvier 1909, p. 174.
[285] Henry HAVARD, « Les Salons de 1910. – Les arts décoratifs », *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1910, p. 29.
[286] H. HAVARD, « Les Salons de 1907. – Les arts décoratifs », *La Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1907, p. 58-60.
[287] E. GRASSET, « Stylisation. Étude sur les arts modernes », *A&D*, juillet 1907, p. 24.
[288] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Maisons et Jardins de Baillie Scott », *A&D*, août 1907, p. 51.
[289] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 19.
[290] Maurice GUILLEMOT, « La verrerie au Musée Galliera », *A&D*, juillet 1910, p. 28.

regrettera le règne éphémère.[291] » Chez Paul Follot, Charles Saunier évoque avec la même satisfaction l'abandon des « courbes et des paraphes[292] » qui, sous l'impulsion de la mode plus que du style, maltraitèrent les matériaux autour de 1900.

Cet oubli des excès du tournant du siècle a laissé la place à un assagissement qui apparaît très clairement comme le signe indiscutable d'un progrès, touchant aussi bien l'architecture que les arts appliqués. Sur ce point, *Art et Décoration* se montre beaucoup plus positive que ses consœurs[293], décelant une nouvelle voie qui refuse tout autant les poncifs que l'excentricité. Dès 1906, Charles Genuys en voit la manifestation dans l'architecture des cottages construits à La Baule par Louis Sézille[294]. Historien positiviste du bijou au XIXe siècle, Henri Vever se montre tout aussi confiant devant la situation actuelle : après les extravagances d'une phase d'errances et de recherches, la bijouterie a atteint sa maturité classique[295]. Comme lui, les critiques d'*Art et Décoration* relèvent patiemment le moindre indice d'une amélioration accompagnant cette tempérance naissante. Aussi confiant que Vever, René Blum se félicite de l'amélioration du sens du détail et des progrès techniques dans la bijouterie, « incontestablement engagé[e] dans une excellente direction[296] ». Commentant l'exposition du Musée Galliera, il énumère les qualités toujours perfectionnées de Vever lui-même, mais aussi de Fouquet, Feuillâtre, Brandt, Boutet de Monvel ou Henri Hamm. Dans la droite ligne des principes esthétiques et doctrinaux définis par la revue, plusieurs de ses collègues évaluent, quant à eux, la progression du goût, de l'élégance[297] et d'une conception rationnelle de l'objet. L'aménagement de la maison réalisée par Louis Sorel, ancien membre du groupe de l'Art dans Tout, pour le directeur d'une fabrique de champagne rémoise constitue à ce titre une réussite parfaite :

---

[291] J. LARAN, *A&D*, octobre 1908, p. 128-29.

[292] C. SAUNIER, « Paul Follot », *A&D*, janvier 1909, p. 32.

[293] Seul Henry Bidou, dans la *Gazette des beaux-arts*, se réjouit d'un « retour à l'équilibre, aux lignes solides, compensées et reposées » (H. BIDOU, « Les Salons de 1910. – Les arts décoratifs », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1910, p. 46).

[294] « Tout est dans ces modestes cottages, calme, sage et bien ordonné, exempt de l'horrible banalité de l'habituelle maison de campagne, aussi exempt de la bizarrerie et des équilibres inquiétants de mode récente. » (C. GENUYS, « Deux villas au bord de la mer », *A&D*, janvier 1906, p. 40). Voir annexe III-1906-1-3.

[295] « Il ne faut pas perdre de vue que nous ne connaissons guère des styles anciens que les meilleurs spécimens, le temps ayant balayé les mauvais et les médiocres (car il y en eut certainement à toutes les époques) ; n'oublions pas, non plus, qu'avant de devenir classiques et indiscutés, ces styles furent tous tenus, par la majorité des contemporains, pour extravagants et révolutionnaires, et qu'il ne comptèrent d'abord qu'un nombre restreint de partisans éclairés, dont on ne reconnut que plus tard la perspicacité et le bon goût. Nous avons la ferme conviction qu'il en sera de même pour l'Art moderne. » (H. VEVER, « La bijouterie française au XIXe siècle », *A&D*, septembre 1909, p. 98).

[296] René BLUM, « Le bijou au Musée Galliera », *A&D*, septembre 1908, p. 85.

[297] F. MONOD, « Chronique », *A&D*, décembre 1908, supplément, p. 1.

> « […] ici chaque pièce a été décorée, aménagée et meublée par l'architecte et l'on conçoit que l'ensemble en acquière une parfaite unité de style. Et ce style est bien personnel et moderne, fait de logique, de raison et de goût, en quoi il se différencie du "modern-style".[298] »

Plus généralement, dès 1907, Émile Sedeyn remarque l'avantage croissant pris par une vision réellement pratique de l'art appliqué, reposant sur l'exploitation des qualités propres des matériaux. Dans les arts du métal, ce phénomène se traduit par l'exploitation de l'aspect naturel du cuivre ou du fer, sans patine, dans les plaques de Borghilde Arnesen, dans les vases de Lucien Bonvallet, ou dans le matériel de bureau de Louis Brindeau[299].

Au printemps 1910, l'adaptation des arts appliqués aux besoins du temps est désormais visible, ce qui donne à Charles Saunier la « sensation très nette de la vitalité d'un mouvement nécessaire et logique[300] ». Le critique n'hésite plus à affirmer l'existence d'un « style 1910 » qui possède ses propres caractéristiques : après une dizaine d'années d'errances, la quête de la revue semble trouver enfin un aboutissement. Sobriété de la ligne, délicatesse du décor, qualité de la matière, logique dans l'assemblage et utilisation de formes rationnelles déterminées par la destination en constituent les qualités essentielles – celles-là mêmes qui ont été réclamées par la critique depuis la création d'*Art et Décoration*. La foi positiviste exprimée dès 1908[301] dans une progression inéluctable – car logique –, du mouvement moderne se trouve justifiée par le triomphe de ce nouveau style, juste avant que l'exposition des Allemands au Salon d'automne ne vienne définitivement ébranler cette assurance[302].

Cette confiance est motivée par l'arrivée, sur le devant de la scène, de nouveaux acteurs du mobilier : Maurice Dufrène, Paul Follot, Léon Jallot, Théodore Lambert et Mathieu Gallerey[303], appelés à un riche avenir durant l'Entre-deux-guerres. Certes, il ne s'agit pas de

---

[298] H. PRUDENT, « La décoration et le mobilier d'une villa moderne », *A&D*, octobre 1910, p. 122. Voir annexe III-1910-10.

[299] E. SEDEYN, « L'Art appliqué au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1907, p. 157-158. Voir annexe III-1907-11.

[300] C. SAUNIER, « Le V[e] Salon de la Société des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1910, p. 109.

[301] « Mais, que l'on ne s'y trompe pas, ce mouvement, si bien commencé, ne peut mourir, ne peut disparaître, car il s'impose, ou s'imposera. On ne peut lutter longtemps contre le progrès et la logique absolue. » (M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 188).

[302] Voir infra, dans le chapitre 8 : « *Le soufflet du Salon d'automne de 1910* ».

[303] F. FRAVALO, « Aux origines de l'Art déco : le temps des "constructeurs" », *L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard*, n° 9, 2014, p. 16-24. Avant les années dix, les revues d'art non spécialisées dans les arts décoratifs n'accordent en revanche que peu d'attention à ces artistes. Dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, Henry Havard se focalise plutôt sur la petite sculpture d'appartement. Dans la *Gazette des beaux-arts* et *L'Art et les Artistes*, Paul Jamot, André Pératé, Henry Bidou et Léandre Vaillat s'intéressent, quant à eux, au bibelot, à la bijouterie, et aux arts du feu. Finalement, les premiers critiques à repérer la valeur de ces décorateurs sont ceux qui se feront les premiers historiens de l'art décoratif moderne dans l'Entre-deux-guerres. Émile SEDEYN, *Le Mobilier*, Paris, Rieder, 1921, p. 43-63 ; G. MOUREY, *Histoire générale de l'art français, de la Révolution à nos jours*, tome III : *L'Art décoratif*, Paris, Librairie de France, 1922, p. 254-276 ; Paul VITRY, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX[e] siècle et au début du XX[e]*, troisième partie, *in* André MICHEL (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, p. 1212-1225 ; Guillaume JANNEAU, *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et*

néophytes : après une formation à l'École des arts décoratifs ou à l'École Guérin, la plupart d'entre eux ont fait leurs premières armes de décorateurs dans les années quatre-vingt-dix, pour les grands promoteurs de l'Art nouveau. Maurice Dufrène[304] et Paul Follot[305] ont travaillé pour la Maison Moderne de Meier-Graefe[306] et Léon Jallot a dirigé l'atelier de mobilier de l'Art nouveau de Siegfried Bing[307]. À côté de ceux que Pillard-Verneuil nomme rétrospectivement les « Incertains »[308], le ferronnier Edgar Brandt incarne une direction similaire dans le domaine des arts du métal[309]. Sans surprise, les critiques d'*Art et Décoration* décèlent en eux les héritiers des « logiciens » de l'Art nouveau rationaliste : Charles Plumet, Tony Selmersheim et Henri Sauvage, que la revue a toujours globalement préféré aux « décorateurs[310] » de *L'Art dans Tout*. Dès 1906, Pillard-Verneuil insiste sur le « talent solide et logique[311] » de Dufrène ; il admire, dans les intérieurs réalisés par l'artiste pour son confrère André Véra ou pour Zervudachi, une « production artistique, mais en même temps rationnelle[312] ». L'année suivante, il vante la « structure simple, logique, solide[313] » de la table de salle à manger présentée à la Société nationale par Léon Jallot et apprécie la « bonne construction[314] » de celle de Théodore Lambert. En effet, c'est d'abord l'attention portée aux exigences architecturales du meuble qui caractérise ces artistes : si Charles Plumet avait admiré l'œuvre des architectes du Moyen Âge[315], Léon Jallot a, quant à lui, étudié le mobilier médiéval du Musée de Cluny[316], idéal archétypal des critères rationalistes selon la leçon de Viollet-le-Duc[317].

---

programmes nouveaux, Paris, Bernheim Jeune, 1925 ; Maurice PILLARD-VERNEUIL, *La Genèse de l'art décoratif moderne*, texte dactylographié, inachevé et non publié, s. d., non paginé. Archives privées Gaspard de Marval.

[304] Jérémie CERMAN, « Maurice Dufrène, un artiste majeur mais méconnu de l'Art déco », *L'Atelier – Le Temps d'Albert Besnard*, n° 9, 2014, p. 34-44.

[305] Léon RIOTOR, *Paul Follot*, La Connaissance, Paris, 1923 et Jessica RUTHERFORD, « Paul FOLLOT », *The Connoisseur*, juin 1980, p. 86-91.

[306] [J. MEIER-GRAEFE], 1901 ; B. JOHN-WILLEKE, *in* R. ULMER (dir.), 1999.

[307] R. [Renée] MOUTARD-ULDRY, « Dictionnaire des artistes décorateurs. – Léon Jallot », *Mobilier et décoration*, n° 7, septembre-octobre 1953, p. 49. Voir aussi G. P. WEISBERG, E. BECKER et É. POSSÉMÉ, 2004.

[308] M. PILLARD-VERNEUIL, « La genèse de l'art décoratif moderne », n. p.

[309] Edmond UHRY, « Edgar Brandt », *A&D*, février 1909, p. 45-52.

[310] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 86-95. Sous cette appellation, l'auteur réunit Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Étienne Moreau-Nélaton, Jules Desbois et Henry Nocq. Charpentier est par exemple plus apprécié par *Art et Décoration* en tant que sculpteur qu'en tant que créateur de mobilier.

[311] M. PILLARD-VERNEUIL, « Maurice Dufrène », *A&D*, mars 1906, p. 84. Voir annexe III-1906-1-3.

[312] *Ibid.*, p. 77.

[313] M. PILLARD-VERNEUIL, « L'art décoratif au Salon de la Société nationale », *A&D*, mai 1907, p. 170. Voir annexe III-1907-5.

[314] *Ibid.*, p. 171. Voir annexe III-1907-5.

[315] G. MOUREY, 1922, p. 254.

[316] M. PILLARD-VERNEUIL, « Les meubles de Jallot », *A&D*, avril 1909, p. 129.

[317] Pour une réflexion sur la dette des décorateurs actifs autour de 1910 envers Viollet-le-Duc, voir : Rossella FROISSART, « Le vaisseau, l'étui et l'arc-boutant. Présence de Viollet-le-Duc dans le mobilier moderne », *in* Laurence DE FINANCE et Jean-Michel LENIAUD (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte* (cat. exp. Paris, Cité

En découle souvent l'allure robuste de leurs œuvres. Mais ces créateurs réussissent aussi l'exploit, nouveau, d'éviter la sécheresse et la lourdeur jusque-là souvent décelée dans les meubles pourvus de semblables qualités architecturales. Constructeurs, ils sont autant artistes qu'artisans, et joignent une parfaite connaissance des exigences techniques de leur métier à un dessin distingué, original et personnel, des profils : Mathieu Gallerey « eut le souci de créer tout en construisant[318] », rappelle ainsi René Blum. La formation de Paul Follot auprès d'Eugène Grasset, viollet-le-ducien convaincu et attentif aux nécessités de l'exécution pratique, a favorisé une telle orientation[319], mais des qualités analogues se retrouvent chez ses confrères. D'autre part, les critiques se montrent sensibles à une exécution qui met en évidence la beauté de la matière : dans la droite ligne de leurs prédécesseurs de l'Art dans Tout, et à l'opposé des marqueteries de Gallé, les « constructeurs[320] » privilégient toujours la menuiserie par rapport au placage. Très attentifs au choix des essences, qui doivent combiner solidité et richesse d'aspect, ils affectionnent particulièrement l'acajou, le chêne et le noyer, tout comme le citronnier, plus précieux. Chez Jallot, sculpteur de formation[321], le décor sculpté dans la masse vient alléger la structure des meubles et en agrémenter la silhouette épurée, dans la tradition de la menuiserie. Mais les critiques – Pillard-Verneuil en tête – insistent sur la place désormais secondaire de cette ornementation, qui reflète un recentrement sur la structure, en réaction aux outrances décoratives surajoutées du *Modern Style* : « logique avant tout, [Jallot] construit son meuble avant de l'orner, […] la décoration n'est pour lui qu'un accessoire, duquel il sait tirer un excellent parti d'ailleurs, mais un accessoire seulement, et qu'il fait logiquement découler de la construction même.[322] »

En choisissant de leur consacrer des textes monographiques, *Art et Décoration* fait de ces artistes les figures majeures du retour à l'ordre dans les arts décoratifs. Elle se prête d'autant plus volontiers à cette consécration – également partagée par ses confrères de *L'Art décoratif*[323] – qu'elle a accompagné les premiers pas de certains d'entre eux dès les années quatre-vingt-

---

de l'architecture et du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014, p. 136-149.

[318] R. BLUM, « Quelques meubles de M. Gallerey », *A&D*, février 1909, p. 67.

[319] C. SAUNIER, « Paul Follot », *A&D*, janvier 1909, p. 31-32. Voir annexe III-1909-1.

[320] Ces artistes sont rassemblés sous cette dénomination en 1911 par Raymond Koechlin, qui les oppose aux « coloristes » émergeant autour de 1910 (André Groult, Paul Iribe, André Mare, Louis Süe ou Jacques-Émile Ruhlmann). Raymond KŒCHLIN, *Exposition internationale des industries et du travail de Turin 1911. Groupe XIII, classe 71-B. L'Art décoratif moderne*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913, p. 25. Sur cette distinction, voir aussi Nancy J. TROY, 1991, p. 67-76.

[321] Pierre KJELLBERG, *Art déco : les maîtres du mobilier. Le décor des paquebots*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1998, p. 94-95.

[322] M. PILLARD-VERNEUIL, « Les meubles de Jallot », *A&D*, avril 1909, p. 132. Voir annexe III-1909-4-5.

[323] É. SEDEYN, « Le mobilier aux Salons », *L'Art décoratif*, juillet 1906, p. 26-27 et 29-30 (sur Dufrène et Jallot) ; R. DE FÉLICE, « La Société des artistes décorateurs », *L'Art décoratif*, novembre 1906, p. 204-206 (sur Jallot, Dufrène et Gallerey) ; Maurice TESTARD, « Paul Follot, décorateur », *L'Art décoratif*, août 1909, p. 47-54.

dix[324]. La focalisation sur ces « constructeurs » équivaut, dans le droit fil des affirmations de Soulier au lendemain de l'Exposition de 1900, à une forme d'auto-célébration. Ces artistes décorateurs, doués d'une maturité nouvelle, continuent d'appliquer, avec une radicalité inédite, les principes rationalistes qui régissent la ligne doctrinale de la revue depuis sa création ; leur succès constitue une garantie de la validité même de ces principes et de leur efficience dans l'avènement d'un art décoratif moderne. Dufrène et Follot ayant été parmi les premiers bénéficiaires de l'entreprise pédagogique d'*Art et Décoration*, leur réussite contribue en outre à légitimer l'engagement pragmatique de cette dernière.

La suprématie nationale en danger

Toutefois, si des progrès semblent incontestables au fil des années, ils ne sont pas suffisants pour garantir à la France une hégémonie européenne, voire mondiale, sur le terrain des arts appliqués. Toujours nostalgiques d'un âge d'or qui remonte à l'Ancien-Régime, les critiques d'*Art et Décoration* restent à cet égard relativement clairvoyants et peu conciliants. Cette lucidité ne les empêche pas de travailler avec une détermination croissante à assurer à l'art décoratif national une position aussi respectable que possible. Pour cela, *Art et Décoration* poursuit la veille active entamée au lendemain de l'Exposition universelle de 1900 : afin de lutter contre l'isolement des artistes français, elle est à l'affût de toute confrontation internationale lui permettant d'évaluer l'écart qui sépare la France des autres nations sur le plan des arts industriels.

Dès 1906, l'Exposition internationale de Milan offre une première occasion de mesurer le chemin parcouru par les différents pays depuis 1902. Pourtant, malgré l'implication de Frantz Jourdain en tant que président du groupe VII, la participation française s'avère aussi indigente qu'à Turin. C'est pourquoi la presse préfère passer sous silence la manifestation[325], qui ne permet pas vraiment de célébrer la puissance industrielle du pays. L'intitulé du critère de sélection de l'exposition était pourtant engageant, et coïncidait avec la politique observée

[324] En juillet 1897, Maurice Dufrène remporte le premier prix lors du concours de porte-allumette organisé par *Art et Décoration* (E. GRASSET, « Nos concours. – I. Porte-allumettes. – II. Papier de garde », *A&D*, juillet 1897, p. 27-32). Pour sa part, Paul Follot participe au concours d'août sur le thème d'un vitrail d'appartement. Le verrier Félix Gaudin, collaborateur de Grasset, note dans son compte rendu : « L'idée est curieuse et heureusement exprimée. » (Félix GAUDIN, « Concours d'août. Un vitrail d'appartement », *Art et Décoration*, octobre 1897, p. 122).

[325] Parmi les revues généralistes ou spécialisées susceptibles de rendre compte de l'Exposition de Milan, seules *Art et Décoration* et la *Gazette des beaux-arts* s'intéressent effectivement à la manifestation, ignorée par *L'Art décoratif*, *L'Art et les Artistes*, la *Revue de l'art ancien et moderne* et *Les Arts*.

par *Art et Décoration* depuis sa fondation : « dans toutes les branches de l'industrie auxquelles l'art se peut appliquer dans ses formes variées, les œuvres *originales* seront seules admises et l'on exclura les imitations serviles des styles du passé[326] ». Mais, comme le déplore François Monod, qui accorde trois pages des suppléments à l'événement, la plupart des fabricants et des artistes majeurs se sont abstenus, essentiellement par défaut d'organisation. Le palais de l'Art décoratif français – construit par l'Italien Orsini Bongi[327] – ne donne ainsi qu'une image erronée où dominent l'article de mode parisien, la tapisserie et la pendule[328]. Moins cinglant que Roger Marx, qui aurait préféré une désaffection officielle moins humiliante[329] et n'hésite pas à remettre en cause le principe même de l'exposition internationale, Monod adopte une attitude plus proche de la honte que de l'accusation. Sans s'attarder sur la section française, il préfère saisir l'occasion de dresser un bilan européen de l'art décoratif.

Une nouvelle carte se redessine sous sa plume : si l'art italien est toujours évacué avec mépris[330], l'art autrichien, volontiers admiré autour de 1900, est ici taxé de monotonie malgré le colorisme inventif de ses textiles. Les Allemands, qui avaient tant brillé à Turin en 1902, limitent leur participation à un appartement entièrement aménagé par Olbrich. Fort goûté de Monod[331], comme de Roger Marx, cet envoi donne toutefois une image faussée du

---

326 « Programme de la section pour l'art décoratif », *in* Albert BESDEL, *Exposition internationale de Milan 1906. Section française : architecture. Classe 66 A. Rapport*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, Vermot éditeur, 1910, p. 10.

327 La décoration intérieure du Palais a été en revanche été confiée à l'architecte français Joseph de Montarnal, qui a fait appel au talent de Cartolezzi pour les sculptures ornementales (A. BESDEL, « Description des expositions », *ibid.*, p. 29-32.

328 F. MONOD, « Chronique. – L'Art décoratif à l'Exposition internationale de Milan », *A&D*, novembre 1906, supplément, p. 1. Une large place était en effet consacrée à la tapisserie, avec plusieurs pièces d'Aubusson et quatre tentures des Gobelins sur le thème de Don Quichotte pour une part, et des Saisons et des Éléments pour une autre part. Le Palais de l'Art décoratif présentait en outre un atelier d'artiste édifié sous la direction d'Albert Besdel, un cabinet d'art moderne réalisé sous la direction de Louis Bigaux, une chambre à coucher réalisée par Maurice Dufrène. L'organisation de la section française d'art décoratif, tout comme le rapport rédigé par Pierre Selmersheim, a surtout mis l'accent sur le clivage séparant les artistes des industriels, et l'infériorité des Français dans la présentation d'ensembles (Pierre SELMERSHEIM, *Exposition internationale de Milan 1906. Section française : groupe VII. Classe 66, section C. Rapport*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, Vermot éditeur, 1910, p. 63).

329 « Une abstention voulue, décidée en pleine connaissance de cause, n'a point de quoi inspirer la honte ; ce qui est peu digne, c'est d'intervenir dans des conditions d'infériorité librement acceptées, c'est de compromettre son crédit par une représentation fâcheuse qui constitue presque, au regard de l'étranger, un aveu de déchéance ». (R. MARX, « Notes sur l'Exposition de Milan », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1906, p. 420).

330 Monod n'a pas de mot assez dur pour qualifier l'art décoratif et architectural italien, « malade depuis trois siècles » : il en fustige le « goût baroque », la « manie prétentieuse », le « mépris des proportions et de la mesure », mêlé à « quelque chose de fade, de lâché, de pauvre ». (F. MONOD, *A&D*, novembre 1906, supplément, p. 2). Sa vision, réellement personnelle, s'écarte ouvertement de l'appréciation émise par Pierre Selmersheim dans le rapport officiel de l'exposition : l'art italien et l'art autrichien y ressortent en effet vainqueurs. Monod et Selmersheim se rejoignent toutefois pour accorder à la Hongrie une place de choix. (P. SELMERSHEIM, 1910, p. 65-89).

331 De manière surprenante et exceptionnelle, François Monod utilise, pour qualifier l'envoi d'Olbrich, un vocabulaire habituellement réservé aux œuvres françaises, en louant « l'élégance effacée de ses boiseries, la sobriété et l'exécution parfaite de ses détails décoratifs et en tout sa science consommée de la composition, de l'harmonie et de la mesure. » (F. MONOD, *A&D*, novembre 1906, supplément, p. 3).

dynamisme de l'art germanique, ici réduit à un seul représentant. Le réveil de la critique, deux ans plus tard, devant le « Sedan artistique[332] » de Munich, puis au Salon d'automne de 1910, n'en sera que plus brutal. En 1906, ce sont surtout la Belgique et la Hollande qui ressortent vainqueurs. La première séduit par la sobriété des lignes géométriques de Léon Sneyers ; la seconde impressionne par son « esprit mesuré et réfléchi », son « amour du confort domestique » et sa « technique minutieuse et parfaite[333] », qualités propres à sa « race » que vient enrichir l'apport exotique javanais. Enfin, nouvelle venue sur la carte stylistique d'*Art et Décoration*, la Hongrie se démarque par l'originalité de ses recherches. Toutefois, plutôt qu'à la mise en lumière des particularités des styles nationaux de ses voisins, la revue s'attache désormais davantage à estimer la position de la France sur un terrain qu'elle ne parvient plus à dominer en dépit de son lent redressement interne. Monod regrette donc l'occasion manquée d'impressionner l'Italie qui aurait pu marcher à sa suite à la recherche d'un style moderne[334]. Les événements internationaux des années suivantes sont eux aussi appréhendés comme des moments particulièrement propices pour saisir l'image de la France et mesurer son impact. Si, en 1905, l'Exposition universelle de Liège avait permis, selon Paul Vitry[335], d'affirmer la valeur de la production économique, intellectuelle et artistique du pays, la mauvaise représentation de l'art décoratif français à l'exposition franco-britannique de Londres de 1908 n'a pas donné une idée suffisamment haute du goût et de l'invention créatrice de la nation[336]. Par conséquent, le bilan est lourd : Laran juge la France tout simplement en retard dans la marche effective vers un renouvellement des arts mineurs, surtout pour l'ameublement, à la traîne par rapport aux créations des pays d'Europe du nord[337]. Et si le pays peut encore se présenter comme l'initiateur du renouveau de la médaille

---

[332] F. RUPERT-CARABIN, « Rapport présenté au nom de la délégation envoyée par la Ville de Paris au Deuxième Congrès de l'Union provinciale des arts décoratifs à Munich », *L'Art et les Métiers*, janvier 1909, p. 66.
[333] *Ibid.*, p. 2-3.
[334] « Tard venue dans le mouvement européen de renaissance des arts industriels, curieuse de nouveauté mais incertaine dans ses efforts, l'Italie a besoin de nous ; parente de nos goûts, elle nous emprunterait peut-être plus souvent des inspirations et des exemples si nous prenions plus de soin de nous faire connaître, et jamais l'occasion ne nous fut plus favorable qu'à Milan […]. » (*Ibid.*, p. 2).
[335] Le critique évoque « une exposition universelle où la participation française fut particulièrement brillante et affirma efficacement, au milieu des populations amies du pays wallon, la valeur de notre production non seulement économique, mais intellectuelle et artistique. » (P. VITRY, « Une nouvelle série de dessins de Paul Renouard », *A&D*, mai 1906, p. 167-168).
[336] F. MONOD, « Chronique. – L'Art décoratif français à l'exposition franco-britannique », *A&D*, septembre 1908, supplément, p. 1-2. En 1910, la participation française à l'Exposition universelle de Bruxelles ne suscite aucun commentaire dans *Art et Décoration*, alors que Charles du Bousquet s'enthousiasme dans *L'Art décoratif* : « en présence d'un pareil ensemble, il est impossible de ne pas reconnaître non seulement le magnifique effort fait par un grand nombre d'artistes modernes, mais aussi les résultats de premier ordre obtenus par beaucoup d'entre eux ». (Ch. DU BOUSQUET, « Le Salon des arts décoratifs français à l'Exposition de Bruxelles », *L'Art décoratif*, octobre 1910, p. 144).
[337] J. LARAN, « Un projet de décoration pour un bureau », *A&D*, octobre 1908, p. 124.

des vingt dernières années[338] ou revendiquer des domaines d'excellence tels que l'affiche[339] ou la sculpture architecturale[340], Pillard-Verneuil considère que la France a cessé de donner « le ton artistique » comme elle le faisait par le passé[341].

Entre 1906 et 1910, l'évaluation des identités stylistiques cède la place à un relevé du dynamisme des écoles nationales, qui épouse plus ou moins la carte esquissée par François Monod au retour de Milan. L'effacement de l'Autriche, pourtant en chemin vers une nouvelle aventure[342], se confirme, au profit d'un intérêt émergent pour les pays de l'Europe centrale : à côté de la Tchécoslovaquie et de la Hongrie, la Roumanie attire l'attention de Grasset en 1908[343]. L'attention portée à l'art décoratif des pays scandinaves persiste elle aussi, toujours motivée par sa synthèse unique entre l'expression d'un sentiment national et l'adaptation aux besoins de la vie moderne[344]. L'ambition éducative du peintre suédois Nils Kreuger[345] et la recherche logique de style de la manufacture danoise Bing et Grøndahl[346] y concourent également.

Enfin, la Grande-Bretagne attire de nouveau le regard des critiques français, qui se concentre désormais sur l'architecture campagnarde du cottage anglais et les artistes de l'école de Glasgow. Poursuivant l'enquête sur le terrain, volontiers pratiquée dès les années quatre-

---

338 Ch. SAUNIER, « Un musée de la médaille au Petit Palais », *A&D*, août 1910, p. 52.

339 « Mais nos affiches françaises ne conservent-elles pas, malgré tout, une certaine supériorité artistique, faite de grâce et de souplesse? Nous le croirions volontiers. » (M. P.-VERNEUIL, « Quelques affiches », *A&D*, novembre 1906, p. 172).

340 F. MONOD, « De quelques essais de sculpture décorative », *A&D*, septembre 1909, p. 79-90.

341 « Il y a peu d'années encore, la France donnait le ton artistique, vivant surtout sur son passé. On s'approvisionnait chez elle. Cela n'est plus aujourd'hui. » (M. P.-VERNEUIL, « Les ornementations tchèques », *A&D*, novembre 1909, p. 141). Le vitrail constitue par exemple un domaine où la représentation française est faible : « En France, le vitrail semble s'introduire bien lentement dans nos demeures, et comme à regret, presque. On ne comprend pas, dirait-on, l'intérêt qui s'attache à lui, et la contribution qu'il peut apporter à l'ornementation intérieure ». (M. P.-VERNEUIL, « Vitraux étrangers », *A&D*, octobre 1908, p. 113). L'Exposition française d'art décoratif de Copenhague, organisée au palais de Charlottenborg du 1er juillet au 7 septembre 1909, ne suscite pour sa part aucun commentaire dans *Art et Décoration* : la manifestation accueille pourtant un ensemble important d'œuvres des principaux décorateurs français d'Eugène Grasset à Henri Bellery-Desfontaines, en passant par Maurice Dufrène, Decœur, Delaherche, Brateau, Fouquet, Émile Robert, Follot, Gallé, Mezzara… Certes, l'exposition ne donne pas lieu à une confrontation internationale, mais elle permet néanmoins de proposer une image de l'art décoratif français à l'étranger. (G.-Roger SANDOZ et Jean GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif. Copenhague 1909. Rapport général précédé d'une étude sur les arts appliqués et industries d'art aux expositions*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913).

342 J.-P. BOUILLON, 1988, p. 38-50.

343 E. GRASSET, « L'École nationale des arts décoratifs de Bucarest Domnita Maria », *A&D*, avril 1908, p. 125-132.

344 É. AVENARD, « La Jeune architecture finlandaise », *A&D*, janvier 1908, p. 20-21.

345 É. AVENARD, « Nils Kreuger », *A&D*, août 1910, p. 63. Voir annexe III-1910-8.

346 « [les figurines] sont conçues selon les meilleurs principes d'esthétique et conformément aux exigences de la matière dont elles sont faites ; elles ont la familiarité voulue, le degré de simplification qui convient, et le sens le plus net de la mesure a présidé aux choix des détails essentiels, à la mise en valeur des traits dominants des formes et du caractère des animaux représentés. » (G. MOUREY, « Les animaux en porcelaine de Copenhague », *A&D*, mars 1907, p. 84). Voir annexe III-1907-3.

vingt-dix[347], Maurice-Pillard Verneuil effectue un voyage outre-Manche qui le mène jusqu'en Écosse. Comme à chaque fois qu'il se trouve face à l'expression d'une sensibilité étrangère, ses commentaires sont mitigés. S'il apprécie le charme et l'originalité de l'œuvre d'Annie French[348], s'il estime le caractère gracieux de l'illustratrice Jessie King, il en réprouve également la gaucherie[349], tout comme la sécheresse un peu grêle des meubles de Mackintosh. Verneuil se montre tout aussi incapable de goûter ses intérieurs aux teintes sombres et « funèbres[350] », et la stylisation généralement trop accusée de l'art écossais, dont le lien avec la nature lui semble perdu[351]. Comme précédemment au retour de son voyage en Autriche, le critique affirme une conscience plus affûtée que jamais de la relativité du goût qui accompagne la pluralité des styles et rend difficile leur estimation par une sensibilité étrangère. Incompréhension et tolérance se superposent ainsi dans sa reconnaissance du génie écossais :

> « Nous sommes surpris un peu par la sécheresse et l'indigence des lignes ; mais il faut se demander si cela ne correspond pas, dans l'âme écossaise, à un besoin de simplicité qui est un peu en dehors de nous.
> Nous avons certes le droit de critiquer ce que nous voyons. Mais peut-être ne convient-il pas de rejeter d'un geste trop vif des tentatives que nous n'avons peut-être pas parfaitement compris [sic], justement parce qu'elles sont faites par des artistes et destinées à servir de cadre à des vies d'êtres dont la mentalité diffère sensiblement de celles de notre race, de notre propre mentalité.[352] »

Cette relativité du jugement dirige aussi son analyse des cottages de Baillie Scott[353]. Réagissant au succès du modèle du cottage suscité sur le continent par les publications de Alexander Harvey[354] et d'Hermann Muthesius[355], Verneuil rend hommage à la simplicité extérieure des maisons et à leur confort intérieur. Mais il préconise dans le même temps de s'en inspirer sans les copier, en adaptant leurs principes directeurs au tempérament et aux mœurs françaises[356]. Sous sa plume, la tentative de hiérarchisation qui préside à l'examen de

---

[347] Dès 1897, Pillard-Verneuil s'est rendu en Belgique et communique à *Art et Décoration* ses impressions sur le *Blæmenwerf* d'Henry Van de Velde. Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Le repoussoir de l'art décoratif anglais et belge* ».
[348] M. PILLARD-VERNEUIL, « Annie French », *A&D*, juin 1907, p. 193-196. Voir annexe III-1907-6.
[349] M. PILLARD-VERNEUIL, « Jessie M. King », *A&D*, septembre 1908, p. 93. Voir annexe III-1908-9.
[350] M. PILLARD-VERNEUIL, « Intérieurs écossais », *A&D*, novembre 1907, p. 162-163. Voir annexe III-1907-11.
[351] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1908, p. 99.
[352] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1907, p. 168.
[353] Voir annexe III-1907-8.
[354] Alexander HARVEY, *La manière de construire ou d'acheter et d'aménager une petite maison de campagne*, *Le Village modèle de Bournville*, Londres, Batsford éd., 1906 (F. MONOD, « Bibliographie », *A&D*, octobre 1906, supplément, p. 6).
[355] Hermann MUTHESIUS, *Das englische Haus : Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin, E. Wasmuth, 1904-1905, 3 vol. L'ouvrage est signalé dans *Art et Décoration* en juillet 1907 (Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, juillet 1907, supplément, p. 6). Sur Muthesius, voir Laurent STALDER, *Hermann Muthesius (1861-1927) : das Landhaus als kulturgeschichtliche Entwurf,* Zurich, gta Verlag, 2008.
[356] M. PILLARD-VERNEUIL, « Maisons de campagne », *A&D*, mars 1907, p. 94.

l'art étranger se heurte ainsi à l'admission d'une relativité du goût et du jugement tendant à l'invalider.

Dans le droit fil des années précédentes, l'étude de l'art décoratif européen se concentre aussi particulièrement sur les structures d'enseignement qui en sont à la source. Sur ce point, il ne s'agit plus vraiment de mesurer la suprématie française, mais plutôt de comprendre par quels concurrents celle-ci serait menacée et selon quels moyens. L'objectif final reste de mieux connaître ces moyens, afin de les contrer pour préserver ou tenter de retrouver une supériorité sur le marché économique des arts industriels. Héritant d'une histoire ancienne, l'Angleterre fait là aussi l'objet d'une investigation particulière puisque Jean Gaudin et Pillard-Verneuil enquêtent respectivement sur le fonctionnement des écoles de Birmingham et de Glasgow[357]. Avec l'instauration du South Kensington College dans les années 1850[358], l'Empire britannique bénéficie encore de son statut de pionnier en matière d'enseignement des arts appliqués : la durée inégalée de son expérience justifie l'ampleur de l'enquête menée par la revue sur le territoire anglais. Celle-ci se complète dans les années suivantes par des missions effectuées par Grasset à Bucarest et à Genève[359], tandis que Pillard-Verneuil se rend à Zurich[360]. Dans tous ces cas, l'accent est mis sur une complémentarité exemplaire entre l'apprentissage technique et l'éveil d'une sensibilité artistique. Les écoles suisses se distinguent particulièrement sur ce point, assurant à leurs élèves de véritables débouchés. Verneuil se félicite de voir à Zurich une école d'art industriel qui élève au rang d'artistes des artisans doués d'un parfait savoir-faire technique, tandis que celle de Genève forme des artistes capables de s'insérer dans le circuit industriel. Sous l'influence de Jules de Praetere, artiste d'origine belge passé par Krefeld, l'enseignement de l'école de Zurich repose sur une connaissance primordiale de la matière qui précède l'apprentissage du dessin. Les élèves sont ainsi capables de concevoir directement des objets dont la forme est compatible avec la matière employée[361]. En Angleterre, les solutions proposées par l'École d'art de Birmingham paraissent de même plus probantes que celles de Glasgow, qui, avec Giraldon, met davantage l'accent sur la théorie de l'art ornemental et laisse un peu trop de côté les problèmes purement techniques[362]. À Birmingham au contraire, l'enseignement est délibérément orienté vers la réalisation matérielle immédiate des objets grâce à des ateliers d'application industrielle

[357] Jean GAUDIN, « L'École d'art de la Ville de Birmingham », *A&D*, mars 1906, p. 99-108 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « The Glasgow School of Art », *A&D*, avril 1907, p. 129-148.
[358] S. LAURENT, *Les arts appliqués en France. Histoire d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999, p. 98.
[359] E. GRASSET, *A&D*, avril 1908.
[360] M. PILLARD-VERNEUIL, « La nouvelle École d'art industriel de Zurich », *A&D*, août 1908, p. 37-54.
[361] *Ibid.*, p. 41.
[362] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, avril 1907, p. 143-144.

installés dans l'école et dirigés par des praticiens. La composition décorative y est apprise de manière vraiment pratique, l'exécution étant privilégiée sur la seule conception. De plus, l'École d'art entretient des rapports étroits avec la vie de la cité par l'intermédiaire des Branch Schools, qui, réparties dans les faubourgs industriels proposent des cours du soir gratuits selon les mêmes principes[363].

En comparaison, la situation dans les écoles d'art françaises paraît plus préoccupante que jamais ; perçu à juste titre comme un enjeu majeur, l'enseignement des arts appliqués devient l'objet d'une préoccupation croissante dans *Art et Décoration*. Le caractère dramatique de la situation se révèle notamment au moment des concours à destination des écoles d'art. À l'occasion du concours organisé en 1907 par la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, dont le rôle moteur reste capital au seuil du XXe siècle[364], les lacunes sont flagrantes. Malgré ce que préconisent les critiques et de nombreux acteurs engagés dans l'enseignement, les artistes-dessinateurs formés par les écoles parisiennes Germain Pilon et Bernard Palissy restent indifférents à la destination des objets qu'ils conçoivent et ignorants des techniques nécessaires à leur exécution[365].

Le soufflet du Salon d'automne de 1910

Face à l'Allemagne toutefois, la question de la suprématie se pose de nouveau autour de 1910, au moment où l'Empire germanique prend la place de l'Angleterre en tant que rivale industrielle et commerciale de premier plan. Bénéficiant depuis 1871 d'un essor économique prodigieux accompagnant l'accroissement de sa population, le pays apparaît de plus en plus menaçant pour les Français, qui, avec un taux de croissance industrielle de seulement 5 % par an de 1905 à 1914[366], voient le volume de leurs exportations reculer parallèlement à l'augmentation des importations d'outre-Rhin[367]. Pourtant, alors qu'elle avait focalisé le regard des critiques d'*Art et Décoration* au lendemain des expositions de Paris et de Turin, l'Allemagne semble plutôt moins inquiétante dans la seconde partie des années 1900 à la suite de sa présence relativement discrète à Milan. La revue de Lévy tend ainsi à s'aligner sur la tradition d'indifférence quasi générale de la presse artistique[368], qui laisse dans l'ombre

[363] J. GAUDIN, *A&D*, mars 1906, p. 102-104.
[364] S. LAURENT, *in* François LOYER (dir.), 2000, p. 177.
[365] Anonyme, « Le concours de dessin de la Chambre syndicale de la Bijouterie », *A&D*, août 1907, p. 68.
[366] S. LAURENT, 1999, p. 379.
[367] D. SILVERMAN, 1989, p. 52-54.
[368] F. KITSCHEN, *in* T. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009.

l'évolution de l'art décoratif germanique, excepté la Nancéienne *Art et Industrie*, clairement orientée vers ses voisins immédiats[369]. Tout en s'intéressant à la peinture[370], *Art et Décoration* passe ainsi sous silence deux événements marquants de l'histoire des arts appliqués allemands : en 1907, la création du *Werkbund*, qui signe l'union efficiente de l'art et de l'industrie[371], n'est pas mentionnée, tandis que la fameuse exposition munichoise de 1908 ne suscite aucun commentaire. Une délégation française, composée de différents membres du Salon d'automne, d'artistes, de décorateurs, d'hommes politiques et de critiques d'art s'est pourtant rendue dans la capitale bavaroise afin de participer au Deuxième congrès de l'Union provinciale des industries d'art et de visiter l'exposition d'art local, *Die Ausstellung München*, destinée à présenter la ville comme un centre d'art décoratif équivalent à ceux que constituent Dresde, Darmstadt ou Berlin[372]. C'est aussi à la suite de cette visite que François Rupert Carabin transmet un rapport alarmant à la Ville de Paris, publié par *L'Art et les Métiers*. Il y fait le constat suivant, dont les formules seront amplement répercutées :

> « Le Sedan commercial, dont depuis de longues années nous sommes menacés, n'est plus à craindre actuellement, c'est un fait accompli et nous devons en prendre notre parti.
> Quels que soient les efforts et les sacrifices que nous ferons, nous ne pourrons rattraper l'avance que Munich a su s'assurer sur nous au point de vue industriel.
> Il faut donc considérer notre jeune génération actuelle comme absolument sacrifiée.
> […]
> L'État et les Municipalités sont impuissants, livrés à eux seuls, à préparer cette évolution ; il faut que l'industrie, le commerce et même le simple particulier contribuent moralement et pécuniairement à cette régénération sociale. L'avenir économique, et par conséquent le sort même de la France, en dépend.[373] »

Cependant, malgré la parenté de ces exhortations avec celles de Pillard-Verneuil dans *Art et Décoration*, la revue se contente d'évoquer, seulement quelques mois plus tard et de façon lapidaire, l'exposition de Munich, à travers une allusion à son « succès triomphal[374] ».

Si peu d'articles sont explicitement ou intégralement consacrés aux décorateurs d'outre-Rhin entre 1906 et 1909, un certain nombre de remarques périphériques permettent néanmoins de

---

[369] René PRÉVOT, « L'éducation des artisans d'art à Munich », *Art et Industrie*, juillet 1909, fasc. V ; « La leçon de l'Exposition de Munich : le retour à la matière », *Art et Industrie*, août 1909, fasc. II ; « Le Jouet moderne en Allemagne », *Art et Industrie*, janvier 1910, fasc. I et II ; « Meubles allemands. La moralité du meuble », *Art et Industrie*, avril 1910, fasc. I et II ; « L'essor allemand. À propos de l'Exposition munichoise au "Salon d'automne" », *Art et Industrie*, octobre 1910, fasc. I, II et III.

[370] François GOS, « Leo Putz », *A&D*, octobre 1910, p. 113-120. Le peintre suisse se montre enthousiaste devant un art plus attiré vers le fantastique et la glorification de la nature que par les légendes et les mythes allemands, tendant à présenter un art universaliste qui s'éloigne de la célébration des traditions nationales.

[371] Le *Werkbund* entend notamment « anoblir le travail industriel dans la coopération de l'art, de l'industrie et de l'artisanat » (Hermann Muthesius, [statuts du Werkbund], cité dans J.-P. BOUILLON, 1985, p 221).

[372] N. TROY, 1991, p. 57.

[373] F. RUPERT-CARABIN, *L'Art et les Métiers*, janvier 1909, p. 66.

[374] R. BLUM, « Quelques meubles de M. Gallerey », *A&D*, février 1909, p. 66.

dessiner en filigrane l'image de l'art allemand transmise par *Art et Décoration*. À la suite de Monod, sensible au raffinement d'Olbrich en 1906, René Blum[375] et Maurice Pillard-Verneuil ne cachent pas leur admiration pour le développement d'un vrai style moderne en Allemagne, apte à répondre aux exigences actuelles[376]. Mais cette concession est bien vite tempérée. Dès le mois d'août, l'excellence des voisins d'outre-Rhin se limite à leur force d'attraction :

> « Les Allemands excellent en l'art d'attirer chez eux, dans leurs écoles, les artistes intelligents propres à leur apporter les idées qu'ils n'ont, eux, que rarement, et à faire progresser leur art ornemental qui n'existerait guère sans ces artistes et sans leur influence.[377] »

Autrement dit, il n'y a pas de bons artistes allemands, mais uniquement de bonnes structures, capables de faire venir les cerveaux… Le critique reprend ici à son compte un topos dominant au sein de la presse française sur l'art allemand, facilement considéré comme une éponge perméable à une multiplicité d'influences[378] ; seul René Prévot, Allemand d'origine française, dispense dans *Art et Industrie* un point de vue plus nuancé[379]. Rapidement, Verneuil éprouve aussi le besoin de rétablir une hiérarchie d'ordre esthétique. S'il admet toujours avec lucidité que son appréciation reste soumise à la relativité des goûts nationaux, il assume toutefois pleinement son point de vue français et n'hésite pas à se livrer à une sévère analyse de l'esthétique allemande. Ainsi, le céramiste Max Läuger lui semble plus appréciable que Peter Behrens :

> « Notre artiste est certainement très Allemand de tempérament artistique ; et nous ne pourrions, bien loin de là, l'en blâmer. Mais il est cependant plus près de nous, et par là plus compréhensible que la majeure partie des architectes et des décorateurs allemands, dont la froideur, la rigidité, la sécheresse de lignes nous déconcertent et nous rebutent, nous, dont le goût a été formé par nos vieux styles français, si purs, si gracieux et si nobles.[380] »

---

[375] *Ibid*.
[376] M. PILLARD-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 188.
[377] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, août1908, p. 42
[378] F. KITSCHEN, « Les industries d'art allemande dans les débats français – Un modèle controversé », *in* Th. W. GAETGHENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 427.
[379] « Art de conception moderne, ayant rompu toute attache avec le pastiche surchargé des styles anciens, tel qu'il s'exerçait universellement en Allemagne, il y a vingt ans à peine. Art vraiment autochtone, œuvre d'une vaillante génération d'artistes chercheurs, créateurs de formes nouvelles, où s'exprime l'âme, de la race, en même temps que l'esprit du siècle. » (R. PRÉVOT, « La leçon de l'Exposition de Munich : le retour à la matière », *Art et Industrie*, août 1909, fasc. II) ; « Et il y a plaisir à voir se dégager peu à peu, de la connaissance approfondie de la matière, la recherche de formes moins rigides et d'un rythme plus capricieux. L'ornement nouveau n'apparaît plus, toutefois, superficiellement apposé ; il est emprunté à l'essence même et aux qualités spéciales de la matière. » (R. PRÉVOT, « Meubles allemands. La moralité du meuble », *Art et Industrie*, avril 1910, n. p.) Voir aussi : Jürgen W. SCHMIDT, « Der Schriftsteller und Journalist René Prévot aus Moosch im Oberelsaß – zu Unrecht heute völlig vergessen », *Der Westen* (Mitteilungsblatt der Erwin von Steinbach-Stiftung), vol. 60, n° 3/4, 2013, p. 6-13.
[380] M. PILLARD-VERNEUIL, « Max Läuger », *A&D*, juin 1910, p. 208. Voir annexe III-1910-6.

Fin 1910, la participation des Munichois au Salon d'automne opère un véritable retournement dans le discours d'*Art et Décoration*. Invités par Frantz Jourdain qui avait fait le voyage en Bavière en 1908[381], les artistes, membres des *Münchner vereinigte Werkstätten* et pour certains également du *Deutscher Werkbund* – tels que Richard Riemerschmid, Bruno Paul ou Adalbert Niemeyer – déploient leur savoir-faire dans l'aménagement de treize pièces réparties dans dix-huit salles du Grand Palais, sur le thème de la « Maison d'un amateur d'art ». Les Français occupent quant à eux le premier étage du bâtiment, tandis qu'au rez-de-chaussée, le pavillon lorrain côtoie les installations des Bavarois[382]. En faisant venir les Allemands, Jourdain impose une politique d'ouverture et d'échanges internationaux, susceptible, à son sens, de consolider le marché français, mais mal comprise par ses compatriotes, méfiants devant la menace d'une « invasion allemande »[383].

Sous la plume de Verneuil, *Art et Décoration* livre en deux temps une réaction plus mesurée que celle de sa consœur *L'Art décoratif* dont le compte rendu, confié à Louis Vauxcelles, réunit les archétypes nationalistes bientôt martelés dans la seconde décennie du siècle[384]. Le texte d'*Art et Décoration* n'en est pas non plus exempt, loin de là. Certes, comme René Prévot et comme Vauxcelles lui-même, Verneuil ne cache pas son admiration devant la toujours remarquable organisation des artistes germaniques : il loue leur « discipline admirable [385] » et, fidèle à ses propos antérieurs, salue l'intelligente collaboration des artistes et des artisans[386]. Mais il va aussi plus loin, approuvant la science technique[387] des Allemands, née d'une véritable connaissance des matériaux[388] – également célébrée par Prévot. Enfin, il souligne leur probité artistique et leur honnêteté – qualités toujours majeures sous sa plume. Toutefois, comme l'a relevé Sabine Beneke[389], il se refuse à leur reconnaître l'existence d'un

---

381 Sabine BENEKE, « Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerischen Kunstgewerbes im "Salon d'automne" von 1910 », *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004, p. 126.

382 L. VAUXCELLES, « L'art décoratif au Salon d'automne », *Art et Industrie*, novembre 1910, fasc. I-III.

383 F. KITSCHEN, *in* Th. W. GAETGHENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 429 ; CORIOLÈS [L. VAUXCELLES], « Une prochaine invasion », *Le Gaulois*, 16 juin 1910.

384 L. VAUXCELLES, « Le Salon d'automne de 1910 », *L'Art décoratif*, octobre 1910, p. 113-176. Voir le commentaire de F. KITSCHEN, *in* Th. W. GAETGHENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 444-448.

385 M.-P. VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'exposition du Salon d'automne », *A&D*, octobre 1910, supplément, p. 1. Verneuil se montre ici sincèrement admiratif, à la différence d'Eugène Gaillard : « Toute la tradition allemande n'est-elle donc que militarisme et discipline ? L'art décoratif allemand ne prétend-il qu'à créer des uniformes ? » (E. GAILLARD, *Le Mobilier au Salon d'automne. Impressions d'une première visite,* Cahiers des « Décorateurs et artisans », 1910, n. p.).

386 « Mais ce que l'on doit louer, c'est l'admirable organisation dont ont fait preuve les artistes pour composer un tel ensemble, qui semble construit de façon durable et définitive, qui ne sent pas "l'exposition". C'est l'intelligente collaboration des commerçants et des artistes. Réduits, comme chez nous, à leurs seules ressources, ceux-ci n'auraient certes pu réaliser le bel ensemble qu'ils ont conçu. » (M.-P. VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1910, p. 135).

387 M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, octobre 1910, supplément, p. 1.

388 M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1910, p. 131.

389 S. BENEKE, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT (dir.), 2004, p. 131.

style moderne propre. L'art munichois, très inspiré du style Louis-Philippe (ou au mieux, de sa « transposition » ou de son équivalent germanique, le Biedermeier) et des Anglais, n'a rien apporté de nouveau : « l'impression dominante est celle d'un Louis-Philippe alourdi, enrichi, germanisé[390] ». À travers l'accumulation de ces épithètes se lit la critique, présente en permanence, du goût allemand : si Verneuil prend soin de noter les qualités les plus apparentes de chaque pièce, son appréciation reste toujours nuancée par un jugement esthétique péjoratif. Dans le grand salon de Theodor Veil, la sensation de froideur atténue la bonne impression générale ; les meubles de la bibliothèque de Paul Ludwig Troost, quoique riches d'aspects, pèchent par une construction illogique et l'absence de lignes gracieuses ; le boudoir d'Otto Baur, « assez harmonieux », n'en est pas moins austère, sec et lourd ; la « Chambre à coucher de Madame » de Karl Bertsch manque de féminité…[391] Au total domine une impression de sévérité, de tristesse, d'austérité, de lourdeur, de sécheresse, renforcée par une absence de mesure, de grâce, d'harmonie, d'élégance et de fantaisie – qualités réservés à la section française, que Verneuil analyse pourtant avec moins de complaisance[392] que son confrère Vauxcelles dans *Art et Industrie*[393].

Sans vouloir opposer point par point Français et Allemands, le critique d'*Art et Décoration* reconnaît un échange de leçons bénéfique permettant de rétablir la balance de la hiérarchie artistique mise en danger par le coup d'éclat des Bavarois. Les Allemands ont démontré leur méthode dans la production des arts décoratifs, tandis qu'ils ont reçu une leçon artistique des Français en matière de peinture et de sculpture décoratives, grâce, notamment, à Maurice Denis[394]. Assumant un point de vue ambigu, Pillard-Verneuil tente de concilier une position amicale avec le point de vue fondamentalement français de son écriture :

> « Les Munichois ne peuvent m'en vouloir de ma franchise. Les artistes savent écouter les critiques qu'éveillent leurs œuvres exposées ; et c'est, à mon avis, faire œuvre amicale que de

[390] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1910, p. 132.
[391] *Ibid*, p. 138-142. Voir annexes III-1910-11.
[392] À titre d'exemple, Pillard-Verneuil trouve ainsi les tentures de chambre à coucher de Coudyser « d'un goût peu recommandable », la cheminée de Gallerey « un peu maigre et pauvre », le petit salon d'André Groult trop proche des styles anciens, le petit salon et la salle à manger de Huillard et Süe « pour snobs, et snobs dénués absolument de goût »… (*Ibid*. p. 154-156).
[393] « […] les pièces ici sont d'un agrément, d'une légèreté, d'une innovation coloriste, d'une fantaisie capricieuse et proprement française » (L. VAUXCELLES, *Art et Industrie*, novembre 1910, n. p.) Globalement, avec encore plus de vigueur que précédemment, les critiques d'*Art et Décoration* continuent de déployer l'éventail des qualités promues comme essentiellement françaises : la mesure (M. P.-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 191 ; Tristan KLINGSOR, « Gaston Prunier », *A&D*, septembre 1908, p. 92 ; L. VAUXCELLES, « Bernard Boutet de Monvel », *A&D*, décembre 1908, p. 186), le goût et la distinction (H. MARCEL, « Alfred Lenoir, statuaire », *A&D*, mai 1909, p. 162 ; H. MARCEL, « Un monument humoristique. La Fontaine Piron », *A&D*, décembre 1910, p. 192) ; la sobriété et ses avatars : simplicité et probité (Jean-Louis VAUDOYER, « Jeanne Simon », *A&D*, août 1910 août, p. 37).
[394] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1910, p. 159. Voir annexe III-1910-11.

> dire nettement et loyalement les choses bonnes ou mauvaises que comportent leurs travaux. Tout parti pris dans un sens ou dans l'autre, ne saurait être toléré en pareille circonstance ; et ce sont les amis véritables qui disent sans fards les vérités, même peu agréables, qu'ils ont à dire.[395] »

Il remplit son devoir patriotique en tentant de dédouaner les Français : leur effort a inévitablement été moindre que celui des Allemands, qui, en tant qu'invités, ont voulu faire une démonstration de leur puissance[396]. Surtout, s'appuyant sur sa théorie de la relativité nationale des styles et des goûts, il dénie à l'art allemand toute influence possible sur les décorateurs français. Il s'agit, comme le fait Vauxcelles, de se montrer aussi rassurant que possible. Après l'aveu de défaite de Carabin devant le « Sedan » commercial et artistique de 1908, *Art et Décoration* choisit clairement la position la plus pragmatique en tentant de regalvaniser le moral des décorateurs français et de leur public. Dans la lutte pacifique pour la suprématie des industries d'art, la soi-disant supériorité esthétique des Français doit leur octroyer une première place que leur désorganisation a mise en danger. Malgré la mesure d'un Pillard-Verneuil, *Art et Décoration* adopte, dès l'automne 1910, une position de défense qui n'est pas si assurée qu'elle tente de le laisser entendre. Mais si l'exposition des Munichois l'amène à donner alors à son discours une virulence nouvelle, la revue n'a pas attendu les années dix pour presser ses concitoyens de réagir pour sauvegarder ou, déjà, pour tenter de retrouver leur prestige.

2/ Réagir : une triple urgence

Devant ce bilan en demi-teinte, *Art et Décoration*, fidèle à ses engagements, s'efforce d'apporter des solutions afin d'aider au « relèvement des arts appliqués ». Son action didactique passe désormais bien plus par les textes techniques[397] et les articles de Pillard-Verneuil sur la composition ornementale que par la pratique des concours, quasiment abandonnée entre 1906 et 1910[398]. Mais la revue conserve surtout son rôle de guide pour l'art

---

[395] *Ibid*., p. 152-154.
[396] *Ibid*. p. 160.
[397] Dans son texte sur la technique du cuir incrusté, Édouard Bénédictus propose par exemple un renvoi au supplément pour le lecteur désireux d'obtenir des informations pratiques supplémentaires sur les matériaux et les outils nécessaires (É. BÉNÉDICTUS, « Le cuir incrusté », *A&D*, mars 1908, p. 88).
[398] Entre 1906 et 1910, un seul concours est organisé par *Art et Décoration* : il est consacré à la création d'une nouvelle affiche publicitaire pour la revue, mais le jury s'en montre extrêmement déçu (E. GRASSET, « Concours pour une affiche », *A&D*, juin 1908, p. 206-208). Voir annexe III-1908-6. Ce concours s'inscrivait pourtant dans la continuité du compte rendu publié par Grasset en février 1906 sur un sujet analogue (une affiche publicitaire

décoratif moderne en prenant position par rapport aux principaux débats qui agitent l'actualité. À l'heure où ceux-ci s'intensifient, son pragmatisme se reconcentre sur le pouvoir du discours. Face aux nouveaux enjeux du monde contemporain souvent mis en évidence par ses jeunes consœurs spécialisées, elle tente d'attirer l'attention des artistes, du public et des institutions sur trois problématiques majeures : la prépondérance de l'enseignement, le rôle des expositions et, avec une conviction croissante, la production industrielle.

L'enseignement, des artistes au public

À côté des comptes rendus de terrain de Grasset, Gaudin et Pillard-Verneuil sur les écoles d'art étrangères, *Art et Décoration* se positionne régulièrement sur les questions relatives à l'enseignement dans le cadre des suppléments, en phase directe avec l'actualité. La liberté de ton instaurée par le cadre plus informel de cette prise de parole, compense ainsi son caractère périphérique et François Monod profite de cette tribune pour rappeler les enjeux liés à « l'une des questions les plus importantes qui soient[399] ». Adhérant toujours au principe de l'école d'art décoratif, malgré les lacunes de la situation actuelle, mises en relief par la comparaison avec l'étranger et les travaux des élèves, la revue se prononce, à travers lui, sur les améliorations à apporter à ce système encore très imparfait. Sur le modèle de l'École des arts industriels de Roubaix, devenue une école complète formant au travail des arts textiles[400] – souvent considérée comme l'un des meilleurs équivalents de la formation allemande sur le sol français –, Grasset souhaite le développement d'établissements spécialisés, beaucoup plus utiles à la bonne santé des industries françaises que les écoles d'art pur[401]. Tout en prônant la complémentarité entre la théorie et la pratique, revendiquée depuis toujours par *Art et Décoration*, Monod se fait aussi véritablement l'apôtre des positions didactiques défendues par la Librairie centrale des beaux-arts en mettant l'accent sur le manque de méthode des écoles françaises. En 1906, lors de la première exposition des associations parisiennes des cours de dessin appliqué à l'art et à l'industrie, il accuse cet enseignement de reposer encore essentiellement sur les poncifs au lieu d'inciter les élèves à renouveler leur inspiration en leur

pour une machine à écrire de la marque Lambert, proposé en septembre 1905 aux lecteurs d'*Art et Décoration* : E. GRASSET, « Concours d'affiches », *A&D*, février 1906, p. 68-72).

399 F. MONOD, « Nouvelles diverses », *A&D*, mars 1906, supplément, p. 5.

400 ANONYME, « Nouvelles. – Écoles, enseignement », *A&D*, février 1906, supplément, p. 4. Voir aussi : Anonyme, « L'École nationale des arts industriels de Roubaix », *Art et Industrie*, septembre 1910, fasc. III-IV, et S. ACHÉRÉ, 2006.

401 E. GRASSET, « Chronique. – L'Exposition des écoles régionales de dessin », *A&D*, juin 1909 juin, supplément, p. 4.

apprenant à « regarder et à aimer la nature de leurs propres yeux et de leur propre raison[402] ». Encourageant indirectement l'œuvre de Lévy, et rejoignant l'action de ses confrères, Grasset et Pillard-Verneuil, il préconise alors le développement de l'enseignement de la composition décorative, grâce à des manuels efficaces, encore trop peu nombreux malgré l'instauration d'un diplôme[403]. Il donne par ailleurs régulièrement un aperçu critique des publications historiques, techniques et méthodologiques relatives aux industries d'art[404]. Mû, comme lui, par des ambitions esthétiques, Saunier rappelle aussi, en rendant compte du concours de « La Dentelle de France », l'une des missions essentielles de la formation des artistes décorateurs : l'acquisition du goût, indispensable au relèvement des industries d'art[405].

À travers lui, *Art et Décoration* reste donc favorable à un enseignement d'ordre institutionnel capable de joindre idéalement la formation esthétique à l'acquisition d'un savoir-faire technique. De cette manière, elle oppose une résistance à la montée du corporatisme qui accompagne la fin des années 1900, portée politiquement par la droite et, de manière parfois équivoque, par l'Union provinciale des industries d'art. Si les critiques de la revue, Pillard-Verneuil en tête, dénoncent souvent les travers de l'individualisme artistique, qui empêche notamment la constitution d'un style commun et provoque l'éparpillement des forces, ils n'adhèrent pas pour autant à la vision réactionnaire du monarchisme social, qui voit dans le corporatisme une solution idéale pour lutter contre les maux de la société moderne[406]. Pour la revue, l'enquête de 1902 sur l'abolition des corporations[407] avait évacué une cause néanmoins régulièrement remise à l'ordre du jour, et dont Mauclair se fait en 1906 l'un des

---

[402] F. MONOD, « Chronique. – La première exposition des associations des cours de dessin appliqué à l'art et à l'industrie », *A&D*, avril 1906, supplément, p. 3. Cette exposition réunit les associations de Belleville, de la rue Étienne Marcel, du boulevard Montparnasse et de la place des Vosges.

[403] La création récente d'un diplôme de composition décorative pour les professeurs enseignant dans les écoles de dessin est évoqué par François Monod en janvier 1907, lorsqu'il rend compte de l'ouvrage de Forichon, diplômé de composition décorative et enseignant le dessin au lycée de Nîmes : F. FORICHON, *Décoration plane. Cours méthodique de composition décorative*, Paris, Larousse, [1906]. (F. MONOD, « Bibliographie. – Art décoratif et industriel », *A&D*, janvier 1907, supplément, p. 6).

[404] F. MONOD, « Bibliographie », *A&D*, supplément, juillet 1906, p. 5-7 ; septembre 1906, p. 4 ; novembre 1906, p. 5-7 ; janvier 1908, p. 6-7 ; février 1909, p. 7. Parmi les publications commentées par Monod, signalons notamment : Marguerite CHARLES et Laurent PAGÈS, *Les Broderies et les dentelles : cours en 40 leçons*, Paris, Félix Juven éd., 1906 ; Paul RANDAU (E. Campagne trad.), *La fabrication de émaux et l'émaillage. Traité pratique de la fabrication des émaux industriels et artistiques*, Paris, Dunod éd., 1905 ; ou encore : Arthur-Louis DUTHIE, *Decorative Glass Process (Les Procédés de décoration du verre)*, Archibald Constable & Cie, Londres, s. d. ; CARITÀ [Isabel A. SIMPSON], *Lacis-Practical Instructions in filet brodé*, Londres, Sampson Low, Marston & Cie, 1909.

[405] Ch. SAUNIER, « Concours de la "Dentelle de France" », *A&D*, juin 1907 juin, supplément, p. 7. Formée en 1904, la Société de la Dentelle de France a pour mission de soutenir une industrie menacée d'extinction au seuil du XXe siècle (L. DESHAIRS, *A&D*, août 1906, p. 33).

[406] L'individualisme et son corollaire, le libéralisme, est alors associé aux méfaits de la Révolution française, pour Firmin Baconnier et son équipe de *L'Accord social*, fondé en 1907. Sur cette question, voir : Zeev STERNHELL, *La droite révolutionnaire 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Paris, Fayard, 2000 (1ère éd. Paris, Seuil, 1997), p. 371-382.

[407] Anonyme, *A&D*, mai 1902, supplément, p. 2-5. Voir supra, dans le chapitre 5 : « *La solution industrielle* ».

partisans les plus vigoureux[408]. Mais à partir de 1908, le flambeau est repris avec une vigueur nouvelle par l'Union provinciale des industries d'art : à travers le problème de l'apprentissage, notamment, cette dernière fait du corporatisme l'un de ses principaux combats. L'année suivante, l'allocution d'ouverture du Congrès de l'Union par son président, Victor Prouvé, traduit clairement sa nostalgie d'un passé idéalisé, celui d'un âge d'or dont témoigne encore à Nancy la place Stanislas :

> « À cette époque les Artisans Français s'exprimaient avec aisance, logique et sans arrière-pensée, selon l'esprit de leur temps ; par l'harmonie générale de la conception et de l'exécution, il apparaît qu'ils s'entendaient parfaitement entre eux, et cela parce que chacun d'eux possédait le savoir nécessaire, et mettait au service de l'œuvre toutes les ressources de son métier.[409] »

Condamnant l'organisation industrielle moderne[410] et ses modes de transmission du savoir, les participants au Congrès préconisent le retour de formules plus pratiques. Dubret, représentant de la Chambre syndicale de la bijouterie, récuse la division du travail engendrée par la machine et une réglementation qui pousse à n'employer que des adultes ; il prône au contraire la mise en place d'un apprentissage privilégiant la formation pratique à l'atelier, sanctionnée par un examen organisé par les Chambres syndicales[411]. Tout aussi opposé à la spécialisation de l'artisan engendrée par la machine, qu'il juge, dans un esprit tout morrisien, responsable d'un dégoût du travail, incompatible avec la production de la beauté[412], François Rupert Carabin, délégué de la Ville de Paris, se montre plus mesuré quant à la question de l'enseignement. Il se prononce plutôt en faveur d'une solution intermédiaire distincte de l'apprentissage *stricto sensu*, en suggérant de remplacer l'école d'art décoratif par une « école professionnelle[413] », appelée à devenir un « Conservatoire de la technique des métiers[414] », et

---

[408] Attribuant la déchéance des arts décoratifs français à l'abolition des corporations qui a suivi la chute de l'Ancien-Régime, Mauclair réclame ni plus ni moins leur « rétablissement » : « Mais il est indéniable qu'avec les corporations est morte l'originalité des arts décoratifs en France. Leur abolition coïncide à la cessation de cette chose admirable qui s'appelle le style français » ; « J'expliquerai enfin que la vraie façon de ramener cette époque heureuse, c'est non pas de fabriquer des objets pour l'usage du peuple, entre artistes socialisants, mais de le mettre dans les conditions sociales nécessaires pour permettre son initiative, et je prononçais la formule de "rétablissement des corporations". On voit bien nettement que le seul remède est peut-être là : en tout cas, on voit que l'obstruction patronale est des plus dangereuses. » (C. MAUCLAIR, 1906, p. 173 et p. 176).

[409] Victor PROUVÉ, « Allocution d'ouverture du Deuxième Congrès de l'Union provinciale des Arts décoratifs », *Art et Industrie*, août 1909, fasc. I.

[410] « La disparition de la connaissance des métiers a entraîné la déchéance des industries locales en supprimant l'Art dans la production. » (La Commission régionale de Paris, « Lettre ouverte », *L'Art et les Métiers*, novembre 1908, p. 2.)

[411] Henri DUBRET, « Deuxième question : l'apprentissage dans les métiers d'art. Rapport présenté par M. Dubret, Paris », *L'Art et les Métiers*, décembre 1908, p. 42-47.

[412] [François] RUPERT CARABIN, « Deuxième question : l'apprentissage dans les métiers d'art. Rapport présenté par M. Rupert-Carabin, sculpteur, délégué de la Ville de Paris », *L'Art et les Métiers*, décembre 1908, p. 49.

[413] *Ibid.*, p. 53.

où l'enseignement théorique serait réduit à quelques cours oraux. Retranscrits par la revue *L'Art et les Métiers*, les débats de l'Union autour de ces diverses solutions contribuent à placer cette question de l'apprentissage sur le devant de la scène.

Avec le recul que lui confère sa position de « vivante encyclopédie de l'art actuel », *Art et Décoration* se contente de faire écho à ces débats. En novembre 1908, François Monod fait part de la problématique posée à Munich à partir de la comparaison entre les systèmes français et allemand[415]. Mais son intention de rendre compte ultérieurement des débats du Congrès reste lettre morte – sans doute par manque d'adhésion de fond à ce combat sur l'apprentissage. Toutefois, *Art et Décoration* n'y reste pas totalement indifférente. Elle accorde ainsi son crédit à la figure du ferronnier Émile Robert, célébré avec enthousiasme par Pierre Calmettes à l'issue d'une des visites organisée à son atelier par l'association l'Art pour tous. L'auteur fait du rénovateur de la ferronnerie forgée l'incarnation des bienfaits de l'apprentissage : il rappelle avec complaisance l'itinéraire qui conduisit le jeune Robert de l'atelier de son père, où il occupa la place « d'apprenti serrurier[416] », aux chemins du compagnonnage, puis à Paris chez les frères Moreau avant de s'installer à son compte, avec son propre apprenti. Plus encore, Calmettes met l'accent sur l'apport de la leçon paternelle : « Robert gagna le goût du travail, acquit une rare puissance de production et apprit à réunir deux qualités précieuses pour un praticien : l'énergie et la persévérance[417] ». Il insiste enfin sur la créativité de l'artiste, son originalité et sa modernité, qui lui ont permis de rompre avec la pratique industrielle de la fonte moulée[418] pour renouveler la ferronnerie en renouant avec une technique artisanale ancestrale. En 1913, la parole sera donnée directement à Émile Robert pour faire la promotion de son propre système d'apprentissage[419] – ce qui trahit bien, pour certains cas particuliers, la séduction exercée par ce mode de transmission du savoir et le sentiment des avantages qu'il comporte quant à la maîtrise de l'exécution technique. Mais avant 1910, la position d'*Art et Décoration* reste plus mesurée.

---

[414] *Ibid.*, p. 55.
[415] F. MONOD, « Nouvelles diverses. – Sociétés artistiques : le Congrès de l'Union provinciale des industries d'art », *A&D*, novembre 1908, supplément, p. 2.
[416] Pierre CALMETTES, « Un maître ferronnier : Émile Robert », *A&D*, mars 1908, p. 90. Voir annexe III-1908-3.
[417] *Idem*.
[418] Entre 1896 et 1897, Émile Robert dirige la revue mensuelle *L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne*, publiée chez Rouam, qui vise à promouvoir la renaissance de la technique du fer forgé. Ses objectifs étaient les suivants : « d'une part, soutenir ce mouvement qui se dessine de jour en jour en faveur de la ferronnerie, en faisant valoir sa richesse d'ornementation et ses applications multiples ; d'autre part, aider à sa rénovation et à son extension par un exposé à la fois succinct et pratique des connaissances qui sont nécessaires pour devenir un habile ferronnier. » (Les Éditeurs, « Notre programme », *L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne*, n° 1, 15 janvier 1896, p. 3).
[419] Émile ROBERT, « L'apprentissage des métiers d'art. La ferronnerie », *A&D*, août 1913, p. 39-50.

Plus sensible à la promotion de la décentralisation également défendue par l'Union provinciale[420], la revue affiche en revanche une adhésion totale à son combat pour la réforme de l'enseignement du dessin, dont François Monod suit attentivement les progrès. Ce projet, repris par l'Union, précède de plusieurs années la formation de cette dernière, mais trouve aussi, grâce à elle, un écho amplifié, et répercuté par *Art et Décoration*. Ses prémisses remontent en réalité au tournant du siècle. Sous l'impulsion de critiques émanant d'abord essentiellement d'outre-Atlantique[421], mais aussi d'Allemagne et d'Angleterre[422], le Premier Congrès de l'enseignement du dessin, tenu à Paris en 1900, demande l'abandon de la méthode d'Eugène Guillaume, instaurée par la Troisième République en même temps que l'introduction de la discipline à l'école obligatoire[423]. Les années suivantes, cette demande est réitérée : dès 1902 par Charles Couyba dans son rapport *L'Art et la démocratie*[424], puis par Louis Guébin, inspecteur principal de l'enseignement du dessin de la Ville de Paris, au Congrès international de Berne de 1904. Amplement relayées par la presse[425] – notamment la *Revue universelle* de Georges Moreau[426] –, ces idées trouvent un aboutissement pratique grâce à Gaston Quénioux (1864-1951). Professeur à l'École nationale des arts décoratifs, ce dernier prend, dès 1905, la tête de la campagne en faveur d'une réforme destinée à mettre en place sa propre méthode, opposée en tous points à celle de Guillaume. Relayée par un manuel rédigé par Léon Charvet et Jules-Jean Pillet en 1883[427], cette méthode dite « géométrique », d'obédience positiviste, reposait sur l'enseignement de rapports universels abstraits, afin de dépasser la simple copie des apparences. Elle concevait le dessin comme un langage rationnel et scientifique, dont la finalité essentielle était de pouvoir s'adapter aux besoins de toutes les industries. Lui reprochant d'être une science du dessin abstraite, qui repose sur un principe d'autorité et annihile la personnalité de l'élève[428], Gaston Quénioux propose pour sa part une méthode

---

420 [Georges] GRANDIGNEAUX, « Le réveil des provinces », *L'Art et les Métiers*, décembre 1908, p. 34-39.

421 Gustave MOREAU, « La Nature, maître de dessin. Faillite de l'enseignement officiel », *Revue universelle*, 1er octobre 1904, p. 529-534.

422 A. BONNET, « L'introduction du dessin dans le système public d'enseignement au XIXe siècle », *in* D. POULOT, J.-M. PIRE et A. BONNET (dir.), 2010, p. 276.

423 L'enseignement du dessin selon la méthode d'Eugène Guillaume est rendu obligatoire dans le secondaire en 1879 et en 1882 dans le primaire. Renaud D'ENFERT, « L'enseignement du dessin au XIXe siècle : une affaire d'Etat ? » *in* D. POULOT, J.-M. PIRE et A. BONNET (dir.), 2010, p. 290-293.

424 Ch. COUYBA, 1902, p. 9-33.

425 Voir notamment : Charlotte BESNARD, « À propos des dessins d'enfants », « Dessins d'enfants », *Revue universelle,* 31 août 1901, p. 817-823, repris dans *Idées modernes*, n° 2, mai 1909, p. 272.

426 Dans la *Revue universelle*, l'article de Charlotte Besnard est illustré de reproductions de dessins d'enfants qui ne doivent rien à l'école, parallèlement à de nombreuses reproductions de « dessins scolaires prétendant répondre au mouvement naturel de l'enfant, respecter son goût de la nature et ses facultés d'imagination ». (Emmanuel PERNOUD, *L'Invention du dessin d'enfant à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 45).

427 Léon CHARVET et Jules-Jean PILLET, *Enseignement primaire du dessin, à l'usage des écoles primaires*, Paris, Delagrave, 1883.

428 Gaston QUÉNIOUX, « Le Dessin et son enseignement », *L'Art décoratif*, avril 1906, p. 143-154.

dite « intuitive », inspirée à la fois par les travaux de psychologie expérimentale du Suisse Édouard Claparède[429], et par l'exercice de la « mémoire pittoresque », enseignée dans les années 1840-1860 par Lecoq de Boisbaudran[430] à partir de l'étude directe de la nature. Le maître devient un pédagogue, ou plutôt, un éducateur de goût, appelé à développer un sentiment artistique présent en germe chez chaque enfant.

Mise en pratique dès 1907 dans l'Académie de Besançon, à la suite du vœu adopté lors du Congrès des artisans franc-comtois, la méthode intuitive devient la « partie morale » du programme de l'Union provinciale : il s'agit d'« éveiller la sensibilité et le goût de l'enfant dont la vie de demain fera un ouvrier ou un artiste[431] ». L'enseignement du dessin assure, dans le cadre général de l'école primaire obligatoire, la stimulation de la créativité, tandis que le volet technique doit être, quant à lui, pris en charge par l'apprentissage. Ouvert à l'abandon de la méthode Guillaume dès 1905[432], François Monod se montre d'emblée réceptif aux projets de Quénioux, dont il vante le caractère « plus souple, plus intuitif, plus varié […], concret et pratique propre à exciter avant tout l'esprit d'observation et l'esprit d'invention[433] ». *Art et Décoration* accuse toutefois un certain décalage par rapport à sa consœur *L'Art décoratif*, qui se fait dès 1906 le porte-parole de Quénioux, en reproduisant le texte de sa conférence, donnée le 7 février à l'École pratique de l'Enseignement mutuel des arts, parallèlement à l'exposition des premiers résultats obtenus dans une école normale d'instituteurs de province[434]. La revue de Lévy compense ce retard en 1909 en publiant le commentaire d'Edmond Pottier qui accompagne l'adoption de la réforme[435], puis en résumant et analysant le texte paru au *Journal officiel* du 30 juillet 1909. Monod insiste sur la liberté du sentiment et de l'interprétation laissée à chaque élève, et sur son exploitation d'un penchant naturel pour le coloris « qui correspond chez lui, à un instinct décoratif universellement humain, et à son sens même de la vie et de la nature[436] ». De son côté, Avenard voit dans la méthode de Quénioux, exposée dans son *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*[437], la négation même de toute méthode, ce qui

[429] E. PERNOUD, 2003, p. 41-45.
[430] G. QUÉNIOUX, « Le Dessin et son enseignement », *L'Art décoratif*, mai 1906, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6014, consulté le 18 décembre 2014). Voir aussi R. FROISSART PEZONE, *Ligeia*, 2009, p. 52-53.
[431] G. QUÉNIOUX, « [Congrès de Munich]. – Séance d'ouverture du congrès. Première section de l'enseignement. 1ère question : l'enseignement du dessin. – Rapport », *L'Art et les Métiers*, novembre 1908, p. 21.
[432] F. M. [F. MONOD], « Eugène Guillaume », *A&D*, avril 1905, supplément, p. 3-4.
[433] F. MONOD, « Chronique. Le Congrès des artisans franc-comtois », *A&D*, novembre 1907, p. 1.
[434] G. QUÉNIOUX, 1906.
[435] Fr. M. [F. MONOD], « La réforme de l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges [par Edmond Pottier, extrait du *Temps* du 10 janvier 1909] », *A&D*, février 1909, supplément, p. 3-4.
[436] F. MONOD, « Chronique », *A&D*, octobre 1909, supplément, p. 2.
[437] G. QUÉNIOUX, *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1910.

garantit à ses yeux l'assurance d'échapper au danger des formules et des conventions[438]. Tout en lui accordant une importance relativement périphérique, et en émettant une réserve quant à la présence d'une étincelle artistique universellement répandue[439], *Art et Décoration* adhère pleinement à la réforme menée par Gaston Quénioux. En tentant de développer un art à l'école *par* les enfants, celle-ci répond en effet à ses intentions de participer à la formation des artistes et du public en encourageant la vocation sociale de l'art[440].

Entre 1906 et 1910, cette idée d'une mission sociale de l'art et celle de la nécessité d'éduquer un public encore trop peu réceptif aux enjeux d'un art décoratif moderne se rejoignent plus étroitement. Les critiques ne cessent de se lamenter contre le goût du public, toujours considéré comme un obstacle au relèvement des arts appliqués. Pillard-Verneuil est l'un des plus virulents contre la tendance routinière des acheteurs à préférer toujours et encore les pastiches du XVIII[e] siècle proposés par l'industrie plutôt qu'un style proprement contemporain[441]. Il fustige également son incapacité à distinguer le bon du mauvais, qui l'entraîne à un rejet global des propositions nouvelles pour se réfugier dans le passé[442]. Le manque de soutien privé à l'art moderne est donc toujours criant[443] – à tel point qu'en 1909, Pillard-Verneuil se trouve quasiment obligé de se contredire, en conseillant aux céramistes travaillant le grès de suivre davantage les préférences du public pour une ornementation, plutôt que d'expérimenter les effets produits par la seule couverte[444]. C'est pourquoi l'instruction du public lui semble au moins aussi importante que celle des artistes :

> « Car s'il est bon de créer, de former des élèves, il est non moins bon de leur préparer un public, apte à juger, à comprendre et à aider par la suite les efforts des artistes et des artisans. Cela agrandit, amplifie considérablement le champ d'action de l'École, en même temps que son importance morale et son influence esthétique.[445] »

---

[438] É. AVENARD, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1909, p. 170.
[439] F. MONOD, *A&D*, octobre 1909, supplément, p. 3.
[440] Comme l'a relevé Alain Bonnet, la « religion de l'art […] faisant de l'art en général une valeur idéale que l'école publique devait inculquer aux enfants du peuple » a certainement joué un rôle non négligeable dans l'établissement de cette réforme. (A. BONNET, *in* D. POULOT, J.-M. PIRE et A. BONNET (dir.), 2010, p. 279).
[441] M. PILLARD-VERNEUIL, « Les arts décoratifs aux Salons de 1906 », *A&D*, juin 1906, p. 177.
[442] M. PILLARD-VERNEUIL, « L'art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 187.
[443] « Ce qui fait défaut aux artistes ce sont les moyens d'exécution. C'est honteux à dire, mais en cette époque de milliardaires, de gens qui creusent des canaux et acquièrent des mines d'or – en nature ou en papier – il ne se trouve pas une mentalité de fermier général. Aucun de ces capitalistes n'a la foi ou l'audace, surtout le goût nécessaire, pour assurer à un décorateur sincère une commande suffisante pour lui permettre de constituer la définitive équipe d'ouvriers d'élite qui assurerait la perfection d'exécution que l'artiste ne peut obtenir d'une équipe de rencontre. » (C. SAUNIER, « Paul Follot », *A&D*, janvier 1909, p. 36).
[444] « D'autre part, ce n'est guère qu'une élite artistique qui peut comprendre et apprécier la qualité rare de la couverte d'un grès. Pour le public, le vase orné est plus facilement compréhensible. Pourquoi l'en priver ? Des œuvres décorées extrêmement intéressantes peuvent être réalisées, et on ne saurait assez souhaiter voir les artistes s'en préoccuper un peu. » (M. PILLARD-VERNEUIL, « É. Lenoble, céramiste », *A&D*, septembre 1909, p. 104).
[445] M. PILLARD-VERNEUIL, « La nouvelle École d'art industriel de Zurich », *A&D*, août 1908, p. 50.

L'adhésion de la revue au projet de l'Art à l'école, dans lequel sont impliqués plusieurs de ses membres, est donc double : en sensibilisant les enfants à la beauté, l'amélioration esthétique du cadre scolaire permet, tout comme l'enseignement du dessin tel qu'il est conçu par Gaston Quénioux, d'éveiller le sentiment artistique non seulement des futurs artistes et des futurs ouvriers, mais aussi du public. Enjeux sociaux, philanthropiques et économiques se rejoignent donc dans ce double projet, comme le montrera la tonalité des textes publiés dans les années dix par la revue *Notes sur les arts*, chargée d'accompagner la mise en place de la réforme – et renommée symboliquement *L'Art social* en 1913[446]. Créée en 1907, la Société nationale de l'art à l'école reprend à son compte la campagne de Quénioux. Présidée par le sénateur Charles Couyba, elle réunit Léonce Bénédite, Roger Marx, Frantz Jourdain et Louis Vauxcelles, tous liés plus ou moins étroitement à la revue de Lévy, ainsi que Léon Riotor, André Mellerio, Gaston Quénioux et les peintres Albert Besnard, et Jean-François Raffaëlli. Reposant sur le concours de l'association et des pouvoirs publics, la Société s'appuie sur des sections locales – une trentaine dès 1908 – qui bénéficient d'une totale liberté d'initiative tout en devant se conformer aux statuts nationaux, en accord avec les principes de décentralisation prônés par Couyba[447] et l'Union provinciale[448]. Parallèlement à la diffusion de la méthode Quénioux, elle s'engage pour l'embellissement des écoles, non seulement par le biais de l'imagerie, mais aussi par l'intermédiaire de l'architecture elle-même et de son aménagement. L'idée est de proposer, dès l'accueil, un cadre gai et plaisant pour la jeunesse[449] qui puisse apporter « un peu de douceur communicative et de grâce sensée[450] », tout en respectant les règles d'hygiène ; au Salon d'automne de 1907, la Société expose ainsi un prototype de mobilier scolaire conçu par Sauvage et Sarazin et réalisé par l'ébéniste Préaux, en collaboration avec Francis Jourdain pour les pochoirs, Bigot, Jules Coudyser, Delcourt, Gallerey et Régius[451]. *Art et Décoration* commente cet envoi avec un enthousiasme modéré. Chargé de rendre compte du Salon, Émile Sedeyn l'estime encore « primitif et inconfortable,

---

[446] Voir notamment G. QUÉNIOUX, « Sur la diffusion des idées d'art et sur l'enseignement artistique », *Notes sur les arts*, janvier 1912, p. 51-75 (repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014, [en ligne :] http://inha.revues.org/6494, consulté le 19 décembre 2014) et l'analyse de Catherine Fraixe (C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 387-391.

[447] « Ainsi, par une action incessante, renouvelée, généreuse, l'État peut, avec les ressources dont il dispose, donner à sa "protection" sur l'art une intelligence, un éclat et une largeur de conceptions qu'elle ignore parfois. […] Il lui appartient, par des initiatives décentralisatrices, de donner à la démocratie cette sensation de la beauté qui ne saurait être un privilège imparti à une aristocratie, mais dont tout le prestige tient au contraire en ce qu'elle est, pour tout individu, un droit inaliénable comme le droit au bonheur. » (C. COUYBA, 1908, p. 22)

[448] Charles Couyba est également président d'honneur de l'Union provinciale des industries d'art.

[449] F. JOURDAIN, « La maison d'école et le mobilier scolaire », *in* C. COUYBA et al., *L'Art à l'école*, Paris, Larousse, 1908, p. 46.

[450] E. SEDEYN, « L'art appliqué au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1907, p. 161.

[451] Voir annexe III-1907-11.

composé de pupitres fixes, peu différents de ceux que l'hygiène condamne avec raison dans les nombreuses écoles où l'Art n'a pas encore pénétré.[452] » Comme le souligne Jean-Baptiste Minnaert, son esthétique reste proche de la chambre d'enfant qui, en 1903, avait déjà rebuté les critiques par son caractère rudimentaire : « assemblages solides, ici au moyen de boulons métalliques laissés visibles, esthétique découlant des lignes droites des pièces de bois et des aplats laissés nus[453] ». Mais le cadre même, usant de matériaux modernes imperméables sur le sol et les murs semble constituer un point de départ encourageant dans une nouvelle direction, tout à fait louable aux yeux de Sedeyn.

Si elle adhère globalement à l'initiative de la Société de l'art à l'école, *Art et Décoration* ne réduit pas les moyens d'éducation populaire à sa seule action ; elle continue au contraire d'être à l'affût des différents recours possibles, par le biais de l'enseignement[454], mais aussi en dehors. À la différence des années quatre-vingt-dix – époque où elle était surtout assimilée à un objet de collection –, l'affiche apparaît enfin à Pillard-Verneuil comme un « excellent moyen de diffusion artistique[455] » à destination du peuple. Le critique rejoint en cela les positions de son confrère Roger Marx : « Et cela ne permet-il pas de mettre sous les yeux du peuple de véritables œuvres d'art, en lui faisant ainsi, et sans qu'il s'en doute, une éducation artistique véritable ?[456] ». Afin d'en démontrer la richesse esthétique, le critique passe en revue un éventail de styles et de genres variés : l'originalité de Capiello provient de l'association d'une couleur « singulière » et d'un dessin « simple et expressif » dans sa publicité pour les comprimés pour la toux *Katabexine* ; l'étrangeté de Roubille s'appuie sur l'harmonie d'un camaïeu de gris et d'ocre flattant le pelage des chiens auxquels se destine la nourriture *Spratt's Patent* ; enfin, *La Pelote Basque* de Clémentine-Hélène Dufau lui plaît, quant à elle, pour ses qualités décoratives liés à la justesse des types et à l'« habile composition »…[457]

Les expositions comme vitrine

[452] E. SEDEYN, « L'art appliqué au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1907, p. 161.
[453] J.-B. MINNAERT, 2002, p. 46. Voir annexe III-1903-6.
[454] Dès juin 1906, *Art et Décoration* crée dans ses suppléments une rubrique spéciale des « Nouvelles diverses », consacrée aux différents programmes d'enseignement des arts à Paris. À la même période, l'idée d'un enseignement de l'histoire de l'art dans le secondaire fait aussi son apparition (M. PASSINI, « Art et société. Enjeu politique et démarche historienne chez Léon Rosenthal », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 348).
[455] M. PILLARD-VERNEUIL, « Quelques affiches », *A&D*, novembre 1906, p. 170.
[456] *Idem*.
[457] Voir annexe III-1906-11.

En expansion croissante au début du XXe siècle – aussi bien dans le cadre du musée que dans celui des salons, des galeries[458], ou des grandes manifestations municipales[459], nationales et internationales – l'exposition constitue un autre biais privilégié pour amener le public à l'art et à l'art décoratif, mais aussi pour stimuler les artistes eux-mêmes. Par son suivi de l'actualité et sa vocation critique à analyser les principaux événements de la vie artistique, *Art et Décoration* accorde depuis toujours une attention soutenue aux principales manifestations de ce type. À la fin des années 1900, tout en continuant de sacrifier à un rite établi, les comptes rendus de Maurice Pillard-Verneuil se doublent néanmoins d'une réflexion nouvelle sur les enjeux et les modalités de l'exposition, non seulement comme événement, mais également comme outil propre à redynamiser les arts appliqués.

De manière négative, ce recul réflexif naît tout d'abord d'un bilan amer du rôle des salons, dont la multiplication, au début du XXe siècle, se charge d'une signification ambiguë. Si celle-ci est le signe d'un succès de la formule, elle provient aussi directement d'un processus de contestations en chaîne qui a conduit les Indépendants à se profiler comme salon « sans jury ni récompense »[460] pour se distinguer de celui des Artistes français, héritier du salon officiel[461], la Société nationale à faire sécession des Artistes français à la suite de l'Exposition universelle de 1889[462], puis le Salon d'automne à réagir contre les principes hiérarchiques régissant les manifestations du printemps[463]. En parallèle, la Société des artistes décorateurs organise elle-même son propre salon au Pavillon de Marsan depuis 1904. Cet essor apparaît donc aussi comme le symptôme d'une forme de sclérose – que le développement parallèle des « salons » organisés par les galeries[464] tente de contrecarrer. Bien qu'elle soit dans l'air du temps, cette contestation prend pour *Art et Décoration* une forme particulière, sous l'angle des arts décoratifs. Certes, l'admission de ceux-ci à la Nationale, puis aux Artistes français, avait constitué, dans les années quatre-vingt-dix, un grand pas en faveur de l'unité de l'art, mais une dizaine d'années plus tard, la création de la Société des artistes décorateurs et du Salon d'automne entendait encore remédier à certaines lacunes en effaçant toute trace de

458 Pierre VAISSE, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914 », *in* F. HASKELL (dir.), 1981, p. 143.
459 Voir notamment N. BUCHANIEC, 2010.
460 René HUYGHE, André PARINAUD et al., *Un siècle d'art moderne. L'histoire du Salon des Indépendants, 1884-1984*, Paris, Denoël, 1984 ; Jean MONNERET, *La conquête de la liberté artistique : l'histoire du Salon des Indépendants* (cat. exp., 100e exposition de la Société des Artistes Indépendants, Paris, Grand Palais, 3-12 février 1989), Paris, Société des Artistes Indépendants, 1989.
461 Claire MAINGON (avec la collab. de Daniel BERGEZ), *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009.
462 O. TOLÈDE, 2003.
463 F. JOURDAIN et R. REY, 1926.
464 P. VAISSE, *in* F. HASKELL (dir.), 1981, p. 143-144.

discrimination. En 1909, la conclusion de Pillard-Verneuil devant l'indigence de ces grandes manifestations annuelles est plutôt cinglante :

> « Et l'on se demande vraiment alors si le moment ne serait pas venu, pour les décorateurs, de s'affranchir de la tutelle des Salons, de ceux de la Société des Artistes Français aussi bien que de ceux de la Société Nationale, voire même du Salon d'Automne.[465] »

Quant aux Salons des artistes décorateurs, il ne sont « rien d'autre que ce que sont les sections et sous-sections des Salons[466] ».

Cette analyse n'amène pourtant pas le critique à proposer de solution alternative à ce système ; il se contente de suggérer des améliorations à ce qu'il considère avant tout comme une structure d'exposition. Ses réflexions se focalisent ainsi sur le mode de fonctionnement et la présentation des salons. Le jury et ses critères de sélection constituent un des principaux points d'achoppement ; mais, alors qu'un discours avant-gardiste s'insurgerait contre une fermeture amenant à écarter les chefs-d'œuvre de la modernité, Pillard-Verneuil regrette pour sa part un manque de sévérité de la part d'un jury à ses yeux incapable de séparer le bon grain de l'ivraie. Les salons réservent ainsi une place beaucoup trop importante aux amateurs, jugés unanimement trop nombreux[467]. Or, la connaissance technique fait souvent cruellement défaut à des exposants chez lesquels la vogue des arts appliqués et leur admission dans les salons ont nourri l'illusion de voir s'ouvrir devant eux une carrière artistique toute tracée. Dix ans plus tard, Verneuil renouvelle ainsi les mises en gardes d'Émile Molinier[468] :

> « L'accueil qu'il fait beaucoup trop largement à des œuvres totalement dénuées d'intérêt, ne peut que faire persévérer dans une voie fâcheuse, et que rien ne devrait encourager à suivre, de nombreux jeunes gens auxquels des travaux moins artistiques et plus positifs pourraient nous donner de légitimes satisfactions.[469] »

Au Salon des artistes français de 1909, neuf dixièmes des envois seraient ainsi à rejeter. Reprenant le cliché du « bazar », qui avait déjà servi à qualifier le salon du Champ-de-Mars

---

[465] M. P.-VERNEUIL, « Les objets d'art au Salon », *A&D*, juin 1909, p. 170.
[466] *Ibid.*, p. 172.
[467] Dès 1907, Henry Havard regrette l'étalage des « arts d'agréments » dignes d'un pensionnat de demoiselles (H. HAVARD, « Les Salons de 1907. – Les arts décoratifs », *Revue de l'art ancien et moderne*, juillet 1907, p. 63). Dans la *Gazette*, Henri Bidou, quant à lui, ne cache pas son mépris pour les « aimables et inutiles talents d'amateurs » réunis par les Salons de 1910 (H. BIDOU, « Les Salons de 1910 (troisième et dernier article). – La sculpture. – La gravure. – L'architecture. – Les arts décoratifs », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1910, p. 46). Pour sa part, Jules Rais dénonce un système qui « aboutit nécessairement à disperser quelques artistes parmi des bandes d'amateurs, à étouffer l'invention sous les pastiches. » (J. RAIS, « Les Salons de 1910 », *Art et Industrie*, juillet 1910, fasc. I.)
[468] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Le décoratif comme facteur de l'unité de l'art* ».
[469] M. P.-VERNEUIL, « Les objets d'art au Salon », *A&D*, août 1909, p. 49-50.

et, surtout, celui des Champs-Élysées, dans les années quatre-vingt-dix[470], tout comme le Salon dès l'époque romantique[471], Verneuil incitait pourtant, dès l'année précédente, à réviser une sélection trop laxiste au profit d'une vision plus élitiste :

> « Et l'on doit, dans ce cas, se demander s'il ne serait pas préférable de restreindre le nombre des exposants ; et de condenser en une exposition moins vaste, mais plus intéressante, parce que d'un niveau d'art plus élevé, les envois des exposants plus sévèrement sélectionnés. [...] il semble qu'il serait préférable d'être moins largement accueillant, et de ne montrer au public que des œuvres lui donnant une idée moins défavorable des productions de l'art ornemental moderne.[472] »

De même, la fréquence des manifestations implique une redondance[473] qui nuit à l'image des artistes et détourne inévitablement l'attention du public.

Le soin apporté à la présentation des œuvres, qui permettrait d'éviter les « tristes déballages » et les « mornes entassements[474] » des salons actuels, constitue le corollaire de la sélection plus élitiste qu'il appelle de ses vœux. Le manque de lumière est l'un des principaux griefs de Verneuil[475]. Également récurrent chez ses confrères, ce reproche est d'autant plus justifié, que l'éclairage des œuvres fait l'objet d'une attention particulière depuis la création du Museum et l'aménagement de la Grande Galerie du Louvre à la fin du XVIII[e] siècle. Depuis plus d'un siècle, la question de la visibilité est ainsi devenue un véritable leitmotiv, dont les principes sont bien connus. S'il est difficile de concilier peinture et sculpture qui exigent des éclairages difficilement compatibles, les recommandations concernant l'exposition des objets d'art sont en revanche fort simples : leur présentation dans des vitrines nécessite avant tout une luminosité abondante[476]. D'autre part, l'effet « bazar » est provoqué par le caractère aléatoire de la présentation, qui, loin de répondre à un principe d'organisation particulier, s'apparente plutôt à une accumulation pure et simple[477], soumise à la seule loi du « hasard[478] ». Enfin, en dépit des efforts tentés dans les années quatre-vingt-dix[479], l'exposition des arts décoratifs dans

---

[470] P. VAISSE, *in* F. HASKELL (dir.), 1981, p. 150.
[471] Marie-Claude CHAUDONNERET, « Les artistes vivants au Louvre (1791-1848) : du musée au bazar », *in* James KEARNS et Pierre VAISSE (dir.), *« Ce Salon à quoi tout se ramène ». Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Peter Lang, 2010, p. 7-22.
[472] M. P.-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 205.
[473] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1909, p. 169.
[474] *Ibid*.
[475] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, « L'art décoratif au Salon de la Société nationale », *A&D*, mai 1907, p. 176.
[476] Chantal GEORGEL, « Montrer, éclairer, présenter », *in* Ch. GEORGEL (dir.), 1994, p. 197.
[477] Ce principe d'accumulation régit aussi la présentation des Expositions universelles, à l'image de l'aménagement des intérieurs bourgeois. (*Ibid*., p. 205).
[478] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mai 1907, p. 176.
[479] Marie Jeanine AQUILINO, « The Decorating Campaigns at the Salon du Champ-de-Mars and the Salon des Champs-Élysées in the 1890s », *Art Journal*, 48/1, Spring 1989, p. 78-84.

les salons souffre d'un manque d'ambiance qui empêche le public de les apprécier comme il conviendrait, y compris au Pavillon de Marsan :

> « Aucun souci de présentation : aucune volonté, aucune recherche en vue de créer une ambiance, un milieu esthétique qui attire le visiteur, le charme et le retienne, toutes choses que l'on est en droit d'espérer, d'exiger même, d'un groupement de décorateurs.[480] »

Mais la critique de Pillard-Verneuil reste vague et, étrangement, s'attarde même moins que précédemment sur la notion d'ensemble[481]. Malgré ses intentions, ses propositions semblent ici peu efficaces – ou du moins peu pragmatiques – en comparaison des réflexions et des réalisations menées quelques années plus tôt par Gustave Soulier. À la VIe Exposition internationale de Venise et dans son « Salon de *L'Art décoratif* »[482], l'ancien critique d'*Art et Décoration* tentait en effet de « ramener l'art dans la vie[483] » en scénographiant de véritables intérieurs censés reproduire « l'atmosphère vraie de la maison[484] ». Aux injonctions de son discours critique, il combinait un « exemple[485] » pratique. Pour sa part, Verneuil se contente de citer le modèle des expositions de la Sécession viennoise[486] et des Allemands[487], incriminant, une fois de plus, le défaut d'organisation de ses compatriotes – une stratégie peut-être trop négative en ces temps de compétition ?

Pourtant, ces critiques sont motivées par une adhésion de fond au principe même de l'exposition, qui devrait jouer un rôle moteur en faveur de l'art décoratif français. Elle reste en effet un point de contact privilégié entre l'artiste et le public, dont l'intérêt doit être suscité et retenu par une sélection de qualité et une présentation attractive. Or, le pouvoir de séduction exercé sur le public, acheteur potentiel, conditionne évidemment la bonne marche de l'art industriel. L'exposition doit donc, comme le musée[488], plaire pour mieux instruire, comme le rappelle aussi François Monod dans l'analyse critique sévère que lui inspire la réorganisation des salles du South Kensington :

---

480 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1909, p. 172-173.
481 En 1909, Pillard-Verneuil déplore toutefois leur récente interdiction à la Société nationale (*Ibid.*, p. 171).
482 F. FRAVALO, 2012.
483 Anonyme [Gustave SOULIER], « Le Salon de *L'Art décoratif* », *L'Art décoratif*, juin 1905, supplément, n. p.
484 Anonyme [Gustave SOULIER], « Le Salon de *L'Art décoratif* », *L'Art décoratif*, mars 1905, supplément, n. p.
485 Anonyme [Gustave SOULIER], « Le Salon de *L'Art décoratif* », *L'Art décoratif*, février 1905, supplément, n. p.
486 L'Exposition de la Sécession de 1902 constitue en effet un nouveau paradigme pour l'exposition à l'aube du XXe siècle (Ekkehard MAI, « La Sécession viennoise de 1902 : l'exposition comme œuvre d'art totale », *in* Coll. (trad. de l'allemand par Denis Trierweiler), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, éditions du Regard, 1998 (1ère éd. Frankfurt am Main et Leipzig, Insel Verlag, 1991), p. 45-60.
487 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mai 1907, p. 176.
488 Chantal GEORGEL, « Le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification », *in* C. GEORGEL (dir), 1994, p. 58-70.

> « Si cet étalage uniforme et compact n'est pas pour favoriser la curiosité et l'instruction du public en général, il n'offre pas, non plus, certainement, en pratique, le meilleur moyen de stimuler l'imagination et les recherches et de former le goût des décorateurs, dessinateurs et techniciens des divers corps de métiers.[489] »

Instruction du public et formation du goût se rejoignent ici : deux missions assumées en parallèle par *Art et Décoration*, mais dont la revue ne prétend pas avoir l'exclusivité. Bien plus, n'étant qu'un auxiliaire, elle concède au contraire à l'exposition un rôle moteur, dans le cadre du salon comme du musée.

La valeur éducative de l'exposition en effet se double d'une valeur d'exemple pour les artistes eux-mêmes, dans la mesure où l'excellence de la sélection et de la présentation est censée provoquer une émulation salutaire[490]. Enfin, cette émulation devrait s'accompagner d'une fédération des efforts – dont l'exposition des Munichois, à l'automne 1910, montrera les résultats. Dans le droit fil de ses exhortations consécutives à l'échec de Turin, Pillard-Verneuil, soutenu par Monod, fait donc de l'exposition un outil de choix pour lutter contre l'individualisme qui sclérose l'art français. S'il défend toujours la manifestation de personnalités originales, de Grasset à Lalique en passant par Dufrène ou Follot[491], le critique se montre de plus en plus circonspect devant le désir de singularité excessive qui a induit certains artistes en erreur durant la décennie précédente[492]. Avec Monod, il déplore la surabondance des expositions individuelles, la prolifération des pièces isolées et la dispersion des artistes. Même la multiplication des sociétés artistiques n'est nullement le signe d'un faisceau de tendances communes : elle constitue uniquement une occasion de se produire, facilitée par le groupement. Le groupe de l'Éclectique, à l'intitulé programmatique, en est un exemple manifeste. Présidé par Pierre Calmettes, il réunit une quarantaine de sociétaires, qui, sous le patronage d'Anatole France, exposent leurs travaux respectifs de peinture, sculpture et décoration[493] à la Galerie des artistes modernes de la rue Caumartin en décembre 1908.

---

[489] F. MONOD, « Chronique. – Le nouveau musée de South Kensington à Londres », *A&D*, septembre 1910, supplément, p. 3. Dans ce domaine, un exemple probant était présenté au contraire par les choix du musée de Krefeld (É. AVENARD, « Chronique. – Un musée moderne en Allemagne : le musée Kaiser Wilhelm de Krefeld », *A&D*, février 1906, p. 1-2).

[490] F. MONOD, « Chronique. – L'exposition des Artistes décorateurs au Pavillon de Marsan », *A&D*, décembre 1908, supplément, p. 1.

[491] M. P.-VERNEUIL, « Les vitraux de Grasset », *A&D*, avril 1908, p. 124 ; M. P.-VERNEUIL, « Maurice Dufrène, décorateur », *A&D*, mars 1906, p. 78 ; C. SAUNIER, « Paul Follot », *A&D*, janvier 1909, p. 31.

[492] « Combien souvent, durant l'évolution artistique de ces quinze dernières années, avons-nous vu des artistes sombrer dans de douteuses audaces, artistes dont les débuts semblaient cependant excellents et présageaient le plus heureux avenir ! Souvent, par parti-pris de se singulariser quand même, de faire autrement que l'on a fait jusqu'alors, l'artiste a pris le contre-pied de ce que la raison commande. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mars 1906, p. 73).

[493] Les peintres étaient au nombre de douze (Jules Adler, Amédée Buffet, Gaston Bussière, André Dauchez, Désiré Lucas, Amédée Féau, Henri Grosjean, Auguste Hiolle, Georges Le Meilleur, A. de Parys, Jean Rémond, Lucien Simon, Louis Wuillaume, Henry de Waroquier, Angèle Delasalle et Pierre Calmettes), les sculpteurs dix

Moins sévère que celui de son confrère Eugène Belville, qui pointe l'échec de Calmettes dans la réalisation d'une véritable exposition collective[494], le compte-rendu de Monod, quasiment réduit à une simple énumération des participants, traduit le caractère disparate de la manifestation[495]. C'est pourquoi, à la différence de ce type de groupement opportuniste, Verneuil préconise plutôt une véritable fédération :

> « De ce jour seulement, du jour où, conscients de la force qu'ils devraient avoir, les décorateurs consentiront à "collaborer activement" à une œuvre commune, au lieu de gémir piteusement sur la difficulté des temps et l'indifférence du public ; où abandonnant la loi de l'effort solitaire et stérile pour celle plus large et plus haute de l' "effort collectif et actif" vers un but commun, de ce jour seulement la cause de l'art ornemental français entrera dans une phase nouvelle, vivante, et l'on pourra envisager l'avenir avec une confiance absolue. À de tels efforts le public répondra vite, et la cause qui semble à certains perdue sera vite gagnée. Mais c'est bien là que l'on doit se souvenir du proverbe : "Aide-toi..." et le public t'aidera.[496] »

Fin 1910, devant l'exemple allemand, cet argument deviendra un véritable leitmotiv. La volonté de sortir les artistes de leur isolement implique aussi, plus que jamais, qu'ils s'ouvrent aux industriels. Mais si le regard des critiques – notamment celui de Pillard-Verneuil – a fortement évolué depuis le tout début du siècle, et si le recours à l'industrie est désormais envisagé comme une solution de plus en plus inévitable, les réticences restent grandes.

L'industrie : un mal nécessaire

Entre 1906 et 1910, la nécessité d'une union entre l'art et l'industrie apparaît avec une fréquence croissante dans les pages d'*Art et Décoration*, au fur et à mesure que l'impact économique du modèle allemand se fait ressentir. Mais il s'agit le plus souvent d'une concession sans enthousiasme, qui doit lutter contre la résistance tenace des préjugés habitant les artistes depuis les années quatre-vingt-dix. Or, même s'il pointe régulièrement le manque de sens pratique de ceux-ci[497], Maurice Pillard-Verneuil, principal promoteur de la voie industrielle dans la revue, ne parvient pas à se défaire de son regard partisan – certes facilement explicable par sa double activité de critique et d'artiste. Tendant à revenir en force,

---

(dont Paul Auban, Édouard Navellier, Charles Paillet, Charles Pillet, Guillaume Saget, Charles Vincent) et les décorateurs dix-huit (dont Henry Bellery-Desfontaines, Alexandre Bigot, Brateau, Auguste Delaherche, Eugène Feuillâtre, Albert Dammouse, Loys Brachet, Émile Robert, Mme G. Le Roy-Desrivières, Charles Rivaud, Mme Myto René-Jean, Frank Scheidecker, Raymond Bigot, Jorrand).

494 E. BELVILLE, « L'exposition de l' "Éclectique" », *L'Art décoratif*, mars 1909, p. 111.

495 F. MONOD, « Chronique. – Exposition de la Société "Éclectique" », *A&D*, janvier 1909, supplément, p. 3-4.

496 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1909, p. 174-175.

497 M. PILLARD-VERNEUIL, « Les arts décoratifs aux Salons de 1906 », *A&D*, juin 1906, p. 178-179.

l'esprit corporatiste contribue à entretenir un climat de méfiance, véhiculé par l'Union provinciale grâce à l'intermédiaire de *L'Art et les Métiers*. La défense de la propriété artistique, inscrite au nombre de ses principales missions[498], en est un des aspects les plus manifestes. Entre 1902 et 1909 en effet, la situation législative n'a que faiblement évolué en faveur des artistes[499] : en ajoutant la notion plus « objective » de « nouveauté » à celle d'originalité introduite par la loi du 11 mars 1902 qui accordait le droit de signature aux artistes industriels, la loi du 14 juillet 1909 rend la protection des dessins et modèles dépendants du dépôt préalable. Le droit d'auteur est alors valable pendant cinquante ans à partir de ce dépôt – et non plus à partir de la mort du concepteur –, offrant désormais aux industriels une plus libre concurrence[500].

Sans rentrer dans des considérations proprement juridiques, *Art et Décoration* n'en véhicule pas moins le plus souvent une image négative des industriels, réduits à une entité vague et impersonnelle. Par facilité, par souci d'économie et par manque de sens artistique, ces derniers restent trop massivement attachés à l'imitation du passé au lieu de se tourner vers la production moderne. En dix ans, la focale s'est inversée : alors qu'au milieu des années quatre-vingt-dix, les artistes cherchaient à se distinguer des pastiches en série de l'industrie pour se consacrer à la confection d'œuvres uniques exécutées artisanalement, ce sont désormais les industriels qui sont invités à encourager les artistes et à les rejoindre sur le terrain de la création moderne. À côté de l'individualisme des artistes, Verneuil dénonce ainsi la vision rétrograde des fabricants, responsable du retard français :

> « Ces artistes eurent à lutter contre l'indifférence et l'hostilité du public ; contre l'hostilité des fabricants, acharnés à défendre leurs modèles d'un autre âge ; contre l'imitation maladroite et anti-artistique d'industriels que seul pouvait séduire l'appât d'un gain rendu d'autant plus facile que la question d'art n'existait pas pour eux.[501] »

Malgré sa valeur rétrospective, ce commentaire garde toute son actualité en 1908. Cette vision rétrograde s'accompagne d'un manque de considération criant pour la création artistique : les concepteurs de modèles, trop faiblement rémunérés, produisent uniquement pour assurer leur

---

498 V. PROUVÉ, « Art et métiers », *L'Art et les Métiers*, novembre 1908, p. 6. Inscrite au programme des congrès de 1907 à Besançon et de 1908 à Munich, cette question fait régulièrement l'objet de rapports et de contributions par Albert Vaunois, avocat à la Cour de Paris.

499 N. TROY, 1991, p. 54.

500 Nous remercions Rossella Froissart de nous avoir communiqué les notes de sa conférence « Questions de statut : l'artiste décorateur devient créateur », prononcée dans le cadre de la journée d'étude organisée par Ségolène Le Men, *Jules Chéret, un pionnier à la croisée de l'art décoratif et de l'affiche*, Paris, Musée des arts décoratifs, 20 octobre 2010.

501 M. PILLARD-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1908, p. 188.

survie, reléguant la dimension esthétique au second plan. S'ensuit inévitablement une chute du « niveau artistique de la totalité », que critique avec virulence Pillard-Verneuil[502].

Tout comme les origines morrisiennes du renouveau des arts décoratifs, initié en France autour de 1890, un tel climat explique la permanence d'une nostalgie pour l'artisanat, vivement réactivée à la fin des années 1900. Certes, fidèle à sa vocation d'auxiliaire d'un art propre à son époque, *Art et Décoration* continue d'admettre régulièrement les avantages liés aux progrès techniques et à l'usage de certains procédés industriels[503]. Après avoir été artistiquement renouvelée par le retour aux procédés traditionnels de la forge, la ferronnerie bénéficie ainsi d'innovations chimiques qui élargissent ses possibilités techniques, ses effets visuels et ses champs d'application. « Les progrès de l'industrie moderne ont aussi une large part dans l'essor actuel.[504] », n'hésite pas à affirmer Edmond Uhry, en s'appuyant sur l'exemple d'Émile Robert et d'Edgar Brandt qui savent tirer parti des possibilités offertes par la soudure autogène et la diversité des patines. De son côté, dans ses vitraux, Grasset a su exploiter les ressources offertes par les verres industriels, moulés, marbrés ou veinés[505], « lui permettant de varier et de renouveler ses effets à l'infini[506] ».

Mais, dans le même temps, l'artisanat exerce une attraction nouvelle sous la forme de l'art populaire. En lien avec l'attention croissante portée au rapport de l'art et du peuple sous l'impulsion des réformateurs, ce n'est plus l'artisanat de luxe qui constitue une alternative à

---

[502] « Mais les prix consentis par les industriels aux artistes ne sont pas destinés, hélas, à enrichir ceux-ci ; mais seulement à les faire vivre. Or, si ces prix baissent, baissent, la production d'un même individu doit augmenter, les conditions de vie restant les mêmes. Donc, au lieu d'étudier ses compositions, de chercher, de faire œuvre d'artiste, le malheureux qui veut vivre, et qui en a le droit, produit, produit, sans cesse (lorsqu'il peut arriver à trouver des commandes, même à bas prix), sans s'inquiéter nullement du caractère artistique de sa production. Cela est infiniment triste. » (M. PILLARD-VERNEUIL, « The Glasgow School of Art », *A&D*, avril 1907, p. 132-133).

[503] La promotion, par Verneuil, de l'usage de la similigravure trichrome s'insère dans cette valorisation des procédés industriels (M. PILLARD-VERNEUIL, « Le procédé de gravure en trois couleurs », *A&D*, janvier 1908, p. 1-16). Voir annexe III-1908-1.

[504] Edmond UHRY, « Edgar Brandt », *A&D*, février 1909, p. 49. Voir annexe III-1909-2 et III-1908-3.

[505] Ces ressources sont en effet maîtrisées par son verrier, Félix Gaudin, qui « fait profession d'employer "en même temps que les ressources anciennes, les nouvelles ressources artistiques et matérielles" » (J.-F. LUNEAU, 2006, p. 473). Gaudin montre aussi un goût précoce pour les verres nouveaux offerts par l'industrie : il utilise des verres cathédrale et des verres mousselines à Badailhac dès 1886-1887, recourt à des verres cathédrale pour le grand vitrail de la salle des fêtes de l'Exposition universelle de 1900, à des verres perforés dans le vitrail du plafond du Grand Hôtel à Paris (1902). Il est enfin l'introducteur et le chantre des verres américains, qu'il emploie dès 1890 dans *Jeanne d'Arc écoutant saint Michel* à Saint-Julien-l'Ars. (*Ibid.*, p. 472-486). Verneuil se livre à un bref exposé de ces différents procédés et de leurs effets : « D'ailleurs, les ressources de l'artiste [Grasset] sont accrues par l'emploi des verres si variés de contexture que lui fournit l'industrie. À côté des verres transparents ou seulement translucides, nous trouvons les verres dont la surface change : martelés, givrés, ondés, d'apparences très diverses : puis viennent les verres dont c'est la coloration qui varie ; marbrés, veinés, dont l'effet est précieux pour l'interprétation des formes naturelles ; marbrures et veinures d'un seul ton, ou au contraire de tons divers ; il est alors bien facile de comprendre que le choix judicieux du morceau de verre pour l'interprétation d'une forme entre pour beaucoup dans la beauté et l'intérêt du résultat. » (M. PILLARD-VERNEUIL, « Vitraux étrangers », *A&D*, octobre 1908, p. 110).

[506] M. PILLARD-VERNEUIL, « Les vitraux de Grasset », *A&D*, avril 1908, p. 111. Voir annexe III-1908-4.

l'industrialisation, mais plutôt la tradition vernaculaire. Pourtant, *Art et Décoration* avait dédaigné l'exposition d'art rustique organisée par la Société des artistes décorateurs en 1904 ; l'exemple étranger éveille davantage son intérêt. Après Gabriel Mourey, qui s'enthousiasmait devant l'archétype d'art populaire et social constitué par les ateliers russes de la princesse Ténicheff, Denis Roche s'extasie devant les procédés de teintures végétales utilisés pour les broderies de Talachkino exposées en 1907 à la galerie Chaîne et Simonson : « Rien d'industriel, on le voit, dans une pareille façon d'agir ![507] ». L'année suivante, l'article de Du Chasnet, consacré au village breton de La Poterie, près de Lamballe, et illustré par Mathurin Méheut, surprend par son ton nostalgique et passéiste, résolument hostile au progrès : « Peu à peu, vieilles coutumes et vieux métiers disparaissent, comme malheureusement disparaissent aussi les costumes, si pittoresques et si seyants.[508] » L'auteur sacrifie ici au mythe primitiviste de la Bretagne[509], qui avait attiré Gauguin dans sa fuite à l'écart de la civilisation moderne dès 1886. À son tour, Du Chasnet vante la résistance des potiers bretons au monde industriel : « Attirée par la bonne terre de la lande, une usine vient de se fonder, où les procédés plus modernes de travail sont employés, permettant de produire mieux, et plus rapidement. Aucun potier du hameau ne consent à y travailler.[510] »

Au-delà du recours au cliché lié à une certaine représentation de la Bretagne, il n'est pas anodin que cet article, dont le ton contraste singulièrement avec l'ambition moderne affichée par *Art et Décoration*, concerne la poterie. À la fin des années 1900, la céramique est en effet au cœur des problématiques qui agitent l'art décoratif, tiraillé entre l'œuvre unique et la production en série. Les hésitations de Pillard-Verneuil sont particulièrement révélatrices de cette tension. Production phare des Manufactures nationales, la céramique a également joué un rôle moteur dans le renouvellement des arts appliqués de la fin du XIXe siècle grâce aux recherches de Chaplet et de Carriès. En renouant avec les pratiques traditionnelles des potiers de grès de Saint-Amand-en-Puisaye, ce dernier a investi, en tant qu'artiste, la création céramique[511], tout comme Chaplet, auquel Roger Marx rend hommage en 1910[512]. Leur travail sur la beauté pure de la matière, magnifiée dans des pièces uniques où le jeu du feu

---

[507] Denis ROCHE, « Une exposition d'artistes russes à Paris », *A&D*, décembre 1907, p. 174. Voir annexe III-1907-12.
[508] DU CHASNET, « Vieux métiers : La Poterie », *A&D*, octobre 1908, p. 133. Voir annexe III-1908-10.
[509] Voir notamment : Robert GOLDWATER, *Le Primitivisme dans l'art moderne* (trad. de l'anglais par Denis Paulme), Paris, PUF, 1988 (1ère éd. 1966), p. 88-89.
[510] DU CHASNET, *A&D*, octobre 1908, p. 135.
[511] Édouard PAPET, « "Décidément, je vais me lancer là-dedans" » et Dominique MOREL, « "Un magicien arrache au feu le secret…" » *in* Amélie SIMIER (dir.), *Jean Carriès, 1855-1894, La matière et l'étrange* (cat. exp. Paris, Musée du Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008), Paris, Petit Palais / N. Chaudun / Paris Musées, 2007, p. 69-92 et 109-127.
[512] R. MARX, « Souvenirs sur Ernest Chaplet », *A&D*, mars 1910, p. 89-98. Voir annexe III-1910-3.

vient révéler les effets des couvertes – notamment dans les émaux flammés – a ouvert la voie aux céramistes Art nouveau de Georges Hœntschel à Émile Decœur en passant par Delaherche ou Dalpayrat[513]. Comme le rappelle Pillard-Verneuil, Émile Lenoble en est aussi l'héritier[514]. Usant de terres colorées incrustées, il poursuit les recherches sur les effets de matière entamées par ses prédécesseurs, qui nécessitent une connaissance rigoureuse des réactions chimiques des terres à la cuisson : afin d'éviter les soulèvements et les fendillements, le céramiste doit veiller au coefficient de retrait des terres superposées. À l'opposé de la froide perfection technique des manufactures, Verneuil y voit l'expression d'une véritable sensibilité artistique :

> « Ses poteries dégagent comme un parfum de force et de vie. Comparez-le aux pièces sortant de la Manufacture de Sèvres, glaciales, voire même de celle de Copenhague.
> Certes, les produits de ces deux Manufactures sont loin d'être sans mérites. L'idéal de perfection technique que l'on y recherche est souvent presque réalisé. Mais ne l'est-il pas aux dépens de l'idéal artistique que l'on peut avoir ? Cette recherche de perfection dans la fabrication, d'extrême pureté dans le tracé du décor, amène fatalement à la production d'une œuvre morte, d'où toute spontanéité, toute vie, est bannie.[515] »

Mais cette dimension artistique ne doit surtout pas être incompatible avec l'utilité. C'est pourquoi le grès flammé, pièce rare et unique « jalousement gardé[e] par le collectionneur[516] », a finalement moins de valeur, aux yeux du critique, que la poterie usuelle. L'idéal est incarné par le céramiste allemand Max Läuger[517], professeur à Karlsruhe et ancien collaborateur de Meier-Graefe à la Maison Moderne. Les vues d'intérieur de la maison « Les Chénois », construite et aménagée par l'artiste à Belfort, en montrent l'application directe : disposés sur une table de salle à manger ou accueillant une plante verte, ses vases sont destinés à prendre part à la vie courante[518]. Par ailleurs, tout en réhabilitant la faïence rustique, « éloignée à la fois de la rudesse du grès et de l'élégante froideur de la porcelaine[519] », Läuger recourt au service d'une fabrique, établie à Kandeln, en Forêt-Noire, à laquelle il fournit ses modèles. Il produit ainsi en série une poterie à la fois usuelle et artistique, dont Verneuil vante les avantages d'un point de vue à la fois stylistique et social :

---

513 Ce type de travail est qualifié par Edgar Pélichet de « céramique de la réaction », car il repose sur les effets provoqués par la réaction des émaux lors du passage au four. (E. PÉLICHET, *La céramique Art nouveau*, Lausanne, Ed. du Grand-Pont, 1976, p. 48-50).
514 M. PILLARD-VERNEUIL, « É. Lenoble, céramiste », *A&D*, septembre 1909, p. 99. Voir annexe III-1909-9.
515 *Ibid.*, p. 103.
516 M. PILLARD-VERNEUIL, « Max Läuger », *A&D*, juin 1910, p. 210.
517 Elisabeth KESSLER-SLOTTA, *Max Laeuger (1864-1952) : sein graphisches, kunsthandwerkliches und keramisches Œuvre*, Saarbrücken, SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1985.
518 Voir annexe III-1910-6.
519 M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, juin 1910, p. 199.

> « Au point de vue de la diffusion de la beauté, le bon vase en poterie, d'un prix abordable, a une autre action éducatrice que le grès flammé jalousement gardé par le collectionneur. Et l'artiste véritable y peut mettre autant de beauté que dans la fameuse pièce rare ! Ce vase aura l'avantage de pouvoir être répété indéfiniment ; et au lieu d'être en la possession d'un seul, de pouvoir satisfaire les nombreux amateurs qui s'en partageront les différents exemplaires. Car le prix en devient ainsi infiniment plus abordable.[520] »

Or, ces deux arguments constituent justement les avantages majeurs de la voie industrielle à laquelle se résout peu à peu *Art et Décoration*. L'idée d'une diffusion du style par l'intermédiaire du multiple, déjà évoquée par Soulier, avait peu à peu fait son chemin sous la plume de Verneuil, dès le début des années 1900[521]. Avant 1910, elle est désormais acceptée, avec ses avantages et ses inconvénients, que Paul Cornu ne manque pas de rappeler : « C'est un fait qu'un style ne fleurit réellement que lorsque l'industrie s'en est emparé et l'a livré, même déformé, saccagé, au public.[522] » Plus généralement, les avantages d'une collaboration entre l'artiste, l'ouvrier, l'industriel et le commerçant pour l'élaboration et la propagation du style moderne sont volontiers reconnus, notamment par Verneuil[523].

Mais, depuis 1905 environ, l'argument social, qui est étroitement lié à la question de la diffusion, a un poids encore supérieur. Bénéficiant d'une visibilité accrue grâce à l'action des réformateurs et en voie d'institutionnalisation[524], l'idée de la mission sociale de l'art continue de faire son chemin à la fin des années 1900, au point de devenir quasiment omniprésente dans les débats relatifs aux arts appliqués. Comme sa consœur *L'Art décoratif*, acquise à la cause d'un art social depuis 1905 environ, *Art et Décoration* continue de réfléchir aux applications populaires de l'art décoratif. Si elle ne rend pas compte du deuxième concours de mobilier à bon marché, lancé en 1907[525], elle suit en revanche avec une grande attention le parcours de Mathieu Gallerey, qui s'était distingué lors de la première édition de 1905[526]. En 1909, René Blum lui consacre même un article complet[527], tout comme ses confrères de *L'Art décoratif* et de *L'Art et les Métiers*[528]. Grâce à Gallerey, le mobilier à bon marché fait en effet désormais l'objet d'une véritable recherche esthétique qui justifie cet intérêt : le décorateur parvient à combiner

---

[520] *Ibid*., p. 200.
[521] Voir supra, dans le chapitre 5, « *La solution industrielle* ».
[522] P. CORNU, « L'Exposition des artistes décorateurs au Pavillon de Marsan », *A&D*, décembre 1907, p. 198.
[523] M. PILLARD-VERNEUIL, « Quelques affiches », *A&D*, novembre 1906, p. 170.
[524] C. MÉNEUX, « Roger Marx et l'institutionnalisation de l'art social », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 328-331.
[525] Charles ROUX, « Le concours de mobilier à bon marché », *L'Art décoratif*, février 1907, p. 74-80.
[526] M. PILLARD-VERNEUIL, « Mobiliers à bon marché », *A&D*, octobre 1905, p. 114-132.
[527] René BLUM, « Quelques meubles de M. Gallerey », *A&D*, février 1909, p. 65-68.
[528] Maurice TESTARD, « Un décorateur du mobilier : Mathieu Gallerey », *L'Art décoratif*, février 1909, p. 63-71 ; Anonyme, « Intérieurs modernes de Gallerey », *L'Art et les Métiers*, avril 1909, p. 155-157.

les qualités constructives héritée des maîtres rationalistes de l'Art nouveau, avec un « instinct très sûr d'artiste[529] » unanimement reconnu, et des coûts abordables grâce à une production en série. Privilégiant la menuiserie, tout comme Dufrène, Jallot et Follot, également suivis de près par la revue, il parvient à se défaire de la sécheresse qui accompagnait les premiers essais de Bénouville et de Sauvage, en choisissant avec soin de belles essences de bois, magnifiées par des patines ou des cirages, et agrémentées d'ornements sculptés, ou d'ajouts de cuirs ciselés. Dans la salle à manger en chêne qu'il présente au Salon des industries du mobilier de 1909[530], l'élégance des meubles et leurs proportions harmonieuses excluent toute pauvreté d'aspect. Véritablement moderne et peu coûteuse, sa proposition remporte l'adhésion totale du critique d'*Art et Décoration*. Elle montre une voie à suivre : celle d'une production multiple et industrialisée.

> « Il est certain que pour qu'un meuble puisse être vendu bon marché, il faut qu'il soit reproduit à un assez grand nombre d'exemplaires. À ce résultat, une collaboration intime du constructeur, de l'artiste et du marchand semble indispensable, et je crois bien que c'est faute de cette collaboration que la plupart des tentatives faites depuis quelques années ont échoué.[531] »

De telles recherches sont d'autant plus encouragées qu'elles trouvent plus facilement un cadre approprié, avec le développement parallèle de l'habitation à bon marché. Depuis le concours Rothschild lancé en 1904, ces dernières bénéficient en effet d'un intérêt nouveau de la part des architectes, comme en témoignent les participations d'Anatole de Baudot, Tony Garnier, Eugène Hénard ou Augustin Rey, qui en est le lauréat[532]. En 1907, Pillard-Verneuil ne modère pas son enthousiasme devant la Maison des Dames de la Poste, édifiée rue de Lille par Eugène Bliault, l'architecte du Musée Social, sur un projet du Sous-Secrétaire d'État. Certes, cette construction ne s'élève pas dans un quartier populaire, loin s'en faut, pas plus qu'elle n'est destinée à la classe ouvrière, qui focalisait jusqu'à présent l'attention des philanthropes soucieux de moraliser les masses. Située au cœur du VII[e] arrondissement de Paris, elle est réservée à une autre couche sociale : celle des employés, dont Verneuil souligne les besoins particuliers de représentation[533]. Le programme est d'autant plus singulier qu'il s'adresse à des femmes, souvent oubliées dans les projets sociaux. Mais si la modernité des matériaux employés, faisant amplement recours au ciment armé, a été largement saluée par les

[529] R. BLUM, *A&D*, février 1909, p. 67. Dans *L'Art décoratif*, Testard souligne le talent de sculpteur de Gallerey ; tandis que le rédacteur anonyme de *L'Art et les Métiers* le qualifie d'artiste « délicat ».
[530] Voir annexe III-1909-2.
[531] R. BLUM, *A&D*, février 1909, p. 67.
[532] M.-J. DUMONT, 1991, p. 31-58.
[533] M. PILLARD-VERNEUIL, « La Maison des Dames de la Poste », *A&D*, février 1907, p. 61-62.

contemporains[534], le critique d'*Art et Décoration* se montre surtout sensible, là encore, à l'association nouvelle et particulièrement réussie de la modicité du coût, du respect des règles hygiéniques et du caractère artistique de l'ensemble des aménagements.

> « Là était le côté intéressant de l'œuvre. Il est facile de construire à bon marché ; mais il est plus difficile de bien construire une demeure qui joigne à cette condition primordiale de prix de revient peu élevé le confort, l'hygiène et l'aspect artistique. La dernière surtout est d'une réalisation ardue, car l'art à bon marché, l'art pour tous est encore à créer. Mais aussi, combien la portée de l'œuvre s'en trouve accrue ![535] »

Le mobilier d'une chambre à coucher s'élève à 443,70 francs, permettant à une employée de se loger pour un loyer mensuel ne dépassant pas les 90 francs, tout en recourant à un mobilier en bois de pitchpin, à un service de toilette en porcelaine, et à un sol en linoleum. Les murs sont, quant à eux, ornés d'une frise peinte à l'huile. Dans les parties communes dédiées à la sociabilité – restaurant, halle de conversation – pochoirs, vitraux, ferronneries et appareils d'éclairages concourent également à la beauté du lieu[536]. Pillard-Verneuil admire ainsi la simplicité et la rationalité de l'ornementation qui, conformément à ses principes esthétiques, découle « de la structure générale, et de l'emploi raisonné des matériaux[537] ». Mais surtout, un programme artistique d'une telle portée sociale constitue désormais à ses yeux la plus haute mission de l'architecte[538], invité à s'y investir[539].

Conception rationaliste, esthétique et modernité des matériaux industriels : tels sont les ingrédients de la recette de l'art à bon marché appliquée par Bliault. Appelée de plus en plus à déterminer la finalité et les modalités de réalisation de l'art décoratif et architectural, cette visée sociale contribue à imposer le recours inéluctable à l'industrie. Mais les solutions proposées restent encore peu nombreuses. Dès 1906, Verneuil exhortait à concevoir

---

[534] Nolwenn RANNOU, « Les recueils monographiques d'Émile Rivoalen », *in* Jean-Philippe GARRIC, Émilie D'ORGEIX et Estelle THIBAULT (éd.), *Le Livre et l'architecte* (actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure de Paris Belleville, 31 janvier-2 février 2008), Wavre, Mardaga, 2011, p. 62.

[535] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, février 1907, p. 67.

[536] Voir annexe III-1907-2.

[537] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, février 1907, p. 65.

[538] « C'est là le beau côté du rôle bien compris de l'architecte. C'est là qu'il dépasse les bornes trop étroites qu'il s'assigne trop souvent, élargissant résolument son action et mêlant l'œuvre sociale à l'œuvre artistique que la plupart se seraient contentés d'envisager. » (*Ibid.*, p. 67-68).

[539] Maurice Pillard-Verneuil rejoint sur ce point les conceptions d'Henry Provensal, diffusées dans son ouvrage de 1908 (Henry PROVENSAL, *L'Habitation salubre et à bon marché*, Paris, Schmid, 1908) : l'auteur attribue à l'architecte le rôle de guide harmonisateur esthétique et moral de la société, dont la réforme de l'habitation constitue la première mission. (Estelle THIBAULT, « Henry Provensal, L'Habitation salubre et à bon marché, 1908 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6062, consulté le 18 décembre 2014).

spécifiquement des modèles artistiques en vue d'une reproduction industrielle[540] ; mais les seules réalisations vraiment probantes qu'il lui sera donné d'observer avant 1911 sont allemandes, chez Max Läuger notamment. Pourtant, dans le même temps, Eugène Gaillard, l'ancien collaborateur de Bing, engagé dans la lutte pour le « relèvement des arts appliqués[541] », voit, de manière plus radicale, leur salut dans l'élaboration de prototypes artistiques pour l'industrie. Dans une conférence donnée fin 1905 à l'École d'enseignement mutuel des arts[542], il propose un ensemble de solutions pragmatiques pour rapprocher les artistes et les industriels – dont une exposition d'art appliqué –, alors qu'*Art et Décoration*, tout en faisant siennes une argumentation propice à l'émergence d'un art industriel moderne, peine à retrouver un rôle moteur. Ayant abandonné à d'autres organes de presse la pratique des concours[543], elle se contente de servir de relais de transmission[544], se réduisant, dans ce domaine, à son strict rôle informatif.

Devant la crise économique et esthétique, la réaction encouragée par *Art et Décoration* à la fin des années 1900 afin d'aider au redressement de l'art décoratif français implique la mise en œuvre de moyens proprement modernes – le multiple, produit industriellement – et la révision, à l'ordre du jour, des outils disponibles – l'exposition de groupe et la transmission du savoir, technique et artistique, dans le cadre de l'école. Sans souscrire à une « stratégie de la rupture[545] », cette réaction, telle qu'elle est conçue et présentée par les critiques, n'a rien de rétrograde. Tournée vers l'avenir dynamique d'un art décoratif qu'elle souhaite en accord

---

[540] « Seule, cette production industrielle d'œuvres artistiques parfaitement établies peut permettre la lutte contre les fabricants tenaces, désireux de défendre leurs anciens modèles et leur production surannée. Les artistes, gens peu commerçants la plupart du temps, n'ont pas voulu le comprendre, ou l'ont compris tardivement. Je ne veux pas dire trop tard. » (M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, juin 1906, p. 178-179).

[541] En 1906, Eugène Gaillard prend la tête d'un groupement d'artistes décorateurs sous l'appellation d'« Union pour le relèvement des arts appliqués », « afin de rétablir la prépondérance des artistes et des artisans professionnels, créateurs de modèles originaux de nos arts appliqués » (Eugène GAILLARD, *Lettre Ouverte à Monsieur Émile Vernier, président de la Société des Artistes-Décorateurs*, Paris, s. n. 5 octobre 1906, n. p.).

[542] Eugène GAILLARD, *Nos arts appliqués modernes. À propos du mobilier. Opinions d'avant-garde. Technique fondamentale. L'évolution*, Paris, E. Floury, 1906.

[543] En février 1906, la *Revue de l'art ancien et moderne* organise un concours autour de la création d'un ensemble de pièces d'orfèvrerie, destiné à l'édition (Anonyme, « Concours. – Concours d'orfèvrerie », *A&D*, février 1907, supplément, p. 5). Quelques mois plus tard, *Le Figaro* est chargé par Peugeot d'organiser un concours d'affiches publicitaire pour ses automobiles (Anonyme, « Concours », *A&D*, janvier 1907, supplément, p. 6).

[544] *Art et Décoration* commente notamment le résultat du concours de la Réunion des fabricants de bronze (F. MONOD, « Chronique. – Les concours de la Réunion des Fabricants de bronze », *A&D*, janvier 1907, supplément, p. 1) et se fait le relais du concours du Patronage des Enfants de l'ébénisterie (ANONYME, « Concours », *A&D*, février 1907, supplément, p. 5). La rubrique « Concours » des suppléments tient plus généralement les lecteurs au courant de ce type de projets. François Monod conçoit en effet leur pratique comme « un des moyens les plus propres à maintenir et à promouvoir dans les corps de métiers artistiques l'habileté et l'émulation professionnelles » (F. MONOD, « [Chronique]. – Le concours des industries d'art de la Seine », *A&D*, octobre 1910, supplément, p. 3).

[545] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 37.

avec son présent, *Art et Décoration* ne l'envisage que grâce à l'entretien d'un lien avec la tradition. Fidèle à l'adage viollet-le-ducien recommandant de « se soumettre de nouveau à ces principes invariables[546] » du passé, qu'il faut « connaître, pour s'en servir[547] », elle place la modernité du présent sous le signe d'une continuité.

[546] E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Premier Entretien. Qu'est-ce que la barbarie ? Qu'est-ce que l'art ? L'art est-il dépendant ou indépendant de l'état de civilisation d'un peuple ? Quelles sont les conditions sociales les plus favorables au développement des arts ? », 2010 (1863), t. 1, p. 52.
[547] *Ibid.*, p. 51.

CHAPITRE 9 – RATIONALISME ET TRADITION

En choisissant le camp de l'ordre à l'heure des avant-gardes, *Art et Décoration* ne renonce pas pour autant à ses ambitions d'être une « revue d'art moderne ». Ayant toujours refusé un « Art nouveau » de rupture, elle poursuit sa quête d'une esthétique décorative propre à l'essence du présent, qui ne craigne pas de regarder vers la tradition nationale, en prenant désormais en compte l'ensemble du territoire.

1/ Modernité et continuité

Les « peintres » de la vie moderne

Face à l'irruption successive des avant-gardes fauve (1905), cubiste (1907), puis futuriste (1909), les critiques d'*Art et Décoration* éprouvent le besoin de définir leurs nouveaux maîtres. Après la disparition des patrons de la revue, Puvis et Cazin, puis de Carrière et Fantin, leurs regards désignent ceux qui leur semblent désormais à même d'incarner la modernité décorative, en peinture, mais aussi en sculpture[548], en fonction de critères souvent plus thématiques que formels. Le choix des sujets est en effet prépondérant, conformément à une interprétation littérale d'un art conçu comme expression du présent :

> « Quantité d'efforts ont été tentés par des indépendants soucieux avant tout de mettre leur art en harmonie avec les préoccupations et les goûts de leurs contemporains. Certains thèmes imposés du dehors, certaines commandes, ont obligé même les plus traditionnels à sacrifier parfois au modernisme.[549] »

La veine naturaliste, désormais portée, après la mort de Dalou et de Charpentier[550], par un François Sicard ou un Alfred Lenoir[551], justifie cette inclination. Henry Marcel se montre ainsi particulièrement sensible aux monuments commémoratifs de Sicard où des types de la

[548] Entre 1906 et 1910, cet intérêt pour la sculpture reste une particularité d'*Art et Décoration*, alors que ses consœurs spécialisées dans les arts décoratifs lui donnent toujours peu de place : à titre d'exemple, *L'Art décoratif* ne consacre que douze articles à ce media durant cet intervalle, quand la revue de Lévy en publie vingt-trois.
[549] P. VITRY, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juillet 1909, p. 21.
[550] Alexandre Charpentier décède en mars 1909 ; *Art et Décoration* lui rend hommage en octobre (P. VITRY, « Alexandre Charpentier », *A&D*, octobre 1909, p. 114-120).
[551] Henry MARCEL, « Alfred Lenoir, statuaire », *A&D*, mai 1909, p. 153-162.

société actuelle se trouvent promus à une dignité iconique ; le monument à Barbey, sénateur et ministre de la Marine, élevé à Mazamet, célèbre ainsi les figures anonymes de l'industrie locale de la draperie, aboutissant à une « expression monumentale des formes actuelles de l'activité humaine[552] ». Le parcours de Sicard lui-même apparaît comme exemplaire, puisque le sculpteur est passé du nu héroïque idéalisé selon la manière des grands maîtres à la représentation des « thèmes quotidiens de la vie[553] », qui implique la figuration des personnages dans leurs costumes contemporains.

Si elle est intégrée depuis longtemps à la peinture[554], l'adoption des vêtements modernes dans la statuaire continue d'ailleurs de faire débat, trois quarts de siècle après leur introduction par les romantiques. Comme le rappelle Henry Marcel[555], l'injonction de David d'Angers sert toujours de caution aux partisans du costume contemporain, en tant qu'élément du « "langage naturel" que doit utiliser un art qui se veut l'expression d'une société[556] ». Esthétiquement, sa représentation a également contribué à sortir la sculpture des poncifs du nu académique, en devenant un « auxiliaire expressif puissant[557] », notamment dans la représentation des grands hommes. Dans le sillage de Constantin Meunier, les sculpteurs du travail et de la réalité sociale en ont adopté les détails d'ordre archéologique ou pittoresque. Selon Henry Marcel, certains n'ont pas hésité à jouer la carte du pathétique, dans la figuration des miséreux. C'est le cas de *Sur le pavé !* d'Alphonse Amédée Cordonnier, exposé en 1904 : « L'éloquence de cette misère passive, ces vêtements sans forme l'accentuent encore, châle trop mince, jupon trop court, fournis par quelque *vestiaire*, qui ne s'adaptent même pas au corps ; loques collectives, comme la fosse qui attend ceux qu'elles recouvrent.[558] » Depuis les types de la sculpture sociale ou « de genre[559] », le costume contemporain a aussi gagné l'allégorie : chez Hippolyte Lefèbvre, à travers la figuration des saisons, *L'Eté* en 1905 et *Le Printemps* en 1907, sous les traits d'une élégante Parisienne, ou chez Guilloux, dans *La Nouvelle Muse*. Le détail des vêtements y explicite le propos : une muse antique en péplos dépose sa lyre dans les mains de son avatar moderne vêtue d'une robe à manches bouffantes typique de la

---

552 H. MARCEL, « François Sicard », *A&D*, février 1909, p. 64. Voir annexe III-1909-2.
553 *Ibid*., p. 63.
554 H. MARCEL, « La statuaire et le costume moderne », *A&D*, avril 1907, p. 151. Le critique s'appuie notamment sur le portrait de M. Bertin par Ingres, dont les vêtements accusaient l'« autorité acquise, invétérée, qui n'a plus à s'inquiéter des dehors ». (*Idem*).
555 *Ibid*, p. 150.
556 Catherine CHEVILLOT, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n° 104, 1994, p. 23.
557 H. MARCEL, *A&D*, avril 1907, p. 152.
558 *Ibid*., p. 156-157. Voir annexe III-1904-7.
559 Philippe DUREY, « Le réalisme », *in* Coll. *La sculpture française au XIXe siècle* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, RMN, 1986, p. 354.

Belle Époque[560]. Toutefois, pour Marcel, le nu n'a pas perdu sa valeur décorative ; tout en se montrant sensibles à la modernisation efficace des sujets, les critiques d'*Art et Décoration* restent conscients des pièges de la séduction souvent facile du pittoresque et de la virtuosité parfois excessive du « réalisme optique » qui domine la sculpture depuis les années 1880[561].

D'ailleurs, en recourant à une perfection illusionniste, la plupart de ces œuvres, modernes par le sujet, restent ancrées dans une technique propre à la tradition académique du XIXe siècle. Stylistiquement, ou plutôt, formellement, ces sculptures ne reflètent pas une recherche d'expression plastique propre à l'époque. Une telle attitude est réservée à quelques membres de la « Bande à Schnegg », dont certains participent aux expositions de la Société nouvelle[562]. La plupart d'entre eux, qui ont travaillé dans l'entourage de Rodin, restent profondément marqués par le maître de Meudon, tout en s'écartant autant de son héritage que de la reproduction servile des modèles académiques[563]. Dans sa *Bacchante* de 1909, Charles Despiau se détache du vérisme analytique du naturalisme :

> « Par son exemple et en causant, Schnegg l'a aidé à prendre conscience de ce qu'il cherchait : un art de sculpteur et non de modeleur, un art très pur, à la fois près de la vie car il est dégagé des conventions, et plus haut que la vie parce qu'il néglige les accidents à fleur de peau, montre l'architecture des corps, non leurs verrues, et dans les visages, la structure profonde.[564] »

Avec lui se manifeste, dès la fin des années 1900, un retour « à plus de calme et d'austérité[565] », prélude au « retour au style » des années dix, lié aussi au renouveau de la taille directe. La sculpture commence à s'éloigner des poncifs du naturalisme pour regarder vers une tradition plus ancienne, bien distincte de la pratique académique dérivée des avatars successifs de l'Antiquité romaine décriés depuis toujours par *Art et Décoration* : celle des « Égyptiens et [des] Grecs, nos imagiers du XIIIe siècle et les Italiens du XVe [566] ».

---

[560] Voir annexe III-1907-4.
[561] C. CHEVILLOT, 1994.
[562] Parmi les membres de la Société nouvelle, la « Bande à Schnegg », groupement amical non exclusif et relativement indéfini réuni autour de Lucien Schnegg (lui-même praticien de Rodin à partir de 1902), est composée de Bourdelle (1906), Despiau, Louis Dejean, Jane Poupelet, Lucien et Gaston Schnegg (A.-F. PONTHUS, 2010, p. 18). Le reste de la « Bande » comprend aussi Robert Wlérick, Alfred Halou, Ernest Drivier, François Pompon (Amandine PLACIN-GEAY, « La Bande à Schnegg : examen d'un groupe », *Histoire de l'art*, novembre 2003, p. 45-55).
[563] A. PLACIN-GEAY, « L'après-Rodin : "La Bande à Schnegg", une rupture ? », *in* Richard LEEMAN (éd.), *Les ruptures, figures du discours historique* (actes de la 5e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Bordeaux, École doctorale et Bibliothèque centrale Mériadeck, 7-8 mars 2003), Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2005, p. 91-99.
[564] Léon DESHAIRS, « Charles Despiau », *A&D*, novembre 1909, p. 174. Voir annexe III-1909-11.
[565] *Ibid.*, p. 176.
[566] *Idem*.

Développée après 1910[567], cette conception d'une sculpture tirant sa modernité formelle d'un positionnement archaïsant reste à l'heure actuelle à peine ébauchée par les critiques d'*Art et Décoration*. Plus superficiellement, la sculpture moderne qu'ils regardent et promeuvent se limite le plus souvent à une sculpture figurant « la vie moderne[568] », tout comme la peinture des artistes de la Société nouvelle reste essentiellement une peinture moderne – c'est-à-dire contemporaine – par ses sujets. Dans le sillage des années du tout début du XXe siècle, les peintres et graveurs réunis autour de Gabriel Mourey puis Auguste Rodin continuent de focaliser l'attention des collaborateurs de Lévy, comme de l'ensemble de la critique : Lucien Simon, Zuloaga, Brangwyn, Gaston La Touche ou encore Caro-Delvaille – dont la relation à la Société nouvelle est plus épisodique[569] –, font l'objet d'un, voire deux articles monographiques entre 1906 et 1910[570], tandis que Henri Martin et Albert Besnard occupent toujours les premières places parmi les décorateurs modernes. Le décor peint par Martin pour le Capitole de Toulouse, est ainsi présenté par Henri Marcel comme « le manifeste de la décoration monumentale, telle que la réclame notre conception actuelle, dégagée de la lettre des théologies, de l'abstraction classique, de la servitude du passé[571] ». Sans rompre avec la convention allégorique, l'artiste a conçu en vis-à-vis des *Faucheurs*, présenté au Salon de 1903, un triptyque toulousain, basé sur la représentation des bords de la Garonne, sur lesquels évoluent diverses figures issues du peuple et des milieux intellectuels contemporains. La technique employée reste, quant à elle, celle du divisionnisme cher au peintre. Besnard, enfin, est avant tout célébré comme portraitiste des milieux mondains sous la plume de Mauclair. Et le critique n'hésite pas à faire de l'ensemble de l'œuvre du peintre « une fresque immense de la modernité[572] », où défilent, sous les traits de Réjane, de Mme Henry Cochin, de la princesse Mathilde, ou d'Ernest Chausson et de sa femme, « des images du luxe, de l'aristocratie, de la bourgeoisie riche et instruite, de la mode, de la famille, de l'amour telles que les présente notre époque.[573] »

---

[567] Voir infra, dans le chapitre 10 : « *La tentation de l'archaïsme* ».
[568] Comme chez Constantin Guys dans *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, c'est ici la vie qui est moderne, ainsi que le souligne Henri Meschonnic, ajoutant « Pas le peintre. Ni l'art. » (Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard Folio essais, 1993 (1ère éd. Verdier, 1988), p. 115).
[569] Henri Caro-Delvaille expose avec le groupe de la Société nouvelle en 1903 (A.-F. PONTHUS, 2010, p. 17).
[570] L. BÉNÉDITE, « Lucien Simon », *A&D*, janvier 1906, p. 25-37 ; Paul CORNU, « Les esquisses de Gaston La Touche », *A&D*, juin 1908, p. 177-182 ; T. DESTÈVE, « Les eaux-fortes de Frank Brangwyn », *A&D*, mars 1909, p. 91-96 ; L. BÉNÉDITE, « Lucien Simon, aquarelliste », *A&D*, septembre 1909, p. 69-78 ; M. GUILLEMOT, « Brangwyn, décorateur », *A&D*, octobre 1909, p. 105-113 ; L. VAUXCELLES, « Henry Caro-Delvaille », *A&D*, février 1910, p. 45-54 ; J. COPEAU, « Ignacio Zuloaga », *A&D*, mars 1910, p. 74-88.
[571] H. MARCEL, « Les peintures d'Henri Martin pour le Capitole de Toulouse », *A&D*, mai 1906, p. 152. Voir annexe III-1906-5.
[572] C. MAUCLAIR, « Albert Besnard, portraitiste », *A&D*, mars 1909, p. 80.
[573] *Ibid.*, p. 77. Voir annexe III-1909-3.

La modernité décorative

Parallèlement à ces peintres de la vie moderne, Maurice Denis intéresse de plus en plus les critiques d'*Art et Décoration* entre 1906 et 1910. À côté des quelques textes de la revue et de ses suppléments qui lui sont ouvertement consacrés[574], l'ex-Nabi devient même une référence omniprésente. Le jugement porté par François Monod sur des peintres aussi différents que le Belge Georges Lemmen et l'Italien Gaetano Previati s'appuie dans les deux cas sur une comparaison avec Denis, tant du point de vue du dessin que du traitement de la lumière[575]. Pour sa part, Louis Vauxcelles, aussi confiant que Camille Mauclair dans l'avenir prometteur de Bernard Boutet de Monvel[576], analyse l'œuvre du jeune peintre par rapport à celle de Maurice Denis. Moderne lui aussi par le choix de certains de ses sujets – le sport et le dandysme notamment –, Boutet de Monvel est l'héritier de Denis dans son « amour des lignes et des harmonies paisibles », sa compréhension des Primitifs italiens, et sa conciliation des acquis plastiques « modernistes » (peinture claire disposée en aplats, usage du cerne…) avec le traitement parallèle de thèmes propres à la vie et à la mode de la première moitié du XIXe siècle ou du Second Empire[577]. Élève de Merson et de Dampt, deux des « patrons » d'*Art et Décoration*, Boutet de Monvel incarne ainsi avec Denis, à partir du milieu des années 1900, la nouvelle modernité décorative, appelée à prendre bientôt la relève de la peinture de la Société nouvelle et de la Bande noire[578]. Mais si les critiques de la revue se montrent sensibles à la séduction graphique de Boutet de Monvel, ils expriment vis-à-vis de l'œuvre de Denis une admiration encore plus enthousiaste.

Cette adhésion sans réserve mérite d'autant plus d'être soulignée que, du temps de Soulier, les œuvres du peintre exécutées dans les années quatre-vingt-dix avaient plutôt suscité le

---

574 F. MONOD, « Chronique. – L'Exposition de M. Maurice Denis », *A&D*, mai 1907, Supplément, p. 3-4 ; Adrien MITHOUARD, « Maurice Denis », *A&D*, juillet 1907, p. 1-12 ; F. MONOD, « « L'Histoire de Psyché » de M. Maurice Denis », *A&D*, novembre 1908, p. 159-162 et « Chronique », *A&D*, novembre 1908, supplément, p. 1-2.

575 À propos de Georges Lemmen, Monod écrit ainsi : « M. Lemmen dessine ces figurines avec une naïveté un peu courte, un peu enfantine, un peu empêtrée qui, sans aucune imitation de sa part, et avec plus d'indécision et beaucoup moins de finesse, fait penser à M. Maurice Denis. » (F. MONOD, « Chronique. – Les Expositions de MM. Jules Adler et Lemmen », *A&D*, janvier 1907, supplément, p. 3). Pour sa part, Previati est « un peintre de la lumière qu'il faut nommer, en France, auprès de M. Henri Martin et de M. Maurice Denis » (F. MONOD, « Exposition de peintres italiens à Paris », *A&D*, octobre 1907, p. 136).

576 C. MAUCLAIR, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1906, p. 144.

577 L. VAUXCELLES, « Bernard Boutet de Monvel », *A&D*, décembre 1908, p. 187. Voir annexe III-1908-12.

578 En 1914, après de nombreux développements sur les membres de la Société nouvelle, c'est sur un long chapitre consacré à Maurice Denis, « né décorateur », que se conclut aussi l'hommage d'Achille Segard (A. SEGARD, 1914, t. 2, p. 139-243).

mépris[579]. Or, dès 1907, Denis commence à concurrencer Henri Martin en tant que descendant spirituel de Puvis de Chavannes. L'héritage formel du maître était pourtant clairement identifiable dans sa période nabie [580], mais, rappelons-le, la radicalisation plastique opérée par Denis n'avait pas convaincu les critiques adeptes de la technique lisse des peintres de l'âme. Pour les auteurs appelés à prendre la plume après 1905 – Monod, Vaudoyer[581], Adrien Mithouard et Pierre Norberg[582] –, Denis est surtout le double successeur de Puvis en tant que décorateur et poète. Dans la vision idéaliste et républicaine de Bénédite, cette dualité était déjà présente autour de 1900 ; il n'y a rien d'étonnant à la retrouver dans les écrits de Monod, son assistant, qui se plaît à insister, sans la définir plus précisément, sur la dimension poétique des œuvres de Denis. En revanche, systématiquement, le critique associe cet aspect à l'originalité des recherches plastiques de l'artiste, qui intéressent désormais aussi ses confrères. Comme c'était le cas au sujet de Besnard ou de Martin, l'héritage des impressionnistes sert, là encore, de grille de lecture – alors même que les résultats sont fort éloignés. Mais la révolution lumineuse engendrée par la « peinture claire », libérée des ombres noires, et l'exploitation des théories chromatiques de Chevreul, combinée au dessin synthétique de Puvis et de Gauguin (autre aîné de Denis désigné par Mithouard[583]), a bel et bien déterminé l'orientation formelle de Denis, y compris après 1900. Saluant l'application méthodique de ces découvertes, François Monod en résume la formule :

> « Il a résolu avec une habileté et une sûreté consommée le difficile problème de rendre, au moyen d'une technique toujours réduite plus ou moins à des plans ou à des facettes de mosaïque, tout ensemble et d'après nature immédiatement, les tons, la qualité de la lumière, les valeurs et le dessin, arabesque et modelé.[584] »

Mais si Denis ne séduit les critiques d'*Art et Décoration* qu'après 1905, cela tient sans doute à une double convergence. Après l'explosion fauve, tout en refusant la rupture primitiviste, la critique se montre plus sensible à une forme d'innovation plastique qu'elle rencontre chez Boutet de Monvel ou chez Denis ; or, au même moment, ce dernier apparaît comme le chef de file du « nouveau classicisme » décoratif, à travers notamment ses récentes

---

[579] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Un Art nouveau symboliste ?* ».
[580] Voir R. RAPETTI, 2007, p. 178 ; J.-P. BOUILLON, « Puvis de Chavannes et les Nabis », *in* Coll. *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne* (cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, février-juin 2002), Paris, Flammarion, 2002, p. 101-117 ; et Sylvie PATRY, « "Il y avait en Puvis de Chavannes l'étoffe d'un grand orateur chrétien" », *in* J.-P. BOUILLON (dir.), *Maurice Denis (1870-1943)* (cat exp. Paris, musée d'Orsay, 31 octobre 2006-21 janvier 2007 ; Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, 22 février-20 mai 2007 ; Rovereto, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23 juin-23 septembre 2007), Paris, RMN, 2006, p. 39-43.
[581] Jean-Louis VAUDOYER, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1908, p. 147-149.
[582] Pierre NORBERG, « La peinture aux Salons », *A&D*, juillet 1908, p. 21-22.
[583] A. MITHOUARD, *A&D*, juillet 1907, p. 1.
[584] F. MONOD, « Chronique. – Exposition de M. Maurice Denis », *A&D*, janvier 1909, supplément, p. 3.

réalisations à l'église du Vésinet (1901-1903)[585], ou chez des particuliers (à Wiesbaden chez Curt von Mutzenbecher en 1905, à Paris chez Jacques Rouché en 1907, à Meudon chez Gabriel Thomas en 1908 et à Moscou chez Ivan Morosov en 1908-1909). Que Norberg salue en *L'Éternel Printemps* de Meudon la manifestation d'un génie classique n'est pas anodin[586] ; le long commentaire des cinq panneaux de l'*Histoire de Psyché*, par Monod, l'est moins encore. Comme l'a souligné Jean-Paul Bouillon, ce décor réalisé pour Morosov constitue en effet une étape de premier plan dans le passage de Denis à la grande décoration, et dans la « constitution d'une esthétique du "nouveau classicisme", appuyée notamment sur les modèles italiens[587] ». Invité par son commanditaire à s'inspirer d'un épisode de la mythologie classique, le peintre avoue explicitement sa référence au classicisme romain de la *Loggia de Psyché* de Raphaël à la Villa Farnésine[588]. L'année suivante, devant les études d'atelier exposées à la galerie Druet, François Monod n'hésite plus à rapprocher l'« instinct, décoratif et poétique, de synthèse » du peintre et son épuration des formes, de la tradition classique antique :

> « M. Denis sait, après une étude forte et nette de la nature, dépasser ensuite les particularités et les imperfections du modèle, et concevoir des types de formes et de mouvements plus harmonieux et plus parfaits. Le sens de la beauté est inséparable d'une recherche de l'épuration des formes. C'est là la partie solide de la tradition antique et classique, et une idée aussi certaine qu'elle est impopulaire aujourd'hui dans notre art qui a porté au plus haut point et qui a exercé de toutes manières le sens du pittoresque et du caractère, mais qui a si grand besoin de se refaire un idéal humain de perfection physique, d'harmonie et de beauté des corps.[589] »

Cette association de la synthèse décorative aux modèles classiques est alors nouvelle dans *Art et Décoration*[590]. Elle participe de la sensibilité du « retour à l'ordre » de la fin des années 1900. Prélude aux redécouvertes d'avant-guerre (Poussin et les jardins à la française) qui élargissent le champ de références des critiques, cette réévaluation du classicisme, de l'Antiquité à ses avatars du XVIIe siècle, vient concurrencer le gothique comme principale valeur artistique historique. À un moment où le désir de continuer la tradition nationale dans la modernité

---

585 G. MOUREY, « Les peintures décoratives de Maurice Denis au Vésinet », *A&D*, août 1903, supplément, p. 4.
586 P. NORBERG, *A&D*, juillet 1908, p. 21-22. *L'Éternel Printemps* a été réalisé pour la salle à manger de Gabriel Thomas dans sa villa de Meudon-Bellevue (J.-P. BOUILLON, « Histoire de Psyché », *in* J.-P. BOUILLON (dir.), 2007, p. 272). L'œuvre n'est pas représentée dans la revue.
587 *Ibid.*, p. 270. Voir annexe III-1908-11.
588 *Idem*.
589 F. MONOD, *A&D*, janvier 1909, supplément, p. 3.
590 Gustave Soulier avait déjà eu recours à la notion de « classicisme » pour souligner la maturité atteinte par l'Art nouveau au lendemain de 1900 (voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une voie française ou parisienne ?* »). Mais sous la plume de Monod, le terme renvoie davantage à la tradition dérivée de l'Antiquité.

s'accentue, l'adhésion de la revue à la démarche complexe d'un Maurice Denis trouve tout son sens.

Continuer la tradition nationale

En lien avec la célébration des grands maîtres du XIXe siècle et la contamination respective des discours critique et historique, les choix esthétiques d'*Art et Décoration* confirment l'attraction renforcée de l'art du passé à la fin des années 1900 et la volonté d'entretenir avec lui une véritable relation de filiation. Plutôt que de retrouver, de manière quasi archéologique, les techniques et les formes du passé, il convient d'en saisir l'esprit. C'est bien ce que le viollet-le-ducien Charles Genuys recommande aux ferronniers modernes : « observer les vrais et uniques principes de leur art méconnus depuis la Renaissance[591] », autrement dit respecter les qualités mêlées de rudesse et d'élasticité propres au matériau et à sa mise en œuvre par la forge. Cette préconisation rationaliste s'inscrit contre la pratique factice et superficielle du pastiche à laquelle les critiques associent généralement la production industrielle du XIXe siècle. Sous la plume de François Monod, l'accusation est claire :

> « L'imitation monotone et mécanique du passé est pour un art un principe de décomposition à longue portée. En engourdissant l'esprit de création, elle dégrade en même temps, à la longue, l'habileté technique et le procédé ; et les chefs des industries d'art montreraient peu de prévoyance s'ils ne comprenaient pas que laisser tarir la sève de l'invention c'est compromettre lentement le métier et l'industrie elle-même.[592] »

La sculpture architecturale a souffert des mêmes travers, provoqués dès la fin de l'Ancien-Régime par la vogue de l'anticomanie qui a sclérosé l'inspiration des artistes[593] ; la mode troubadour qui lui a succédé dans la première moitié du XIXe siècle, à la suite, notamment, de la sauvegarde et de la promotion des vestiges médiévaux entreprise par Alexandre Lenoir, n'a fait que prolonger cette perte. Dans le Paris haussmannien, le monopole de l'industrie, par l'intermédiaire de l'ornement moulé en série et plaqué sur les façades, a lui aussi fait des ravages sur le savoir technique des praticiens de la sculpture décorative. Comme le rappelle Valérie Nègre, ces ornements produits mécaniquement reposent précisément sur l'imitation, doublement factice, d'un style révolu et d'un statut social usurpé[594]. Autour de 1900, Jules

[591] Ch. GENUYS, « Les "Ouvrages de Ferronnerie" d'E. Grasset », *A&D*, mai 1906, p. 174.
[592] F. MONOD, « Chronique. – Un concours d'orfèvrerie », *A&D*, octobre 1906, supplément, p. 2.
[593] F. MONOD, « De quelques nouveaux essais de sculpture décorative », *A&D*, septembre 1909, p. 79.
[594] Valérie NÈGRE, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Liège, Mardaga, 2006, p. 199.

Rispal, comme Camille Lefèvre, Lucien Schnegg ou Émile Derré, a au contraire retrouvé le goût du travail de la pierre et du modelé, manifeste dans les voussures de la maison du syndicat de l'Épicerie (reprises pour un hôtel privé d'Angoulême), et dans les mascarons du château de Mercy, édifié près de Metz par Charles Klein[595]. Mis à part quelques remarques parfois ambiguës, de la part de Grasset notamment[596], la virulence des critiques d'*Art et Décoration* contre les pratiques artistiques apparentées au pastiche n'a pas faibli depuis les années quatre-vingt-dix. L'initiative du Salon des industries de mobilier consistant à mettre au concours la réalisation d'une chambre « de style Louis XVI » suscite ainsi l'ironie mordante de Jean Laran[597].

Mais si l'historicisme a induit une perte de savoir et d'inspiration, il convient aussi de réagir contre une autre rupture : celle de la table rase tentée par certains acteurs de l'Art nouveau. Alors même que, pour les arts appliqués, la tempête est passée, les secousses auxquelles se trouve encore confrontée la peinture justifient la réitération de ce précepte. Laran lui-même fait précisément sien ce double refus de la copie de l'ancien et de la table rase : « Ne peut-on renoncer au pastiche et à l'imitation servile sans tenter l'inutile gageure de procéder comme si tout le passé nous était entièrement inconnu ?[598] » Dans le domaine du mobilier, l'association de Georges de Feure et du fabricant Krieger (ancien collaborateur d'Henri Sauvage à la fin des années quatre-vingt-dix), qui, en 1908, présentent au Troisième Salon du mobilier trois ensembles réalisés conjointement, échappe à ce double écueil. La chaise de bureau en acajou ciré, au profil élégant, est « bien dans la bonne tradition française », mais l'ornementation végétale, qui habite la rainure encadrant le dossier et le siège, apparaît au critique « assez vivante pour écarter toute idée de pastiche et de recommencement[599] ». En architecture, Louis Sézille, se montre tout aussi réfractaire aux postures révolutionnaires conduisant à la recherche effrénée de l'inédit : en 1910, sa condamnation rétrospective des audaces de Guimard égale celle de Molinier dans les années quatre-vingt-dix[600]. Au nom de la continuité, Pillard-Verneuil approuve, quant à lui, les meubles d'Henry Bellery-Desfontaines, d'un esprit médiéval assumé :

---

595 F. MONOD, *A&D*, septembre 1909. Voir annexe III-1909-9.

596 « Si tout dans l'ancien n'est pas également à admirer, il m'est pour ainsi dire impossible de blâmer ces serviles copies, eu égard aux résultats certainement plus pauvres de l'art moderne. » (E. GRASSET, « Stylisation. Étude dans les arts anciens », *A&D*, septembre 1906, p. 81).

597 « […] afin, sans doute de mieux engager les artistes à "lutter d'ingéniosité pour dégager une formule inédite, réunissant tout à la fois originalité, élégance et confort", on leur a offert comme programme : *Une chambre à coucher de style Louis XVI* ! » (Jean LARAN, « Quelques meubles de G. de Feure », *A&D*, octobre 1908, p. 117).

598 *Ibid*., p. 128.

599 *Ibid*. p. 130. Voir annexe III-1908-10.

600 L. SÉZILLE, « Trois cottages aux environs de Paris », *A&D*, janvier 1910, p. 26.

> « […] il ne pensait pas que toute œuvre nouvelle doit se séparer violemment de toutes celles qui l'ont devancée. […] D'ailleurs cela ne vaut-il pas infiniment mieux que les extravagances de ceux qui, voulant rompre toutes traditions, ont cru trouver en eux une matière suffisante à la création de toutes pièces d'un art nouveau ? Ils ont certes plus nui au mouvement moderne que ceux qui, traditionnalistes, ont cherché à provoquer une évolution logique et progressive.[601] »

Pour Verneuil, comme pour Sézille et nombre de leurs confrères d'*Art et Décoration*, il s'agit de privilégier l'évolution sur la révolution. À partir de 1905, le désir de revendiquer une filiation et, surtout, d'assurer une véritable continuité avec le passé se fait de plus en plus pressant. Comme l'hybridation progressive de son discours le laissait présager, *Art et Décoration* s'aligne sur le positionnement des historiens de l'art. À la même période, en effet, comme l'a montré Felicity Bodenstein, le conservateur du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, Ernest Babelon, adopte une stratégie similaire au service de la grande tradition française de la médaille, afin « de fonder un récit de continuité dont l'enjeu principal est sans doute de véhiculer la conception d'une histoire continue des arts et leur collection en France.[602] »

Cette exhortation à la continuation s'appuie sur un éventail d'arguments inlassablement martelés par les critiques entre 1906 et 1910. Premièrement, continuer n'est pas copier. Contrairement au pastiche historiciste, qui imite superficiellement, toute création moderne se doit d'entretenir un lien de filiation avec les formes traditionnelles. C'est ce qu'a bien compris, à l'étranger, le trio d'architectes finlandais Gesellius, Lindgren et Saarinen, à la Banque du Nord comme au Château de Suur-Mérijoki[603]. Grâce à leur connaissance approfondie de l'art ancien de la Carélie, ils sont parvenus à émanciper l'architecture finlandaise de l'emprise de l'académisme en créant un art moderne proprement finnois : sans imiter directement des modèles anciens, les toits jouent un rôle prépondérant dans la physionomie des bâtiments, tout comme les voûtes dans l'ambiance des espaces intérieurs, volontiers associées à de massifs piliers. Les parties saillantes sont, elles aussi, systématiquement soulignées par une ornementation polychrome. La pénétration des principes élémentaires de l'architecture ancienne est bien visible, mais, à la Banque du Nord notamment, elle est ingénieusement adaptée « aux moyens et aux besoins nouveaux de la vie

[601] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Quelques dessins de Bellery-Desfontaines », *A&D*, décembre 1909, p. 179-180. Cette référence explicite au Moyen Âge chez Bellery-Desfontaines (présente aussi chez Jallot ou chez Henri Rapin) est soulignée par Xavier Chardeau (X. CHARDEAU, « Un Art nouveau tardif », *in* Josette GALIÈGUE (dir.), *L'Idéal Art nouveau. Une collection majeure du Musée départemental de l'Oise* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 12 octobre 2013-12 janvier 2014), Paris, éd. Alternatives, 2013, p. 50).
[602] F. BODENSTEIN, *in* M. PASSINI et N. MCWILLIAM (dir.), à paraître en 2015.
[603] Voir annexe III-1908-1.

moderne[604] ». En fin de compte, Gesellius, Lindgren et Saarinen n'ont fait que procéder comme les artistes du passé : comme ont aussi agi les maîtres sculpteurs et architectes des XVII[e] et XVIII[e] siècles français, dont André Pératé engage, de manière similaire, à poursuivre l'œuvre[605].

Si continuer n'est pas copier, cela signifie au contraire faire tout simplement du nouveau sans rechercher l'inédit. Tel a été précisément le propre du passé, tant dans l'architecture que dans le bijou. Tout style, rappellent Louis Sézille et Henri Vever, a été en son temps un « art nouveau »[606], sans ambition volontariste ou révolutionnaire :

> « Ils continuent ainsi la véritable tradition des vieux Maîtres qui, à aucun moment, ne songèrent à copier ni à recommencer ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs, mais, au contraire, eurent toujours l'intention et la conviction de créer de l'inédit, sagement il est vrai, sans fièvre, avec la lenteur nécessaire et surtout en respectant les lois essentielles, immuables, qui sont indispensables à toute composition. [...] n'oublions pas, non plus, qu'avant de devenir classiques et indiscutés, ces styles furent tous tenus, par la majorité des contemporains, pour extravagants et révolutionnaires, et qu'ils ne comptèrent d'abord qu'un nombre restreint de partisans éclairés, dont on ne reconnut que plus tard la perspicacité et le bon goût. »

À l'occasion de l'exposition de la toile imprimée, organisée au Musée Galliera par Pierre Roche, Henri Clouzot, et Henri Barberis, directeur de l'École Bernard-Palissy, les modèles d'Oberkampf ont été confrontés aux créations des élèves invités à en perpétuer la tradition, tout « en l'appliquant à des données d'art nouvelles[607] ». Monod, plutôt convaincu par les résultats, approuve la tentative des jeunes créateurs de « s'inspirer de la tradition du passé, c'est-à-dire [de] chercher à leur tour leurs motifs dans la vie contemporaine, tout en tâchant à retrouver la grâce et la souplesse de composition, et la saveur de coloris des anciennes toiles peintes.[608] » La personnalité de l'artiste peut aussi contribuer à moderniser la tradition : chez Bellery-Desfontaines, l'originalité, à laquelle Pillard-Verneuil reste tout particulièrement attaché, démontre le bienfondé d'une démarche créatrice qui ne repose pas sur la stratégie de la table rase[609].

---

[604] E. AVENARD, « La jeune architecture finlandaise », *A&D*, janvier 1908, p. 21.
[605] « Un siècle et demi d'art français a passé sous nos yeux avec cette collection de bronzes d'applique ; les styles s'y sont juxtaposés, les changements du goût y ont laissé leur trace ; que ne les continuons-nous, ces œuvres charmantes, au lieu de les copier toujours? Et que manque-t-il donc à l'habileté de nos ciseleurs, sinon la tradition de maîtres sculpteurs et architectes? » (André PERATÉ, « La collection Georges Hœntschel. – 2. Les bronzes des XVII[e] et XVIII[e] siècles », *A&D*, décembre 1908, p. 184).
[606] « Si l'histoire nous renseigne sur les cabales montées contre tel ou tel novateur, ne nous énumère-t-elle pas avec fierté toute la lignée glorieuse de nos Styles, enrichie de milliers d'œuvres d'Art qui furent en leur temps de "l'Art nouveau", du "Style moderne" » ? (L. SÉZILLE, *A&D*, janvier 1910, p. 26).
[607] Henri CLOUZOT, « La tradition de la toile imprimée au Musée Galliera », *A&D*, février 1908, p. 68. Voir annexe III-1908-2.
[608] F. MONOD, « Chronique. – L'Exposition de la toile imprimée au Musée Galliera », *A&D*, janvier 1908, p. 1.
[609] M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, décembre 1909, p. 179-180.

Enfin, continuer signifie surtout, pour les critiques, s'inscrire dans une tradition nationale : l'identité de l'art moderne en dépend. C'est ce qu'ont bien compris les Finlandais – notamment Saarinen, Gesellius et Lindgren –, qui ont pleinement intégré leur démarche artistique à construction d'un projet national lié à des revendications indépendantistes[610]. Déjà séduits par l'efficacité de leurs propositions lors de l'Exposition universelle de 1900, les Français sont invités à leur tour à « profiter de conquêtes admirables qui sont, par héritage, [leur] bien propre[611] » : le gothique, et le XVIII[e] siècle, bien sûr[612], mais aussi, le style classique du XVII[e] siècle, dont, peu à peu, il ne convient plus de se méfier. Grâce à cette réappropriation globale de la tradition, une véritable relation de filiation n'est plus un obstacle à l'innovation et à la création. Le sculpteur Pierre Seguin, en montre l'exemple dans la suite de chapiteaux exécutés pour l'église du Sacré-Cœur de Montmartre. Mûri par « l'étude […] et l'amour du passé », par « la méditation de la décoration romane et gothique et des styles français [613] », son art, qui procède désormais par simplification, manifeste en définitive une proximité évidente avec le mouvement naissant du « retour au style », par sa « logique volontaire, austère et rigoureuse[614] » :

> « Le caractère d'abstraction élémentaire qu'y prend l'ornement, le modelé concentré et fruste réduit presque aux plans équarris et aux arêtes brutes de l'épannelage, et si coloré pourtant, s'adaptent énergiquement, comme dans l'architecture romane, à l'appareil nu des voûtes et des murs. Il n'y a pas, dans la décoration architecturale contemporaine, de types plus neufs, plus simples, plus salubres, plus instructifs.[615] »

Dès la fin des années 1900, la notion même de « style », associée à cette simplification plastique, fait l'objet d'une attention nouvelle chez les critiques et théoriciens du décoratif,

---

[610] F. CHEVALLIER, « Le projet national d'Eliel Saarinen en Finlande », *in* J.-Y. ANDRIEUX, F. CHEVALLIER et A. KERVANTO NEVANNLINNA (dir.), 2006, p. 233-243 et F. CHEVALLIER et A. KERVANTO NEVANNLINNA, « La nation finlandaise, entre mémoire et projet », *Ibid.*, p. 207-210.

[611] Jean LARAN, *A&D*, octobre 1908, p. 131.

[612] Dans son ouvrage édité par la Librairie centrale d'art et d'architecture, François Monod réaffirme ce double idéal : « Il n'y a point d'art qui offre, dans la sculpture décorative, une plus belle et plus sûre tradition que l'art français. Autant il est vain, pour nous, de copier servilement et en pastiche la figure et le détail de nos anciens styles, autant il nous est naturel et salutaire d'en étudier la technique et l'esprit. De ce point de vue, on ne connaîtra jamais assez les deux grandes périodes originales de l'architecture et de la décoration françaises, le trésor de l'art décoratif roman et gothique, et celui de l'architecture civile du XVIII[e] siècle : c'est là qu'on rapprendra toujours, s'il s'agit de l'exécution, la franchise et la force ; s'il s'agit du style, la liberté et la décision dans la transformation décorative des éléments fournis par la nature ; s'il s'agit de la composition enfin, la vigueur et la netteté, la discrétion et l'élégance. » (F. MONOD, *La Sculpture décorative au XX[e] siècle*, Paris, Librairie centrale d'Art et d'Architecture, ancienne Maison Morel Eggimann, 1908, n. p.).

[613] « L'étude, enfin, et l'amour du passé, – c'est l'épreuve des bons esprits, – la méditation de la décoration romane et gothique et des styles français n'ont fait, chez lui, qu'affermir et épurer le goût, qu'élargir et libérer l'invention et le métier, en les établissant par une expérience choisie et fréquente sur des principes solides. » (F. MONOD, *A&D*, septembre 1909, p. 85) Voir annexe III-1909-9.

[614] *Ibid.*, p. 86.

[615] *Ibid.*, p. 86-87.

amenés, en ces temps de crise, à repenser, réévaluer et redéfinir non seulement le sens donné à ce concept, mais aussi, et surtout, ses applications formelles et esthétiques.

2/ Révisions du décoratif

De la stylisation

Dans ces années qui succèdent à l'agonie de l'Art nouveau, alors que le combat pour l'unité de l'art semble dépassé, la notion de « décoratif » est soumise à de profondes interrogations. Plusieurs personnalités prennent la plume pour en dénoncer les travers et les insuffisances. À la suite d'Eugène Gaillard qui, dès 1906, accusait le décoratif de « [consommer] la ruine de nos arts appliqués[616] », Roger Marx engage à rompre avec une esthétique décorative qui s'est trop souvent limitée à un art luxueux orné. Chez ce dernier, une telle critique ouvre la voie à l'instauration d'un « art social », qui, après les tentatives des réformateurs visant à rapprocher l'art et le peuple, trouve peu à peu sa formulation théorique et institutionnelle autour de 1909[617].

Les modifications de la politique éditoriale d'*Art et Décoration* participent de ce désenchantement : loin de porter l'unité de l'art comme précédemment, le décoratif se trouve désormais dissout dans une vision encyclopédique qui engendre progressivement son retrait. Instance d'énonciation collective mais aussi, et surtout, plurielle, *Art et Décoration* se retrouve alors dans une position souvent plus difficile à tenir que dans sa première décennie d'existence. Ses collaborateurs continuent d'adhérer généralement à la doctrine rationaliste d'obédience viollet-le-ducienne qui oriente depuis toujours son entreprise : le vocabulaire utilisé, qui fait toujours un usage généreux des termes clés du célèbre *Dictionnaire* – nature, synthèse, style, stylisation, logique, etc. – en témoigne avec évidence. Avant 1905, la pluralité des choix esthétiques en matière de synthèse décorative avait toutefois révélé un flottement, dû aussi bien à la diversité des sensibilités des critiques qu'à la difficulté de construire collectivement un corpus esthétique cohérent, au sein d'une production elle-même souvent hésitante. À la fin des années 1900, les critères d'évaluation du décoratif, d'ordre théorique, à l'œuvre au tournant du siècle, cèdent la place à une nouvelle tentative de définition plastique,

616 E. GAILLARD, *À propos du mobilier*, 1906, p. 53.
617 C. MÉNEUX, « Roger Marx et l'institutionnalisation de l'art social », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 325-330.

certes encore relativement diffuse, qui s'articule autour de la notion de « stylisation ». Malgré l'effort de théorisation de Grasset, qui endosse alors plus visiblement un rôle de guide[618], relayé par l'entreprise didactique de Pillard-Verneuil, ce concept se trouve lui aussi parfois difficilement applicable au sein d'un ensemble d'œuvres à la fois mouvant et hétéroclite.

Au fil des articles didactiques de composition ornementale par lesquels s'ouvre chaque nouvelle année, Maurice Pillard-Verneuil continue de développer la méthode d'étude documentaire de la nature qui a contribué à donner à la revue une assise théorique plus solide au seuil du XXe siècle. La nature, et tout particulièrement la faune – les reptiles, les oiseaux, les papillons et les animaux marins –, y apparaît toujours comme le point de départ de tout décor : elle en est la source d'inspiration et de renouveau, inlassablement vantée en tant que telle par Verneuil et par ses confrères[619]. En revanche, l'illusionnisme – ou « naturisme[620] », selon Grasset – auquel son étude peut donner lieu est toujours aussi farouchement condamné comme le degré zéro de la création artistique[621]. C'est pourquoi le maître et son disciple insistent, l'un comme l'autre, davantage sur la notion d'interprétation. Déjà exposée dans les recueils et les articles publiés avant 1905[622], celle-ci fait l'objet de nouveaux développements. À côté de l'interprétation « raisonnée » ou « directe », imposée par les exigences techniques, l'interprétation induite par la fantaisie personnelle de l'artiste gagne en importance, au point que Verneuil lui-même se heurte parfois à ses propres contradictions. Le refus du « naturisme » l'amène à se laisser séduire par l'abstraction qui préside à la composition « purement ornementale » des bijoux de Rivaud, alors qu'il était resté insensible à la sécheresse de l'art écossais[623] :

> « Et si une belle interprétation d'un motif naturel me séduit infiniment, je préfère cependant de beaucoup une belle composition à motif purement ornemental et linéaire, comme celles de M. Rivaud, aux plates transpositions en métal, émail et pierres, d'une fleur ou d'un insecte, que nous montrent trop souvent, avec une constance désespérante, les exposants de la section des bijoux.[624] »

---

618 E. GRASSET, « Stylisation. Étude dans les arts anciens », *A&D*, octobre 1906, p. 118-131 ; « Stylisation. Étude sur les arts modernes », *A&D*, juillet 1907, p. 13-26.

619 F. MONOD, « La réforme de l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges », *A&D*, février 1909, p. 3-5 ; À propos de Carpeaux, Sarradin est tout aussi éloquent : « Chercher la vie idéale de l'art dans la nature, voilà le grand principe de Carpeaux, – par où il a été sauvé de l'enseignement officiel […]. » (É. SARRADIN, « J.-B. Carpeaux », *A&D*, octobre 1907, p. 11).

620 E. GRASSET, « L'exposition de soieries au Musée Galliera », *A&D*, septembre 1906, p. 82 ; E. GRASSET, *A&D*, octobre 1906, p. 128.

621 M. P.-VERNEUIL, « Les ornementations tchèques », *A&D*, novembre 1909, p. 141-150.

622 Voir supra, dans le chapitre 6 : « *Une méthode : l'étude documentaire de la nature* ».

623 « Tout penser en soi est certes séduisant ; repousser l'aide précieux de la nature, peut cependant paraître téméraire. » (M. P.-VERNEUIL, « Jessie M. King », *A&D*, septembre 1908, p. 99).

624 M. P.-VERNEUIL, « Les objets d'art au Salon », *A&D*, juin 1909, p. 184. L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue.

De même, la promotion de la personnalité créatrice de l'artiste à l'œuvre dans l'interprétation entraîne occasionnellement le critique à abandonner la pure logique dont il s'était volontiers fait l'apôtre. Devant la « fantaisie ornementale » déployée par Farmakowsky dans son projet de plafond lumineux pour une salle à manger de paquebot, Verneuil n'hésite plus à affirmer :

> « La logique n'est peut-être pas grande dans cette ornementation ; mais y avons-nous besoin de logique ?
> Et n'est-il pas plus intéressant de découvrir dans une œuvre une personnalité plus franche, plus accusée, même au détriment de la pureté des formes, plutôt qu'une correction froide et compassée, sans nul élan, sans nouveauté, sans fantaisie ?[625] »

Présenté jusqu'ici comme la condition même du style, au sens viollet-le-ducien du terme, ce processus d'interprétation est désormais assimilé à une opération plastique : la stylisation, définie par Grasset comme l'ensemble des transformations artistiques des formes naturelles[626]. Selon l'analyse de Hugues Fiblec et Rossella Froissart, ce procédé de stylisation est celui qui présidait à l'interprétation mise en pratique dès 1896 dans *La Plante et ses applications ornementales*[627] à partir d'une simplification géométrique. Utilisé à plusieurs reprises avant 1905 dans *Art et Décoration*, ce concept devient, à la fin des années 1900, un véritable critère d'évaluation formelle. À la suite de Grasset, Verneuil en désigne le but et les limites. En tant que modification supplémentaire volontaire rompant avec l'illusionnisme, la stylisation est l'opération artistique permettant d'atténuer le caractère répugnant de certains éléments naturels : les reptiles terrestres[628] ou les mollusques des fonds marins en donnent des exemples particulièrement probants[629]. Toutefois, elle ne doit pas être confondue avec la déformation ou l'exagération ; son caractère nécessairement « raisonné », bien appliqué par Giraldon[630], la préserve de ces excès. C'est ainsi que la stylisation des éléments naturels se présente pour Edmond Uhry comme la clé d'un art décoratif durable[631] : la relation d'équivalence est telle que le concept en vient, sous la plume des critiques, à supplanter la notion même de décoratif.

---

[625] M. P.-VERNEUIL, « La Fantaisie ornementale », *A&D*, janvier 1908, p. 36. Voir annexe III-1908-1.
[626] E. GRASSET, *A&D*, octobre 1906.
[627] Hugues FIBLEC et R. FROISSART, « L'art ornemental d'Eugène Grasset : l'unité rêvée des arts à l'ère industrielle », *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 178-179.
[628] M. P.-VERNEUIL, « Les reptiles », *A&D*, janvier 1906, p. 1-24. Voir annexes III-1906-1.
[629] M. P.-VERNEUIL, « La Mer », *A&D*, janvier 1910, p 1-20. L'artiste y décline notamment divers exemples issus de la pieuvre et de la sèche. Voir annexes III-1910-1.
[630] « Son interprétation des formes naturelles fuit un naturalisme trop accentué sans tomber toutefois dans la stylisation extrême, qui déforme au lieu d'interpréter. […] Son interprétation est logique en ce sens qu'elle est inspirée directement par l'étude de la nature, par la connaissance des procédés d'exécution et les exigences de la matière ; mais qu'elle conserve toujours à l'élément naturel choisi son caractère particulier et distinctif. » (M. P.-VERNEUIL, « Adolphe Giraldon », *A&D*, février 1907, p. 50). Voir annexe III-1907-2.
[631] Edmond UHRY, « Edgar Brandt », *A&D*, février 1909, p. 45-46.

Il prime en tout cas sur la notion de « synthèse », plus abstraite, qui présidait jusqu'ici à l'analyse critique des œuvres.

Donnée maîtresse de la composition ornementale, la stylisation des éléments naturels trouve une application particulièrement réussie chez Léon Jallot, dans les décors de ses meubles, sculptés dans la masse[632], ou dans la technique du filet brodé, qui implique en elle-même une simplification géométrique des motifs[633]. Plus largement, comme précédemment pour la synthèse, s'opère un glissement de cette notion de l'art appliqué à la peinture et à la sculpture[634]. Selon Camille Mauclair, l'Espagnol Sorolla y Bastida en propose une application magistrale en peinture « par la puissance irréfutable d'un coloris brûlant et d'un dessin plein de la plus volontaire synthèse[635] ». Mais ces qualités sont aussi celles des nouveaux modernes élus par *Art et Décoration* : Boutet de Monvel « stylise[636] », et c'est l'une de ses meilleures qualités. Maurice Denis, enfin, réunit l'art de la synthèse et la maîtrise de la décoration, atteignant au « style », toujours défini par Pierre Norberg dans un sens viollet-le-ducien comme « l'expression d'une telle culture au moyen d'une technique originale, dans une forme nécessaire.[637] » Si ce processus de stylisation aboutit progressivement à une relative homogénéité formelle dans le strict domaine de la composition ornementale, illustrée par Pillard-Verneuil lui-même et ses émules, et, plus globalement au sein des arts appliqués, son incarnation picturale reste plus problématique. La stylisation colorée d'un Sorolla est encore très éloignée du graphisme linéaire d'un Boutet de Monvel, comme de la simplification volumétrique d'un Maurice Denis. Malgré cette tentative de définition plastique, l'unité décorative de l'art abordé par *Art et Décoration* paraît encore toute relative – surtout par rapport aux ambitions qui étaient les siennes au passage du siècle. Au retrait des arts appliqués dans la politique éditoriale de la revue, s'ajoute une révision de la notion même d'unité de l'art qui avait présidé à son projet. Mais cette révision, qui est tout autant un élargissement qu'un aboutissement, redonne à l'architecture un rôle à la fois central et moteur.

---

632 M. P.-VERNEUIL, « Les meubles de Léon Jallot », *A&D*, avril 1909, p. 133. Voir annexe III-1909-4-5.
633 Paul MEZZARA, « Dessins nouveaux de filet brodé », *A&D*, décembre 1909, p. 209. Voir annexe III-1909-12.
634 Voir supra, dans le chapitre 6 : « *La synthèse décorative* ».
635 C. MAUCLAIR, « M. Sorolla y Bastida », *A&D*, octobre 1906, p. 117.
636 L. VAUXCELLES, « Bernard Boutet de Monvel », *A&D*, décembre 1908, p. 194.
637 P. NORBERG, « La peinture aux Salons », *A&D*, juillet 1908, p. 21.

Du décor à l'architecture : la solution du régionalisme

La fin des années 1900 voit en effet l'architecture prendre une place croissante sous la plume des critiques d'*Art et Décoration*, parallèlement aux préoccupations de son éditeur, lancé dans la publication de l'organe de la SADG. Dès 1902-1905, Roger Marx et Pillard-Verneuil avaient commencé à inciter les artistes à se réunir sous la bannière de l'architecte, auquel était confié un rôle moteur[638]. Après 1905, la mission sociale de ce dernier est également mise en avant par Verneuil[639]. De nouveau, il rejoint Marx, qui n'hésite pas à désigner l'architecture comme « art social par excellence[640] ». Prolongeant une analyse à peine esquissée vers 1903-1905, Verneuil attribue clairement l'échec de l'Art nouveau à un manque d'implication de l'architecte, dont le rôle moteur pour les autres arts décoratifs a été mal compris. En France, le mouvement de rénovation a commencé par le meuble, et l'illogisme de certaines de ses productions a conduit le public à tout rejeter en bloc[641]. Conformément à sa rigueur viollet-le-ducienne, le critique invite ses confrères – artistes et critiques – à revenir aux sources mêmes de l'unité de l'art dont les principes ont depuis toujours guidé la démarche de la revue. Il ne s'agit plus seulement de promouvoir l'égalité des arts appliqués et des arts majeurs à travers le prisme du décoratif, mais de prendre désormais en considération l'architecture comme lieu même de l'unité, par sa capacité à intégrer et à nourrir tous les aspects de la création[642]. Dès la fin des années quatre-vingt-dix, une telle vision avait certes été celle de quelques grands acteurs de l'Art nouveau – de Guimard à Horta, notamment –, mais, pour *Art et Décoration*, la démarche unitaire dans le cadre domestique s'était globalement limitée à l'aménagement intérieur et aux déclinaisons de la notion d'ensemble. Une décennie plus tard, le développement du régionalisme architectural offre à l'équipe de Lévy l'occasion de repenser plus largement le cadre de vie qui est depuis toujours au cœur de ses préoccupations, tout en conciliant son désir de rester fidèle au passé et sa recherche d'une expression moderne. Le

638 Voir supra, dans le chapitre 5 : « *De l'individu au groupe* ».
639 Voir supra, dans le chapitre 8 : « *L'industrie, un mal nécessaire* ».
640 Roger MARX, « De l'art social et de l'idée d'en assurer le progrès par une exposition », *Idées modernes*, n° 1, janvier 1909, p. 52 (repris dans R. MARX, *L'Art social*, Paris, Fasquelle, 1913).
641 « Par un illogisme que l'on ne saurait assez regretter, ce mouvement commença en France à rebours, pourrait-on dire. Logiquement, l'architecture devait évoluer la première, entraînant à sa suite la longue théorie des arts ornementaux. Le style renouvelé de l'habitation en elle-même devait forcément provoquer le renouvellement du mobilier et de la décoration intérieure. Les ornementations accessoires, les bibelots, auraient suivi à leur tour. Il se produisait ainsi un enchaînement logique, où tout se tenait, où l'unité d'inspiration donnait à l'ensemble des arts décoratifs un corps, un intérêt, une puissance considérable. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, avril 1909, p. 127).
642 Comme l'ont souligné Rossella Froissart et Hugues Fiblec, la théorie même de Grasset, telle qu'elle a été transmise à Pillard-Verneuil, repose sur un art ornemental aux « qualités proprement architecturales » (H. FIBLEC et R. FROISSART, *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, p. 182).

« réveil des provinces », encouragé par l'UPAD, et la maturation de la doctrine rationaliste chez les principaux critiques d'*Art et Décoration*, constituent des conditions idéologiques et culturelles propices à cette rencontre.

Dans la première décennie du XXe siècle, les tentatives de décentralisation intellectuelle initiées un peu partout en France dans les années quatre-vingt-dix prennent en effet une ampleur nouvelle. À la dimension littéraire, portée notamment en Provence par le Félibrige autour de Frédéric Mistral[643], s'ajoute l'intérêt renforcé des ethnologues et des folkloristes pour les traditions populaires des régions. Le catalogage de l'ensemble des cultures provinciales, entrepris par un Arnold van Gennep dans son monumental *Manuel du folklore français*, demeuré inachevé, trouve un écho dans une rubrique de la « Revue de la Quinzaine » du *Mercure de France,* tenue à partir de 1905. Au même moment, les travaux du fondateur de l'école française de géographie, Paul Vidal de la Blache, sont vulgarisés par son *Tableau de la géographie de la France,* publié en 1903. Contribuant à définir un ensemble de caractères propres à chaque région, l'auteur, imprégné de la pensée tainienne, met l'accent sur le déterminisme qui affecte les rapports entre les phénomènes naturels et sociaux. Comme l'a noté Jean-Marie Guillouët[644], une telle démarche trouve un équivalent dans le discours des historiens de l'art – chez Courajod notamment – depuis une vingtaine d'années. En 1900, ce vaste mouvement s'organise en une « Fédération régionaliste », fondée et animée par Jean Charles-Brun, qui s'en fait le théoricien et lui donne une dimension politique et administrative[645]. Certes, les revendications de la fédération en vue du développement économique et culturel des régions, synthétisées en 1911 dans l'ouvrage manifeste de Charles-Brun[646], n'aboutiront pas, mais son action contribue malgré tout à donner au régionalisme une nouvelle ampleur.

L'« état d'esprit[647] » régionaliste touche aussi les milieux artistiques et rencontre notamment, sur plusieurs points, les préoccupations des réformateurs soucieux de promouvoir l'idée d'un art social. Charles Couyba, à la tête de l'UPAD, prône ainsi un ensemble de

---

643 Anne-Marie THIESSE, « L'invention du régionalisme à la Belle Époque », *Le Mouvement social*, n° 160, juillet-septembre 1982, p. 11-23.

644 Jean-Marie GUILLOUËT, « Circulations, échanges et transferts artistiques entre la France et la Péninsule ibérique au XVe siècle : les enjeux d'une nouvelle attribution », *in* Julien LUGAND (dir.), *Les échanges entre la France et l'Espagne dans la sculpture de l'époque moderne* (actes des journées d'études de Toulouse, novembre 2007, mars 2009 et mai 2010), Toulouse, Presses de l'université de Perpignan, 2012, p. 121-141.

645 A.-M. THIESSE, 1982, p. 24-26. Sur la formation du courant régionaliste, voir : Julian WRIGHT, *The regionalist movement in France 1890-1914 : Jean Charles-Brun and French politicak thought*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; durant la Seconde Guerre mondiale, les positions politiques de Charles-Brun rejoindront l'idéologie du Régime de Vichy (Jean-Michel GUIEU, « Régionalisme et idée européenne dans la première moitié du XXe siècle : le cas de Jean Charles-Brun (1870-1946) », *in* Marie-Thérèse BITSCH (dir.), *Le fait régional et la construction européenne*, Bruxelles, Bruylant, 2003, p. 31-44).

646 Jean CHARLES-BRUN (édité et présenté par Mireille Meyer), *Le Régionalisme*, Paris, CTH, 2004 (1ère éd. : Paris, Bloud, 1911).

647 A.-M. THIESSE, 1982, p. 27

mesures décentralisatrices, censées renforcer et améliorer la mission républicaine de l'enseignement. Dans *Les beaux-arts et la nation* (1908), il mise sur le rôle des écoles d'art et d'art décoratif départementales pour mettre fin au système des concours et des médailles qui focalise l'attention sur la capitale ; il compte aussi sur ces structures pour rompre avec l'esprit académique en détournant l'enseignement sur l'étude des paysages, afin de stimuler les « facultés provinciales des beaux-arts[648] », en privilégiant la « collaboration du milieu[649] ». Cette entreprise serait en outre élargie par la création des musés de provinces, représentant l'art du passé et du milieu[650] ; ils prolongeraient l'action de l'école, dont la décoration, orchestrée par la Société de l'art à l'école, repose idéalement sur des sujets locaux : « un paysage caractéristique de la région, une composition sur un des métiers locaux[651] ». La mission des artistes vise donc à redoubler la leçon des manuels scolaires, inculquant l'amour de la petite patrie pour mieux stimuler le sentiment national, comme l'explique Anne-Marie Thiesse : « Il s'agit de prendre pour bases des connaissances le lieu même habité par l'élève et de développer chez ce dernier l'amour et la fierté de sa petite patrie pour lui permettre d'étendre ensuite ces sentiments à la "grande Patrie" […][652] ». Par ailleurs, le fondateur de la Société d'art populaire et d'hygiène, Jean Lahor, également membre de la Fédération régionaliste, préconisait lui aussi la formation de musées provinciaux dans chaque région de France, afin de recueillir le reliquat des « arts locaux de jadis[653] ».

Contrairement à ses consœurs spécialisées, la revue de Lévy ne prête que peu d'attention à cet art populaire. S'il est surtout le fait de la régionale *Art et Industrie*, qui inaugurera en 1912 une série d'articles sur « L'art rustique français »[654], cet intérêt sera aussi manifeste dans *L'Art décoratif*, tout particulièrement sous la plume de Maurice Maignan, dont le régionalisme se double parfois de consonances antirépublicaines[655]. Habité par l'idéal d'un

---

[648] C. COUYBA, 1908, p. 39.
[649] *Ibid*., p. 38.
[650] *Ibid*., p. 240.
[651] Léon RIOTOR, « Histoire de l'Art à l'École », dans Ch. COUYBA et al., *L'Art à l'école*, Paris, Bibliothèque Larousse, s.d. [1908], p. 28, repris dans N. MC WILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS, (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6025, consulté le 18 décembre 2014).
[652] A.-M. THIESSE, *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997, p. 8.
[653] S. PALLINI-STROHM, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 268. Il faut aussi mentionner l'œuvre de Jean Baffier, partisan d'une décentralisation depuis le milieu des années quatre-vingt-dix (B. TILLIER, « Le Musée du Soir de Gustave Geffroy », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 256 et N. MCWILLIAM, *Monumental Intolerance : Jean Baffier, a nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, University Park, Pennsylvannia State University Press, 2000).
[654] Casimir DE DANILOWICZ, « L'art rustique français. – L'art provençal », *Art et Industrie*, août 1912, fasc. I-II, septembre 1912, fasc. I-II, octobre 1912, fasc. III-IV, novembre 1912, fasc. II et décembre 1912, fasc. IV ; « L'Art rustique en France. – II. L'Auvergne et le Cantal », *Art et Industrie*, août 1913, fasc. I, septembre 1913, fasc. III, octobre 1913, fasc. III, novembre 1913, fasc. II, février 1914, fasc. III-IV.
[655] Jean-Claude VIGATO, *L'Architecture régionaliste : France, 1890-1950*, Paris, Norma, 1994, p. 18

art social et total utopique[656], exposé dans son ouvrage *Économie esthétique*, édité par *L'Art décoratif*[657], l'auteur – artiste et théoricien – glorifie une France composée d'un bouquet de régions aux caractéristiques variées, en opposition au nivellement politique, scolaire et commercial engendré par les structures de la Troisième République :

> « Pourtant, le Beau, c'est le caractère des régions, ce n'est pas le mélange de ces caractères. Chaque province française a un tel caractère de beauté que le louanger n'est pas mortifier la province voisine, pas plus que ce n'est rabaisser la somme des caractères provinciaux : la Nation.[658] »

Dans *Art et Décoration*, l'attraction exercée par l'art populaire traditionnel se limite essentiellement à l'article de Du Chasnet sur la poterie bretonne[659]. En revanche, la revue manifeste une sympathie prononcée pour les premières manifestations du régionalisme en architecture, dont elle devient l'un des principaux vecteurs de propagation[660], à côté de l'autre revue de la Librairie centrale des beaux-arts, *L'Architecte*[661] et de *La Vie à la campagne* (1906-1966)[662]. Dans ce domaine précis, le rationalisme des principes appliqués par cette nouvelle architecture rencontre étroitement la sensibilité des critiques d'*Art et Décoration*. Dans le dernier

---

656 Estelle THIBAULT, « Le Temple et la Cité harmonique. Deux paradigmes architecturaux entre art social et art total », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 281-296.

657 Maurice MAIGNAN, *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, Paris, éditions de L'Art décoratif, 1912.

658 M. MAIGNAN, « Cours de décoration. Troisième leçon : le Millénaire normand », *L'Art décoratif*, n° 156, septembre 1911, p. 75.

659 DU CHASNET, « Vieux métiers. La poterie », *A&D*, octobre 1908, p. 133-136.

660 J.-C. VIGATO, 1994, p. 38-41. Comme le relève l'auteur, une sensibilité à l'architecture régionaliste est déjà perceptible dans la revue avant 1905. En 1900, *Art et Décoration* organise en effet un concours sur le thème d'une maison de campagne (Anonyme, « Nos concours : une maison de campagne », *A&D*, août 1900, p. 56-64). Par la suite, Gabriel Mourey, après avoir fait bâtir sa propre demeure par Claudius Auclair (Ch. PLUMET, « Une maison de campagne », *A&D*, décembre 1902, p. 198-200), publie un projet expressément exécuté pour la revue par Alphonse Laverrière et Eugène Monod, proche de leur villa *La Sauvagère* à Lausanne (G. MOUREY, « Une maison de campagne (1er article) : Projet de MM. A. Laverrière et E. Monod », *A&D*, octobre 1903, p. 316-321). L'année suivante, enfin, Mourey publie une villa en Bretagne de Sauvage et Sarazin (G. MOUREY, « Une villa en Bretagne), *A&D*, février 1904, p. 63-68), mais les architectes lui procurent un matériel d'illustration erroné, concernant une villa en réalité construite à Biarritz (la villa *Oceana*) – une erreur qui traduit, selon Jean-Claude Vigato, le caractère encore hésitant de la doctrine régionaliste dans l'esprit de ses acteurs comme de ses défenseurs. Comme l'a précisé Jean-Baptiste Minnaert, il s'agit avant tout d'exprimer un caractère océanique en se référant à l'architecture bretonne de Saint-Malo, le calcaire gris de Bidache ressemblant fortement au granit armoricain : « le principe de la conformité à la typologie de la villa balnéaire européenne passe, à cette époque, avant celui de la valorisation des syntaxes régionales » (J.-B. MINNAERT, 2002, p. 130).

661 *L'Architecte* consacre de nombreux articles à l'architecture régionaliste (J.-C. VIGATO, 1994, p. 41-42) et organise en 1906, 1909, 1910, 1912 et 1913 des concours récompensés par des bourses de voyage, destinées à permettre aux lauréats d'approfondir leur connaissance des régions françaises. Sur le modèle des fameux « envois de Rome » des pensionnaires de la Villa Médicis (dont la formation académique se trouve ainsi concurrencée), un « envoi » est même requis au cours de leur voyage (J.-C. VIGATO, 1994, p. 60-63).

662 Destinée initialement à prodiguer des conseils relatifs à la vie rustique, *La Vie à la campagne* s'intéresse progressivement à l'aménagement intérieur et à l'architecture domestique en créant dès 1907 une rubrique et un service d'architecture. (J.-C. VIGATO, 1994, p. 43-51). Maurice Pillard-Verneuil y publie notamment une maison édifiée à La Baule par Louis Sézille (M. P.-VERNEUIL, « Type d'un spacieux et confortable cottage », *La Vie à la campagne*, 15 juin 1909, p. 371-372).

tiers du XIXe siècle, le régionalisme trouve en effet ses fondements antiacadémiques dans l'action de Lucien Lefort en faveur d'une décentralisation de l'enseignement pratique de l'architecture[663], dans l'entreprise d'inventaire d'Alfred de Foville[664] et dans les théories de Viollet-le-Duc, qui consacre notamment son Dix-neuvième Entretien à la « maison de campagne »[665]. Au seuil du XXe siècle, les réflexions françaises sont renouvelées par le modèle du cottage anglais, étudié et vulgarisé par l'Allemand Hermann Muthesius[666]. Pour *Art et Décoration*, Maurice Pillard-Verneuil s'en fait aussi le passeur en commentant avec enthousiasme les maisons de Baillie Scott, édifiées à Birmingham dans le quartier d'Edgbaston[667].

Entre 1906 et 1910, l'écrasante majorité des articles consacrés par *Art et Décoration* à l'architecture vise à promouvoir le régionalisme, à travers la monographie de maisons édifiées à la campagne, en banlieue parisienne ou au bord de la mer, qui sont emblématiques d'un style de vie moderne. Les constructeurs en sont Louis Bonnier (à Ambleteuse, sur la Mer du Nord)[668], Sauvage et Sarazin (à Biarritz)[669], Georges Bénézech (près de Paris)[670], Henri Tauzin (à Melun)[671], Georges Hobé (en Belgique)[672], mais surtout Louis Sézille, qui apparaît comme l'architecte phare du régionalisme pour *Art et Décoration*. Sur la dizaine d'articles portant sur le sujet, pas moins de cinq textes lui sont consacrés[673] ; Pillard-Verneuil lui confie d'ailleurs le soin de bâtir sa propre maison, « Les Fées », une « chaumière rationnelle[674] » édifiée à Marlotte, en forêt de Fontainebleau[675]. Prenant lui aussi volontiers la plume, y compris pour *Art et Décoration,* Sézille se fait d'ailleurs l'un des principaux promoteurs pédagogiques du

663 J.-C. VIGATO, 1994, p. 16-17.
664 Alfred DE FOVILLE, *Enquête sur les conditions de l'habitation en France*, Saint-Pierre de Salerme, G. Montfort, 1980 (1ère éd. Paris, E. Leroux, 1894-1899).
665 E-E. VIOLLET-LE-DUC, « Dix-neuvième entretien. Sur l'architecture privée : maisons de campagne », *Entretiens sur l'architecture*, 2010 (1872), p. 459-504.
666 H. MUTHESIUS, 1904-1905.
667 M. P.-VERNEUIL, « Maisons et jardins de Baillie Scott », *A&D*, août 1907, p. 45-51. Voir annexe III-1907-8.
668 Charles SAUNIER, « Deux cottages de Louis Bonnier », *A&D*, mai 1907, p. 187-192.
669 René BLUM, « Une maison de campagne par MM. Sauvage et Sarazin », *A&D*, novembre 1908, p. 163-172. Il s'agit de la Villa *Natacha*, qui existe toujours aujourd'hui (J.-B. MINNAERT, 2002, p. 135-143).
670 Louis SÉZILLE, « Trois cottages aux environs de Paris », *A&D*, janvier 1910, p. 25-30.
671 DU CHASNET, « Une maison pour un médecin », *A&D*, octobre 1910, p. 109-112.
672 M. P.-VERNEUIL, « Maisons de campagne en Belgique », *A&D*, décembre 1909, p. 211-216.
673 Charles GENUYS, « Deux villas au bord de la mer », *A&D*, janvier 1906, p. 38-40 ; M. P.-VERNEUIL, « Maisons de Campagne », *A&D*, mars 1907, p. 91-96 ; M. P.-VERNEUIL, « Une Villa au Vésinet : "La Douce Vie", *A&D*, octobre 1909, p. 121-126 ; M. P.-VERNEUIL, « L'architecture aux Salons », *A&D*, août 1910, p. 53-55 ; M. P.-VERNEUIL, « Ma maison (étude d'architecture domestique) », *A&D*, septembre 1910, p. 65-74.
674 J.-C. VIGATO, 1994, p. 36-39.
675 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1910, p. 65-74. Dans cet article Verneuil ne précise pas la localisation de cette maison, mais, selon Helen Bieri-Thomson, il s'agit de la demeure de Marlotte, dans laquelle il s'installe la même année (H. BIERI-THOMSON, « Maurice Pillard-Verneuil, artiste-décorateur de l'Art nouveau », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 68-71). Voir annexes III-1910-8 et III-1910-9.

régionalisme dans *La Vie à la campagne*[676]. Notons toutefois que les maisons abordées dans *Art et Décoration* sont essentiellement le fait d'architectes passés par l'École des beaux-arts[677], auxquels des Parisiens confient la construction de leur lieu de villégiature. La décentralisation opérée par cette ouverture à la province reste donc toute relative dans la revue et ne correspond pas vraiment à une attention réelle pour un art moderne créé dans la région même par des artistes provinciaux. L'attention portée aux caractéristiques propres à chaque territoire n'en est pas moins – en théorie – soutenue.

En pratique, la critique architecturale véhiculée par Verneuil, René Blum, Charles Saunier, Charles Genuys et du Chasnet constitue essentiellement un écho amplifié des préceptes viollet-le-duciens en matière d'architecture domestique, tels qu'ils ont été diffusés dans les *Entretiens*. Deux critères d'ordre rationaliste, qui régissent depuis toujours l'analyse de l'art décoratif moderne délivrée par la revue, déterminent ainsi les qualités des constructions régionalistes. Tout d'abord, l'adéquation de l'œuvre à son usage est respectée par le particularisme étroit des programmes : chaque maison est l'émanation de la vie et des besoins de son commanditaire. Ce principe, exposé à plusieurs reprises par Pillard-Verneuil[678], est mis en pratique par Louis Sézille dans sa maison de Marlotte. Ce cas est d'ailleurs un peu particulier dans la mesure où, après avoir lui-même dessiné quelques plans difficilement réalisables[679], l'artiste s'est finalement offert la collaboration de l'architecte. L'adéquation de la construction à ses propres désirs est le fruit idéal de son implication[680]. Elle est aussi la clé d'une demeure agréable, dont la villa « La Douce Vie » édifiée par l'architecte au Vésinet s'est fait le manifeste[681]. C'est ce qu'a également bien compris le Belge Georges Hobé :

---

[676] Louis SÉZILLE, « Une maison de campagne en Tourraine », *La Vie à la Campagne*, 1er décembre 1907, p. 335-336 ; « La vraie façade de la maison de campagne », *La Vie à la Campagne*, 15 février 1908, p. 120 ; « Deux villas d'un caractère breton », *La Vie à la Campagne*, 15 avril 1908, p. 242.

[677] Seuls Louis Sézille et le Belge Georges Hobé échappent à cette règle.

[678] « Il est très important aussi de s'inspirer, dans la composition du plan, du confort et des besoins spéciaux de chacun ; de prévoir les pièces secondaires si utiles et si agréables […]. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mars 1907, p. 94).

[679] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1910, p. 65-68. Les plans et élévations dessinés par Pillard-Verneuil sont aujourd'hui conservés dans la collection Gaspard de Marval (H. BIERI-THOMSON, 2000, p. 68-71).

[680] « Comprenant bien les exigences de la vie moderne, très averti des manifestations architecturales et décoratives de notre temps, je trouvais en lui l'architecte respectueux des désirs de son client, et s'appliquant à les satisfaire ; n'hésitant pas à retirer une proposition accueillie sans chaleur pour en étudier une autre, au lieu de chercher à l'imposer. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1910, p. 68).

[681] « Le nom donné à une maison construite récemment par M. Sézille, au Vésinet, peut être, pour un architecte, tout un programme. Il devrait être, même, celui de tout constructeur édifiant une demeure où des vies humaines vont s'écouler ; car une part du bonheur possible des hommes ne leur viendrait-il pas de la beauté du pays qu'ils habitent en même temps que du confort qu'ils trouveront en leur demeure ? » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, octobre 1909, p. 121). Voir annexe III-1909-10.

> « Que chaque chose se trouve bien à sa place. Lorsque toutes ces conditions ont été réalisées, et lorsqu'à chaque chose on s'est efforcé de donner les formes trapues ou élégantes en rapport direct avec leur destination, on est bien près d'avoir fait une habitation agréable.[682] »

Ainsi, le plan doit être établi en fonction des besoins particuliers du propriétaire, à l'instar de ce qu'Henri Tauzin a réalisé pour un médecin installé à Melun, articulant de manière ingénieuse les espaces respectivement dévolus à l'exercice professionnel et à la vie privée. Le cabinet et la salle d'attente sont placés au rez-de-chaussée, à l'avant de la maison, tandis que la vie familiale se trouve rejetée à l'arrière, côté jardin, « là où règnent la tranquillité et le calme[683] », et au premier étage. La cuisine, isolée et presque dissimulée, est en léger retrait sur la façade, et reliée à la salle à manger par un office. Le principe adopté, conforme à la logique, permet de sortir de la banalité, grâce à une organisation originale déterminée par un programme particulier. Le parti se rapproche ainsi du modèle du cottage anglais, dont Baillie Scott a montré l'exemple à Pillard-Verneuil. Conformément au principe de l'adaptation nationale défendue par le critique, le modèle britannique d'une pluralité de corps de logis agglomérés selon leurs fonctions respectives, a été simplifié sans céder à la symétrie généralement imposée en France ; mais on y retrouve le principe déjà décrit par Viollet-le-Duc dans son Dix-neuvième Entretien[684]. Singularité du programme et bien-être du propriétaire vont de pair, comme le modèle antique de la villa romaine en avait déjà montré l'exemple[685]. Dérivée du plan, l'élévation extérieure découle, elle aussi, de ce modèle[686].

Par ailleurs – et cela constitue véritablement le propre de l'architecture régionaliste – l'œuvre vaut également par son adaptation au cadre[687], autrement dit, au paysage et au climat de la région qui l'accueille. Là encore, Verneuil en trouve le principe bien compris chez l'Anglais Baillie Scott : « N'est-il pas légitime, au contraire, de chercher à mettre en harmonie la maison avec le paysage qui l'entoure ?[688] ». Cette harmonie, associée au confort de

---

[682] Georges Hobé, cité par M. P.-VERNEUIL, *A&D*, décembre 1909, p. 212-213. Voir annexe III-1909-12.
[683] DU CHASNET, *A&D*, octobre 1910, p. 109 Voir annexe III-1910-10.
[684] E-E. VIOLLET-LE-DUC, « Dix-neuvième entretien. Sur l'architecture privée : maisons de campagne », 2010 (1872), p. 462-463.
[685] « […] mais chez lui [le Romain] dépose ce caractère *officiel*, il bâtit à son gré, pour lui seul. Ici, il cherche les rayons du soleil ; là, il les évite avec soin, il profite de tous les avantages du terrain, il demande le bien-être et ne se laisse jamais guider par la vanité du châtelain moderne, qui veut avant toute chose que son habitation de campagne représente une composition architectonique, dût-il en souffrir dans la vie de chaque jour. […] Le luxe intérieur, la richesse sont, dans sa maison, un appoint, mais il ne leur sacrifie jamais le confort, les distributions nécessaires et convenables. […] toujours l'exposition et la vue commandent le plan, comme les besoins intérieurs commandent les élévations. » (E.-E. VIOLLET-LE-DUC, « Cinquième entretien. Sur les méthodes à suivre dans l'étude de l'architecture. Sur les basiliques des romains. Sur l'architecture privée des anciens », 2010 (1863), p. 222-223 ; 225.
[686] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mars 1907, p. 95.
[687] L. SÉZILLE, « Harmoniser la maison avec le cadre », *La Vie à la Campagne*, 1er décembre 1907, p. 336.
[688] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, août 1907, p. 45-46.

l'occupant, passe par une attention scrupuleuse à l'orientation des pièces : à Ambleteuse, Louis Bonnier a disposé les pièces de ses cottages balnéaires au sud-ouest afin que les habitants profitent au mieux de la mer et du soleil[689]. De même, à Biarritz, Sauvage et Sarazin ont réparti les salles de réception au Nord « à l'abri du soleil pesant de midi[690] », et les pièces d'habitation au Sud, face aux Pyrénées. Concernant l'allure extérieure de la maison, cette adéquation passe par le respect du style régional en vigueur : en cela consiste la « satisfaction des exigences purement locales[691] » préconisée par Viollet-le-Duc. Sur ce point, Sauvage et Sarazin ont parfaitement réussi l'intégration de la villa biarrote du financier parisien Albert-Guillaume Leuba dans l'esthétique architecturale basque, en employant la brique crépie à la chaux. Sa couleur blanche reflète les colorations de la vive lumière solaire, tandis que le premier niveau est en pierre locale de Bidache. La conformité avec le style régional est donc en grande partie due à l'emploi de matériaux locaux, dont l'usage est fortement recommandé par les régionalistes. Dans *La Vie à la campagne*, Louis Sézille fait ainsi la publicité d'une maison qu'il a édifiée en Touraine en « n'utilisant que des matériaux de la contrée[692] ». Pillard-Verneuil recommande d'ailleurs de les laisser apparents : « une bonne façade en meulières ou en briques ne vaut-elle pas cent fois mieux que les façades de plâtre sans solidité et sans caractère ?[693] ». Un tel emploi garantit l'intégration de l'œuvre à une région d'un point de vue quasiment géologique et climatique[694], conformément au substrat tainien qui préside à l'opération de décentralisation prônée par Couyba et à l'ethnicisme géographique de Vidal de la Blache, tout comme il a offert « à l'architecture régionaliste les catégories qui lui permettaient de se penser[695] ».

Deux qualités, elles-mêmes étroitement liées, découlent en outre de l'application de ces principes : la modicité du coût et la simplicité, synonyme de beauté pour les adeptes du rationalisme. Le budget nécessaire à l'édification des villas présentées est presque systématiquement indiqué afin de vanter l'accessibilité financière de ces constructions, qui n'en restent pas moins réservées à une clientèle bourgeoise aisée et à sa villégiature. L'usage des matériaux locaux, réduisant les frais d'acheminement, est à cet égard un argument de

689 « L'architecte devait disposer les ouvertures de telle façon que de l'intérieur, rien ne soit perdu du spectacle offert par la mer, et concilier cette disposition avec l'obligation de faire pénétrer dans les appartements le plus possible de rayons solaires, si indispensables à l'assainissement d'une atmosphère humide. (C. SAUNIER, « Deux cottages de Louis Bonnier », *A&D*, mai 1907, p. 188). Voir annexe III-1907-5.
690 R. BLUM, *A&D*, novembre 1908, p. 166. Voir annexe III-1908-11.
691 E-E. VIOLLET-LE-DUC, « Dix-neuvième entretien. Sur l'architecture privée : maisons de campagne », 2010 (1872), p. 501.
692 L. SÉZILLE, *La Vie à la Campagne*, 1er décembre 1907, p. 335.
693 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, octobre 1909, p. 126.
694 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, août 1910, p. 54.
695 J.-C. VIGATO, 1994, p. 58.

poids, que Saunier[696] ou Sézille[697] n'hésitent pas à souligner. Enfin, une telle simplicité, éventuellement rustique, est particulièrement appropriée à l'architecture domestique :

> « Mais à un art prétentieux, je préfère un art simple et rustique. Et je prétends que par la bonne proportion de ses masses, par l'exact rapport de ses volumes, de ses pleins et de ses vides, par ses colorations judicieusement harmonisées, ma maison, sans ornementation accessoire aucune, et réduite à son essence même : des murs et des toits, peut donner une impression artistique incontestable.[698] »

Dans le prolongement de l'intérêt premier de Soulier pour l'intérieur, souvent évoqué dans ces monographies régionalistes, le cadre de vie domestique garde ainsi la prééminence, tout en réunissant l'ensemble des aspirations, à la fois rationalistes, traditionalistes et modernes des critiques d'*Art et Décoration*.

Dans une ambiance de « retour à l'ordre », la fin de la décennie 1900 s'inscrit en partie dans le prolongement de la crise des années 1902-1905, dont elle assimile les leçons après la secousse du tournant de 1905. À la crise de l'Art nouveau succède celle de la critique, qui tend à laisser la place au discours publicitaire caractéristique du magazine et à l'étude de l'art ancien. S'affirmant comme une revue encyclopédique, *Art et Décoration* renonce, sans pleinement l'assumer, à son statut premier de revue spécialisée. L'attention primordiale portée aux arts appliqués souffre désormais de la concurrence de la peinture et de la sculpture, qui vient rompre l'équilibre fragile instauré avant 1900 par les tenants de l'unité de l'art. Enfin, l'éloignement de l'Art nouveau s'accompagne d'un retour revendiqué à la tradition : la stratégie de l'ordre est avant tout une stratégie de la continuité, qui repose sur une réappropriation généralisée du passé à l'échelle nationale afin d'annuler la rupture induite par les excès du *Modern Style*.

Dans le même temps, le discours tenu par les collaborateurs d'*Art et Décoration* laisse transparaître la maturation des grands principes qui ont été à l'origine de sa démarche. Se détournant de la défense de l'égalité des arts majeurs et mineurs, la focale se déplace sur l'architecture, en conformité avec les fondements mêmes de la doctrine rationaliste qui dirigent l'entreprise de Lévy. Autour de 1910, émergent ainsi de nouvelles tendances qui vont caractériser les années d'avant-guerre : c'est le cas du régionalisme dans le domaine

---

[696] Le coût des villas de Bonnier s'élèvent respectivement à 11 000 francs pour *Les Oyats* et 13 000 francs pour *Les Sablons* (C. SAUNIER, *A&D*, mai 1907, p. 192).
[697] Le prix de la villa élevée en Touraine par Sézille s'élève pour sa part à 27 000 francs (L. SÉZILLE, 1907, p. 335).
[698] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, septembre 1910, p. 71.

architectural, parallèlement à la recherche de nouvelles expressions plastiques recourant au principe de la stylisation, dans l'ornementation comme dans la sculpture ou le décor peint. Dans les années dix, sous la pression d'un contexte international explosif, la tension se fait plus forte entre un repli plus souvent passéiste vers les valeurs nationales et le soutien aux prémices d'un nouvel art décoratif moderne.

- IV -

1911-1914 : TENDANCES NOUVELLES

Après la gifle du Salon d'automne de 1910, *Art et Décoration* prend un nouveau virage : moins immédiatement sensible que celui qui a affecté sa politique éditoriale cinq ans plus tôt, ce tournant est perceptible à la fois dans les inflexions du discours et dans les choix des sommaires. Il coïncide aussi avec l'émergence de nouvelles formes décoratives, souvent assimilées à un pré-Art déco[699]. Les « tendances nouvelles » des années dix sont ainsi multiples. Certaines orientations critiques et idéologiques, en germe dans le discours des années précédentes, se voient simplement radicalisées ; elles n'en colorent pas moins le début de la décennie d'une manière singulière. D'autres sont plus inédites, dans le positionnement de la revue comme dans les manifestations artistiques dont elle se fait l'écho.

Mais, tout comme la défense de l'Art nouveau, dans les années quatre-vingt-dix, n'émanait pas d'un souhait de faire table rase du passé, ces « tendances nouvelles » ne sont pas, loin s'en faut, celles des avant-gardes picturales, pourtant particulièrement actives autour de 1910 – le futurisme, le cubisme, et l'abstraction –, souvent retenues par l'historiographie comme les manifestations les plus emblématiques de la période[700]. Face à ces mouvements, et dans bien d'autres cas, la « revue d'art moderne » que prétend toujours être *Art et Décoration* adopte une position le plus souvent clairement réfractaire ; bien plus, elle affiche même ouvertement un attachement au passé et à la tradition, culturelle et esthétique. Elle se place ainsi plutôt du côté des antimodernes, dont le rôle constitutif dans l'identité artistique du XXe siècle commence, depuis peu, à être réévalué[701]. S'appropriant un concept initialement théorisé par Antoine Compagnon dans le cadre de l'analyse littéraire[702], Neil McWilliam a ainsi récemment proposé de lire sous cet angle, élargi, les positions des artistes et des critiques qui, autour de la Première Guerre mondiale[703], ont orienté leurs recherches dans un sens

---

699 Evelyne POSSÉMÉ, « De l'Art nouveau à l'Art déco. Le premier Art déco », *in* E. BRÉON et P. RIVOIRARD (dir.), 2013, p. 18-23.

700 Voir par exemple Anne BONY (dir.), *Les Années 10*, Paris, éditions du Regard, 1991.

701 Les 17 et 18 novembre 2006, parallèlement à l'exposition consacrée à Maurice Denis au musée d'Orsay sous le commissariat général de Serge Lemoine, Jean-Paul Bouillon et Guy Cogeval, s'était tenu un colloque intitulé : « Maurice Denis moderne et anti-moderne ».

702 Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005. Plus récemment, cette réflexion a été prolongée par les études réunies par Marie-Catherine HUET-BRICHARD et Helmut METER (dir.), *La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011. Comme le rappelle d'ailleurs Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter, Compagnon donne à ce terme d'« antimoderne » un sens bien précis : « Pour Antoine Compagnon, l'antimoderne n'est ni un conservateur, ni un traditionaliste, ni un conformiste, ni un néo-classique, mais un moderne divisé, partagé, dans la haine de lui-même, un non-conformiste de la modernité. » (M.-C. HUET-BRICHARD et H. METER, « Introduction », *ibid.*, p. 7). Chez les historiens de l'art l'acception du terme est en revanche plus large.

703 Le 27 mars 2012, une journée d'étude organisée à l'INHA par Neil McWilliam avec la collaboration de Laura Karp Lugo sur le thème *Les antimodernes. Courants conservateurs dans l'art français (1900-1925)*, a réuni les réflexions de Fanny Bacot (« Étude d'un antimoderne : les traités esthétiques de Joséphin Péladan (1859-1918) »), Katia Papandreopoulou (« Le discours antimoderne de Camille Mauclair (1900-1910) : impressionnisme et intimisme au début du XXe siècle »), Annegret Kehrbaum (« Émile Bernard en dialogue avec Jan/Willibrord Verkade, Nabi et moine-peintre de l'École de Beuron »), Patrick Absalon (« L'exposition du Cinquantenaire de

contraire à celui des avant-gardes en réaffirmant, à l'exemple d'Émile Bernard[704], leur fidélité aux valeurs traditionnelles de l'art. Entretenant des liens complexes avec ces positions esthétiquement – et parfois idéologiquement – traditionalistes, conservatrices, ou même franchement réactionnaires, *Art et Décoration* tente, pour sa part, dans les années dix, de concilier son adhésion à une forme de primitivisme archaïsant avec une aspiration à un classicisme à la fois intemporel et foncièrement national. Dans le même temps, toujours focalisée sur la richesse de l'actualité artistique, la revue continue de prêter attention à l'évolution des arts appliqués et reste à l'affût des premiers signes convaincants d'un véritable style « moderne », enfin affranchi des copies des styles du passé tout en restant dans le droit fil de la tradition française.

Dans cette recherche, les critiques de la revue sont plus que jamais stimulés par la perception croissante du danger allemand, dont ils n'ont réellement pris conscience qu'à la fin de l'année 1910. Le nationalisme qui, depuis toujours, teinte leur discours, en raison des enjeux économiques intrinsèquement liés au développement des arts industriels, devient absolument déterminant. La rivalité avec l'Allemagne focalise désormais toute l'attention des collaborateurs de Lévy au cours de la préparation d'une Exposition internationale des arts décoratifs modernes prévue d'abord pour 1915, puis pour 1916 – et finalement ajournée à 1925.

Toutefois, parallèlement à ce repli, motivé par l'entremêlement des enjeux économiques, diplomatiques et idéologiques, *Art et Décoration* ré-élargit sa conception de l'art du décor en accueillant dans ses pages des réflexions sur les arts de la scène (danse, théâtre) et sur la mode, mais aussi sur le renouveau de l'art monumental, dont le Théâtre des Champs-Élysées constitue le paradigme. Enfin, elle poursuit sa réflexion théorique sur la notion même de décoratif, en étendant ses applications et ses références, notamment vers les arts extra-européens.

---

la Fondation des Prix du Salon et des Bourses de voyage en 1926 : bilan des traditions »), Rossella Froissart (« La "renaissance" de la tapisserie et le tournant conservateur des arts du décor en France »), Dominique Jarrassé, (« Une esthétique et un engagement antimodernes ? Maxime Réal del Sarte, sculpteur catholique d'Action française »), Fae Bauer, (« Pro-modernisme, Anti-cubisme : les Débats de Lampué et "pénétration pacifique" »), Claire Maingon (« *L'Hommage à Watteau* d'André Lhote : pamphlet antimoderne ? ») et Juliette Lavie. Voir aussi, l'étude de Rossella Froissart, davantage centrée sur les années d'après-guerre : R. FROISSART, « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », *in* R. FROISSART, L. HOUSSAIS et J.-F. LUNEAU (dir.), 2011, p. 231-247.

[704] Neil MCWILLIAM, « Introduction » à Émile BERNARD, *Lettres d'un artiste (1884-1941)*, édition établie par N. Mc William (textes recueillis par Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam et Bogomila Welsch-Ovcharov), Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 24.

Plus que jamais, la lecture des pages d'*Art et Décoration* parues à l'aube des années dix invite ainsi à dépasser les clivages établis par l'historiographie moderniste pour prendre la mesure d'une complexité longtemps éludée, et pourtant à la source même de l'Art déco.

CHAPITRE 10 – UNE REVUE ANTIMODERNE ?

1/ Le repli conservateur des années dix

Les revues d'avant-guerre au service des valeurs traditionnelles

Dans les années dix, les derniers changements qui affectent la politique éditoriale d'*Art et Décoration* sous la direction d'Émile Lévy tiennent essentiellement à la perméabilité de son équipe à un état d'esprit ambiant, tant esthétique qu'idéologique, d'ailleurs globalement reflété par l'évolution générale de la presse artistique.

Du côté des revues d'art appliqué proprement dites, *Art et Industrie* poursuit, certes, son combat pour la vitalité des provinces françaises, tout comme *L'Art et les Métiers*. À la fin de l'année 1912, cette dernière cesse de s'en tenir strictement à son rôle d'organe de l'UPAD pour devenir un « journal » tenant davantage compte de l'actualité, notamment à travers la publication d'une partie dédiée à l'information[705]. De son côté, la revue *L'Art décoratif*, reprise par Fernand Roches à la fin de l'année 1909[706], accentue certaines tendances déjà présentes sous la direction de Belville et Rambosson. Redynamisé par ce jeune avocat suisse[707], le périodique paraît même à un rythme bimensuel entre octobre 1911 et décembre 1912. Revendiquant une « réelle portée pratique[708] » parallèlement à « un but d'esthétique pure[709] », il organise, à la fin de l'année 1910, un concours pour renouveler sa couverture. La proposition retenue, après une seconde épreuve, reflète bien l'adhésion de la revue au « nouveau style » dont elle publiera bientôt le manifeste, signé par André Véra[710] : due à Théodore Delachaux[711], également d'origine suisse, elle présente une corbeille de fleurs

[705] La Délégation du Bulletin, « "Le projet de création d'un journal a été proposé au Congrès de Dijon…" », *L'Art et les Métiers*, août-septembre 1912, p. 121-122 et A. [Albert] MILLAUD, « De la création d'un journal. – La revue *L'Art et les Métiers* ne répond qu'à une partie des buts que nous nous sommes proposés », *L'Art et les Métiers*, août-septembre 1912, p. 123-125.

[706] Anonyme, « M. Fernand Roches », *La Patrie Suisse*, n° 432, 13 avril 1910, p. 93.

[707] Né en 1882 à Roches près de Delémont, Fernand Roches a poursuivi des études de droit à Neuchâtel, Fribourg-en-Brisgau, Munich et Berlin ; après l'obtention de son brevet d'avocat en 1908, il s'est établi à Paris et a donné libre cours à sa passion pour les arts plastiques. (*Idem*.)

[708] *Idem*.

[709] Publicité pour *L'Art décoratif* parue en avril 1913, insérée dans le numéro de *L'Art décoratif* de juillet 1913 conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève.

[710] André VÉRA, « Le Nouveau Style », *L'Art décoratif*, 5 janvier 1912, p. 21-32.

[711] Sur la carrière artistique de Théodore Delachaux, voir Serge REUBI, « Théodore Delachaux, naturaliste, folkloriste, artiste, ethnographe et préhistorien » *in* Marc-Olivier GONSETH, Bernard KNODEL et Serge REUBI

symétriques fortement stylisées. Par ailleurs, après avoir, sur le conseil de son compatriote William Ritter[712], doté *L'Art décoratif* d'un nouveau sous-titre, « Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne »[713], Fernand Roches accentue encore la présence de l'histoire de l'art. L'ambivalence du périodique, engagé dans la défense d'un art à la fois foncièrement moderne et ancré dans la tradition, est ainsi pleinement assumée.

Les quelques nouveaux titres de la presse spécialisée s'inscrivent également sous le signe de cette ambivalence, en manifestant du reste plus fortement leur attachement envers les formes du passé. *L'Intérieur, Revue mensuelle de l'art et de la mode dans la maison* (1911-1912) ambitionne ouvertement de ramener l'art de l'intérieur vers les traditions du génie national, en remettant à l'honneur les styles anciens, simplement adaptés aux nouveaux modes de vie[714]. La revue se double d'une seconde publication, au titre également évocateur : *L'Art dans l'intérieur ancien et moderne*, qui privilégie l'image et dont les textes sont rarement signés. Comme *Le Guide artistique. Revue mensuelle d'art décoratif et d'enseignement* (1909-1913), reproduisant des modèles empruntés au passé, ces titres perpétuent la tradition des recueils, dans la veine de *L'Art pour tous* et du *Portefeuille des arts décoratifs* de la fin du XIXe siècle, plus qu'ils ne stimulent une créativité moderne. Ils n'en reflètent pas moins une propension alors emblématique de l'esprit ambiant, tout particulièrement tel qu'il transparaît dans la presse artistique. Quelles que soient leur spécialité ou leur ligne éditoriale et critique, nombreuses sont les revues qui tendent en effet à se faire le vecteur d'une forte prégnance du passé et des traditions.

Conformément à leurs intentions, et dans le sillage des années précédentes, les grands titres généralistes d'art ancien et moderne assument clairement cette tendance : parmi eux, *Les Arts, L'Art et les Artistes, La Revue de l'art ancien et moderne* et la *Gazette des beaux-arts* occupent toujours une place de premier plan, acquise de plus ou moins longue date[715]. Elles partagent aussi

---

(dir.), *Retour d'Angola* (cat. exp. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 6 décembre 2007-décembre 2013), Neuchâtel, MEN, 2010, p. 54-69.Tout en ayant obtenu le second prix, ce projet est considéré comme étant « le plus lisible, le plus simple et le plus commercial ». D'ailleurs, la revue n'a pas décerné de premier prix (F. ROCHES, « Le XIIe concours de *L'Art décoratif* », juillet 1911, supplément cartonné reproduisant les meilleurs projets proposés lors du concours). Voir aussi S. MORAUD, *Histoire de l'art*, 1999, p. 92.

712 « Votre critique du sous-titre de "L'Art décoratif" m'a paru si péremptoire que, confus de n'y avoir jamais pris garde, je l'ai immédiatement changé en lui donnant la forme-même que vous me proposez. Pour ceci, merci à nouveau. » (L.M.S. de F. Roches à W. Ritter, 17 février 1910, Fonds William Ritter, ALS, Berne).

713 « Nous croyons le moment venu de doter *L'Art Décoratif* d'un sous-titre sinon plus élégant, du moins plus conforme à la logique fatale, qui veut que les choses anciennes, étant mortes, ne soient plus en vie, et nous adoptons comme sous-titre explicatif au titre principal : *Revue de l'Art Ancien et de la Vie Artistique Moderne*. » (La Nouvelle Direction [F. ROCHES], « Avis aux abonnés », *L'Art décoratif*, mars 1910, supplément, p. 1).

714 S. MORAUD, *Histoire de l'art*, 1999.

715 Comme le rappelle Gilbert Lascault, *Les Arts*, *L'Art et les Artistes* et la *Gazette des beaux-arts* sont considérées par A. de Chambure comme les trois grandes revues consacrées aux beaux-arts. (A. DE CHAMBURE, *À travers la presse*, 1914), cité par G. LASCAULT, « La *Gazette des beaux-arts* en 1913 : le discours de l'ordre », *in* Liliane BRION-GUERRY (dir.), *L'Année 1913. Les Formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre Mondiale*, t. II *Les revues internationales*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1093).

globalement des goûts communs. Comme l'a relevé Gilbert Lascault au sujet de la *Gazette*, le poids du passé, du Moyen Âge au XIXe siècle, est prépondérant, tandis que les manifestations les plus avant-gardistes, du fauvisme au cubisme de Picasso, semblent délibérément ignorées. La modernité privilégiée par la *Gazette* est plutôt celle d'Auguste Perret, dans le Théâtre des Champs-Élysées, ou celle de Boutet de Monvel[716] – des choix en définitif proches de ceux d'*Art et Décoration*. Enfin, si les arts décoratifs ne sont pas occultés, la place qui leur est réservée au sein de ces revues reste toutefois marginale.

Elle est au contraire beaucoup plus significative dans deux nouveaux périodiques : *La Revue artistique* (1910-1914) et *L'Art de France* (1913-1923). La défense des valeurs traditionnelles s'y accompagne d'un militantisme désormais plus économique qu'esthétique, doublé de revendications idéologiques. Au moment où s'étend l'influence de l'Action française et du maurrassisme[717], et à l'heure où Maurice Barrès dénonce « la grande pitié des églises de France[718] », s'installe en effet dans le pays une atmosphère alliant des positions parfois politiquement réactionnaires – notamment monarchistes –, ou, du moins, clairement conservatrices, à un nationalisme prônant le repli sur les valeurs du passé. Sans qu'elle soit politiquement liée à de tels courants, *L'Art de France* laisse particulièrement percevoir son appartenance à ce climat culturel et idéologique. Sous la direction de l'architecte Adolphe Cadot, secondé à la rédaction par Emmanuel de Thubert, le périodique se présente officiellement comme une « revue de doctrine », « consacrée à la critique des idées que soulèvent les multiples questions de l'art décoratif[719] » : *L'Art de France* souligne ainsi la différence qui la sépare de ses consœurs préexistantes, assimilées à de simples « revues d'illustration ». Son ambition est de compléter l'action de ces dernières, plutôt que de les concurrencer. La revue devient un lieu de débat, qui, en retour, comme *L'Art et les Métiers*, contribue à enrichir les problématiques abordées par *Art et Décoration*[720]. Focalisée sur la

---

[716] *Ibid*, p. 1094-1095.

[717] Sur l'influence culturelle de l'Action française autour de la Première Guerre mondiale, voir notamment : Michel LEYMARIE et Jacques PRÉVOTAT (éd.), *L'Action française, culture société politique* (actes du colloque tenu à Paris, 21-23 mars 2007), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008 ; Olivier DARD, Michel LEYMARIE et Neil MCWILLIAM (éd.), *Le Maurrassisme et la culture (L'Action française. Culture, société, politique III)*, (actes du colloque tenu à Paris, du 25 au 27 mars 2009), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.

[718] Maurice BARRÈS, « La grande pitié des églises de France » (texte introduit et établi par Michel Leymarie et Michela Passini), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012. Les positions antimodernes de Charles Maurras et de Maurice Barrès sont par ailleurs interrogées par Jean-Yves Pranchère et Vital Rambaud : J.-Y. PRANCHÈRE, « Un "romantisme du positivisme" ? Les ambiguïtés de l'antiromantisme de Charles Maurras », *in* M.-C. HUET-BRICHARD et H. METER (dir.), 2011, p. 161-180 et V. RAMBAUD, « Maurice Barrès : un antimoderne malgré lui ? », *ibid*. p. 181-192.

[719] La Rédaction, « À nos lecteurs », *L'Art de France*, 15 juin 1913, p. 7.

[720] Dans la rubrique bibliographique des suppléments, François Monod salue d'ailleurs généreusement la naissance de la nouvelle revue, relevant la singularité d'une « revue de doctrine » dépourvue d'illustration. Il approuve également le dessein de *L'Art de France*, de « travailler à maintenir dans les créations de notre art

technique et accordant à la province une place de choix, elle se présente aussi comme l'organe de l'Association amicale des artistes, artisans, architectes et amateurs d'art, fondée pour susciter la formation d'ensembles d'architecture et d'ameublement en vue de la prochaine Exposition internationale d'art décoratif[721]. Dans cette perspective, elle assume une part importante de la lutte contre l'art industriel allemand, qu'elle entend combattre par la promotion du « génie d'invention[722] » français, selon elle supérieur. Tout en encourageant clairement à « quitter la copie des styles du passé », *L'Art de France* revendique une position clairement traditionaliste[723]. Concernant l'enseignement, elle privilégie ainsi l'apprentissage plutôt que l'école d'art. Enfin, si le groupement de 1913 rassemble des personnalités proches des socialistes et de la gauche radicale, et si la revue elle-même se présente comme apolitique, elle n'en ouvre pas moins ses pages à des figures proches de la droite[724]. Dès les premiers mois, le nationalisme s'y fait très virulent. Comme le reflète le titre du périodique, qui ne prend pas la peine de mentionner sa spécialisation en arts appliqués, l'art décoratif apparaît plus que jamais comme un enjeu national majeur en ces années d'avant-guerre – un enjeu dont *Art et Décoration* se fait pleinement l'écho. Inscrite depuis toujours dans une stratégie de compétition européenne, la revue de Lévy était en effet particulièrement prête à reprendre à son compte un combat anti-allemand, dont l'ensemble de la presse tend à se faire le bras armé avant même que n'éclate le conflit.

Tout en accompagnant l'application de la réforme de Gaston Quénioux sur l'enseignement du dessin et la formation artistique du peuple, la revue *Notes sur les arts*, créée en 1911, adopte également une « optique ouvertement compétitive[725] » lorsqu'en 1913, elle est rebaptisée et devient *L'Art social* : elle recentre alors le débat sur les arts décoratifs en France et en Allemagne. L'orientation sociale de l'Art à l'école, dont *Notes sur les arts/L'Art social* s'est fait le relais, se double d'une stratégie économique qui devient bientôt prépondérante chez les Républicains. Il ne s'agit plus seulement de sensibiliser l'enfant à la

---

décoratif contemporain le goût français, le génie de la tradition nationale », notamment grâce à la publication de textes empruntés à des auteurs anciens, susceptibles de rattacher « le présent au passé » et d'offrir au lecteur un « sujet de réflexion et un enseignement ». (F. M. [F. MONOD], « Bibliographie », *A&D*, août 1913, supplément, p. 8-9).

[721] La Rédaction, « Notre Programme », *L'Art de France*, 15 juin 1913, p. 10.

[722] *Ibid*, p. 17.

[723] « Nous avons été façonnés par des siècles de civilisation, et nous avons un caractère qui se retrouve si pareil à lui-même dans nos gestes les plus différents que les artistes sont obligés, pour nous plaire, de se plier à nos goûts et à nos habitudes. C'est ainsi que nos décorateurs ont une patrie. Nous voulons retrouver dans leurs œuvres les plus modernes une partie de l'âme des ancêtres que nous sentons en nous-mêmes […]. » (*Ibid.*, p. 13).

[724] L'association de 1913 rassemble en effet Charles-Maurice Couyba, Gustave Geffroy, Raymond Kœchlin, ou Léon Rosenthal, tandis que la revue accueille des contributions de Louis Dimier, Jean Baffier ou Maurice Denis (M. PASSINI, « Art et Société. Enjeu politique et démarche historienne chez Léon Rosenthal », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 349-350).

[725] C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 389.

beauté, mais aussi de faire pénétrer, par son intermédiaire, l'art dans les foyers et de toucher l'ensemble des classes populaires, pour mieux préserver la prospérité nationale[726]. L'enjeu nationaliste est d'ailleurs d'une telle importance dans les année dix, qu'il détermine aussi le ton adopté par des revues que l'on situerait plus volontiers du côté de l'avant-garde[727] et donc moins attachées à la défense des valeurs traditionnelles, telles que *Les Soirées de Paris* (1912-1914) et, surtout, *Montjoie !* (1913-1914). Et au fil de leurs pages, ces deux revues, comme l'ont relevé Noëmi Blumenkranz-Onimus et Yves Chevrefils Desbiolles[728], ne cessent – à l'instar d'une majeure partie de la presse artistique des années dix – d'osciller entre le passé et le moderne, mais aussi entre internationalisme et nationalisme. Cette tension est particulièrement perceptible dans *Montjoie !*. La revue est placée explicitement, par son titre, cri de guerre des rois de France, et par son sous-titre, « Organe de l'impérialisme artistique français », sous le sceau d'une pensée « ouvertement de droite, chauvine, nationaliste, aristocratique[729] » visant à donner à la France la prééminence au sein des cultures latines. Dans le même temps, elle défend une vision esthétiquement progressiste de l'art, née d'une fusion inédite des différents domaines de création intégrant également la musique et le théâtre[730]. Dans cette synthèse, les arts décoratifs occupent d'ailleurs, là aussi, une place de choix, et André Véra ou André Mare y côtoient Albert Gleizes, Jean Metzinger, Diego Rivera, Henri Matisse ou Maurice Denis. Invités à prendre la plume, certains d'entre eux réaffirment à l'occasion, au sein d'un contexte avant-gardiste, leur intention de construire une modernité qui soit clairement l'héritière d'une tradition française[731].

Toujours en phase avec l'actualité, *Art et Décoration* ne peut qu'épouser un état d'esprit qui, de plus, rejoint en grande partie ses ambitions initiales. Transposée dans un contexte nouveau, sa

---

[726] Gaston QUÉNIOUX, « Sur la diffusion des idées d'art et sur l'éducation artistique », *Notes sur les arts*, janvier 1912, p. 51-57, repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6494, consulté le 9 septembre 2014).

[727] Isabel VIOLANTE, « *Les Soirées de Paris* (1912-1914) : du cubisme au surréalisme en passant par le futurisme », *in* François LIVI (et al.), *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 35-58.

[728] Noëmi BLUMENKRANZ-ONIMUS, « *Les Soirées de Paris* ou le mythe du moderne » *in* L. BRION-GUERRY (dir.), 1971, p. 1097-1104 et « *Montjoie !* ou l'héroïque croisade pour une nouvelle culture », *ibid*, p. 1101-1116 ; Y. CHEVREFILS DESBIOLLES, 2014 (1994), p. 56-61.

[729] N. BLUMENKRANZ-ONIMUS, *in* L. BRION-GUERRY (dir.), 1971, p. 1101.

[730] En 1924, le directeur de la revue *Montjoie !*, Ricciotto Canudo, résumait rétrospectivement ainsi ses objectifs d'avant-guerre : « La fusion, sans confusion, de tous les arts, de tous les artistes d'avant-garde, hors les partis des clans, pour dégager de leur effort la vérité des aspirations modernes. » (Ricciotto CANUDO, Réponse à l'enquête publiée par la revue *Les Belles Lettres* en 1924, *in Les revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot, 1924*, Paris, Ent'revues/JMP, 1990, p. 129).

[731] Citons, à titre d'exemple : Albert GLEIZES, « Esthétiques des arts plastiques. – Le cubisme et la tradition », *Montjoie !*, 10 février 1913, p. 4 et 25 février 1913, p. 2-3 ; André VERA, « Opinions », *Montjoie !*, novembre-décembre 1913, p. 14 (comme dans son manifeste du « Nouveau Style » précédemment publié dans *L'Art décoratif*, Véra définit un art moderne fortement marqué par la tradition classique française : « La tradition classique, celle qui s'est formée au moment où fut constituée l'unité française, devient pour nous un tremplin. Tradition n'implique point pastiche. Les maîtres nous apprennent sans cesse à être ardemment de notre temps et à satisfaire les besoins les plus récents par les expressions les plus simples. »).

volonté de se faire l'auxiliaire du développement d'un art décoratif français moderne trouve à la fois une nouvelle justification et de nouvelles applications, au moment où émergent les premières manifestations du nouveau style rebaptisé, après la guerre, « Art déco », et où la tension économique et diplomatique internationale favorise l'exacerbation du sentiment national. Après les errances du *Modern Style*, auquel on reprochait ses origines étrangères, la nécessité de construire un art décoratif sur des bases considérées comme proprement françaises est renforcée par une urgence économique sans précédent et prend, dans ce contexte, tout son sens. L'« intérêt pressant » relevé en 1896 par Thiébault-Sisson se fait plus impérieux que jamais. Par ailleurs, le « retour à l'ordre » des années précédentes a préparé la revue à cette ultime mutation en travaillant à la recherche des racines de l'art moderne. Ces fondements sont désormais exploités par les artistes, amplement encouragés, dans cette tâche, par la critique. À partir de 1911, *Art et Décoration* fait donc siennes un certain nombre de valeurs conservatrices – également véhiculées par nombre de ses consœurs –, qui incitent à considérer que l'art moderne n'aura de force véritable qu'en puisant dans l'héritage du passé. Par la même occasion, elle retrouve pleinement sa vocation militante originelle, qu'un discours plus consensuel avait pendant un temps mise en veilleuse. Autant de valeurs et d'ambitions qui coïncident aussi avec l'évolution de l'équipe de Lévy, réunie, dès 1912, autour d'un nouveau rédacteur en chef.

Autour d'Émile Sedeyn

Au début des années dix, la vie d'*Art et Décoration* est marquée par plusieurs mutations internes qui affectent aussi bien la constitution de la rédaction que, plus largement, la Librairie centrale des beaux-arts elle-même.

À la fin de l'année 1911 au début de 1912[732], Lucien Vogel quitte la direction artistique de la revue – poste qu'il occupait depuis moins de deux ans, à côté de la gestion de la correspondance avec les contributeurs – pour se consacrer à sa propre publication : *La Gazette du bon ton*, également éditée par Émile Lévy, à partir de novembre 1912. Cette revue mensuelle consacrée à la mode entend, selon la déclaration d'intention rédigée par Henry Bidou, ressusciter « la tradition charmante et illustre des recueils de modes d'antan[733] », née à

[732] Ce départ a en tout cas eu lieu après la mi-août 1911, le dernier courrier envoyé à Ritter par Vogel étant daté du 13 août 1911 (L.M.S. de L. Vogel à W. Ritter, 13 août 1911, Fonds William Ritter, ALS, Berne).
[733] Henri BIDOU, « Le Bon ton », *La Gazette du bon ton*, novembre 1912, p. 2.

la fin du XVIII[e] siècle[734]. Vogel raconte, pour sa part, que l'idée de cette publication lui serait venue alors qu'il travaillait à la réédition de *La Galerie des modes et des costumes* pour la Librairie centrale[735]. S'inspirant d'une pratique mise en place autour de 1800 par *La Mésangère*[736], il créée alors une revue luxueuse[737], imprimée sur papier vergé, et abondamment illustrée par des artistes contemporains, qui, d'une part, proposent leurs propres créations, et d'autre part, reproduisent des modèles issus de l'imagination des couturiers professionnels. Introduit dans le milieu de la mode grâce à son épouse, Cosette de Brunhoff[738], Vogel s'assure le soutien des plus grandes maisons, de Jacques Doucet à Worth en passant par Paul Poiret. La réunion de leurs noms sur la première page de la revue désigne l'existence d'une sorte de conseil de patronage[739], dont le prestige rappelle celui des comités précédemment réunis par Lévy autour d'*Art et Décoration* et de *L'Architecte*.

Le parallèle entre les deux publications est établi par la Librairie centrale elle-même, comme en témoigne le slogan d'une publicité parue dans la *Gazette* : « *Art et Décoration* est aux choses de l'art ce que *La Gazette du bon ton* est aux choses de l'élégance.[740] » Les deux revues entretiennent en outre des liens relativement étroits, dans la mesure où Vogel exploite largement le réseau des collaborateurs précédemment réunis par Lévy. Entre 1912 et 1914, la *Gazette* compte ainsi parmi ses rédacteurs, aussi bien occasionnels que réguliers : Jean-Louis Vaudoyer, Gabriel Mourey, René Blum, Maurice Guillemot, Émile Sedeyn et Paul Cornu, qui signent tous des articles pour *Art et Décoration*[741]. Par ailleurs, de nombreux artistes sollicités par Vogel bénéficient aussi d'un crédit certain auprès de la première revue d'Émile Lévy : les

---

[734] *La Gazette du bon ton* entend ainsi renouer avec la tradition initiée par *La Galerie des modes* (1778), *Le Cabinet des modes* (1785), qui devint, dès 1786, le *Magasin des Modes*, le *Journal des Dames* (1797) et *La Mésangère.*

[735] G. CHARENSOL, 1925, p. 5.

[736] *La Mésangère* publiait notamment des planches dues à la main du peintre Horace Vernet.

[737] Selon le descriptif publié par le catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts en 1913, chaque livraison de *La Gazette du bon ton* comporte trente-deux pages de texte illustrées en couleurs, auxquelles s'ajoutent dix planches hors texte en couleurs. Le numéro est vendu au prix de 10 francs (contre 2 francs, rappelons-le, pour *Art et Décoration*), tandis que l'abonnement s'élève à 100 francs en France et 110 francs à l'étranger (une exception est faite pour l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse alémanique, où, à partir de 1913, la diffusion est assurée par le Berlinois Paul Cassirer, qui propose l'abonnement pour 80 marks, en Allemagne, et 95 marks, en Autriche).

[738] Cosette de Brunhoff est la fille de Maurice de Brunhoff, éditeur de *Comœdia illustré*. Sur Maurice de Brunhoff, voir S. ADLER DAVIS, 1978, p. 74 et S. KURKDJIAN, 2014.

[739] La revue annonce ainsi au dos de sa couverture : « Les Maisons citées ci-dessous, par ordre alphabétique : Cheruit, Dœuillet, Doucet, Paquin, Poiret, Redfern, Worth, apportent à la Gazette du bon ton l'aide de leurs Conseils et lui réservent chaque mois une de leurs Créations, qui sera dessinée par les artistes collaborateurs du Journal. »

[740] *Art et Décoration* propose, pour sa part, un feuillet de publicité présentant la revue de Vogel et reproduisant l'une de ses planches, mais sans reprendre à son compte la formule publicitaire employée dans la *Gazette*.

[741] *La Gazette du bon ton* constitue aussi son propre contingent de rédacteurs, réunissant également les plumes de Roger Boutet de Monvel, Georges Casella, Émile Henriot, Jean Besnard, Jacques Boulenger, Albert Flament, André de Fouquières, Henri de Régnier, Franc-Nohain, le baron Roure de Paulon, Francis de Miomandre, Claude-Roger Marx, André Picard, Jean Giraudoux, Maurice Level, Charles Muller, Jean d'Artega, Carlos Fischer, Jean de Bonnefon, José Zamora, Georges Barbier, ainsi que, du côté féminin, Lise-Léon Blum, et les signatures sous pseudonymes de Maggie, Nada.

noms de Bernard et Maurice Boutet de Monvel[742], Henry Caro-Delvaille, Antonio de La Gandara, Abel Faivre, Jacques Drésa, Léon Bakst, Carlègle, Paul Iribe ou Georges Lepape sont familiers aux lecteurs d'*Art et Décoration*. Réciproquement, l'intérêt nouveau qu'*Art et Décoration* porte à la mode, ainsi qu'au théâtre, dans les années d'avant-guerre, doit certainement beaucoup à la préparation puis à l'existence concomitante de *La Gazette du bon ton*.

Enfin, le soutien apporté par Émile Lévy à l'entreprise de Vogel révèle, une fois de plus, la capacité de l'éditeur à se saisir d'un créneau particulièrement prometteur[743], au moment où se créent également le *Journal des dames et des modes* (1912-1914), dirigé par Jacques de Nouvion, et *Modes et Manières d'aujourd'hui* (1912-1914), à l'initiative de Pierre Corrard et Jules Meynial. Comme ces deux publications, *La Gazette du bon ton* est tirée à moins de 2000 exemplaires et s'adresse au départ essentiellement à un public de bibliophiles[744] et de mondains esthètes, davantage encore, peut-être, qu'à un lectorat féminin. Sa création aurait même été, selon Anny Latour, motivée par l'ambition personnelle qui habitait le très mondain Lévy « de se montrer le modèle de l'élégance et du raffinement[745] ». Beaucoup plus élitiste qu'*Art et Décoration*, *La Gazette du bon ton* permet en tout cas à la Librairie centrale de compléter son catalogue en l'orientant vers le luxe, tout en s'emparant d'un nouveau sujet, alors particulièrement porteur[746].

Si le changement d'itinéraire de Lucien Vogel affecte finalement davantage la politique éditoriale de la Librairie centrale que la ligne d'*Art et Décoration* elle-même, l'arrivée d'Émile Sedeyn est, en revanche, plus marquante. Comme ses prédécesseurs – Gustave Soulier, Gabriel Mourey et Maurice Pillard-Verneuil –, Sedeyn cumule en effet ses fonctions administratives avec une prise de parole régulière, en son propre nom et sous les pseudonymes de « Jean Maubourg » et « Pierre Sarrazin ». Lorsqu'au début de l'année 1912, Lévy lui

[742] Vogel avait rencontré Bernard Boutet de Monvel, lors de son bref passage à l'École des beaux-arts (S. ADLER DAVIS, 1978, p. 74-75).
[743] Dès 1911, *Art et Décoration* a d'ailleurs publié un article de Paul Cornu, consacré à Paul Poiret (P. CORNU, « L'Art de la robe », *A&D*, avril 1911, p. 101-118). Joya Indermülhe a proposé une analyse de cet article, illustré par des photographies d'Edward Steichen, à l'occasion des Deuxièmes Rencontres du Bard Graduate Center et de l'Institut national d'histoire de l'art, *Du projet à l'objet : une approche critique de l'histoire du vêtement*, les 28-30 juin 2012, dans une communication intitulée : « Rencontre entre Edward Steichen et Paul Poiret : réflexions sur une série de photographies dans *Art et Décoration*, 1911 ».
[744] Imprimée par Kadar, *La Gazette du bon ton* bénéficie aussi de l'exclusivité du dernier caractère fondu par Georges Peignot, le « Cochin », et des pochoirs de Jean Saudé pour la réalisation de ses planches en couleurs (Lucien Vogel, cité par G. CHARENSOL, 1925, p. 5).
[745] A. LATOUR, 1977, p. 8.
[746] Après avoir interrompu sa publication pendant la Première Guerre mondiale, *La Gazette du bon ton* reparaît de 1919 à 1925, et bénéficie, alors, d'une diffusion aux États-Unis par le biais de Condé Nast, sous le titre *Gazette du bon genre.*

confie le poste de rédacteur en chef d'*Art et Décoration*, il s'adresse à une personnalité engagée de longue date dans « la cause de [l']art décoratif renaissant[747] », et à un « fidèle serviteur de l'esthétique moderne[748] » autant qu'à un homme de presse particulièrement expérimenté.

Ce rémois d'origine belge, établi à Paris depuis 1891, se distingue en effet, à l'âge de quarante-et-un ans, par un parcours singulièrement riche dans l'édition de presse et la critique des arts appliqués. Depuis son arrivée à Paris en 1891, Sedeyn a été impliqué dans la rédaction de très nombreux titres de presse, au sein desquels il occupe souvent de véritables responsabilités. Après avoir collaboré au *XIXe siècle* et à *La France*, et fondé, à Reims, sa propre revue, *L'Objectif*, bimensuel consacré à la photographie amateur, il devient chef de service à la Librairie Hachette, de 1896 à 1899, puis responsable des services techniques d'illustration et d'imprimerie pour le journal *Le Petit Bleu*, entre 1902 et 1903. Peu de temps après, il crée d'ailleurs sa propre imprimerie, avant de s'associer, après la Première Guerre mondiale, à Gustave de Malherbe. En 1904, à l'invitation de son ami Octave Beauchamp, il prend la tête de la rédaction du *Tour de France*, revue illustrée consacrée à la description des sites et des monuments de France. Puis, sans quitter ce poste, il assume parallèlement l'administration et la direction du *Figaro illustré* de 1908 à 1911, et enfin, à partir de 1912, les fonctions de rédacteur en chef à *Art et Décoration*[749].

À côté de cette multiplicité de charges déjà impressionnante, Émile Sedeyn mène, depuis son arrivée dans la capitale, une belle carrière d'homme de lettres. Il écrit des nouvelles, publiées dans *L'Idée* ou le *Mercure de France*, s'intéresse au théâtre, pour lequel il crée, en 1904, un ballet-pantomime, *En Sabots*. Dès 1901, il se consacre enfin et surtout à la critique des arts décoratifs qui va devenir son domaine de prédilection[750]. Si ses responsabilités techniques au sein de l'édition ne lui ont pas permis, dans les années quatre-vingt-dix, de suivre réellement, d'un point de vue critique, les prémices de l'Art nouveau, Sedeyn contribue en revanche activement à la préparation de l'Exposition universelle de 1900. Chargé de l'édition du catalogue général officiel de la manifestation, il participe aussi à l'organisation des musées centennaux et rédige les rapports officiels consacrés à l'architecture, aux beaux-arts et au

---

747 L.M.S. de Pol Neveux, recommandation accompagnant la demande d'introduction d'Émile Sedeyn à la Société des Gens de Lettres, 10 février 1929 (AN AP 1231 : Archives de la Société des Gens de Lettres, dossier Émile Sedeyn).

748 *Ibid.*

749 Ces informations proviennent de la notice biographique rédigée par Guilaine Toussaint, auteur de l'inventaire du fonds Émile Sedeyn conservé aux Archives municipales de Reims (Archives privées 82S [en ligne :] http://fonds-archives.reims.fr/4DCGI/Web_FondsVisu/ILUMP22763, consulté le 10 septembre 2014). Elles sont complétées par le curriculum vitae posthume d'Émile Sedeyn constitué par la Société des Gens de Lettres en octobre 1962 (AN AP 1231, 1231 : Archives de la Société des Gens de Lettres, dossier Émile Sedeyn).

750 L'intérêt de Sedeyn pour les arts décoratifs a vraisemblablement été éveillé par un apprentissage de tisserand de huit années, effectué à Reims auprès de la société Warnier David.

mobilier. Peu de temps après, il entame une collaboration régulière à *L'Art décoratif*, qui lui confie non seulement des comptes rendus de salons et d'expositions, mais également de nombreux articles consacrés à des techniques aussi diverses que la céramique, le cuir, la dentelle, la miroiterie ou le mobilier. Au moment où la revue passe entre les mains de Belville et de Rambosson, Sedeyn se détourne de *L'Art décoratif* et livre ses premières contributions à *Art et Décoration*[751]. Mais sa collaboration à la revue de Lévy ne devient véritablement assidue que lorsque l'éditeur le nomme rédacteur en chef.

Les archives disponibles ne nous permettent pas de définir alors précisément son rôle[752]. Il est vraisemblable que Sedeyn est, à son tour, en partie responsable de la gestion de la correspondance avec les auteurs, de la correction des épreuves, ainsi que, étant donné son expérience technique, de la mise en page de la revue, qui évolue légèrement[753]. Comme celles qui étaient précédemment déléguées à Soulier ou Verneuil, ces missions n'enlèvent rien au pouvoir décisionnaire de Lévy, encore sensible dans les courriers qu'il adresse à Mathurin Méheut pendant le séjour de ce dernier à Roscoff. L'éditeur y revendique à plusieurs reprises la liberté d'utiliser les dessins réalisés par l'artiste dans l'une ou l'autre des publications de la Librairie centrale des beaux-arts[754]. Par ailleurs, l'influence de Pillard-Verneuil, malgré son changement officiel de fonction, reste très importante : si le nombre de ses interventions faiblit un peu[755], notamment dans la mesure où il partage désormais amplement la critique des arts appliqués avec Sedeyn et Charles Saunier, chacun de ses textes contribue à inscrire la revue au cœur des débats les plus actuels. Enfin, François Monod continue de compléter ce triumvirat en donnant aux suppléments de la revue une importance toujours croissante. Non seulement leur pagination augmente[756] – ce qui n'est pas seulement dû à la masse, toujours

[751] É. SEDEYN, « La porcelaine au Musée Galliera », *A&D*, juillet 1907, p. 27-36 ; « L'Art appliqué au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1907, p. 149-151.

[752] L'absence de contribution de Ritter entre 1911 et 1914 explique qu'aucun courrier de Sedeyn ne soit conservé dans les archives du critique suisse à Berne. D'autre part, le fonds Émile Sedeyn des Archives municipales de Reims ne concerne que son activité d'écrivain et de critique (quatrorze articles d'Émile Sedeyn parus dans *Art et Décoration*, sous forme de pages découpées, d'épreuves ou de brouillons manuscrits et un article de M. Pillard-Verneuil sous forme de pages découpées concernant une « Note sur le mouvement des arts et métiers en Angleterre par Walter Crane », traduite par É. Sedeyn, 82S13, Archives municipales, Reims).

[753] Voir infra, dans le chapitre 12 : « *L'art du livre revalorisé* ».

[754] « Si vous n'en avez pas preneur, je suis toujours là pour les utiliser d'une façon ou de l'autre ; soit pour *Art et Décoration*, soit pour un album […] » (L.D.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 21 juillet 1911, Archives privées Patrick Jude) ; « […] si vous ne trouviez pas à vous en défaire avantageusement, je suis toujours là pour vous acheter vos dessins que nous utiliserions après entente, soit pour publier un album, soit pour des articles pour *Art et Décoration*. » (L.M.S. d'É. Lévy à M. Méheut, 24 juillet 1911, Archives privées Patrick Jude).

[755] La fréquence des collaborations de Pillard-Verneuil à *Art et Décoration* entre 1911 et 1914 s'élève à trois ou quatre articles par an, contre dix à quatorze entre 1907 et 1910.

[756] Généralement limités à huit ou douze pages jusqu'en 1910, les suppléments sont le plus souvent constitués d'un cahier de seize pages entre 1911 et 1914.

plus importante, des publicités[757] –, mais Monod lui-même intervient régulièrement au sein de ses « Chroniques ». Il y publie de véritables articles critiques qui complètent et enrichissent remarquablement les sommaires des livraisons, parfois un peu contraints par les trente-deux pages réglementaires. La stabilité de ce triumvirat (Lévy-Verneuil-Monod) explique, encore une fois, à côté de la fidélité du comité de direction, et, plus encore, de l'implication personnelle inaltérable de Lévy lui-même, la permanence globale de la ligne éditoriale d'*Art et Décoration*. Si donc, dans les années dix, apparaissent certaines mutations faisant apparaître des options conservatrices, elles tiennent avant tout au ton et aux convictions personnelles des auteurs rassemblés par Sedeyn. Comme, dans la plupart des cas, il ne s'agit pas de collaborateurs nouveaux, une telle inflexion tient sans doute à leur évolution intellectuelle personnelle docile aux tendances de l'état d'esprit ambiant, devenu particulièrement pesant.

Une telle évolution est particulièrement notable chez Gabriel Mourey, qui, après plusieurs années d'absence[758], renouvelle sa collaboration avec la revue entre 1911 et 1914. Si la plupart de ses articles s'inscrivent dans la continuité des positions qu'il y avait défendues dans les toutes premières années du siècle – idéal rationaliste de la sculpture et de l'architecture gothique[759], nécessité d'une concertation entre les artistes et les industriels[760] –, d'autres laissent transparaître une pensée orientée désormais vers une promotion exacerbée des valeurs traditionnelles françaises. Ce virage est d'ailleurs plus sensible autour de 1913, date à laquelle Mourey publie, chez Ollendorf, un essai franchement antimoderne : *Propos sur les beautés du temps présent*[761]. La virulence, intacte, du pamphlétaire de « La faillite de l'art décoratif moderne » de 1904 y est mise au service d'un engagement aux consonances nationalistes et réactionnaires. Invitant à pratiquer la « religion des ancêtres[762] » emblématiques « du génie de [la] race[763] » française, Mourey souhaite « assainir l'atmosphère de tous les éléments de corruption qui l'empoisonnent[764] » et « des mauvais conseillers d'internationalisme et d'anarchisme[765] ». Il entend ainsi provoquer la « renaissance de l'âme française[766] » :

---

[757] Voir annexe II-C.
[758] Sa dernière contribution date de 1907 : G. MOUREY, « Les animaux en porcelaine de Copenhague », *A&D*, mars 1907, p. 81-90.
[759] G. MOUREY, « Une villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 277-288 ; « Gaston Le Bourgeois », *A&D*, juin 1912, p. 165-176.
[760] G. MOUREY, « L'Exposition des Arts et Métiers de la Grande-Bretagne au Pavillon de Marsan », *A&D*, juin 1914, p. 190.
[761] G. MOUREY, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorf, 1913. Le 1er janvier 1914, Gabriel Mourey est nommé conservateur du Musée de Compiègne, en remplacement d'Arsène Alexandre qui a lui-même succédé à Roger Marx en tant qu'Inspecteur général des musées des départements.
[762] G. MOUREY, 1913, p. 183.
[763] *Ibid.*, p. 113.
[764] *Ibid.*, p. 180.
[765] *Ibid.*, p. 181.
[766] *Ibid.*, p. 183.

> « Il faut […] se dire que le goût français ne fait que traverser une crise dont il sortira victorieux, plein d'énergies nouvelles pour renouer les chaînons rompus de ses traditions et prêt à accepter enfin, après la trop longue période d'anarchie stérile et d'individualisme exaspéré, les saines et fortes disciplines du passé afin qu'une beauté nouvelle fleurisse et rayonne sous notre ciel.[767] »

Il salue, enfin, l'action de Maurice Barrès en faveur de la protection des églises, et, plus généralement, de la sauvegarde de « nos traditions, nos disciplines françaises, toute notre culture[768] », avant de s'attarder sur le « sens nouveau d'un vieux mot : "français"[769] », auquel il associe la mesure, l'ordre, la méthode et de le goût. Le ton du pamphlétaire est certes atténué dans les articles d'*Art et Décoration*. Mais l'orientation idéologique de Mourey transparaît néanmoins dans sa promotion des « traditions françaises les plus françaises[770] », ou son éloge d'une sculpture de jardin capable, comme aux XVIIe et XVIIIe siècles, de fédérer les meilleures énergies créatrices du génie français[771]. D'ailleurs, la plupart des textes de ses confrères d'*Art et Décoration* – de Raymond Bouyer à Maurice Guillemot en passant par Charles Saunier ou Paul Vitry – signalent globalement leur adhésion à une pensée majoritairement tournée vers la valorisation du passé[772].

2/ Le passé : une référence omniprésente

Dans le sillage des années précédentes, marquées par la réappropriation progressive du passé national, l'ancien accède, après 1910, au rang de valeur de référence absolue pour les

---

[767] *Ibid.*, p. 130.
[768] *Ibid.*, p. 185.
[769] « Durant des siècles et des siècles, tant pour ceux qui le prononçaient avec amour que pour ceux qui le prononçaient avec envie, quand ce n'était pas avec haine, il fut synonyme de vaillance et de force, de loyauté et de noblesse, d'héroïsme et d'audace, de mesure aussi, et de grâce, de clarté aussi, et de logique, enfin, d'une espèce de beauté faite d'élégance, de sobriété et d'harmonie […]. […] Il exprime, il signifie, dans toutes les sphères de l'activité humaine, le besoin d'un retour aux traditions, une volonté de discipline, l'amour de la méthode et de l'ordre, le sens d'une résistance organisée à certaine influences pernicieuses, la joie de se serrer tous autour d'un idéal commun, – il y a si longtemps que nous ne l'avions connue, cette sublime et radieuse joie! – un patriotisme grave et réfléchi. » (*Ibid.*, p. 187)
[770] G. MOUREY, *A&D*, septembre 1911, p. 277.
[771] G. MOUREY, « L'Art du jardin à Bagatelle », *A&D*, juillet 1913, p. 1-12.
[772] Pourtant, entre 1911 et 1914, les historiens de l'art ne sont pas plus nombreux qu'avant 1910 à prendre la plume dans *Art et Décoration* : ils constituent toujours moins d'un quart de l'équipe (23,2 %) et rédigent seulement 18,5 % des articles. Les artistes sont également en retrait (21,4 % de l'équipe et 25 % des articles). Les critiques professionnels dominent désormais largement, avec 48,2 % des effectifs et plus de la moitié des articles (53,3 %). Voir annexe II-D.

critiques de la revue. Il s'agit bien désormais d'une « référence », et non plus d'un sujet qui prendrait le pas sur l'observation de la création contemporaine : la part des articles consacrés à l'art ancien est en nette régression[773] et *Art et Décoration* retrouve pleinement son statut de revue critique. Ce rapport au passé, qui, plus que jamais, informe son appréhension du présent, prend des formes très diversifiées, voire contradictoires : dans les années dix, il est tout autant le synonyme d'un repli quasi réactionnaire, qu'un moteur de renouveau esthétique et formel constitutif de la modernité. Dans les deux cas, cependant, chez les auteurs réunis par Lévy et Sedeyn, cette référence à l'ancien naît d'un désir fondamental de filiation et de continuité avec le passé – ou encore d'un désir de « fondation[774] », voire de refondation après la rupture de l'Art nouveau, dans le sillage du « retour à l'ordre » –, selon deux modalités différentes. Il s'agit soit, à travers une promotion de l'archaïsme, d'un retour aux sources et aux origines primordiales, soit, dans l'aspiration à un nouveau classicisme, d'une quête d'intemporalité, paradoxalement doublée d'une recherche identitaire. L'entremêlement de ces deux tendances, fréquent dans les pages d'*Art et Décoration* entre 1911 et 1914, fait aussi toute la complexité de cette période.

La tentation de l'archaïsme

Si, depuis 1897, le passé a toujours constitué un prisme d'observation et d'évaluation de la production artistique contemporaine, les livraisons d'*Art et Décoration* publiées dans les années dix manifestent, pour les formes les plus anciennes de l'art, une attention, qui s'étend désormais non plus seulement au Moyen Âge, mais également à l'Antiquité. Distinct d'une attitude historiciste ou archéologique d'emblée condamnée par la revue, cet intérêt relève plutôt d'une volonté de retourner aux fondements mêmes de l'art. Plus qu'une recherche de continuation traditionaliste – qui caractérisait une partie des textes publiés peu avant 1910 –, il s'agit là davantage d'une quête des origines, qui n'est pas non plus sans lien avec la recommandation viollet-le-ducienne de retrouver « le principe de tous les arts ». Mais, pour *Art et Décoration*, guide et auxiliaire de la création contemporaine, cette investigation vise aussi à établir un ancrage pour un art moderne en pleine élaboration.

Au même moment en effet, artistes, intellectuels et critiques redécouvrent une Antiquité perçue comme plus authentique : une Antiquité grecque antérieure à l'époque

[773] Entre 1911 et 1914, *Art et Décoration* ne publie plus que deux à quatre articles par an sur l'art ancien, contre trois à six durant la période précédente (1906-1910).
[774] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 49.

romaine, celle qui va des premiers temps mycéniens au siècle de Périclès, mais également une Antiquité égyptienne et proche-orientale. Cette Antiquité « archaïque » n'a plus rien à voir avec celle qui a imposé à l'art académique ses modèles et ses sujets ; elle offre au contraire de nouveaux horizons à la création contemporaine. Laurence de Laprade se félicite ainsi de la méthode employée par Mathurin Méheut dans la composition de ses dessins de filets brodés. L'interprétation présidant à leur création repose, comme celle des figures de la céramique antique – égyptienne, grecque et étrusque –, sur la silhouette et la synthèse :

> « Nous retrouvons dans l'art antique des effets ménagés à merveille au point qu'ils semblent avoir été étudiés tout exprès pour réaliser ces données. En trouver des utilisations nouvelles, ce n'est donc nullement tourner le dos au mouvement moderne (insistons-y) c'est tirer parti d'une vérité retrouvée, et qui est de tous les temps.[775] »

Malgré la dimension rétrospective induite par son titre – « Dessins de fils d'après l'antique » –, et soulignée par Laurence de Laprade[776], un tel article n'entre donc pas en contradiction avec la ligne éditoriale d'*Art et Décoration* ; il est même particulièrement emblématique de son orientation depuis 1910.

L'intérêt porté à l'art gothique est moins inédit, et celui-ci est toujours présenté comme un idéal rationaliste par Gabriel Mourey[777]. L'architecture de la période romane est elle aussi peu à peu réhabilitée, par les artistes comme par les critiques. Lors du Salon d'automne de 1912, Émile Sedeyn peut ainsi se féliciter de la transposition modernisée du style roman tentée par Charles Plumet :

> « M. Plumet reprend l'architecture romane à son apogée et la continue en la rapprochant de nous par des perfectionnements surtout dirigés du côté de l'élégance, de la légèreté, de la richesse. Une étude extrêmement poussée de tous les éléments le conduit à un allègement général, auquel contribue en second lieu la décoration, qui développe un thème aussi gracieux que sobre. Ainsi, le caractère essentiel du roman, la noblesse dans la force, subsiste tout entier ; et la grâce se substitue à la sévérité. [778]»

---

[775] Laurence DE LAPRADE, « Dessins de filets d'après l'antique », *A&D*, mai 1913, p. 154.

[776] « Je ne désespère pas de prouver en peu de mots que cette tentative de M. Méheut, malgré son premier aspect un peu… rétrospectif, n'est nullement en désaccord avec les théories de cette revue d'art moderne, ni avec celles qu'ici et ailleurs j'ai moi-même essayé de répandre pour provoquer, avec l'aide des artistes, un renouvellement de l'art dentellier. » (*Ibid*, p. 149). Certains des exemples présentés trahissent toutefois une tentation archéologisante par la reprise, non seulement des couleurs typiques de la céramique grecque (le noir et l'ocre rouge), mais également de ses sujets, comme l'hoplite combattant reproduit page 151. Voir annexe III-1913-5-7.

[777] « Les traditions, d'ailleurs, dont [Plumet] se réclame sont les traditions françaises les plus françaises, c'est-à-dire celles que les maîtres d'œuvre de notre douzième et de notre treizième siècle ont inscrites dans la Bible de pierre de nos cathédrales et qui y ont conservé, malgré les âges et l'évolution des idées et des mœurs, toute leur force et toute leur vitalité. » (G. MOUREY, « Une villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 277).

[778] É. SEDEYN, « Au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1912, p. 143. Voir annexe III-1912-11.

Cette appréciation, relativement nouvelle, de l'art roman correspond à une quête des sources, mais aussi à une vision parfois idéalisée d'un état quasi originel de la civilisation. Louis Hourticq fait ainsi état de sa nostalgie, en vantant la sensibilité des œuvres médiévales, qui émanait d'une société dépourvue d'individualisme[779]. Mais l'idéal atteint à cette période reste difficile à recréer pour les artistes, et le critique réserve un accueil mitigé à l'Exposition de l'art chrétien tenue au Pavillon de Marsan à la fin de l'été 1911[780]. Il se montre sceptique devant la tentative de ressusciter un art religieux dans une civilisation qui a, précisément, perdu le sens du sacré. Avec une certaine circonspection, il salue toutefois la parenté des œuvres de George Desvallières avec celle des « primitifs allemands », telle qu'elle apparaît dans la représentation de Saint-Sébastien ou d'« un christ atroce, [aux] chairs bleuissantes, [aux] grimaces d'écorchés[781] ». Plus subtil est sans doute, pour les critiques d'*Art et Décoration*, l'art d'un Charles Cottet, qui, davantage qu'un motif, retrouve dans ses études une vision proche de la « peinture gothique des primitifs par "une acceptation plus ingénue et plus abstraite, en vertu de laquelle on montre les objets tels qu'ils sont, vus de près"[782] ». Telle est la vision de Jacques Copeau, sacrifiant au mythe de la naïveté attribuée aux artistes des temps premiers. La peinture gothique est alors fortement assimilée à cette temporalité des origines, comme en témoignent les recherches contemporaines des historiens de l'art autour des « Primitifs » italiens, allemands ou français[783] et leur vulgarisation par le biais de grandes expositions.

L'archaïsme valorisé par *Art et Décoration* participe donc de la quête primitiviste qui traverse tout le début du XXe siècle. Comme l'avait noté, en son temps, Robert Goldwater[784], celle-ci est en partie l'héritière de la conscience historique du XIXe siècle qui avait amené à trouver stimulantes les manifestations culturelles du passé. La démarche des Préraphaélites par rapport à la peinture du Quattrocento participe, par exemple, de cette recherche d'une simplicité associée à l'art des temps premiers. Dans les premières décennies du XXe siècle, la découverte des arts extra-européens, entraînée par le développement de l'ethnographie, remplace la distance temporelle par la distance spatiale[785]. Ce véritable « primitivisme » selon Goldwater, se distingue de l'« archaïsme », plus superficiel, du XIXe siècle, qu'il assimile

779 L. HOURTICQ, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 196.
780 Organisée par la Société Saint-Jean au Musée des arts décoratifs, du 15 novembre au 15 décembre 1911, cette Exposition internationale d'art chrétien moderne réunit aussi bien des sculptures et des tableaux religieux que des maquettes d'architecture et des éléments relatifs à la décoration des églises (tapisseries, meubles pour bibles ou au mobilier liturgique, dessus d'autels…).
781 L. HOURTICQ, « L'Exposition de l'art chrétien », *A&D*, décembre 1911, p. 390. Voir annexe III-1911-12.
782 J. COPEAU, « Ch. Cottet », *A&D*, septembre 1911, p. 275-276. Voir annexe III-1911-9.
783 Sur cette question, voir notamment le Chapitre III, « Les Primitifs exposés à Paris et à Düsseldorf », M. PASSINI, 2012, p. 79-112.
784 R. GOLDWATER, 1988 (1938).
785 *Ibid*, p. 66.

encore à une forme d'historicisme. Constitutif de l'art moderne, il est en partie à l'origine de la démarche de Gauguin, dès les années 1880-1890, puis de celle des fauves, des cubistes, des expressionnistes, ou encore, des surréalistes et des peintres abstraits, en tant que « retour aux grandes traditions de l'instinct[786] », permettant à l'artiste de retrouver le « sens de l'expression » et un certain subjectivisme[787]. Pourtant, la découverte d'une Antiquité archaïque provoque elle aussi une démarche « primitiviste », tout en restant différente de l'attirance contemporaine pour les arts océaniens et africains, alors souvent appréhendés comme les manifestations d'une non-culture. Elle participe davantage d'une quête des origines de la civilisation occidentale elle-même. C'est pourquoi, il nous semble préférable d'employer, pour la désigner, le terme d'« archaïsme », en prenant soin de rappeler la distinction établie dans *Art et Décoration* par Louis Hourticq lui-même : « chez l'archaïque, ce qui nous touche, c'est l'effort pour échapper à la gaucherie, à l'ankylose de l'art primitif, chez l'archaïsant, c'est l'effort inverse que nous devinons, et il ne fait que nous amuser.[788] » Le critique reste méfiant devant les « curiosités archéologiques » d'un Séraphin Soudbinine qui tente de « renouveler le modelé traditionnel en reprenant le style archaïque des grecs du VIe siècle, membres trapus, muscles ronds, attitudes de profils.[789] ». Vitry manifeste également une certaine réprobation devant l'« archaïsme factice[790] » qu'il attribue à Antoine Bourdelle – sans exemple à l'appui. L'archaïsme prôné par les collaborateurs de Lévy s'oppose ainsi à toute démarche historiciste « archaïsante » ; il fait simplement référence à l'attirance des artistes pour les œuvres des temps primordiaux.

Cette aspiration s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de l'anti-académisme qui régit depuis toujours le discours d'*Art et Décoration*. Telle qu'elle s'exprime tout particulièrement dans la mouvance du « retour au style » en sculpture, la tentation de l'archaïsme est en effet essentiellement une réaction contre la virtuosité déployée par les « inutiles » sculptures de salon et dénoncée depuis longtemps par Paul Vitry[791]. Il s'agit de reprendre contact avec une Antiquité étrangère à l'art académique, non plus en s'inspirant de ses sujets[792], ou en imitant ses œuvres, mais, comme le rappelle Antoinette Lenormand-Romain, « de retrouver les

---

[786] Le « sauvage » y apparaît comme l'anti-modèle du naturalisme et du rationalisme. H. MESCHONNIC, 1993, p. 273.
[787] J. LAUDE, « La sculpture en 1913 », *in* L. BRION-GUERRY, 1971, p. 225.
[788] L. HOURTICQ, « La Sculpture aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 189-190. Chez Hourticq, comme chez ses confrères d'*Art et Décoration*, cette tendance « archaïsante » relève justement d'une forme d'historicisme et rejoint l'« archaïsme » de Goldwater. En revanche, dans la plupart des cas, l'« archaïsme » ne possède pas, sous leur plume, de connotation péjorative.
[789] *Idem*.
[790] P. VITRY, « Les Salons de 1913 : la sculpture », *A&D*, juin 1913, p. 187.
[791] P. VITRY, « La petite sculpture aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 40.
[792] L. HOURTICQ, *A&D*, juin 1912, p. 187.

qualités de clarté et d'équilibre dont celle-ci reste le grand modèle[793] ». Autrement dit, les sculpteurs du « retour au style » cherchent à retrouver le but même de la sculpture antique : la recherche de la beauté[794]. Pour Vitry, comme pour Bouyer[795], ce « retour au style » est avant tout un « retour au calme », après les excès d'une sculpture académique outrageusement mouvementée[796]. Cette tendance a été initiée par Albert Bartholomé[797], vénéré par la revue depuis les années quatre-vingt-dix[798]. Depuis, elle s'est manifestée chez certains membres de la « Bande à Schnegg »[799], et, tout particulièrement, chez Charles Despiau ou Jane Poupelet[800]. Ces derniers réagissent certes contre l'académisme, mais également contre l'art « spontané et instinctif[801] » de Rodin, dans l'ombre duquel plusieurs ont travaillé[802]. Ce retour au calme, qui caractérise particulièrement la démarche de Bourdelle, Maillol, et Joseph Bernard, tous trois fortement marqués par l'antique, trouve une alternative dans le noucentisme de José Clarà[803], ou encore chez Yvonne Serruys, Paul Niclausse, Albert Pommier, Henri Bouchard ou René Quillivic[804]. Chez ces derniers, le regard vers l'antique laisse toutefois la place à un archaïsme plutôt tourné vers le Moyen Âge. Les apôtres du gothique que sont Mourey et Vitry ne manquent pas de le noter, l'un, étrangement, à propos de Bourdelle, qualifié de

---

793 Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Le retour au style », *in* coll. *La sculpture française au XIXe siècle*, 1986, p. 303. Voir aussi Sophie SCHVALBERG, *Le modèle grec dans l'art français, 1815-1914*, Rennes, PUR, 2014 (ouvrage issu d'une thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain : *Des marbres d'Elgin à la Dame d'Auxerre : le modèle grec en débat dans l'art français au XIXe siècle*, sous la dir. de Ségolène Le Men, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008, 2 vol.)

794 Pauline DANIEZ, *Les débats sur la modernité en sculpture dans la presse de 1905 à 1914*, mémoire de cinquième année sous la dir. de C. Chevillot, Paris, École du Louvre, 2008, p. 101.

795 R. BOUYER, « Le Salon d'automne. – Sculpture », *A&D*, décembre 1912, p. 186.

796 « Certains pourtant, et parmi les plus jeunes, semblent avoir compris cette nécessité et nous promettent peut-être, si l'occasion leur est jamais donnée de réaliser leurs aspirations, une sculpture monumentale plus assise et moins tourbillonnante. » (P. VITRY, « Les Salons de 1913 : la sculpture », *A&D*, juin 1913, p. 186).

797 P. VITRY, 1929, p. 537.

798 Léonce BÉNÉDITE, « Albert Bartholomé », *A&D*, décembre 1899, p. 161-174. Sur l'accueil enthousiaste réservé par la critique à l'œuvre du sculpteur, voir aussi : C. BARBILLON, « La critique de la sculpture autour de 1895 : le cas du *Monument aux morts* d'Albert Bartholomé, 1889-1899 », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 91-102.

799 A. PLACIN-GEAY, 2003 et A. PLACIN-GEAY *in* R. LEEMAN (dir.), 2005 ; Michel DUFET, *La Bande à Schnegg* (cat. exp., Paris, musée Bourdelle, juin-septembre 1974), Paris, Musée Bourdelle, 1974. Selon l'auteur, ces artistes ajoutent « le sens d'une synthèse » à l'analyse rodinienne en recourant au classicisme hellénique.

800 Maurice GUILLEMOT, « Jane Poupelet », *A&D*, août 1913, p. 51-56.

801 P. VITRY, 1929, p. 537

802 C'est notamment le cas de Charles Despiau, Alfred Halou, Léon-Ernest Drivier et Louis Dejean (A. PLACIN-GEAY *in* Richard LEEMAN (éd.), 2005, p. 91. Sur la sculpture post-rodinienne, voir Catherine CHEVILLOT (dir.), *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009, Madrid, Fondacion Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009), Paris, Hazan/Musée d'Orsay et Madrid, Fondacion Mapfre, 2009. Si le retour au style peut être appréhendé comme une réaction post-rodinienne, n'oublions pas que la démarche même de Rodin, dans son anti-académisme, reste imprégnée par le modèle antique ; mais, comme l'a montré Pascale Picard, c'est surtout la science technique du modelé des anciens qui intéresse le sculpteur. (P. PICARD (dir.), *Rodin. La lumière de l'antique* (cat. exp. Arles, Musée départemental Arles antique, 6 avril-1er septembre 2013 et Paris, musée Rodin, 19 novembre 2013-23 février 2014), Paris, Gallimard et Arles, Musée départemental Arles antique, 2013).

803 Georges DENIS-RAULT, « José Clarà, sculpteur », *A&D*, avril 1914, p. 109-114.

804 P. VITRY, *A&D*, juin 1913.

« moyenâgeux et apocalyptique[805] », et l'autre au sujet de Bouchard, qui voue à cet art un « véritable culte[806] ». Rembrandt Bugatti, enfin, vient rejoindre cet essaim : autodidacte, n'ayant eu pour seule formation qu'une enfance passée dans l'atelier paternel, il représente une autre alternative à l'académisme par la « naïveté[807] » de son regard, qui le situe dans la lignée des Béotiens de Tanagra et des « ymagiers » du Moyen Âge.

Au-delà de la diversité de leurs références et de leurs idéaux, tous ces artistes ont en commun la recherche d'une « sculpture essentielle », selon l'expression de Catherine Chevillot : ils partagent « une même fascination pour la mise à nu des commencements, de formes élémentaires, de lois archétypales qui président à leur agencement, de leur essence enfin[808] ». Si la philosophie de Bergson a pu jouer un rôle dans cette quête essentialiste, la leçon de Puvis de Chavannes, « penseur de la synthèse plastique[809] » a également, selon elle, été déterminante. La cohérence des choix critiques d'*Art et Décoration*, vouant un culte inaltérable à l'un de ses premiers « patrons », apparaît ici avec évidence, au-delà de ses paradoxes et de la diversité des manifestations artistiques qui, depuis 1897 et de manière parfois simultanée, ont reçu son approbation. Concernant les maîtres du « retour au style », cette cohérence est d'autant plus forte que ces derniers procèdent précisément à une recherche du caractère, de la simplicité et de la synthèse présentés depuis de longues années comme les « clés » du décoratif[810]. Formellement, ce « synthétisme[811] » aboutit ici à un apaisement des attitudes, à une tension du modelé[812], ou encore, à une simplification des plans. *La Méditerranée* de Maillol (1905) ou la *Porteuse d'eau* de Joseph Bernard (1912) en constituent les archétypes. « Ses formes, traitées avec simplicité, revêtent dans la pleine lumière, une beauté nouvelle, plus forte et plus saine.[813] », relève justement Gabriel Mourey au sujet de cette dernière. Dans une veine plus légère, le groupe *Femme et gazelles* de Jacques Lipchitz en propose aussi une version convaincante par son équilibre et son « eurythmie[814] ». Par ailleurs, chez Bouchard ou Quillivic, ce synthétisme peut prendre une allure plus rude, et plus expressive, par l'adoption d'un modelé cassant, aux arêtes vives : autant de choix formels qui s'accordent volontiers aux

---

805 G. MOUREY, « L'art du jardin à Bagatelle », *A&D*, juillet 1913, p. 7.
806 P. VITRY, *A&D*, juin 1913, p. 192.
807 « Qu'avait-il à jeter dans la conversation des bons élèves préoccupés de systèmes, de manières, lui dont l'art avait été, à son origine, une fleur de naïveté et qui désormais demeurait tout amour ? » (André SALMON, « Rembrandt Bugatti », *A&D*, novembre 1912, p. 157).
808 C. CHEVILLOT, « Vers la sculpture essentielle », *in* C. CHEVILLOT (dir.), 2009, p. 120.
809 *Idem*.
810 F. FRAVALO, *in* I. RIALLAND (dir.), 2012, p. 105.
811 Le synthétisme du « retour au style » s'oppose au procédé analytique de Rodin (A. LE NORMAND-ROMAIN, 1986).
812 C. CHEVILLOT, *in* C. CHEVILLOT (dir.), 2009, p. 119.
813 G. MOUREY, *A&D*, juillet 1913, p. 4. Voir annexe III-1912-11.
814 R. BOUYER, *A&D*, décembre 1913, p. 186. Voir annexe III-1913-9-12.

sujets de prédilection de ces artistes. Comme Niclausse, avec *L'Orphelin*, présenté au Salon des artistes français de 1913, Bouchard, avec les *Pêcheurs*, et Quillivic, avec *Bretonnes pleurant les marins de la « Liberté »*, exposés la même année[815], renouvellent en effet la sculpture naturaliste grâce à un traitement plus synthétique des sujets populaires qui fait écho à leur simplicité rustique. Avec les représentations animalières, pratiquées par Rembrandt Bugatti, Gaston Le Bourgeois et Paul Jouve[816], les thèmes réalistes continuent de dominer les œuvres du « retour au style » plébiscitées par les critiques d'*Art et Décoration*. Vitry, Mourey, Bouyer et Hourticq restent en revanche plutôt peu sensibles à l'esprit antique plus perceptible chez Bernard, Maillol ou Bourdelle. Ce dernier en propose pourtant sans doute l'expression la plus radicale, conformément à sa profession de foi : « Tout ce qui est synthèse est archaïsme, l'archaïque c'est le contraire du mot copie[817] ».

Mais, excepté dans le cadre du Théâtre des Champs-Élysées, auquel est consacrée l'intégralité du numéro d'avril 1913[818], *Art et Décoration* se montre justement, comme bien souvent, plutôt rétive devant un tel radicalisme. L'œuvre de Gaston Le Bourgeois s'intègre davantage dans sa ligne critique. Avec enthousiasme, Mourey salue dans la « primitivité » de son style, « populaire d'origine et de sentiment[819] », et la simplicité de son expression, le résultat d'une grande maîtrise technique. Dans les années dix, la tentation de l'archaïsme s'accompagne en effet d'une attention nouvelle au métier du sculpteur, loin des facilités induites par la taille indirecte et les reproductions industrielles. Si tous les artistes du retour du style ne s'engagent pas dans la voie, ouverte par Gauguin, de la taille directe, celle-ci redevient peu à peu un idéal[820]. Le Bourgeois s'en rapproche, justement, en pratiquant à l'occasion, à côté du modelage, la taille « à plein bois de platane ou de buis[821] ». Cette attention au geste, au métier et à la perfection de l'exécution technique sert d'argument à Mourey pour rattacher Le Bourgeois à la grande tradition « purement française » des Bourguignons du XVe siècle et des Normands des XIIe et XIIIe siècles. Sous sa plume, la promotion de l'archaïsme de Le Bourgeois, dont il vante la « modernité », apparaît donc fortement liée à l'expression d'un

815 P. VITRY, *A&D*, juin 1913, p. 190-196. Voir annexe III-1913-6.
816 P. VITRY, « Paul Jouve », *A&D*, juin 1914, p. 161-172.
817 A. Bourdelle, *Méditations pendant le travail des marbres…* (texte dactylographié) cité par A. LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle au Théâtre des Champs-Élysées », *in* Jean-Michel NECTOUX (dir.), *1913. Le Théâtre des Champs-Élysées* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 27 octobre 1987-24 janvier 1988), Paris, RMN, Les Dossiers du musée d'Orsay n° 15, 1987, p. 71.
818 Voir infra, dans le chapitre 12 : « *Le Théâtre des Champs-Élysées comme paradigme* ».
819 G. MOUREY, « Gaston Le Bourgeois, sculpteur », *A&D*, juin 1912, p. 176.
820 Patrick ELLIOTT, *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, (cat. exp. Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Domaine de Coubertin, 15 septembre-13 novembre 1988), Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Domaine de Coubertin, 1988.
821 *Ibid.*, p. 175. Voir annexe III-1912-6.

désir de fondation, en des termes assez proches du ton passéiste de *Propos sur les beautés du temps présent* :

> « N'est-il pas naturel qu'à tous ceux qui assistent au triomphe – tout momentané, heureusement ! – de l'esprit de désordre et d'anarchie au milieu duquel se débat l'art français d'aujourd'hui et au reniement des disciplines et des traditions les plus fécondes du passé de l'art français, son œuvre n'ait point tardé à devenir chère.[822] »

Non sans lien avec l'attraction alors exercée sur les artistes par le procédé de la taille directe, la gravure sur bois est d'ailleurs également, au début du XXe siècle, l'objet d'une attention sans précédent, dont *Art et Décoration* se fait volontiers l'écho. La revue a certes depuis toujours suivi l'actualité de l'estampe et ses divers avatars, de l'affiche au livre illustré ; elle a aussi accordé une attention particulière à la gravure sur bois, notamment en couleur, à travers Henri Rivière, qui a fait l'objet d'un grand nombre d'articles monographiques[823], ou encore Auguste Lepère[824]. Le renouveau de cette technique remonte d'ailleurs aux origines mêmes de l'Art nouveau avec, notamment, en 1891, la création de la Kelmscott Press par William Morris[825]. Il participe totalement de la rénovation artisanale du livre illustré inaugurée par le mouvement des *Arts & Crafts*, à un moment où la gravure sur bois, devenue presque exclusivement une gravure de reproduction, commençait à tomber en désuétude devant l'emprise grandissante des procédés photomécaniques. Dès les années 1870, cette crise avait engendré une réaction : le désir de redonner à la gravure sur bois son autonomie[826]. Pour cela, Octave Uzanne recommandait, au début des années quatre-vingt-dix, un retour aux sources en incitant les graveurs à recourir à une « facture primitive » :

> « Je pense que, pour reconquérir leur influence disparue, pour recouvrer la confiance du public, pour proclamer surtout un talent désormais inasservi, les jeunes graveurs sur bois doivent franchement rompre en visière avec les manières grises de leurs aînés. Ce n'est pas par le fignolage du bois qu'ils retrouveront la gloire et le succès des maîtrises évanouies, c'est plutôt par la brutalité des moyens, par un retour aux factures primitives, par la culture de leur personnalité insoumise aux lois des écoles, et surtout par la recherche voulue d'une exécution indépendante et diamétralement en opposition avec la morne précision du procédé chimique sur zinc qui restera toujours le *positif* le plus absolu.[827] »

---

[822] G. MOUREY, *A&D*, juin 1912 p. 176.
[823] É. SARRADIN, « Henri Rivière et son œuvre », *A&D*, février 1898, p. 33-44 ; P. [Pierre] TOURNIER, « Les Aspects de Paris par Henri Rivière », *A&D*, janvier 1901, p. 21-22 ; G. S. [G. SOULIER], « Nouvelles estampes d'Henri Rivière », *A&D*, janvier 1902, p. 28-32 ; M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Henri Rivière », *A&D*, février 1908, p. 69-72 ; É. MONOD-HERZEN, « Les ciels d'Henri Rivière », *A&D*, juin 1911, p. 197-200.
[824] L. BÉNÉDITE, « Auguste Lepère, peintre-graveur », *A&D*, janvier 1904, p. 22-33.
[825] Luce ABÉLÈS, « Le renouveau du bois gravé dans le livre illustré », *in* P. THIÉBAUT (dir.), 2000, p. 192-197.
[826] Jacquelynn BAAS et Richard S. FIELD, *The Artistic Revival of the Woodcut in France, 1850-1900*, Ann Arbor, 1984.
[827] Octave UZANNE, « La renaissance de la gravure sur bois : un néo-xylographe, M. Félix Vallotton », *L'Art et l'Idée*, n° 2, février 1892, p. 113-119.

À sa suite, de nombreux auteurs encouragent les graveurs à s'engouffrer dans cette voie[828], tandis que des expositions leur permettent de présenter leurs travaux[829] – autant d'occasions, pour les revues engagées dans cette rénovation, de réitérer leurs encouragements[830]. Le succès de cet art ne cesse de croître dans les premières années du siècle, au fur et à mesure que la reproduction de la photographie par la similigravure assume le rôle illustratif et documentaire qui incombait encore à la xylogravure au début du XIXe siècle. Auguste Lepère, notamment, encouragé par Bracquemond, exploite les ressources propres de la gravure sur bois, en mettant l'accent sur les contrastes de valeurs, au contraire estompés par les nuances des teintes reproduites par la similigravure[831]. En janvier 1913, rendant compte de l'Exposition de la gravure sur bois originale organisée au Pavillon de Marsan, François Courboin dresse un bilan impressionnant :

> « Dans le courant de l'année 1911, la gravure française a servi de thème à seize volumes et à trente-cinq articles de revues ; elle a, dans Paris seulement, alimenté quarante-deux ventes et trente-cinq expositions, et l'*Annuaire de la gravure française*, auquel nous empruntons ces chiffres ajoute qu'il existe actuellement neuf société françaises d'amateurs de gravures, quatorze sociétés d'artistes graveurs français et que Paris ne compte pas moins de dix grandes collections d'estampes, nationales, municipales ou privées, accessibles au public.
> Il y a, depuis plusieurs années, deux revues consacrées à la gravure et à la lithographie […].[832] »

Si ce bilan concerne l'ensemble des techniques liées à la gravure[833], l'auteur s'attarde ensuite sur la xylogravure proprement dite, et ses auteurs, de Lepère à Rivière en passant par Pierre Gusman, Pierre-Georges Jeanniot, Jacques Beltrand, ou Arthur Jacquin, sans omettre les représentants étrangers. S'il procède d'un même retour vers la qualité primordiale du

---

828 Tony BELTRAND, « Aux amis des livres, aux amateurs, aux artistes », *L'Image*, n° spécimen, décembre 1896, p. 1-8 ; Félix BRACQUEMOND, *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris, imprimé pour Henri Béraldi, 1897.
829 Charles SAUNIER, « Exposition rétrospective de la gravure sur bois », *La Plume*, n° 3 juin 1902, p. 683-692. En 1903, se tient une exposition à l'École des beaux-arts (CLÉMENT-JANIN, « L'Exposition de la gravure sur bois », *Almanach du bibliophile*, 1903, p. 270-286).
830 *L'Art et l'Idée* (1892), *L'Image* (1896-1897), l'*Almanach du bibliophile* (1898-1903) suivent particulièrement cette actualité. Par ailleurs, la *Revue de l'art ancien et moderne* et la *Gazette des beaux-arts* consacrent régulièrement une partie de leurs comptes rendus de salons à la gravure, sous toutes ses formes.
831 Antoine CORON, « Livres de luxe », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), 1991, p. 446. Voir également François FOSSIER, *Auguste Lepère ou le renouveau du bois gravé* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 23 juin-13 septembre 1992), Paris, RMN, Les dossiers du Musée d'Orsay n° 48, 1992 et Ch. SAUNIER, *Auguste Lepère, peintre et graveur, décorateur de livres*, Paris, M. Le Garrec, 1931.
832 F. COURBOIN, « La Gravure sur bois originale au Pavillon de Marsan », *A&D*, janvier 1913, p. 17.
833 *Art et Décoration* continue de suivre les représentants des autres techniques : du cuivre, avec Bernard Naudin (RENÉ-JEAN, « Bernard Naudin », *A&D*, novembre 1912, p. 129-140), de la pointe sèche, avec Achille Ouvré (CLÉMENT-JANIN, « Les portraits d'Achille Ouvré », *A&D*, octobre 1913, p. 97-104), de l'eau-forte en couleur avec Maurice Taquoy (É. SEDEYN, « Les estampes de Maurice Taquoy », *A&D*, février 1913, p. 53-62) ou en noir et blanc avec Auguste Brouet (Ch. SAUNIER, « Les eaux-fortes d'A. Brouet », *A&D*, février 1914, p. 55-58).

métier[834] et vise à revaloriser une tradition très ancienne, l'intérêt qu'*Art et Décoration* porte à la gravure sur bois, ne revendique pas tout à fait la même aspiration aux origines que sa promotion de la sculpture du « retour au style ». Il reste également éloigné de la démarche d'un Félix Vallotton ou des artistes expressionnistes de *Die Brücke*, qui expérimentent de nouveaux moyens plastiques découlant des exigences techniques propres à la xylogravure. Les artistes qu'elle défend sont davantage marqués par les pratiques japonaises d'Hokusaï – également exposé au Pavillon de Marsan pendant l'hiver 1913[835].

La question du classicisme

Parallèlement à cette quête des origines, le désir de refonder les bases de l'art moderne en prenant appui sur l'art du passé dirige toujours le regard des critiques vers les traditions du dernier siècle de l'Ancien-Régime. L'âge du rococo et des fêtes galantes, remis à la mode par les Goncourt, et déjà affectionné par *Art et Décoration* autour de 1900, est toujours apprécié pour son mélange de grâce et de fantaisie. Adolphe Willette, Jules Chéret, mais aussi Louis Morin ou Jean-Louis Forain sont ainsi présentés par Claude Roger, Maurice Guillemot, Léonce Bénédite et Henri Ghéon[836] comme les héritiers de Watteau, de Lancret et de Pater, et, de ce fait, comme ceux qui, avec Besnard[837], assurent une réelle continuité entre la peinture du XVIIIe siècle et l'art moderne :

> « [...] nous pouvons revendiquer, malgré les contournements des modifications japonisantes, la survivance absolue de notre Louis XV et de notre Louis XVI, la tradition peu à peu se renoue, la filiation réexiste, et plus tard ce grand intervalle insignifiant deviendra inaperçu, on passera de Watteau et Lancret à Chéret et à Willette[838] ».

S'il a accompagné toute l'histoire de la Troisième République et de l'Art nouveau lui-même, ce goût pour l'art de la première moitié du XVIIIe siècle connaît autour de 1910 un regain de faveur, dont témoigne la luxueuse publication de la Libraire centrale des beaux-arts

---

[834] En mai 1913, *Art et Décoration* publie un article d'Isaac expliquant en détail la technique de la gravure sur bois en couleurs selon les procédés orientaux (ISAAC, « La Gravure sur bois à la manière japonaise », *A&D*, mai 1913, p. 155-162).
[835] Jean LEBEL, « Hokusaï », *A&D*, février 1913, p. 37-52.
[836] Claude ROGER [Claude ROGER-MARX ?], « Adolphe Willette », *A&D*, janvier 1911, p. 24 ; Maurice GUILLEMOT, « Habitations d'employés », *A&D*, juillet 1911, p. 209-210 ; Léonce BÉNÉDITE, « Louis Morin », *A&D*, février 1912, p. 37-46 ; Henri GHÉON, « Jean-Louis Forain », *A&D*, janvier 1913, p. 1-12.
[837] « Des formes et des couleurs en mouvement, distribuées avec une fantaisie très observatrice, et dans le goût d'un artiste on ne peut plus français du XVIIIe siècle qui n'aurait pas manqué de jeter un coup d'œil indépendant vers le Japon. » (R. BOUYER, « Les vitraux de Besnard », *A&D*, avril 1911, p. 126).
[838] M. GUILLEMOT, *A&D*, juillet 1911, p. 209-210.

reproduisant en héliogravures *Les arabesques de Watteau. Panneaux décoratifs, écrans et trophées*[839]. Le printemps 1911 est par ailleurs marqué par l'entrée au Louvre du legs du Comte de Camondo, qui comprend justement de nombreux dessins de Watteau, Boucher et Fragonard[840]. Peu à peu commence toutefois à se dessiner aussi un autre XVIIIe siècle : celui du « vérisme » en peinture, qu'il est possible de lire, avec Charles Saunier, comme un prélude au réalisme[841]. Le développement du portrait – dans les pastels de Jean-Baptiste Liotard, sacré « peintre de la vérité[842] » – mais aussi la précision et la justesse inédites des études de nus, dont Naoum Aronson[843] est l'héritier, en sont les premières manifestations. Enfin, le XVIIIe siècle des années dix incarne également le digne prolongement du Siècle du classicisme, dont la réhabilitation va croissant. Sous la plume de François Monod, l'architecture d'Ange-Jacques Gabriel, auteur du Petit Trianon à Versailles et de la Place de la Concorde, devient même une référence exemplaire pour les constructions contemporaines :

> « il faut, en l'espèce, sine qua non, une architecture calme, d'un dessin simple et pur, et qui, sans servilité littérale, tienne pourtant de parti pris ses proportions, et ses lignes générales dans l'esprit de Gabriel et de notre architecture si forte, si élégante et si sobre, du XVIIIe siècle.[844] »

Les qualités promues par Monod sont bien celles de l'art classique, qui, après les contestations romantiques et réalistes du milieu du XIXe siècle, fait l'objet, selon des manifestations variées, d'un intérêt croissant auprès des artistes, des intellectuels et de la haute société en général, depuis l'instauration de la Troisième République. Dès l'instauration d'une chaire d'histoire de l'art à la Sorbonne en 1893, son premier titulaire, Henry Lemonnier, consacre ainsi une partie de ses enseignements à l'histoire du XVIIe siècle et aux origines de l'art classique. Parallèlement sont menées les premières actions parisiennes en faveur de la sauvegarde d'édifices français des XVIIe et XVIIIe siècles. Au même moment, dans la construction privée, la mode des styles « des Louis » – que l'Art nouveau n'a jamais réussi à

839 Léon DESHAIRS (préf.), *Les arabesques de Watteau. Panneaux décoratifs, écrans et trophées, gravés par Boucher, Crépy, Huquier*, Paris, Libraire centrale des beaux-arts, 1913.
840 Anonyme, « Nouvelles diverses », *A&D*, mai 1911, supplément, p. 3.
841 Telle était déjà notamment la lecture que Saunier proposait de David en 1903 : il voyait en lui un précurseur de l'école réaliste du XIXe siècle par sa contribution à l'art du portrait « intime et documentaire », dans la tradition de Clouet et de Holbein (F. FRAVALO, « Charles Saunier », *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.), [en ligne] : http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/saunier-charles.html, consulté le 15 septembre 2014.)
842 C. SAUNIER, « Jean-Baptiste Liotard », *A&D*, juillet 1911, p. 208.
843 P. VITRY, « Naoum Aronson », *A&D*, janvier 1912, p. 34. Voir annexe III-1912-1.
844 F. MONOD, « Chronique. – Les grands projets de voirie et d'architecture de la Ville de Paris : un nouveau palais d'exposition au Champ-de-Mars », *A&D*, novembre 1911, supplément, p. 3.

évincer totalement – débouche, selon Ruth Fiori[845], sur un véritable style architectural, dont l'hôtel de Moïse de Camondo édifié par René Sergent entre 1911 et 1914 est l'éclatante incarnation[846]. Les lettres elles-mêmes reflètent un goût similaire, qui trouve avec Gide ou Jacques Copeau, à la *Nouvelle Revue française* et au Théâtre du Vieux-Colombier[847], ses défenseurs les plus fervents. Dès 1909, Maurice Denis n'hésite d'ailleurs pas à évoquer « l'engouement de la nouvelle génération, pour le dix-septième siècle », ajoutant :

> « Versailles est à la mode, Poussin porté aux nues ; Bach fait salle comble ; le romantisme est ridiculisé. En littérature, en politique, les jeunes gens ont la passion de l'ordre. Le retour à la tradition et à la discipline est aussi unanime que l'étaient, dans notre jeunesse, le culte du moi et l'esprit de révolte. Je citerai ce fait que, dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot "classique" est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances "avancées".[848] »

Dès lors, la comparaison entre Willette et La Fontaine esquissée par Claude Roger[849] prend tout son sens. De même, la peinture d'un René Ménard est lue par Raymond Bouyer à travers le prisme de l'œuvre de Poussin[850]. Sous la plume de ces auteurs se donne donc à voir un revirement quasi complet : jusque là, *Art et Décoration* avait plutôt assimilé le XVIIe siècle aux origines de l'académisme et de ses règles longtemps perçues comme sclérosantes. Mais, autour de 1910, la revue cède à l'engouement général pour le siècle de Louis XIV, dont l'achat de *L'Inspiration du Poète* de Poussin par le musée du Louvre, en 1911, est le symbole. La presse salue d'ailleurs amplement cette acquisition[851]. Raymond Bouyer était certes déjà

---

845 Ruth FIORI, « La perception de l'architecture classique en France au tournant des XIXe et XXe siècles : de la mode d'un style décoratif à la reconnaissance d'un patrimoine national », *in* Antonio BRUCCULERI (dir.), *Louis Hautecœur et la tradition classique*, Paris, INHA, 2008 ([en ligne :], http://inha.revues.org/2929, consulté le 15 septembre 2014).

846 François LOYER, « Un hôtel dans le goût du XVIIIe siècle », *in* Marie-Noëlle DE GARY (dir.), *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Paris, Les Arts décoratifs, 2007, p. 56-80. Le bâtiment abrite aujourd'hui le Musée Nissim de Camondo, du nom du père de Moïse, qui rassemble les collections XVIIIe réunies par les deux hommes.

847 Avec Jacques Copeau, les rénovateurs du théâtre du premier XXe siècle reviennent aux grands auteurs du théâtre classique : Corneille, Molière, Racine.

848 Maurice DENIS, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909, repris dans *Théories*, 1912, puis dans M. DENIS (J.-P. BOUILLON éd.), 1993, p. 161.

849 « Ce mélange d'ironie légère, de grâce et de jeunesse évoque le nom de La Fontaine : même liberté d'inspiration, mêmes indulgences et mêmes faiblesses. » (C. ROGER [Claude ROGER-MARX ?], *A&D*, janvier 1911, p. 24).

850 R. BOUYER, « René Ménard », *A&D*, juin1914, p. 173-188. Cette parenté entre Ménard et Poussin avait déjà été brièvement esquissée par Gaston Migeon en 1902, mais l'auteur mettait surtout l'accent sur la synthèse de ses composition, perçues comme typiquement modernes (G. MIGEON, « René Ménard », *A&D*, avril 1902, p. 102).

851 Paul JAMOT, « L'Inspiration du Poète par Poussin », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1911, p. 177-192 ; Paul LEPRIEUR, « L'Inspiration du Poète, par Nicolas Poussin », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 septembre 1911, p. 161-178 ; F. THIÉBAULT-SISSON, « Tribune des arts. – Un chef-d'œuvre de Poussin : L'Inspiration du Poète », *Les Arts*, janvier 1912, p. 20-22. Pour sa part, *Art et Décoration* salue cette acquisition en ces termes, dans la rubrique de ses suppléments consacrée à la vie des « Musées et Monuments » : « Parmi les récentes acquisitions du Louvre, il convient de signaler un des chefs-d'œuvre de Poussin, *Apollon inspirant le poète*. Ce tableau qui vient

acquis depuis quelque temps à la cause du maître des Andelys, qu'il considérait, dès 1907, comme un des précurseurs du paysage moderne : il rappelait alors, audacieusement, dans *L'Art et les Artistes*, la dette d'Eugène Delacroix à l'égard de Poussin[852]. Sa lecture de l'œuvre de Ménard se situe donc dans la perspective d'un réexamen du rôle fondateur de Poussin vis-à-vis de la peinture moderne. Elle se distingue de l'interprétation de Louis de Fourcaud, qui préfère placer Ménard dans le sillage plus immédiat de Puvis de Chavannes[853]. La vision de Bouyer est également plus radicale que celle de Mauclair, qui, tout en insistant sur le classicisme du peintre, cherche surtout à redessiner « la glorieuse lignée de Poussin, de Lorrain, de Corot, de Puvis[854] » : Ménard apparaît donc comme le disciple de Puvis de Chavannes et Mauclair met l'accent sur cette continuité aboutissant, finalement, à la notion d'« intimisme » qui lui est chère[855]. Bouyer en revanche, conformément à l'entreprise de refondation à laquelle *Art et Décoration* entend participer, rétablit entre Poussin et Ménard un véritable pont, dont le Lorrain et Turner constituent les seules arches. Il fait de Poussin « l'ancêtre » de Ménard, celui-ci ayant « [renoué] avec la tradition du paysage historique, pour la réhabiliter[856] », mais aussi la moderniser. Ménard a su ainsi rétablir un « héritage trop souvent falsifié[857] » par l'académisme. Il retourne aux origines du genre, et, même, à travers Poussin, à la Grèce parallèlement admirée par les tenants du « retour au style » et de l'archaïsme. Plusieurs voyages, dont un effectué en 1912, lui ont en effet permis d'appréhender directement et personnellement la terre antique, qui, depuis, a prêté son décor à de nombreuses réalisations arcadiennes, de *La Vie pastorale* de la Salle des actes à la Faculté de droit de la Sorbonne à *L'Âge d'or*[858]. Bouyer insiste donc, en définitive, sur la modernisation personnelle et plastique apportée par Ménard au paysage classique, qui fait de lui un « païen mystique […] de son temps[859] » :

> « c'est par la couleur du temps et le reflet du ciel que René Ménard a su rajeunir le paysage inspiré par la tristesse harmonieuse des terres classiques, la couleur et l'atmosphère, le

d'être placé dans la salle des peintures françaises du XVIIe siècle, n'est pas seulement le plus important que possède le Louvre, il est aussi celui qui a le mieux conservé la fraîcheur et l'éclat de la couleur. » (Anonyme, « Nouvelles diverses. – Musées et Monuments », *A&D*, août 1911, p. 4).

852 R. BOUYER, « Nos précurseurs. Poussin, novateur et paysagiste », *L'Art et les Artistes*, février 1907, p. 385-390.

853 L. DE FOURCAUD, « René Ménard », *L'Art et les Artistes*, avril 1909, p. 13-33.

854 C. MAUCLAIR, « Artistes contemporains. René Ménard », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1914, p. 38.

855 « Il mérite pleinement le nom d'intimiste, car toute la nature est envisagée par lui au point de vue de l'émotion dont elle enrichit la conscience. L'art de Ménard est, comme celui de Puvis de Chavannes, religieux en dehors de toute spécialisation païenne ou chrétienne. » (*Ibid.*, p. 42).

856 R. BOUYER, *A&D*, juin1914, p. 176-177.

857 *Ibid.*, p. 177.

858 Voir annexe III-1914-6.

859 *Ibid.*, p. 188.

> crépuscule et l'automne, l'orage et le nuage, la rousseur des feuilles et l'opale de l'onde, tel est l'apport d'une riche palette qui fait de ce *classique* un *moderne*[860] »

Parallèlement, la résurgence du goût classique se manifeste au début des années dix dans le renouveau de l'art des jardins dans l'esprit, modernisé, du Grand Siècle français[861]. La Société des amateurs de jardins, créée en 1912 et présidée par le duc de Clermont-Tonnerre, y travaille activement[862]. En 1913, elle se dote d'une revue, la *Gazette illustrée des amateurs de jardins*, et, au début de l'été, grâce à l'action conjointe de la Société nationale des beaux-arts et de l'Union centrale des arts décoratif, elle organise à Bagatelle et au Pavillon de Marsan une exposition consacrée à l'art des jardins[863]. La manifestation comprend trois volets : l'un, rétrospectif, est hébergé par le musée des Arts décoratifs, tandis que les deux autres, contemporains, consacrés respectivement à la peinture de fleurs et à la décoration d'extérieur, se déploient dans les jardins de Bagatelle. Le parc est parsemé de sculptures, et l'Orangerie présente une succession d'ensembles décoratifs de mobilier de jardin. Inaugurée parallèlement à la célébration du troisième centenaire de Le Nôtre, l'exposition reçoit dans *Art et Décoration* un accueil plus positif que chez ses consœurs *L'Art et les Artistes* et *L'Art décoratif*[864]. Ce soutien n'est sans doute pas sans rapport avec l'engagement de l'auteur du compte-rendu lui-même[865] auprès de la Société des amateurs de jardin : dès 1913, Gabriel Mourey occupe en effet le poste de vice-président. Parallèlement, il dirige la « section de propagande » de la Société aux côtés de Lucien Corpechot, fervent défenseur du jardin à la française[866], et livre plusieurs articles pour la *Gazette illustrée*. Si la manifestation concerne davantage la décoration du jardin que son organisation et sa composition paysagères proprement dites, son objectif reste bien de :

---

860 *Ibid*., p. 184-185.

861 En 1913, dans la petite revue littéraire nationaliste et monarchiste, *Les Guêpes* (1909-1913), Jean-Marc Bernard lance une enquête sur « La renaissance du Jardin français » qui révèle l'engouement des contemporains pour les jardins du XVIIe siècle, perçus comme l'incarnation du classicisme. Les résultats de l'enquête font ensuite l'objet d'un tiré à part : J.-M. BERNARD, *La Renaissance du jardin français. Enquête (Comtesse de Noailles, Jacques Bainville, Maurice Barrès, René Bazin…)*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1913.

862 Dotée de plusieurs sections, la Société des Amateurs de jardins réunit au bout d'un an un millier d'adhérents.

863 L'année précédente, le Grand Palais avait déjà accueilli dans ses jardins une maquette de parc et une exposition de sculptures d'extérieur (Lucien CORPECHOT, *L'art du jardin* (cat. exp. Palais et Parc de Bagatelle, 20 mai-15 juillet 1913), Évreux, Paul Hérissey éditeurs, 1913, p. 11-12).

864 Léandre VAILLAT, « L'art décoratif. – L'art des jardins à Bagatelle », *L'Art et les Artistes*, août 1913, p. 230-233 ; Gustave VALMONT, « L'Art du jardin à l'exposition de Bagatelle », *L'Art décoratif*, juillet 1913, p. 51-62.

865 G. MOUREY, « L'Art du jardin à Bagatelle », *A&D*, juillet 1913, p. 1-12.

866 « […] l'essence et la qualité de l'esprit de France, la pureté et la perfection de l'instrument intellectuel départi aux plus grands génies de notre lignée apparaîtraient à Versailles dans tout leur éclat. C'est que nos jardiniers comme les architectes grecs ont mené à une perfection tangible pour tous un art entièrement nourri de qualités nationales. […] Leurs jardins ne sont plus seulement une joie pour le cœur, mais une satisfaction pour la raison. » (L. CORPECHOT, *Les Jardins de l'intelligence*, Paris, Émile-Paul éditeur, 1912, p. 2-3).

> « retrouver l'ordre et la régularité architectonique du jardin français, mais en le transformant pour utiliser toutes les ressources nouvelles dues à l'habileté et à la science de nos horticulteurs et pour le mieux adapter à nos habitudes et à nos ressources, que tendent les efforts les plus récents de nos jardiniers[867]. »

Malgré les réticences de certains devant cet enthousiasme pour le XVII[e] qui pourrait s'apparenter à une forme de *revival*[868], Mourey considère véritablement l'exposition comme le nouveau départ d'une tradition typiquement française.

L'Art des jardins constitue en effet une application des principes théorisés en 1912 par André Véra[869], dans *Le Nouveau jardin*[870], dont les principes de composition et d'ornementation sont eux-mêmes fortement inspirés de ceux du paysagiste Jean-Claude Nicolas Forestier[871]. Le jardin de Véra entend ainsi être de « style moderne » et « français », en réagissant contre le pittoresque « paysager » à l'anglaise introduit à la fin du XVIII[e] siècle, sans pour autant pasticher le style de Le Nôtre. Comme Lucien Corpechot, l'artiste signale pourtant clairement son allégeance à la discipline classique, décelant chez ses contemporains un « usage de la raison [qui] les apparente aux hommes du XVII[e] siècle[872] » : si l'aménagement du nouveau jardin « ne provoque aucun étonnement, ce sera la meilleure preuve qu'il est conforme à la tradition nationale[873] ». Véra promeut ainsi une esthétique unitaire basée sur l'ordre, la régularité, la ligne droite et la symétrie, autant de « marque[s] distinctive[s] de la raison », en tant que « forme[s] volontaire[s] » imposées à la sensibilité. Cette vision du classicisme n'est pas sans rappeler celle que profère à peu près au même moment Maurice Denis[874]. Le peintre et théoricien décèle en effet chez Cézanne une qualité qui le rapproche de Poussin : «

---

867 *Ibid*.

868 « L'engouement actuel pour le jardin régulier restera une mode superficielle ou s'élèvera jusqu'à produire un style selon ce que valent notre civilisation, notre société, l'éducation de nos artistes, la forme et l'organisation de notre État. Réfléchissons-y au lieu de parler prématurément de renaissance. », rappelle Gustave Valmont (G. VALMONT, *L'Art décoratif*, juillet 1913, p. 233) ; Vaillat exprime dans *L'Art et les Artistes* une méfiance similaire : « Il m'a semblé qu'il y avait quelque chose d'agressif dans l'admiration qu'on manifeste depuis peu de temps à Le Nôtre […] » (L. VAILLAT, *L'Art et les Artistes*, août 1913, p. 56).

869 J.-P. BOUILLON, 1988, p. 91. Selon Agnès Virole, l'exposition devrait même beaucoup à l'implication directe des frères Véra. Agnès VIROLE, « Paul Véra, peintre décorateur », *in* É. POSSÉMÉ (dir.), *Paul et André Véra, tradition et modernité* (cat. exp. Saint-Germain-en-Laye, Espace Paul et André Véra, 12 septembre 2008-11 janvier 2009), Paris, Hazan, p. 2008, p. 80.

870 André VÉRA, *Le Nouveau Jardin*, Paris, Émile Paul, 1912. Certains principes développés dans cet ouvrage ont préalablement été exposés dans *L'Art décoratif* : A. VÉRA, « Le jardin moderne », *L'Art décoratif*, mai 1911, p. 237-248.

871 J.-C.-N. [Jean-Claude Nicolas] FORESTIER, « Les Jardins modernes », *Art et Industrie*, janvier 1911, p. fasc. I-III et février 1911, fasc. I-III. Forestier prône, comme le fera Véra, la régularité et la ligne droite, la clarté et l'ordre, en réaction contre l'« erreur » des jardins romantiques.

872 A. VÉRA, 1912, p. 7

873 *Ibid*., p. 11.

874 Rappelons que Maurice Denis a été le professeur de Paul Véra, le frère d'André, à l'Académie Ranson. A. VIROLE, *in* É. POSSÉMÉ (dir.), 2008.

organiser ses sensations, c'est une discipline du XVII[e] siècle[875] ». Dans les deux cas, l'art est le fruit de la raison ; c'est pourquoi le « jardin doit porter les traces d'une noble domination[876] ». Pour Véra, une telle conception se traduit dans un jardin « régulier » qui privilégie les formes géométriques, les allées droites, les buis « impitoyablement rognés[877] » et s'agrémente de sculptures aux attitudes sereines et à la plastique idéale.

Le jardin, ainsi conçu, est alors à même de s'accorder à la « nouvelle architecture », dont Véra publie le manifeste dans *La Grande Revue*[878]. L'allégeance de l'auteur à la doctrine classique et au règne de la raison y apparaît encore plus déterminante. L'architecte est invité à s'exprimer désormais par surfaces, et non plus en peintre ou en sculpteur par le recours facile à une abondante ornementation sculptée ou par les séductions pittoresques des matériaux colorés. Véra recommande au contraire clairement de « suivre l'exemple des gens du XVII[e] et du XVIII[e] siècles[879] », afin de réaliser un « art de domination[880] », observant la règle des trois unités : l'unité de plan, l'unité de forme et l'unité de coloration. Tous ces principes déterminent, enfin, les caractéristiques du « Nouveau style » finalement exposé par André Véra en janvier 1912 dans *L'Art décoratif*[881]. Souvent considéré comme le premier « manifeste » de l'Art déco[882], ce texte ne trouve tout son sens qu'en lien avec les deux autres volets théorisés par Véra, à la recherche d'une conception unitaire de l'art domestique incluant son cadre végétal. Soucieux de trouver une expression conforme au goût de ses contemporains, épris de discipline et néanmoins moderne, l'artiste y recommande finalement de prendre plutôt appui sur les styles du début du XIX[e] siècle, le « Restauration » et le « Louis-Philippe » qu'il présente comme les dernières manifestations historiques de cet esprit français classique :

> « C'est donc du style Louis-Philippe que nous pouvons tirer le meilleur enseignement, surtout si l'on veut bien considérer qu'il importe non pas de le recommencer, mais de le continuer. […] nous recherchons des qualités de clarté, d'ordre et d'harmonie que nous trouvons complètes au XVII[e] siècle, et d'autre part, nous voulons renouer avec la tradition que nous voyons arrêtée vers 1848.[883] »

---

[875] M. DENIS, « Cézanne », *L'Occident*, septembre 1907, repris dans *Théories*, 1912, puis dans M. DENIS (J.-P. BOUILLON éd.), 1993, p. 149.
[876] A. VÉRA, 1912, p. 20.
[877] *Ibid*., p. 26.
[878] Initialement paru dans *La Grande Revue*, le texte d'André Véra est ensuite republié par *L'Architecte* : A. VÉRA, « La Nouvelle Architecture », *L'Architecte*, septembre 1912, p. 65-67 et octobre 1912, p. 73-75. C'est à cette édition que nous nous référons.
[879] *Ibid*., p. 67.
[880] *Ibid*., p. 73.
[881] A. VÉRA, « Le Nouveau Style », *L'Art décoratif*, janvier 1912, p. 21-32.
[882] Susan DAY, *Louis Süe. Architectures*, Bruxelles/Liège et Pierre Mardaga/Institut français d'architecture, 1986, p. 14.
[883] A. VÉRA, *L'Art décoratif*, janvier 1912, p. 32.

Le « nouveau style » décoratif et architectural, tel qu'il est défini par Véra juste avant la Première Guerre mondiale porte donc bien les traits d'un « nouveau classicisme » que les critiques d'*Art et Décoration* semblent tout disposés à recevoir. Pourtant l'application du « Nouveau Style » proposé par Véra et ses associés – Louis Süe, André Mare, André Groult, futurs ténors de l'Art déco[884], mais aussi les cubistes de la Section d'or Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye et Marcel Duchamp[885] – dans la réalisation de la fameuse « Maison cubiste » exposée au Salon d'automne de 1912 ne les convainc, sur le moment, pas du tout. Bien au contraire, elle suscite leur réprobation la plus vive. Non seulement l'esthétique soi-disant « cubiste »[886] de l'ensemble – on y reviendra – heurte Émile Sedeyn et Maurice Pillard-Verneuil, mais le choix de se rattacher à la tradition française de la première moitié du XIXe siècle leur apparaît comme une erreur. Dès 1911[887], Verneuil s'était montré très critique à l'égard du bureau-bibliothèque présenté au Salon d'automne par Süe et Huillard, du cabinet de travail d'André Mare et de la salle à manger d'André Groult. Contrairement à son confrère de *L'Art décoratif*, Louis Vauxcelles, sensible à leur tentative de retour à « la santé française[888] », il réprouve fortement la lourdeur générale des meubles aux formes massives, l'hétéroclisme de l'assemblage, et la crudité « vraiment rebutante[889] » des tons, qu'il assimile à l'influence munichoise. En 1912, Émile Sedeyn exprime à son tour son effarement devant la « hardiesse » navrante des acolytes d'André Véra. Comme son confrère, il s'avoue heurté par la violence « munichoise » des coloris des étoffes et du mobilier peint. Mais, surtout, il reste très sceptique devant la volonté des décorateurs « cubistes » de se rattacher à la tradition du style Louis-Philippe – une fantaisie aussi dangereuse, à son sens, que les folies passées du *Modern Style* :

---

884 André Mare, Louis Süe et André Groult ont fait l'objet des premières monographies publiées sur l'Art déco dans les années 1990 : Florence CAMARD, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts français*, Paris, éd. de l'Amateur, 1993 ; Félix MARCILHAC, *André Groult, décorateur ensemblier du XXe siècle*, Paris, éd. de l'Amateur, 1997.

885 Derrière une façade de Raymond Duchamp-Villon, la « Maison Cubiste » présente une chambre à coucher et un « salon bourgeois », décorés par des papiers peints et des rideaux de Jean-Louis Gampert, des tapis de Georges Ribemont-Dessaignes et Marie-Thérèse Lanoa, des trumeaux de cheminée sculptés par Roger de La Fresnaye, des écrans de cheminées de Sabine Desvallières, des meubles d'André Mare – les fauteuils étant recouverts de tissus dessinés par Paul Véra –, des verreries de Maurice Marinot, des chandeliers de André Versan et de La Fresnaye et, pour le salon, d'un service de thé de Jacques Villon. Divers tableaux de Marcel Duchamp, Fernand Léger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, de La Fresnaye et des sculptures de Duchamp-Villon et Ernest-Frédéric Wield complètent le tout. (N. TROY, 1994, p. 83-84).

886 Pour Philippe Thiébaut, la Maison cubiste s'apparente plutôt à une « parfaite expression du "revival" des styles néo-classiques » (P. THIÉBAUT, « Le Salon d'automne et le style 1910 », *in* Coll. *Années folles, années d'ordre. L'Art déco de Reims à New York* (cat. exp. Reims, musée des Beaux-Arts, 14 octobre 2006-11 février 2007), Paris, Hazan, 2006, p. 53.

887 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1911, p. 336-337 ; 343. Voir annexe III-1911-11.

888 L. VAUXCELLES, « Le Salon d'automne », *L'Art décoratif*, 20 novembre 1911, p. 245-246.

889 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1911, p. 337.

> « Certaines réminiscences de Charles X et de Louis-Philippe, égayées avec le concours de la palette munichoise, arrivent à donner des effets pittoresques, séduisants même quelquefois, mais en opposition absolue avec le principe d'un art créateur […]. Or, si de 1900 à 1905 et au-delà, la fantaisie était dans les lignes échevelées, nous la retrouvons en 1912 dans le Louis-Philippe au ripolin et dans des barbouillages d'étoffes qui semblent vouloir rappeler que le dernier des Mohicans n'est pas mort.[890] »

Or, le Louis-Philippe est précisément l'équivalent français du style Biedermeier allemand qui a inspiré les Munichois invités au Salon d'automne de 1910. Si cette parenté n'est pas établie explicitement par les critiques, elle peut éclairer en partie leur rejet des propositions de 1912. Avec un peu plus de recul, Verneuil se montre toujours choqué, trois mois plus tard, par le manque d'harmonie, et l'« ignorance de la composition, de la construction et de l'équilibre[891] » de cette réalisation. Il faut attendre l'édition suivante du Salon d'automne pour que le critique commence à apprécier l'originalité et l'apport des propositions de Süe, Mare, et Groult (dont les créations textiles étaient déjà mieux goûtées[892]) : en janvier 1914[893], il reconnaît à son tour l'intérêt et l'audace de ceux que ses confrères ont déjà commencé à désigner sous le nom des « coloristes[894] », et qu'il qualifiera quant à lui, rétrospectivement, d'« incertains[895] ». Mais jusque-là, les « constructeurs », héritiers de l'Art nouveau – Follot, Dufrène, Jallot –, continuent dans les années dix de recevoir l'écrasante majorité des suffrages d'*Art et Décoration*[896].

Pourtant, ces derniers se laissent aussi gagner par les tendances et les motifs du « Nouveau Style ». Paul Follot, notamment, reprend à son compte le thème de la corbeille de fruits dans la salle à manger qu'il expose au Salon d'automne de 1912[897]. Or cette corbeille

---

890 É. SEDEYN, « Au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1912, p. 144. Une même réticence devant ce choix du style Louis-Philippe comme référence se lit également sous la plume du directeur de *L'Art décoratif*, Fernand Roches, en conclusion de son compte rendu du Salon d'automne : « Quel sera le point de départ de ce style du XXe siècle ? Le Louis XVI, – non les styles abâtardis de Louis XVIII à Louis-Philippe. » (F. ROCHES, « Le salon d'automne de 1912 », *L'Art décoratif*, novembre 1912, p. 328).

891 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « Un intérieur moderne », *A&D*, février 1913, p. 57.

892 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *A&D*, novembre 1911, p. 343 ; É. SEDEYN, *A&D*, novembre 1912, p. 154.

893 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], « L'Ameublement au Salon d'automne », *A&D*, janvier 1914, p. 18-23. Voir annexes III-1914-1.

894 L'un des premiers textes où nous ayons vu apparaître cette appellation est : Raymond KŒCHLIN, *Exposition internationale des industries et du travail de Turin 1911. Groupe XIII, classe 71-B. L'Art décoratif moderne*, Paris, Comité français des Expositions à l'Étranger, 1913, p. 25.

895 M. P.-VERNEUIL [M. PILLARD-VERNEUIL], *La Genèse de l'art décoratif moderne*, n.d., n. p. (Archives privées Gaspard de Marval).

896 Pillard-Verneuil, Mourey et Sedeyn accordent toujours une large place à Dufrène, Jallot et Follot et leur réserve une part importante de l'illustration de leurs comptes rendus de salon (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, novembre 1911, p. 340-343 ; G. MOUREY, « VIIe Salon des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1912, p. 118-121 ; M. P.-VERNEUIL, *A&D*, juin 1912, p. 185 ; É. SEDEYN, *A&D*, novembre 1912, p. 147-151 ; M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mars 1913, p. 61-62 ; É. SEDEYN, *A&D*, juin 1913 ; M. P.-VERNEUIL, *A&D*, janvier 1914, p. 2-12 et avril 1914, p. 102-107).

897 É. SEDEYN, *A&D*, novembre 1912, p. 148-151. Voir annexe III-1912-11.

n'est rien d'autre que la réinterprétation stylisée et modernisée d'un motif omniprésent dans l'art décoratif du XVIII[e] siècle, du mobilier provençal[898] à la faïence de Nevers[899]. Rétrospectivement, juste après la Première Guerre mondiale, Émile Sedeyn reconnaîtra la présence massive des réminiscences des styles passés dans le mobilier des années dix :

> « Plus tard, mais surtout après 1910, ce n'est plus qu'exceptionnellement que le meuble est *inventé*. Le plus souvent, il dérive d'un meuble de style, il propose une interprétation nouvelle des principes classiques. Cette dernière conception du modernisme, plus conforme au goût actuel que la précédente, produit des meubles dont la parenté avec les anciens est évidente, mais que leur élégance aisée, leur agrément extérieur, leur commodité font accepter comme choses vraiment d'aujourd'hui.[900] »

Mais avant 1914, cette tentative de refondation d'un art décoratif français moderne mâtinée d'apports extérieurs inavoués – viennois et allemands notamment[901] – reste difficile à accepter pour les critiques d'*Art et Décoration*, qui, sous la poussée du nationalisme, se raccrochent plus que jamais à des valeurs françaises. De plus, leur accueil se trouve alors compliqué par leur rapport problématique à l'avant-garde – à laquelle les « coloristes » se sont officiellement associés.

3/ Le rejet de l'avant-garde

Le malentendu cubiste

L'hostilité des critiques d'*Art et Décoration* à la Maison Cubiste semble en effet relever aussi, en grande partie, d'un rejet de principe devant toute manifestation artistique associée à

---

898 P. THIÉBAUT, *in* Coll., *Années folles, années d'ordre*, 2006, p. 54.

899 Laurence DE FINANCE, « Les sources de l'ornement Art déco », *in* E. BRÉON et P. RIVOIRARD (dir.), 2013, p. 24-26.

900 É. SEDEYN, 1921, p. 73. André Groult propose ainsi avant la guerre « une sorte de compromis entre les formes confortables et enveloppantes des meubles du XVIII[e] siècle et l'esprit moderne, plus rationnel et plus pratique » (F. MARCILHAC, 1997, p. 16).

901 Comme l'a rappelé Jean-Paul Bouillon, les références d'André Véra et du « style 1910 » doivent aussi beaucoup à l'exemple viennois, bien connu de Louis Süe, qui s'est rendu dans la capitale autrichienne en 1911 (J.-P. BOUILLON, 1988, p. 54). « Le paradoxe est que le "prompt sentiment de fierté nationale" qui conduit toute l'entreprise aboutisse ainsi à trouver les mêmes références qu'à Vienne (le Biedermeier), et à prendre pour emblème les mêmes motifs, la corbeille et la guirlande de fleurs et de fruits : dans la voie ainsi ouverte aux divers courants traditionnalistes, les pesanteurs sociologiques comptent plus que les idéologies nationalistes. » (*Ibid.*, 1988, p. 70.) Pourtant séduit – malgré les réticences de son goût « français » –, par les maisons du « Quadrat Hoffmann » découvertes en 1904 (J.-P. BOUILLON, *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 112-113), Pillard-Verneuil reste insensible à cette parenté.

cette épithète, qui provoque leur indignation systématique depuis le premier accrochage des peintres du « Groupe de Puteaux » et de la future Section d'or dans les salles 41 et 43 du Salon des indépendants puis leur participation au Salon d'automne de 1911[902]. Chargé du compte rendu de ce dernier, Pillard-Verneuil ne s'attarde pourtant pas sur cette partie de l'exposition : il se contente de déplorer, de manière très elliptique, le peu d'invention de Roger de la Fresnaye dans la composition du trumeau de la cheminée du cabinet d'André Mare. La nature morte qui surmonte celle de la salle à manger, due à La Fresnaye lui-même, lui apparaît « d'une platitude et d'un goût lamentable[903] ». À sa suite, François Monod et Émile Sedeyn, tout en restant aussi vagues, condamnent violemment ce qu'ils assimilent à un pur délire. Reprenant un argument qui, dans les années quatre-vingt-dix, avait servi à discréditer les créations de Guimard alors associées aux pires excès du *Modern Style*, Monod qualifie les œuvres cubistes de la Section d'or de « frénétiques bizarreries » et de « mornes élucubrations de cauchemar[904] ». Mais, désormais, cette étrangeté n'est plus seulement le fruit d'une recherche effrénée et volontaire du nouveau et de l'originalité ; elle est ouvertement comparée aux productions d'un cerveau aliéné[905], ou d'un barbare[906]. C'est pourquoi, mis à part quelques remarques occasionnelles et relativement superficielles, souvent reléguées dans les suppléments, les critiques d'*Art et Décoration* se refusent à livrer de véritables commentaires de ces œuvres. Leur mépris affiché transparaît, notamment, dans l'anonymat le plus total dans lequel ils laissent des peintres simplement réduits à leur étiquette « cubiste » : à part Roger de La Fresnaye en 1911, aucun nom n'est jamais cité.

Chez Monod et Sedeyn, un tel dédain n'est que la réponse au mépris qu'ils décèlent justement chez les cubistes pour les valeurs classiques : la raison et le bon sens, au contraire particulièrement revalorisés par la revue dans les années dix. Leur peinture est assimilable à celle des aliénés parce qu'elle témoigne de l'emprise de la déraison et ne peut que « [révolter] le bon sens[907] ». Pour Sedeyn, « Beaucoup d'œuvres de cette *école* avec leur aspect de *puzzles*

---

[902] Cécile DEBRAY et F. LUCBERT (dir.), *La Section d'Or, 1912 – 1920 – 1925* (cat. exp. Châteauroux, musées de Châteauroux, du 21 septembre au 3 décembre 200 et Montpellier, musée Fabre, 15 décembre 2000-18 mars 2001), Paris, éditions Cercle d'Art, 2000, p. 21.

[903] M. P-VERNEUIL [PILLARD-VERNEUIL], « Le Salon d'automne de 1911 », *A&D*, novembre 1911, p. 337. (L'œuvre n'est pas reproduite dans la revue.) La cheminée du cabinet de travail, ornée d'un tableau attribué à Marie Laurencin, est reproduite dans le compte rendu publié par *L'Art décoratif*, (L. VAUXCELLES, « Le Salon d'automne (2e article). L'art décoratif », *L'Art décoratif*, 20 novembre 1911, p. 271). Cette photographie est reprise dans le catalogue de l'exposition consacrée en 2005 à Roger La Fresnaye et la nature morte attribuée au peintre (F. LUCBERT, « Le décorateur », *in* F. LUCBERT (dir.), *Roger de la Fresnaye 1885-1925, cubisme et tradition* (cat. exp. Le Mans, musée de Tessé, 4 novembre 2005-5 février 2006 et Barcelone, musée Picasso, 1er mars-5 juin 2006), Paris, Somogy éditions d'art, 2005, p. 96).

[904] F. MONOD, « Le XXVIIIe Salon des Indépendants », *A&D*, mai 1912, supplément, p. 1.

[905] *Idem* ; É. SEDEYN, « Au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1912, p. 160.

[906] F. MONOD, « Chronique », *A&D*, avril 1913, supplément, p. 1.

[907] É. SEDEYN, « À propos du cubisme », *A&D*, janvier 1914, supplément, p. 4.

arbitrairement rassemblés, expriment en effet bien plus l'idée d'un déraisonnement que celle d'un raisonnement créateur.[908] ». Pour Monod, ces toiles signalent l'oubli des qualités les plus élémentaires : mesure, bon ordre et bon sens[909]. Or, ce sont précisément ces qualités que promeut alors au contraire l'un des plus fervents avocats des cubistes : dès 1908, lors de l'exposition de Georges Braque à la galerie Kahnweiler, Guillaume Apollinaire a mis l'accent sur les principes « d'ordre, d'harmonie, de grâce et de mesure[910] » régissant la règle cubiste. Si l'application de ces principes est également perçue par Maurice Denis, sensible à l'héritage cézannien des cubistes, notamment chez ceux qu'il a formés à l'Académie Ranson[911], elle échappe en revanche totalement aux critiques d'*Art et Décoration*[912].

Même Maurice Pillard-Verneuil, souvent plus mesuré que ses confères, ne voit dans les expositions successives du groupe de Puteaux qu'une simple « fumisterie[913] ». Prenant le peintre suisse Ernest Biéler en contre-exemple, il s'efforce de démontrer la pauvreté plastique des œuvres cubistes : il dénonce leur ignorance du dessin et des valeurs colorées[914], réduites à des « tons sales[915] ». À sa suite, Sedeyn condamne, lui aussi, la « misère de la composition[916] » des toiles cubistes. La perception des critiques, qui réitèrent leur attachement aux principes mêmes de la peinture classique, reste donc totalement imperméable à la volonté, pourtant clairement revendiquée par les peintres, de perpétuer une tradition proprement française – et même celtique[917] – remontant à François Clouet et Jean Fouquet. Dans la revue *Montjoie !*, Albert Gleizes n'hésite pas à retracer la longue généalogie picturale qui mène du XIVe siècle au cubisme, en passant par Champaigne, Le Lorrain, Chardin, David, Ingres, Delacroix,

---

908 *Idem*.

909 F. MONOD, « Chronique. – La question du Salon d'automne », *A&D*, décembre 1912, supplément, p. 1.

910 Guillaume APOLLINAIRE, Préface à *Georges Braque* (cat. exp. Paris, Galerie Kahnweiler, 9-28 novembre 1908), Paris, galerie Kahnweiler, 1908, n. p., cité par F. LUCBERT, « Le cubisme selon Maurice Denis/ Maurice Denis selon les cubistes », *in* R. FROISSART, L. HOUSSAIS et J.-F. LUNEAU (dir.), 2011, p. 226.

911 Outre Paul Véra, Roger de la Fresnaye et André Mare ont suivi l'enseignement de Maurice Denis à l'Académie Ranson (*Ibid.*, p. 230).

912 Même Fernand Roches, dans *L'Art décoratif*, se montre plus mesuré : s'il déplore le caractère « schématique » et plastiquement naïf des œuvres cubistes, il admet leur « souci de la composition », né d'une « réaction de l'intelligence sur la sensation » (F. ROCHES, « Le Salon d'automne de 1912 », *L'Art décoratif*, novembre 1912, p. 299.

913 M. P.-VERNEUIL, « L'Ameublement au Salon d'automne », *A&D*, janvier 1914, p. 1.

914 « À notre époque de relâchement, alors que des groupements nouveaux semblent se glorifier de présenter des artistes qui veulent ignorer le dessin, pour qui la science des harmonies et des valeurs est vaine, à qui l'audace de l'inconscience et de l'ignorance tient lieu de talent, qui s'égarent et cherchent à égarer le public en des "cubismes" ridicules, il peut sembler téméraire de louer en l'œuvre d'un artiste la probité du dessin, la recherche du caractère et de l'harmonie, l'équilibre des valeurs et de la composition. » (M. P.-VERNEUIL, « Types valaisans par Ernest Biéler », *A&D*, décembre 1911, p. 372).

915 M. P.-VERNEUIL, « L'ameublement au Salon d'automne », *A&D*, janvier 1914, p. 18.

916 É. SEDEYN, *A&D*, janvier 1914, supplément, p. 4.

917 Dominique JARRASSÉ, « De la rupture comme résurgence du caractère national », *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 37-38.

Corot, Courbet, Manet, Renoir et Cézanne[918] – autant d'artistes justement extrêmement attentifs au poids de la composition. Mais si une filiation analogue à une vaste tradition est relevée par Roger Marx, conscient de la recherche de continuité des peintres cubistes[919], elle n'est pas du tout sensible à ses confrères d'*Art et Décoration*, heurtés par la déstructuration des volumes et des valeurs lumineuses opérée par ces artistes. Malgré l'intention des peintres de poursuivre la tradition, ces expérimentations apparaissent précisément comme incompatibles avec les valeurs artistiques soi-disant françaises brandies par la revue et alors largement partagées par la critique. À ce premier malentendu plastique s'ajoute en effet un second malentendu, aux consonances nationalistes, qui éclate lors de la fameuse crise du Salon d'automne de 1912.

À la suite des scandales provoqués par la découverte des artistes cubistes au Salon de 1912, certains édiles parisiens s'enquérant de l'origine de ces troubles orientent le débat sur leur lien avec la présence massive d'exposants étrangers. Pierre Lampué, doyen du conseil municipal de Paris, adresse une lettre au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Léon Bérard. Il y exige qu'il soit mis fin aux « turpitudes du salon d'Automne » menées par « une bande de malfaiteurs qui se comportent dans le monde des arts comme les apaches dans la vie ordinaire[920]». Après une polémique largement relayée par la presse – notamment le quotidien *Gil Blas* –, Bérard choisit d'épargner l'avant-garde. Mais il « sacrifie les étrangers[921] » et demande l'instauration de mesures pour limiter leur présence perçue comme dangereuse pour l'art national. L'analyse quantitative précise menée par Béatrice Joyeux-Prunel montre pourtant que la soi-disant invasion des artistes étrangers au Salon d'automne est toute relative : ils ne représentent alors que 45 % des exposants[922] – une proportion certes large, mais qui n'implique pas une réelle domination, d'autant plus que la participation de la plupart de ces artistes ne se renouvelle que rarement entre 1908 et 1913[923]. En revanche, le président du Salon d'automne, Frantz Jourdain lui-même se montre soucieux d'éviter que sa

[918] Albert GLEIZES, « Cubisme et tradition », *Montjoie !*, 10 février 1913, p. 4 et 25 février 1913, p. 2-3. Déjà, l'année précédente, *Du « Cubisme »* invitait à remonter à Courbet pour « évaluer l'importance du cubisme » (Albert GLEIZES et Jean METZINGER, *Du « Cubisme »*, Paris, Hermann, 2012 (1ère éd. Paris, Eugène Figuière et Cie, éditeurs, 1912).

[919] F. LUCBERT, « Le cubisme selon Roger Marx », *in* C. MÉNEUX (dir.), 2009, p. 121-131. A l'opposé des accusations de barbarie véhiculées par la majeure partie de la critique, Roger Marx a également toujours souligné la cérébralité de la démarche de Matisse et des Fauves (*Ibid.*, p. 123).

[920] Lettre de Pierre Lampué à Frantz Jourdain, reproduite dans le compte rendu de Fernand ROCHES, « Le Salon d'automne de 1912 », *L'Art décoratif*, novembre 1912, p. 282-283.

[921] B. JOYEUX-PRUNEL, « L'Art de la mesure. Le Salon d'automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, XXII-1, 2007, p. 145-183 ([en ligne :] http://histoiremesure.revues.org/2333, consulté le 23 février 2013).

[922] *Ibid.*, p. 152.

[923] *Ibid.*, p. 156.

manifestation ne soit expulsée du Grand Palais et de garantir ainsi son existence. Il s'engage donc à réviser la composition du jury, soumis selon ses propres termes à une « invasion étrangère » d'autant plus forte que les membres français y sont malheureusement peu assidus. Il décide de réduire cette proportion d'étrangers à un cinquième, les quatre cinquièmes restants étant réservés aux Français[924]. Afin de sauvegarder les « traditions de large indépendance et d'éclectisme qui ont toujours été celles du Salon d'automne[925] », il brandit un argument xénophobe en assimilant les étrangers à des agents de dissolution des traditions nationales par le biais des avant-gardes :

> « Or, le fait est certain, les étrangers sont toujours et communément séduits par les productions les plus débridées. Ils vont naturellement aux œuvres qui constituent un élément de dissolution des traditions françaises. Si le *futurisme* est italien, le *cubisme* est espagnol. De plus, chez ces artistes dont les instincts profonds, les instincts de race semblent devoir être divers, une surprenante unité de vues se révèle chaque fois qu'il faut apprécier une œuvre biscornue.[926] »

Jourdain reprend ici à son compte un cliché alors solidement établi, qui depuis Théophile Thoré, assimile l'artiste cosmopolite et l'avant-garde[927]. François Monod s'en fait à son tour volontiers l'écho, pointant le danger inhérent au statut de Paris comme capitale européenne de la peinture :

> « C'est à Paris que la peinture européenne vient faire ses études et ses essais. Il ne faut pas que ce soit à nos dépens. Le fait est qu'elle nous apporte aujourd'hui de Germanie et de l'Europe orientale des instincts qui sentent le sauvage, une crudité de tempérament, une bizarrerie de goût dont la contagion ne va pas sans danger.[928] »

Cédant à la montée de l'anti-germanisme, Monod élargit le spectre des perturbateurs vers l'Allemagne, qui compte pourtant peu de cubistes et de futuristes ! Il opère un déplacement implicite vers les expressionnistes, qui ne sont pas présents au Salon d'automne. Par ailleurs, l'étude de Béatrice Joyeux-Prunel montre aussi la participation toute relative des peintres étrangers aux avant-gardes exposées au Salon d'automne. Sans d'ailleurs développer une pratique picturale « canoniquement » cubiste, seuls Archipenko, Baranoff-Rossiné, Chagall, Chirico, Kisling, Kogan, Kupka et Marcoussis se contentent de graviter autour de la

---

924 Frantz Jourdain, cité par F. MONOD, *A&D*, décembre 1912, supplément, p. 2.
925 *Ibid.*, p. 3.
926 *Ibid.*, p. 2.
927 B. JOYEUX-PRUNEL, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle. Un art sans frontières ? », Hypothèses, n° 6, 2003-1 ([en ligne] : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=HYP_021_0187, consulté le 17 septembre 2014).
928 F. MONOD, *A&D*, décembre 1912, supplément, p. 3.

« nébuleuse cubiste »[929]. Le rejet massif des cubistes et des étrangers auquel se conforme *Art et Décoration* découle donc d'un amalgame entre l'avant-garde et les influences étrangères ; et celles-ci sont en réalité bien moins perçues dans les toiles des peintres de la Section d'or, que dans la proximité de la décoration de la Maison Cubiste avec le style « munichois », par le parallélisme entre les références respectives aux styles Biedermeier et Louis-Philippe et le recours à un chromatisme violent. D'ailleurs, le contenu de certains tableaux cubistes français révèle dès 1909 une appropriation et une glorification des thématiques nationales[930] venant encore contredire l'assimilation du cubisme à un ferment antinational.

Le soutien d'*Art et Décoration* aux solutions xénophobes préconisées par Jourdain participe-t-il réellement à la stratégie, décrite par Béatrice Joyeux-Prunel[931], de sauvegarder la possibilité d'une avant-garde française en la distinguant d'une avant-garde étrangère radicalisée et réduite au statut de bouc-émissaire ? Les malentendus accompagnant l'accueil réservé au cubisme par la revue invitent à s'interroger sur la logique de ses positionnements. En refusant les manifestations les plus emblématiques du modernisme pictural, *Art et Décoration* est-elle encore, dans les années dix, la revue « d'art moderne » qu'elle prétend être ?

Une « revue mensuelle d'art moderne » à l'arrière-garde ?

Face à l'existence retentissante d'une avant-garde picturale active et bien organisée, *Art et Décoration* est sommée de prendre position. Mais son engagement, toujours revendiqué, au côté de l'art moderne, résonne désormais différemment. Alors que, par le biais de ses sous-titres, *L'Art décoratif* a clairement redéfini les mutations de sa politique éditoriale et les réorientations de sa ligne critique au fil de ses directeurs successifs, la revue de Lévy continue de se désigner jusqu'en 1914 comme « Revue mensuelle d'art moderne ». *Art et Décoration* se distingue ainsi par une rare fidélité à ses choix éditoriaux et à ses positions originels. De 1897 à 1914, le format de la revue et sa couverture restent inchangés ; son comité de patronage n'a vu sa composition évoluer que lors du décès de certains de ses membres ; enfin, aucune déclaration d'intention n'est venue rectifier le programme initial, auquel la revue continue de se conformer, malgré un contexte artistique désormais bien différent. Dans les années dix, *Art*

[929] B. JOYEUX-PRUNEL, 2007, p. 160.
[930] La *Conquête de l'air* de Roger de la Fresnaye (1913) ou l'*Hommage à Blériot* de Robert Delaunay (1914) glorifient ainsi la nation française à travers les exploits de ses aviateurs. B. JOYEUX-PRUNEL, « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps. La géopolitique des avant-gardes européennes (1900-1914) » ([en ligne :] http://www.espacestemps.net/en/articles/jouer-sur-lrsquoespace-pour-maitriser-le-temps-en/, consulté le 17 septembre 2014).
[931] B. JOYEUX-PRUNEL, 2007, p. 163 ; 169.

et Décoration peine ainsi quelque peu à rester l'auxiliaire d'un art français moderne en pleine mutation, et dont l'évolution échappe en grande partie à ses conceptions.

Ses critiques continuent pourtant d'affirmer des convictions identiques : la nécessité d'une expression proprement contemporaine de l'art est toujours perçue avec autant d'acuité. La formule de Jourdain « À des besoins nouveaux, des formes nouvelles » est même plus que jamais d'actualité pour Maurice Guillemot ou pour Maurice Dufrène[932]. Mais la réitération de ce principe bien connu sonne un peu comme une leçon bien apprise, qui aurait du mal à trouver une application convaincante. De plus, les « formes nouvelles » de l'art ne sont pas seulement induites par les mutations techniques et sociales énumérées par Guillemot. Elles sont aussi les produits des idées, des goûts et des mœurs de l'époque[933]. C'est, selon Carsix, ce que Paul Iribe a parfaitement compris et assimilé dans ses bijoux, tout en restant, selon les préconisations de Dufrène et de Magne[934], parfaitement en accord avec sa propre personnalité. Il est parvenu à se détacher de la double influence de Lalique et de Cartier, en redonnant à la pierre précieuse la première place sans négliger les rapports entre les couleurs des gemmes. Iribe a ainsi réussi à créer des bijoux totalement nouveaux par l'arrangement de leurs couleurs, la simplicité de leur dessin et la souplesse de leurs lignes, grâce à son « sens exact des mœurs actuelles[935] ».

En prônant un tel ancrage dans le présent, les critiques d'*Art et Décoration* continuent donc de rejeter bruyamment toute forme de pastiche. Conformément aux revendications anti-académiques de la revue, Guillemot a toujours des mots très durs envers l'enseignement de la sculpture à l'École des beaux-arts, encore trop exclusivement tourné vers la copie des « chefs-d'œuvre d'hier[936] ». Dans le domaine des arts appliqués proprement dit, le ton est plus vif encore. En janvier 1913, François Monod s'oppose vigoureusement à la Chambre de commerce de Paris, lorsque, par l'intermédiaire de Louis Aucoc, elle suggère que les reproductions de styles anciens ne soient pas exclues de la future exposition internationale

---

[932] « Il y a du nouveau partout, avec l'électricité, l'automobilisme, l'aviation, la vie sociale se modifie, et l'art décoratif est forcé de subir des transformations également ; l'hygiène, le confort, nos exigences et nos besoins commandent de l'inédit. » (M. GUILLEMOT, « L'Exposition des arts de la femme », *A&D*, mai 1911, p. 215).

[933] « Le devoir, en Art comme en tout, est d'aller en avant, c'est un signe de décadence et d'impuissance que de ne pouvoir servir les besoins et le goût de son temps avec les moyens qu'il donne. Évidemment l'artiste décorateur doit tenir compte des tendances, des mœurs, de la mode même de ses contemporains. Il doit à la fois s'en inspirer et les éveiller, s'y soumettre et les diriger, mais il ne doit jamais les suivre dans leurs égarements. » (M. DUFRÈNE, « À propos de meubles : le siège », *A&D*, juillet 1913, p. 23).

[934] « N'est-il pas évident qu'un artiste doit faire œuvre de son temps, en laissant la trace de sa personnalité dans des ouvrages qui s'accordent nécessairement avec l'édifice qu'il complète, à la seule condition de conserver l'échelle et la couleur des décorations anciennes dans le décor nouveau, mais à l'exclusion de tout pastiche, de toute répétition de formes anciennes. » (L. MAGNE, « La mosaïque d'émail », *A&D*, août 1912, p. 59) ; M. DUFRÈNE, « Un concours de service de table et de verreries », *A&D*, avril 1912, p. 126.

[935] CARSIX, « Bijoux d'Iribe », *A&D*, janvier 1911, p. 29. Voir annexe III-1911-1.

[936] M. GUILLEMOT, « Jane Poupelet », *A&D*, août 1913, p. 55.

d'art décoratif. L'admission ces reproductions, est aux yeux de Monod, absolument inenvisageable. Il faut au contraire, selon lui, lutter plus que jamais contre leur envahissement, d'autant que plus la résurgence des styles anciens et leurs pastiches industriels sont plus que jamais d'actualité autour de 1910 : dans l'aménagement des intérieurs liés au pouvoir, leur présence est même de règle. C'est pourquoi Charles Saunier ne peut que se féliciter de l'initiative de la Ville de Paris lorsque cette dernière met au concours la conception d'une décoration moderne pour un cabinet de président du conseil municipal. Pourtant, la solution adoptée par le lauréat, Tony Selmersheim, vétéran de l'Art nouveau, affiche ouvertement une inspiration puisant aux styles royaux – ce qui ne choque nullement le critique[937].

En effet, même si elle guette toujours officiellement l'avènement d'un art moderne, *Art et Décoration* entretient, dans les années dix, un rapport particulièrement ambigu à l'art ancien. Conformément aux préconisations viollet-le-duciennes, elle ne cesse de proclamer la nécessité de se référer au passé afin d'y retrouver les grands principes intemporels de l'art. L'enseignement de Lucien Magne à l'École des arts et métiers est toujours présenté comme exemplaire[938], et Émile Sedeyn, sous le pseudonyme de Sarrazin, répète encore, en 1914, la sentence des *Entretiens* :

> « En effet, si nous cherchons à créer ce qui manque, nous nous reportons d'instinct vers les beaux exemples que nous ont laissés des époques moins encombrées de poncifs camelotés, et ne voulant pas nous contenter d'une copie servile, nous analysons les procédés d'exécution afin d'en retrouver l'esprit tout en imprimant à l'œuvre notre goût moderne. Ainsi obligés d'apprendre sans cesse, de revenir aux sources pour recueillir et retrouver des traditions perdues, nous y conformant dans nos compositions, obligeant l'exécutant à les respecter, nous pouvons peu à peu donner à l'art décoratif moderne la vie, en lui permettant par un fond solide de connaissances, de créer des œuvres viables et durables et d'être autre chose qu'une formule toute superficielle et aussi factice et éphémère que les engouements de la mode.[939] »

Mais, dans les années dix, cet héritage rationaliste peine à s'accorder avec les interprétations les plus nouvelles et les plus modernistes de cette pensée. Pillard-Verneuil affirme ainsi son hostilité au « modernisme outré » d'une certaine architecture contemporaine, qu'il oppose au

---

[937] C. SAUNIER, « Concours pour un cabinet de président du Conseil municipal de Paris », *A&D*, mars 1914, p. 89-96. Voir annexe III-1914-3. Le prestige des styles royaux est tel, autour de 1910, que Eichmuller se plaint aussi du succès des poêles reproduisant purement et simplement les cheminées des châteaux de Versailles et de Fontainebleau (V. EICHMULLER, « Cheminées et Poêles par V. Eichmuller », *A&D*, octobre 1911, p. 326).

[938] F. MONOD, « Bibliographie – « L'Art appliqué aux métiers : Le décor de la pierre. Le décor de la terre », Laurens éd. », *A&D*, février 1914, supplément, p. 5-6. Basé sur la connaissance du passé, l'enseignement de Magne consiste à montrer dans les chefs-d'œuvre d'art ancien le rapport logique des applications décoratives avec les conditions dont elles dépendent (matériaux, techniques, usages), afin d'en tirer les principes intemporels et de donner à l'artiste moderne le moyen de concevoir et de réaliser des œuvres nouvelles.

[939] Pierre SARRAZIN [É. SEDEYN], « À propos d'une vitrine », *A&D*, février 1914, p. 62-63.

rationalisme des « règles fondamentales de la construction dans les vieux pays français[940] ». Se défendant de prôner une conception historiciste, il préconise néanmoins un retour aux styles régionaux français anciens, plus passéiste que ne l'était sa promotion des œuvres de Louis Sézille avant 1910. Sa méfiance s'inscrit alors dans le droit fil des affirmations de son maître, énoncées quelques années plus tôt. Certes, Grasset a depuis toujours manifesté son hostilité à toute tentative d'édification d'un « Art nouveau » de toutes pièces, mais, en 1911, ses commentaires du Salon des industries du mobilier frappent néanmoins par leur concession aux transpositions des œuvres du passé : « Les tentatives modernes les plus acceptables sont bien celles qui rappellent plus ou moins des types d'ensemble anciens.[941] » Ce désir d'une production nouvelle nourrie de réminiscences coïncide en partie avec les orientations du « Nouveau Style », mais Grasset dévoile ici ouvertement son hostilité aux manifestations d'un style moderne souvent réduit à quelque chose de « pauvre à l'extrême ou insensé d'aberration mal pondérée[942] ».

Si l'attraction d'*Art et Décoration* pour l'art du passé répond en partie aux aspirations de son époque, qui tente de procéder à une refondation de l'art moderne sur des bases plus solides, l'ambiguïté de certains de ses compromis et son hostilité réaffirmée devant les formes les plus modernistes des avant-gardes la situerait plutôt, au début des années dix, à l'arrière-garde. La revue de Lévy tend-elle dès lors, en contradiction avec ses ambitions initialement proclamées, à constituer une sorte de ferment réactionnaire ? Son attachement aux valeurs du passé naît-il vraiment du refus des manifestations les plus inédites de l'art ? Ou faut-il y voir simplement un retard dans l'appréciation d'une modernité que sa fidélité à des principes dépassés l'empêcherait de comprendre ? Les réflexions réunies par William Marx à la fin des années 2000 autour de la notion d'arrière-garde[943] invitent à se détourner de telles interprétations téléologiques, qui tenteraient encore de distinguer, de manière quelque peu manichéenne, un refus réactionnaire, clairement rétrograde, d'une attitude simplement retardataire. La question générationnelle ne suffit pas non plus à expliquer les choix éditoriaux de Lévy : ses collaborateurs sont alors certes majoritairement nés entre 1850 et 1875, mais les auteurs des scandales fauves et cubistes ne sont pas beaucoup plus jeunes. Beaucoup d'entre eux sont nés dans la décennie 1880. D'autre part, l'engagement d'Émile Lévy aux côtés de Lucien Vogel

[940] M. P.-VERNEUIL, « Maisons de campagnes anglaises », *A&D*, juillet 1914, p. 28.
[941] E. GRASSET, « Chronique. – Exposition des industries du mobilier », *A&D*, octobre 1911, supplément, p. 3.
[942] *Ibid*.
[943] William MARX (dir.) *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique* (actes du colloque tenu à Lyon, 16-17 mai 2003), Paris, PUF, 2008.

dans la *Gazette du bon ton* montre sa réceptivité aux tendances les plus actuelles de la mode, soumise alors à des mutations particulièrement remarquables.

L'attachement au passé proclamé par *Art et Décoration* est finalement essentiellement motivé par la volonté de trouver refuge auprès de valeurs identitaires, dans un contexte culturel majoritairement nationaliste. Conformément aux analyses de William Marx, c'est bien l'attachement des critiques de la revue à des « valeurs éternelles » – l'Antiquité gréco-romaine et la France, gothique et classique[944] – qui rapproche *Art et Décoration* d'un positionnement réactionnaire. C'est bien cette volonté de sauvegarder ces « valeurs éternelles » qui l'amène à lutter « contre tout ce qui lui semble susceptible de corrompre une telle essence[945] ». Enfin, si l'audience d'*Art et Décoration* est sans commune mesure avec celle d'un grand quotidien, son ancienneté et sa diffusion lui donnent, entre 1911 et 1914, une place à part au sein de la presse artistique, qui l'incite à coïncider avec la culture et l'idéologie dominantes en se soumettant à la règle définie par Vincent Kaufmann : « le règne de l'arrière-garde est aussi celui de l'audimat ». Cette attirance pour les valeurs d'arrière-garde est aussi d'autant plus forte que le contexte économique et diplomatique se fait de plus en plus tendu, provoquant un sursaut nationaliste, dont l'expression se cristallise autour des enjeux propres aux arts décoratifs.

[944] Sophie Basch a montré le rapport complexe de ces valeurs dans le discours développé par Adrien Mithouard dans la revue *L'Occident* : S. BASCH, « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2007, p. 449-468.

[945] Vincent KAUFMANN, « L'arrière-garde vue de l'avant », *in* W. MARX (dir.), 2008, p. 31.

CHAPITRE 11 – L'ENGAGEMENT NATIONALISTE DE LA CRITIQUE

La consonance nationaliste du projet même d'*Art et Décoration* a déjà été soulignée. Dès la fin des années quatre-vingt-dix, la revue entendait promouvoir le dynamisme et l'expression d'un Art nouveau spécifiquement français. Le prisme national de son observation de l'actualité artistique internationale était ainsi pleinement assumé : après avoir rappelé l'origine française du renouveau des arts décoratifs, attribuée aux maîtres du rationalisme – Labrouste et Viollet-le-Duc –, il s'agissait de définir l'identité du style français par opposition aux valeurs repoussoirs que constituait alors le *Modern Style* anglais et belge. Depuis 1900, cette mission s'est doublée de la tentative de sauvegarder une soi-disant suprématie de plus en plus menacée par le dynamisme croissant des pays voisins. À partir du Salon d'automne de 1910, qui a véritablement révélé au public parisien le niveau réel des arts décoratifs allemands, cette urgence est ressentie avec une acuité redoublée. Le déplacement de la focale qui, de 1897 à 1910, avait conduit de l'observation des artistes belges et britanniques à l'évaluation attentive des progrès des Autrichiens, des Scandinaves, des Hollandais et des Allemands, achève sa trajectoire en se fixant désormais quasiment exclusivement sur ces derniers.

Dans les années d'avant-guerre, l'envergure internationale assumée jusqu'ici par *Art et Décoration* se rétrécit donc très nettement : abandonnant sa veille européenne, la critique se resserre sur la défense des valeurs nationales et l'encouragement pragmatique de l'art décoratif français, dans le cadre d'une comparaison systématique avec la situation allemande. La préparation d'une Exposition internationale d'art décoratif moderne, prévue pour 1915 puis pour 1916, et envisagée comme le moment de la reconquête potentielle d'une suprématie artistique, sinon économique, oriente clairement cette observation. Elle occasionne aussi une redéfinition des spécificités nationales.

1/ France/Allemagne : une perspective comparatiste

L'obsession allemande

Alors qu'*Art et Décoration* s'était toujours appuyée sur un solide réseau de correspondants à l'étranger, les sommaires des livraisons parues entre 1911 et 1914 trahissent

au premier abord une contraction liée à un recentrage sur une actualité prioritairement française au détriment de l'observation européenne[946]. La Belgique, l'Autriche et la Suède, qui avaient longtemps retenu l'attention des critiques de la revue, semblent quasiment oubliées. Gabriel Mourey se contente de brèves allusions aux « complications » belges et à la « dureté » autrichienne[947], tandis que la Suède n'est mentionnée que dans le supplément de mars 1912, lors d'une exposition d'art paysan suédois[948]. Quant à l'Italie, elle est toujours considérée comme l'incarnation du mauvais goût, malgré la perfection qui distingue l'exécution de ses broderies et de ses dentelles[949]. Seule l'Angleterre fait l'objet d'une attention réelle, et même d'une certaine déférence, purement rétrospective du reste. L'exposition consacrée aux *Arts & Crafts* par le Musée des arts décoratifs au printemps 1914 donne ainsi lieu à un double compte rendu, de la part de Gabriel Mourey et de Pillard-Verneuil[950] ; ce dernier laisse d'ailleurs en partie la parole à l'un des principaux acteurs du mouvement, Walter Crane. Alors qu'il avait longtemps suscité un certain malaise chez les critiques d'*Art et Décoration*, le caractère pionnier des *Arts & Crafts* dans la rénovation européenne des arts du décor, déjà vanté il y a longtemps par Mourey[951], est enfin accepté et ouvertement salué. La revue s'aligne sur un mouvement de reconnaissance alors général : au même moment, Georges Vidalenc procède justement à une première mise en perspective historique du rôle de Morris dans l'émergence de l'idée d'un art social[952]. Se faisant l'écho de Crane, Mourey rend quant à lui hommage à William Morris, initiateur du mouvement et de la revalorisation des arts alors considérés comme « mineurs ». Toutefois, l'appréciation, par les critiques, des différents objets d'art produits par les Anglais reste inchangée : les voisins d'outre-Manche excellent toujours dans la confection du livre illustré, de la reliure et des textiles brodés, mais leurs bijoux ne sont pas assez précieux, et les décors de leurs céramiques trop chargés. En revanche, l'architecture domestique, tant rurale que balnéaire, continue d'être présentée comme un véritable modèle[953].

---

946 Alors que de 1906 à 1910, *Art et Décoration* consacrait entre six et quatorze articles par an à l'actualité européenne, elle n'en publie que trois à cinq entre 1911 et 1914. En revanche l'art extra-européen occupe davantage de place (voir infra, dans le chapitre 12 : « *L'apport oriental* »).

947 G. MOUREY, « Une villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 286.

948 Axel NORDICUS, « Chronique. – L'Exposition d'art paysan suédois », *A&D*, mars 1912, supplément, p. 2-3.

949 M. GUILLEMOT, « L'exposition des arts de la femme », *A&D*, mai 1911, p. 154.

950 Walter CRANE introduit par M. P.-VERNEUIL, « L'Exposition des Arts & Crafts de la Grande-Bretagne au Pavillon de Marsan », *A&D*, mai 1914, p. 129-160 ; G. MOUREY, « L'Exposition des Arts et Métiers de la Grande Bretagne au Pavillon de Marsan », *A&D*, juin 1914, p. 189-204.

951 G. MOUREY, 1895.

952 Georges VIDALENC, « Vers un art social. L'effort de Ruskin et William Morris », *Notes sur les arts*, janvier 1913, p. 49-58 ; février 1913, p. 73-76.

953 C. SAUNIER, « VIe Salon des artistes décorateurs », *A&D*, mars 1911, p. 95-97 ; M. P.-VERNEUIL, « Maisons de campagne anglaises », *A&D*, juillet 1914, p. 21-28 ; M. GUILLEMOT, « Au bord de la mer », *A&D*, mars 1912, p. 98-100.

La Suisse fait par ailleurs l'objet d'une attention nouvelle, mais cette dernière concerne davantage la peinture que les arts appliqués proprement dits. De plus, l'évaluation de ses productions artistiques reste fondamentalement ambiguë à cause de la proximité du pays avec la culture germanique. Si le Valaisan Ernest Biéler, aux yeux de Pillard-Verneuil, excelle à rendre le caractère général de la nature alpestre, le critique exprime ouvertement un doute quant à l'existence même d'un art suisse[954]. De son côté, Ferdinand Hodler, Bernois formé à Genève mais fort goûté des autorités allemandes[955], suscite la méfiance de Raymond Bouyer lors de son exposition au Salon d'automne de 1913. Le peintre est purement et simplement rattaché à un art « inutile et balourd[956] », qui cumule tous les défauts d'outre-Rhin. L'appréciation de l'art helvétique ne parvient pas à se dissocier de l'appréhension croissante, et désormais déterminante, des critiques devant le dynamisme de leurs voisins allemands.

Si l'art allemand n'apparaît toujours quasiment pas dans les sommaires d'*Art et Décoration* des années dix – excepté à l'occasion de l'exposition de Leipzig, en 1913[957] –, il fait en revanche l'objet d'une attention omniprésente dans les textes. L'inquiétude et l'admiration – partielle et singulièrement ambiguë – suscitées par l'art germanique continuent de se déguiser sous le mépris traditionnellement affiché par la critique française[958], mais elles transparaissent quasiment à chaque page. En filigrane, se dessine ainsi sous la plume de Verneuil, de Mourey, de Monod ou de Saunier, une image à la fois positive, menaçante et péjorative de l'art allemand, à l'aune duquel s'évalue désormais nécessairement la vitalité de l'art décoratif français depuis le Salon d'automne de 1910. Moins stigmatisante et brutalement chauvine que celle que véhicule *L'Art de France*[959], cette image traduit néanmoins une véritable obsession, particulièrement présente chez les critiques rassemblés par Lévy. En comparaison, ceux qui

---

954 M. P.-VERNEUIL, « Types valaisans par Ernest Biéler », *A&D*, décembre 1911, p. 361-372.

955 En 1897, Ferdinand Hodler a obtenu une médaille d'or à l'Exposition internationale de Munich. Son œuvre est ensuite saluée lors de l'exposition de la Sécession de Berlin en 1905. À la suite de ces succès, l'université d'Iéna, en 1907, et l'Hôtel de Ville de Hanovre, en 1911, lui adressent des commandes d'envergure. C'est d'ailleurs une version de la fresque de Hanovre, *L'Unanimité*, qu'il présente au Salon d'automne de 1913, parallèlement à plusieurs toiles, dont *L'Heure sacrée*. Voir annexe III-1913-9-12.

956 R. BOUYER, « Le Salon d'automne : peinture », *A&D*, décembre 1913, p. 191. Pour un aperçu sur la réception française de la participation de Hodler au Salon d'automne de 1913 voir F. FRAVALO, « Hodler vu de France autour de la Grande Guerre : un peintre germain, latin ou suisse ? », *Les Lettres et les Arts*, cahiers suisses de critique littéraire et artistique, hors-série n° 1, *Ferdinand Hodler*, 2013, p. 53-57.

957 Léon DESHAIRS, « L'Exposition d'architecture de Leipzig », *A&D*, octobre 1913, p. 105-114.

958 P. VAISSE, *in* Th. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 247. La revue *L'Art et les artistes* se distingue toutefois de ce mépris généralisé en publiant régulièrement une rubrique « Le Mouvement artistique à l'étranger », consacrée à l'Allemagne et confiée à William Ritter de 1907 à 1914.

959 Dans l'exposé de son programme, *L'Art de France* oppose le sens industriel des Allemands au sens artistique des Français et nie l'ancienneté d'un art décoratif : « Les Allemands, qui n'ont pas d'ancêtres dans l'art décoratif qu'ils soient obligés de continuer, ont pu créer de toutes pièces leurs styles modernes ; mais nous, qui avons à augmenter l'héritage de dix siècles, qu'allons-nous prendre à ces parvenus ? Ils sont nés de quelques victoires il y a quarante ans, et quand ils se donnent en courant leurs premières formes décoratives, voilà que c'est un style moderne que nous devons imiter ! » (La Rédaction, « Notre programme », *L'Art de France*, 15 juin 1913, p. 16).

gravitent autour de Fernand Roches après 1910[960] paraissent généralement moins attachés à la sauvegarde de l'identité nationale. L'image caricaturale de l'art allemand qui aurait été globalement diffusée par l'ensemble de la presse d'avant-guerre mérite ainsi d'être nuancée, comme l'ont d'ailleurs montré les récentes études menées autour de Léon Rosenthal[961]. En outre, si le nationalisme détermine massivement le discours des critiques d'*Art et Décoration* et leur recours à des clichés solidement établis, l'argumentation mise en place relève toutefois de stratégies bien précises – quoique seulement partiellement conscientes peut-être – et d'une analyse pertinente de la situation.

Ainsi, dans la continuité de son compte rendu du Salon d'automne de 1910, Pillard-Verneuil ne cache pas son admiration pour la vitalité du mouvement moderne outre-Rhin : selon lui, l'Allemagne est même le seul pays européen où ce mouvement soit réellement important[962]. Ses confrères, du reste, reconnaissent aussi à leurs voisins le sens du confort[963] et la diversité de leurs champs d'investigations, qui leur permet, par exemple, de présenter un véritable mobilier de jardin moderne[964]. Léon Deshairs, en visite à l'Exposition d'architecture de Leipzig de 1913, s'avoue d'ailleurs frappé par un dynamisme général qu'il met en rapport avec l'accroissement d'une population laborieuse et exubérante :

> « Bien qu'elle manifeste souvent une tendance regrettable à confondre la bizarrerie avec le caractère et le colossal avec le grand, elle témoigne d'une vitalité, d'une volonté de renouvellement, d'un désir de faire œuvre d'art jusque dans les maisons des faubourgs et les usines, tout à fait dignes d'intérêt. Puissions-nous égaler nos voisins en activité méthodique et en hardiesse. Ils osent... et c'est une grande force. [965] »

Les critiques se livrent ainsi à un véritable décryptage de ce dynamisme, dont ils ont aperçu les effets à la fin de l'année 1910, mais que leur « veille » européenne avait déjà permis de pressentir. Il ne s'agit donc pas véritablement de révéler au lectorat d'*Art et Décoration* les qualités des décorateurs allemands, mais de les analyser aussi clairement que possible. Les rédacteurs de la revue n'hésitent pas à asséner parfois brutalement des vérités, soumettant

---

960 Maurice Maignan, Louis Vauxcelles, Pascal Forthuny, Gustave Kahn et Fernand Roches lui-même assument alors la critique des expositions d'art décoratif dans *L'Art décoratif*.

961 Comme l'a rappelé Rossella Froissart, Léon Rosenthal a ouvertement déclaré sa fascination pour l'exposition des Munichois au Salon d'automne de 1910 : tout en faisant preuve d'un patriotisme convaincu, le critique de *L'Humanité* n'a pas caché son hostilité à toute forme de protectionnisme. Un tel point de vue, malgré son statut relativement exceptionnel, méritait d'être souligné pour nuancer le tableau d'une critique d'avant-guerre unanimement chauvine. (R. FROISSART, « L'objet "embelli" pour tous », *in* Vincent CHAMBARLHAC, Thierry HOHL et Bertrand TILLIER (dir.), *Léon Rosenthal, militant, critique et historien d'art*, Paris, Hermann, 2013, p. 167).

962 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, mai 1914, p. 160.

963 W. RITTER, « Ludwig Hohlwein », *A&D*, août 1911, p. 261.

964 G. MOUREY, « L'Art du jardin à Bagatelle », *A&D*, juillet 1913, p. 11.

965 L. DESHAIRS, *A&D*, octobre 1913, p. 114.

ainsi les lecteurs français à une leçon sans ménagement. Réclamant, depuis bientôt une dizaine d'années, l'existence de véritables groupements artistiques en France, Verneuil se voit de nouveau contraint de louer, rétrospectivement, l'organisation collective des Allemands, qui, en 1910, était parvenue à masquer la médiocrité individuelle de chaque objet[966]. Dans le cadre des arts décoratifs, le rôle moteur et coordinateur de l'architecte est ainsi pleinement efficient[967], tandis qu'en peinture, un groupement tel que la *Worpswede* parvient à réunir des individualités aussi différentes et aussi puissantes que Heinrich Vogeler, Franz Mackensen ou Otto Modersohn, tous néanmoins héritiers de l'impressionnisme[968]. De même, Gabriel Mourey, qui fustigeait dès 1904 l'enlisement de l'Art nouveau dans la création d'objets luxueux et uniques, ne peut que saluer la collaboration exemplaire des artistes avec les industriels, puisqu'elle leur permet de présenter des ensembles convaincants dans les expositions[969]. Une telle association ouvre également bien entendu la voie à une réelle diffusion commerciale, à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur des frontières. Aussi le rédacteur anonyme de la rubrique bibliographique des suppléments n'hésite-t-il pas à présenter la Manufacture de Saxe comme un modèle pour Sèvres : il vante la haute intelligence de ses intérêts commerciaux, lorsqu'elle insère dans son ouvrage rétrospectif un bon de commande permettant d'acheter une réplique de n'importe quel modèle[970]. Enfin, la qualité de l'enseignement de l'art décoratif en Allemagne, déjà largement mise en valeur par René Prévot dans *Art et Industrie* avant 1910, constitue la dernière clé de cette réussite incontestable, pleinement démontrée par le Quatrième Congrès de pédagogie artistique tenu à Dresde en août 1912. Se faisant l'écho du rapport présenté par H. Valentino et Paul Steck[971], François Monod insiste sur la tendance pratique et délibérément utilitaire des établissements allemands[972] : l'enseignement y est basé sur une méthode abstraite et rationnelle – certes à contre-courant de la méthode intuitive instaurée en France par Quénioux – mais la part faite à la théorie pure est minoritaire. De plus, ses principes sont toujours appliqués concrètement, et la spécialisation de chaque école s'adapte étroitement aux débouchés régionaux, grâce à la collaboration étroite des syndicats industriels et des artistes à la tête du mouvement moderne.

966 M. P.-VERNEUIL, « Le Salon des artistes décorateurs en 1913 », *A&D*, mars 1913, p. 89-90.
967 « Voyez en Autriche, et voyez en Allemagne. Le mouvement y est surtout architectural ; et logiquement les arts ornementaux ont suivi, formant ainsi un mouvement complet et homogène. » (M. P.-VERNEUIL, « L'art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 178).
968 Anonyme (traduit par J. L. P.), « Chronique. – Worpswede », *A&D*, mars 1912, supplément, p. 3-5.
969 G. MOUREY, « VIIe Salon des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1912, p. 105.
970 Anonyme, « Bibliographie », *A&D*, juin 1912, supplément, p. 10.
971 H. VALENTINO et Paul STECK, *Rapport concernant la Section des écoles françaises des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie au Congrès de Dresde*, extrait du *Journal officiel* du 28 juin 1913.
972 F. MONOD, « Chronique. – L'enseignement de l'art décoratif en Allemagne et en France. À propos d'un congrès récent », *A&D*, août 1913, supplément, p. 1-4.

Enfin, l'apprentissage a un statut légal, tandis que les professeurs de dessin et d'art appliqués jouissent d'une véritable reconnaissance sociale ; ainsi, les deux systèmes n'entrent nullement en concurrence.

La perception et l'analyse des qualités du système allemand, exposée dès 1910-1911 dans les pages d'*Art et Décoration*, rendent ainsi Pillard-Verneuil particulièrement réceptif aux conclusions d'un Charles-Édouard Jeanneret, véritable passeur, en des temps particulièrement hostiles, des méthodes germaniques. En janvier 1914, Verneuil n'hésite pas à se faire l'écho de l'*Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, rédigé par Jeanneret à la suite d'une mission effectuée d'avril 1910 à mai 1911 pour le compte de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds. Bien qu'adressée prioritairement à un public romand, l'étude du futur Le Corbusier, vantant les mérites de la « merveilleuse Allemagne de l'art industriel[973] », passe rapidement les frontières du Jura, dans la mesure où elle répond à une curiosité particulièrement vive sur le sol français[974]. Dans *Art et Décoration*, Verneuil souligne notamment à son tour le rôle fondamental du *Werkbund* dans le succès de l'économie artistique allemande. Il invite à « en admirer sans réserve la puissance de travail et d'organisation[975] », et la fructueuse solidarité ainsi établie entre le commerce, l'industrie et l'art, mise en évidence par Jeanneret, parallèlement à son étude des structures d'enseignement, capables d'allier la formation théorique à la pratique[976].

Les secrets de la puissance germanique sont en effet particulièrement précieux pour les critiques français, à un moment où celle-ci apparaît comme éminemment menaçante pour l'intégrité économique nationale et où les responsables politiques agitent le spectre de l'invasion du marché français par les produits allemands. Lors de la séance du 2 avril 1912 du Conseil municipal de Paris, Léon Dausset, rapporteur général du budget de la Ville de Paris, dresse un bilan inquiétant. Il fait état d'un accroissement des importations que les exportations, en stagnation, ne parviennent pas contrebalancer :

> « Les grandes manufactures étrangères ont, à Paris et dans toute la France, des magasins qui font concurrence aux nôtres.
> Les meubles allemands et autrichiens ont des dépôts dans le faubourg Saint-Antoine.
> Les cristalleries allemandes ou de Bohême rivalisent avec celles de Baccarat. Les porcelaines d'Allemagne, de Hollande ou de Danemark ont une vogue peut-être supérieure à nos porcelaines de Sèvres, de Limoges ou de Nevers. Les tissus anglais finiront, si nous n'y prenons

[973] Charles-Édouard JEANNERET, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, École d'art, 1912, p. 74.
[974] Dans cette étude, l'auteur se présente d'ailleurs comme « Français ». *Ibid.*, p. 73.
[975] M. P.-VERNEUIL, « L'ameublement au Salon d'automne », *A&D*, janvier 1914, p. 31.
[976] C.-É. JEANNERET, 1912, p. 69.

pas garde, par avoir raison de nos draps d'Elbeuf ou de Sedan. Les soieries de Lyon sont délaissées pour les soieries allemandes d'Essen ou d'Elberfeld.[977] »

Cette hantise d'un envahissement allemand du marché est d'autant plus vive que la tension diplomatique entre la France et la Prusse ne cesse de croître, non seulement au sujet de la définition de leurs frontières, l'Alsace-Lorraine ayant fait l'objet de plusieurs demandes de récupérations rejetées par l'Empire allemand, mais également à l'échelle coloniale. À la première « crise marocaine » de 1905 succède, en 1911, le « coup d'Agadir » qui vient rappeler à la France les prétentions de Guillaume II sur le Maroc. S'il se solde par un nouveau partage des territoires africains entre les deux puissances européennes, l'événement ravive alors un anti-germanisme déjà bien ancré dans la culture française depuis la guerre de 1870. Après 1911, la « crise allemande de la pensée française », analysée par Claude Digeon, trouve un prolongement singulièrement actif dans la critique des arts décoratifs et sa stratégie comparatiste : si « c'est au miroir de l'Allemagne que, pour la plupart, semble seulement pouvoir se définir la France[978] » d'un point de vue littéraire, c'est bien aussi en fonction des progrès des décorateurs allemands que sont prioritairement évalués les artistes français. Le militantisme du discours développé par ses rédacteurs fait pleinement entrer *Art et Décoration* dans cette compétition exacerbée.

Provoquer l'émulation : les stratégies du discours

L'image des décorateurs germaniques construite par les critiques d'Émile Lévy n'est pas seulement ambiguë du fait de son caractère menaçant ; l'admiration provoquée par leurs méthodes et leur discipline est contrebalancée par un regard toujours ouvertement méprisant pour leur sensibilité artistique, souvent jugée inexistante. Comme l'a rappelé Friederike Kitschen[979], cette binarité du regard critique français à l'égard des Allemands trouve son origine dans l'un des premiers rapports rédigés par Marius Vachon dans les années 1880. Un

[977] Léon DAUSSET, « Conseil municipal de Paris. Compte rendu de la séance du Mardi 2 avril 1912. – 83. Vœu relatif à l'organisation, à Paris, en 1915, d'une Exposition internationale des Arts décoratifs modernes », *in* G.-Roger SANDOZ et Jean GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif. Copenhague 1909. Rapport général précédé d'une étude sur les arts appliqués et industries d'art aux expositions*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913, document n° 20, p. CCXVIII-CCXIX.

[978] Raoul GIRARDET, « Claude Digeon. La crise allemande de la pensée française (1870-1914) », *Revue française de science politique*, n°1, 1963, vol. XIII, p. 202.

[979] « Cette attitude, qui consistait d'une part à faire l'éloge d'un système de formation et d'organisation modèle, mais à critiquer d'autre part le manque de goût des produits allemands, devait caractériser la critique française jusqu'au XXe siècle. » (F. KITSCHEN, « Les industries d'art allemands dans les débats français – Un modèle controversé », *in* Th. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 425).

quart de siècle plus tard, elle conditionne toujours l'appréhension de l'art décoratif d'outre-Rhin, et cela d'autant plus que les Français éprouvent un besoin croissant de se rassurer en brandissant l'éternelle question du style national. Or, le verdict des critiques d'*Art et Décoration* est à cet égard sans concession : pour Verneuil, Mourey ou Saunier, lourdeur, sécheresse et froideur continuent de caractériser les œuvres allemandes[980].

Cette catégorisation était déjà à l'œuvre dans les commentaires du Salon d'automne de 1910, mais aussi, bien avant, dans les analyses des présentations allemandes aux Expositions de Paris en 1900 et de Turin en 1902 ; en réalité, elle n'est d'ailleurs que la transposition, dans le champ des arts appliqués, d'une perception beaucoup plus ancienne de la peinture allemande forgée dès le début du XIX[e] siècle. « Lourdeur », « sécheresse » et tonalité « criarde » définissent en effet déjà les toiles portées à la connaissance des critiques romantiques français[981], alors qu'ils étaient à la recherche d'un « esprit germanique[982] » conçu comme l'antithèse culturelle, mentale et ethnique, de la sensibilité française. Chez les critiques du début du XX[e] siècle, profondément marqués par la philosophie tainienne, l'art allemand, d'influence slavo-nordique ne peut toujours que s'opposer en tous points aux créations françaises, reflets, quant à elles, d'une culture latino-occidentale. L'argument de la nullité du style décoratif allemand fait donc office de valeur refuge pour la critique française : il est brandi non seulement par *Art et Décoration*, mais aussi, à des degrés divers, par *L'Art décoratif*, *Art et Industrie*, ou *L'Art de France*[983]. Dans la plupart des cas, la question est d'ailleurs vite réglée, puisque les réalisations sont peu examinées en elles-mêmes, les critiques préférant s'attarder sur le décryptage du système. Concernant l'appréciation esthétique proprement dite, leur regard reste conditionné par le poids des clichés, qui contribue à expliquer leur aveuglement. D'ailleurs le jeune Le Corbusier lui-même admet, en conclusion de son enthousiaste *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*, la relative faiblesse artistique des productions d'outre-Rhin :

> « L'art fut prétexte, moyen, tremplin. Il ne fut pas, me semble-t-il le mobile. Aussi les forces créatrices exaltées momentanément par la poussée violente des contingences extérieures,

980 G. MOUREY, « Une Villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 286 ; C. SAUNIER, « VI[e] Salon des Artistes décorateurs », *A&D*, mars 1911, p. 77.

981 F. KITSCHEN, « L'image de l'art allemand. Un art étrangement différent », *in* Th. W. GAEHTGENS, M. ARNOUX et F. KITSCHEN (dir.), 2009, p. 356.

982 *Ibid.*, p. 353.

983 Dans *Art et Industrie*, Louis Vauxcelles se rassure en rappelant à quel point les Bavarois manquent « de personnalité, de grâce et de goût » (L. VAUXCELLES, « Le Septième Salon des artistes décorateurs », *Art et Industrie*, avril 1912, fasc. I-III), tandis que Kœchlin insiste sur la « lourdeur et la rigidité » des intérieurs exposés dans le Pavillon allemand à l'Exposition de Bruxelles en 1910 (R. KŒCHLIN, « L'art décoratif à l'Exposition de Turin », *L'Art décoratif*, 20 octobre 1911, p. 130.)

> semblent-elles s'anémier maintenant. Le génie artistique ayant acquis le droit d'autorité sent tout à coup sa petitesse au milieu de l'immense champ que ces dernières années lui ont donné à exploiter.[984] »

Pourtant, d'autres voix, plus vigilantes, s'élèvent pour avertir des progrès artistiques rapides accomplis par les décorateurs allemands depuis 1910. Les artistes munichois ont « su corriger leurs fautes et atténuer certaines bizarreries[985] », admet ainsi, en juillet 1912, le député Pierre Louis Roblin. Mais, s'empresse-t-il de noter, ces progrès ont été accomplis grâce à l'influence bénéfique de l'exemple français. En revanche l'idée même d'une influence de l'art allemand sur les décorateurs français est écartée a priori par les critiques comme par les responsables politiques. Les rédacteurs d'*Art et Décoration* sont prêts à dénoncer comme trahison du génie national le moindre écho décelable de ce qui se fait outre-Rhin, chez les cubistes ou chez Follot, blâmé par Verneuil pour ne pas avoir « oublié […] de façon assez complète[986] » l'exposition des Munichois. Sans identifier une réelle influence, le critique pointe un « ressouvenir » des œuvres allemandes dans la salle de musique et la salle à manger présentées par l'artiste au Salon d'automne de 1911[987]. Dans la continuité des années précédentes, l'un des principaux enjeux du discours critique réside, plus que jamais, dans l'évaluation des styles nationaux, dont les caractéristiques respectives se doivent d'être exacerbées. La négation du style moderne allemand constitue alors une forme de promotion, en creux, du style français.

Pourtant, l'existence de ce dernier n'est toujours pas reconnue de manière unanime. L'assurance proclamée par Saunier au Salon des artistes décorateurs de 1910 a bel et bien été ébranlée par la découverte des Munichois. D'autre part, la nouveauté des propositions cubistes n'a pas convaincu les critiques d'*Art et Décoration*. Enfin, les progrès des décorateurs paraissent toujours trop lents, pâtissant encore des erreurs du passage du siècle. Ainsi, alors qu'il n'est – presque[988] – plus qu'un mauvais souvenir[989], le *Modern Style* est encore incriminé

---

984 C.-É. JEANNERET, 1912, p. 73.

985 Pierre Louis ROBLIN, « 22e Chambre des députés. Annexe au procès-verbal de la 2e séance du 1er juillet 1912. Rapport au nom de la Commission du Commerce et de l'Industrie chargée d'examiner la proposition de loi de M. François Carnot et plusieurs de ses collègues, tendant à organiser en 1915, à Paris, une Exposition Internationale des Arts décoratifs modernes », *in* C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 22, p. CCXXXVII.

986 M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne de 1911 », *A&D*, novembre 1911, p. 342.

987 Voir annexe III-1911-11.

988 Les moindres réminiscences du *Modern Style* sont toujours traquées. Saunier s'en inquiète dans les propositions de certains candidats au concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie de 1911 : « Mais voilà ! Le disque de bronze s'encastre dans un rectangle de pierre chargé d'arabesques florales d'un modern-style insistant, qui ne se lient ni au sujet central ni au châssis extérieur, d'un style plus sobre, mais sans liaison avec les deux autres parties. » (C. SAUNIER, « 21e Concours général de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie », *A&D*, juillet 1911, p. 230-231).

pour avoir considérablement ralenti la marche du mouvement moderne : ses fantaisies déconcertantes[990] et ses dérivés industriels[991] en ont retardé l'essor, en suscitant la défiance du public devant toute proposition nouvelle[992]. Pourtant, un début de récupération nationale se donne à lire, occasionnellement, sous la plume de Maurice Guillemot. Tout en reprochant à Jules Coudyser d'être encore parfois trop proche de Guimard, le critique n'hésite pas à affirmer le caractère français du « modern-style », autrement dit, ici, de l'Art nouveau au sens large :

> « Le modern-style est essentiellement français dans ses origines, quoiqu'on veuille, et pour qu'il ait la consécration définitive, qu'il soit classé, qu'il devienne étiquette d'un temps, il suffira qu'il se désagrège de certains manques de goût, d'excentricités inhérentes à tous les débuts, de subtilités inutiles, de recherches trop fantaisistes ; la première période évolutive commence à peine, on se cherche, on tâtonne, on essaie, on expérimente, on improvise, il y a des exagérations ainsi que dans toute tentative insurrectionnelle, des inutilités encombrantes ainsi que dans tout balbutiement d'invention, mais les manifestations sont importantes que nous devons signaler partout où elles se trouvent.[993] »

Par ailleurs, *Art et Décoration* avoue avoir mis fin à sa pratique des concours devant la faiblesse des derniers résultats obtenus, après une première période de totale réussite[994]. De même, les propositions soumises au XXII[e] concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie démontrent le poids des lieux communs plastiques et de l'attraction des styles du passé[995]. Des hésitations traversent encore le discours des critiques quant aux qualités de l'art décoratif français, mais, alors que la concurrence franco-allemande s'exacerbe, elles tendent progressivement à s'effacer, sans doute davantage sous la pression des enjeux stratégiques que grâce aux progrès réels du mouvement moderne.

---

989 La vigilance de Saunier ne l'empêche pas de se montrer globalement rassuré : « Car la période des dilettantes, des Esseintes voulant avant tout du nouveau, de l'inédit même aux dépens du bon sens est presque passée. » (C. SAUNIER, *A&D*, mars 1911, p. 78). Devant les objets exposés aux Salons des artistes français et de la Société nationale, Henry Bidou partage son soulagement : « Presque tout y est fin, sobre et pondéré. Et si l'on réfléchit à l'exubérance des formes fausses par lesquelles, il y a une vingtaine d'années, la renaissance des arts décoratifs a commencé, on admire davantage la sûreté avec laquelle ce goût les a ou éliminées, ou ramenées à la nature, au calme, à la proportion et aux lois. » (H. BIDOU, « Les Salons. L'art décoratif à la Société nationale et aux Artistes français », *A&D*, juin 1911, p. 184).

990 É. SEDEYN, « Sur des bijoux nouveaux », *A&D*, septembre 1912, p. 66.

991 « Aux âges héroïques de l'Art Nouveau, alors que l'on pouvait considérer avec confiance l'avenir qui s'ouvrait, un coup néfaste lui fut porté par une diffusion trop rapide, et l'adoption des idées nouvelles par certains qui y étaient trop peu préparés. Cela nous valut le "Modern Style", d'horrible et lamentable mémoire. Tous les grands magasins nous inondèrent alors des ameublements "modern'style", baroques, incommodes, ridicules et grotesques, pour tout dire. Ce fut un recul général et tout fut remis en question. » (M. P.-VERNEUIL, « Un intérieur moderne », *A&D*, février 1913, p. 54).

992 M. P.-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 182.

993 M. GUILLEMOT, « Habitations d'employés », *A&D*, juillet 1911, p. 209-210.

994 Anonyme, « Concours », *A&D*, août 1911, supplément, p. 3. Cette explication accompagne la publication du concours d'affiche organisé par la maison Marie Brizard et Roger, dont *Art et Décoration* se fait le relais.

995 C. SAUNIER, « Le XXII[e] Concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie », *A&D*, juillet 1912, supplément, p. 5-7.

La critique se doit en effet d'adopter l'attitude la plus efficiente pour stimuler au mieux la création nationale. Certes, il peut être nécessaire de pointer les faiblesses du style français pour aiguillonner les artistes décorateurs ; mais, globalement, la stratégie adoptée s'aligne plutôt sur celle que Maurice Pillard-Verneuil avait mise en œuvre dès l'automne 1910. Il semble préférable d'encourager les créateurs, mais aussi le public d'amateurs – qui constitue toujours une part non négligeable du lectorat d'*Art et Décoration*[996] – en présentant une image de l'art français aussi positive que possible, ou, du moins, meilleure que celle de l'art allemand. En 1913, Émile Sedeyn tient ainsi à relativiser le bilan un peu trop maussade de Pillard-Verneuil après le Salon des artistes décorateurs[997]. À son sens, les salons ne sont pas représentatifs de l'évolution de l'art appliqué, dans la mesure où n'y figurent, en l'absence des personnalités les plus fortes, que des disciples qu'il juge médiocres et qu'il ne prend même pas la peine de citer[998]. Comme lui, la plupart de ses confrères préfèrent annoncer l'avènement désormais imminent du style tant attendu. Bouyer, Saunier, Dufrène, Guillemot et Pillard-Verneuil ne perdent donc pas une occasion pour souligner la vitalité de l'art décoratif moderne[999]. La qualité des quatre pièces présentées par Maurice Dufrène au Salon d'automne de 1911 démontre ainsi, selon Verneuil, l'incontestable force nouvelle de l'art français. Sa salle à manger en acajou et bois de violette se distingue par sa simplicité et son bon goût ; les meubles en palissandre et marqueterie de sa galerie sont tout simplement « excellents » ; sa chambre de dame séduit par sa délicatesse élégante et charmante, tandis que son cabinet de travail en poirier et ronce de frêne combine les puissants effets décoratifs offerts par les textiles à la légèreté des éclairages[1000]. Deux ans plus tard, le bilan du Salon de 1913 est encore plus positif, puisque le critique commence à reconnaître l'apport des coloristes[1001].

Au fur et à mesure que s'approche la date fatidique de 1916, retenue pour l'organisation de la future Exposition d'art décoratif moderne, l'encouragement des « troupes » françaises avant la bataille internationale se fait plus intense. C'est pourquoi le rôle

---

[996] L'analyse statistique des publicités parues dans les suppléments d'*Art et Décoration* entre 1911 et 1914 révèle une augmentation du nombre d'annonces concernant l'art et la décoration (56,80 % contre seulement 39,40 % au cours de la période précédente, 1906-1910), ce qui traduit la proportion importante d'un lectorat amateur, susceptible d'investir dans l'aménagement moderne de son intérieur. Voir annexe II-C.

[997] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon des artistes décorateurs en 1913 », *A&D*, mars 1913, p. 88-100.

[998] É. SEDEYN, « [Les Salons de 1913]. – L'art appliqué », *A&D*, juin 1913, p. 198.

[999] R. BOUYER, « Quelques ornements typographiques de Maurice Dufrène », *A&D*, août 1911, p. 254 ; C. SAUNIER, *A&D*, mars 1911, p. 78 ; M. DUFRÈNE, « Un concours de service de table et verreries. Concours organisé par les Magasins du Printemps », *A&D*, avril 1912, p. 130 ; M. GUILLEMOT, « Au bord de la mer », *A&D*, mars 1912, p. 98-199 et « [Le Salon d'automne]. – Objets d'art », *A&D*, décembre 1913, p. 187 ; M. P.-VERNEUIL, « Un intérieur moderne », *A&D*, février 1913, p. 53 et *A&D*, janvier 1914, p. 1.

[1000] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne de 1911 », *A&D*, novembre 1911, p. 338-340. Voir annexe III-1911-11.

[1001] Voir supra, dans le chapitre 10 : « *La question du classicisme* ».

pragmatique de la critique est ressenti de manière particulièrement cruciale dans ces années d'avant-guerre. Si la possibilité de créer volontairement et « de toutes pièces » un style moderne continue de faire débat, la focalisation des critiques sur la préparation de l'Exposition permet de concentrer l'attention sur des questions plus matérielles.

2/ L'Exposition de 1916 comme horizon

De Turin 1911 à Paris 1916 : le suivi du projet

Après le sursaut du Salon d'automne de 1910, chaque confrontation internationale aiguillonne de nouveau la vigilance d'*Art et Décoration*. Si l'exposition de Milan, en 1906, n'avait fait l'objet que d'un bref aperçu dans les suppléments[1002], la nouvelle manifestation consacrée par la ville de Turin aux industries et au travail, en 1911, figure au sommaire du numéro d'octobre. La revue de Lévy est l'un des rares titres de la presse spécialisée à s'y intéresser[1003], avec *L'Art décoratif* : les deux revues adoptent d'ailleurs une stratégie analogue en sollicitant chacune l'un des deux responsables du Pavillon de l'Art décoratif français, Paul Alfassa et Raymond Kœchlin[1004]. *Art et Décoration* manifeste ainsi sa solidarité avec les organisateurs officiels, dans la continuité du rapprochement entamé dans les années précédentes, après les vives dénonciations du désengagement de l'État au début du siècle[1005]. Le bilan dressé par Paul Alfassa est donc plutôt rassurant, d'autant plus qu'il choisit de se concentrer sur l'architecture du Pavillon, confiée à Charles Plumet. Il vante la sobriété générale du parti adopté, sur un schéma hexagonal, et le charme de la décoration sculptée et peinte sur le thème de la rose et de la vigne, par les soins de René Binet et Léon Rudnicki, complétée par des mosaïques d'Auguste Labouret[1006]. Mais il salue également la réunion et la

---

1002 F. MONOD, *A&D*, novembre 1906, supplément, p. 1-3. Voir supra, dans le chapitre 8 : « *La suprématie nationale en danger* ».
1003 La *Gazette des beaux-arts* ne rend compte que de la partie rétrospective (A. D. C., « Correspondance d'Italie : les deux sections rétrospectives françaises à l'Exposition internationale de Turin », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1912, p. 244-253) et *La Revue de l'art ancien et moderne* se contente de mentionner le rapport de Kœchlin dans sa rubrique bibliographique, en 1913 (G. MIGEON et al., « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 décembre 1913, p. 481-485).
1004 Paul ALFASSA, « Le Pavillon de l'art décoratif français à l'Exposition de Turin », *A&D*, octobre 1911, p. 317-322 ; Raymond KŒCHLIN, « L'art décoratif à l'Exposition de Turin », *L'Art décoratif*, 20 octobre 1911, p. 129-136.
1005 Voir supra, dans le chapitre 5 : « *Le procès d'un échec* ».
1006 Voir annexe III-1911-10.

coordination de « tant d'efforts différents[1007] », tant dans la décoration du pavillon que dans son aménagement sur le thème du Cabinet d'un amateur d'art – emprunt inavoué aux Munichois de 1910, en passe de devenir bientôt un poncif dans les expositions d'art décoratif[1008]. Le rapport officiel de Kœchlin est toutefois plus mitigé : tout en saluant le triomphe de l'art moderne et les éternelles qualités des décorateurs français – « la liberté, la fantaisie, l'ingénieuse adaptation des modèles […] le soin rigoureux de la technique et l'amour du beau travail[1009] » –, le vice-président de l'Union centrale reste conscient de l'infériorité de son pays. Il en pointe les défauts récurrents : la domination du luxe, ou encore la difficulté des artistes et des industriels à créer les conditions d'une véritable collaboration.

L'intérêt porté par *Art et Décoration* à l'événement de Turin coïncide aussi avec le rôle central que ses critiques accordent depuis quelque temps aux expositions d'art appliqué comme instrument pédagogique et comme moteur de la création[1010]. C'est pourquoi les préparatifs de la grande exposition internationale prévue en 1915, puis 1916, retient toute l'attention de la revue, à partir du printemps 1911, au moment où le projet commence à prendre une dimension officielle. Mais les prémices en sont beaucoup plus anciennes, même si elles semblent, étrangement, être passées inaperçues aux yeux d'*Art et Décoration*. Son silence est d'autant plus étonnant que l'origine du projet émane, en grande partie, de l'un de ses plus éminents conseillers.

En janvier 1909, Roger Marx lance en effet l'idée d'une grande exposition internationale d'art « social » car ce genre de manifestation, « par l'émulation qu'elle provoque, par le déploiement d'énergie qu'elle commande, […] seule peut surexciter les activités et leur imprimer l'élan salutaire[1011] ». Le mois suivant, il revient sur ce projet, présenté comme une solution à l'atrophie des arts décoratifs français : il en souligne les qualités fédératrices qui permettraient de « rallier les volontés éparses » et mettre fin « au

---

[1007] P. ALFASSA, *A&D*, octobre 1911, p. 322.

[1008] Repris sous la forme du « salon bourgeois » par la Maison cubiste, l'intérieur d'un amateur d'art connaîtra de beaux jours dans les expositions d'art décoratifs d'après-guerre, avec, notamment, le fameux Pavillon (ou Hôtel) du Collectionneur de Ruhlmann à l'Exposition de 1925. Le Pavillon français de Turin comprend pour sa part un cabinet de travail de Léon Jallot, un salon de repos d'Eugène Gaillard, un salon de musique de Paul Follot et une salle à manger de Süe et Huillard. Tout autour du pavillon se trouve en outre une galerie de vitrines dessinées par les frères Selmersheim et Théodore Lambert, abritant les céramiques d'Auguste Delaherche, Ernest Chaplet, Étienne Moreau-Nélaton, André Méthey, Émile Lenoble, Émile Decœur, Félix Massoul, les dinanderies de Lucien Bonvallet, les émaux de Fernand Thesmar, Eugène Feuillâtre, Lucien Hirtz, les bronzes de Henri Husson, les verreries de René Lalique, Émile Gallé, Albert Dammouse et des bijoux de Vever, Lalique et Paul Iribe (R. KŒCHLIN, *L'Art décoratif*, 20 octobre 1911, p. 133-134).

[1009] R. KŒCHLIN, 1913, p. 57.

[1010] Voir supra, dans le chapitre 8 : « *Les expositions comme vitrine* ».

[1011] Roger MARX, « De l'Art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une Exposition », *Idées modernes*, janvier 1909, repris dans C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 2, p. CLVIII.

mépris voué à la machine[1012] ». Comme l'a rappelé Catherine Méneux, l'initiative de Marx reprend en réalité une idée préalablement émise par Charles Couyba à la fin de son manifeste de 1908 en faveur des provinces, *Les Beaux-arts et la Nation*[1013]. Son énonciation figurait même dans le Rapport de ce dernier sur le service des Beaux-Arts de 1907[1014]. L'originalité du projet de Marx réside surtout dans sa volonté de fédérer les énergies autour d'un art « social », susceptible de remédier aux lacunes d'un art décoratif délétère et élitiste, « qui ne s'accorde pas avec la société démocratique et ne participe pas à la prospérité nationale[1015] ». Mais cet art social n'est plus l'« art pour le peuple » tel que le défendait la nébuleuse réformatrice à l'orée du siècle. Il s'agit désormais d'envisager un art « qui se mêle intimement à l'existence de l'individu et de la collectivité[1016] » et qui concerne la société dans son ensemble, à l'échelle nationale : « c'est l'art du foyer et de la cité-jardin, l'art du château et de l'école, l'art du bijou précieux et de l'humble poterie populaire ; c'est aussi l'art du sol, de la race et de la nation[1017] ». Le socle solidariste, qui a toujours servi d'appui à la pensée de Roger Marx en direction d'un art « social », fonde, là encore, toute la logique d'un projet d'exposition. En donnant à la production industrielle une place centrale, celui-ci entend en effet « consacrer la solidarité de l'art et de la nature, de l'art et de la vie, de l'art et de la science[1018] ». Récupérée par la Société des artistes décorateurs, l'Union centrale des arts décoratifs et la Société d'encouragement à l'industrie, l'exposition échappe bientôt à Roger Marx. La notion d'art « social » est alors gommée, mais, comme le souligne Catherine Méneux, il revient au critique d'avoir donné au projet une ampleur inédite et la médiatisation nécessaire à sa réalisation[1019]. Après un large débat agité dans la presse par Louis Vauxcelles, Alphonse Germain, André Fontainas, Pascal Forthuny[1020] ou Léon Rosenthal[1021], Marx reçoit en effet une importante

---

[1012] R. MARX, « L'Art décoratif s'atrophie en France Pour le vivifier, il faut faire une Exposition internationale des arts décoratifs à Paris », *Le Matin*, 27 février 1909, repris dans C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 3, p. CLXI-CLXII.

[1013] Pour dynamiser les arts décoratifs, Couyba envisage de « préparer officiellement une Exposition internationale d'architecture et d'art décoratif » (C-M. COUYBA, 1908, p. 132). En 1906, Marx avait lui-même suggéré d'organiser une exposition spécialisée pour commémorer le cinquantenaire de la Troisième République, sans s'y attarder, après la déception de Milan. (C. MÉNEUX, « Roger Marx et l'institutionnalisation de l'art social », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 330).

[1014] C-M. COUYBA, « Extrait du Rapport sur le service des Beaux-Arts. Budget général de l'exercice 1907. Une Exposition internationale d'Art décoratif et une École nationale du Mobilier », *in* C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 1, p. CLIII.

[1015] C. MÉNEUX, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 325.

[1016] R. MARX, *Idées modernes*, janvier 1909, repris *in* C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, p. CLIII.

[1017] *Idem*.

[1018] *Ibid*., p. CLIX.

[1019] C. MÉNEUX, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 328.

[1020] « Réponses aux propositions de Roger Marx », *Le Musée*, décembre 1909, repris dans C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 4, p. CLXIII-CLXVIII. Ces réactions ont également été republiées par Roger Marx dans son ouvrage de 1913 : « Contributions à l'histoire de la future exposition internationale d'art social », *in* R. MARX, *L'Art social*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 275-300.

somme de lettres émanant de diverses personnalités du monde de l'art, qui expriment leur opinion sur l'idée même d'un art social et son éventuel soutien par le biais d'une exposition. Mais la dimension « sociale » du projet reçoit un accueil mitigé[1022], et il faut attendre le Salon d'automne de 1910 pour que les artistes réagissent favorablement à l'idée d'une exposition.

Dès novembre 1910, ceux-ci prennent en effet le relais de Marx dans la préparation de la manifestation. La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, bientôt rejointe par l'Union centrale et la Société des artistes décorateurs, s'engage dans une active campagne pour convaincre les pouvoirs publics du bien fondé d'une exposition internationale d'art décoratif moderne. Roger Sandoz, pour la première, Louis Metman, Raymond Kœchlin, puis François Carnot, pour la seconde, ainsi que Paul Mezzara et René Guilleré pour la dernière, unissent ainsi leurs efforts. Ils reçoivent l'appui d'Albert Sarraut à la Chambre des députés et de Couyba au Sénat, puis des ministres et sous-secrétaires d'État de l'Instruction publique, du Commerce, du Travail et des Beaux-Arts (Théodore Steeg, Alfred Massé, Paul Boncour et Étienne Dujardin-Beaumetz) et, enfin, du Conseil municipal de Paris. La réalisation de l'exposition est initialement demandée pour 1914, puis pour 1915, à partir de juin 1911, avant d'être repoussée à 1916 dès 1913. En 1911, une Commission d'étude se constitue sous la présidence de François Carnot, avant que les députés ne déposent une Proposition de loi tendant à organiser en 1916, à Paris, une Exposition internationale des arts décoratifs modernes. Soutenue par Pierre Louis Roblin, la proposition est adoptée par la Chambre le 12 juillet 1912[1023].

À partir du 10 avril 1911, – date à laquelle Sandoz, Guilleré et Carnot adressent leur fameuse lettre à Dujardin-Beaumetz –, *Art et Décoration* suit attentivement l'évolution du projet et en reproduit ou commente régulièrement quelques-uns des textes phares[1024]. En juillet

---

1021 C. MÉNEUX, « Rosenthal et l'art social », *in* V. CHAMBARLHAC, T. HOHL et B. TILLIER (dir.), 2013, p. 125.

1022 Maurice Denis, notamment, émet une réserve sur l'action positive de la fabrication industrielle en faveur du réveil de l'art décoratif dans un pays où la « sensibilité de l'artisan » a toujours joué un rôle primordial. (« Réponses aux propositions de Roger Marx », *in* C.-R. SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 4, p. CLXVIII et « Contributions à l'histoire de la future exposition internationale d'art social. – L'art social en France et à l'étranger », *in* R. MARX, 1913, p. 296-298).

1023 Pour un historique précis des étapes menant à l'adoption de la proposition de loi, voir les textes réunis par G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913.

1024 Anonyme, « Expositions. – Projet d'une Exposition internationale d'art décoratif à Paris », *A&D*, mai 1911, supplément, p. 6-7 (reproduction de la lettre adressée au Sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts par Carnot, Sandoz et Guilleré le 10 avril 1911) ; L. HOURTICQ, « Chronique. – Un projet d'Exposition internationale des arts décoratifs modernes », *A&D*, août 1911, supplément, p. 1-2 (commentaire du *Rapport sur une Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Paris en 1915*, par René Guilleré, 1cr juin 1911, repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 15) ; F. MONOD, « Chronique. – L'Exposition internationale d'art décoratif à Paris en 1916 », *A&D*, août 1912, supplément, p. 4-6 (commentaire du projet de loi présenté à la chambre des députés par Roblin, adopté le 12 juillet 1912, projet repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, documents n° 22 et 23) ; F. MONOD, « Chronique. – La Chambre de Commerce de Paris et l'Exposition internationale d'art décoratif de 1916 », *A&D*, janvier 1913, p. 3 (commentaire de la proposition de Louis Aucoc

1913, alors que la physionomie de l'Exposition commence à se préciser, François Monod annonce même qu'il tiendra systématiquement ses lecteurs au courant de toutes les nouvelles relatives à la préparation de l'événement. Compte tenu du piétinement du projet dans les mois qui précèdent la Première Guerre mondiale, les informations seront plutôt moins fréquentes que dans les numéros parus jusque-là, d'autant plus que cette fonction de relais est alors pleinement assumée par *L'Art de France*. Par ailleurs, l'imminence de l'Exposition internationale urbaine de Lyon, ouverte le 1er mai 1914, retient temporairement l'attention du responsable des suppléments. L'UCAD y organise une importante section d'art décoratif moderne et propose, à cette occasion, un concours en vue de la réalisation d'un Cabinet pour le Président du Conseil municipal de Paris[1025]. Toutefois, la vigilance d'*Art et Décoration* traduit bien l'importance qu'elle accorde à la future manifestation de 1916, et le soutien qu'elle entend apporter à ses organisateurs, même si celui-ci est moins direct que l'appui proclamé par *L'Art de France*. Adhérant au principe même de l'Exposition, elle se fait d'ailleurs volontiers l'écho des préoccupations des organisateurs, sous la plume de Louis Hourticq et, principalement, de François Monod. Dès 1911, Hourticq signale son accord avec le principe de modernité exclusive qui doit régir la sélection des œuvres[1026], un principe volontiers souligné ensuite par Monod[1027]. Il approuve également le soin dont la présentation de ces œuvres est censée bénéficier et son principe de classification par destination ; enfin, il vante l'effet stimulant de ce projet sur les industriels. Mais l'adhésion de fond n'empêche pas le regard critique : Hourticq émet des réserves quant à la possibilité de produire un style unifié, émanant d'une société moderne dominée par un « esprit esthétique[1028] ». Quant à François Monod, il pointe les lacunes du programme de l'Exposition concernant l'enseignement, alors que l'occasion aurait pu être judicieusement saisie d'apprendre des exemples étrangers[1029]. Son regard est d'autant plus critique que la situation française s'avère toujours aussi insatisfaisante, malgré les directions positives proposées par Lucien Magne, relayé par la toute

---

que les styles anciens ne soient pas exclus de l'Exposition, émise lors de la séance du 2 avril 1912 du Conseil municipal de Paris, repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 20) ; F. MONOD, « Chronique. – L'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris en 1916 : rapport de la Commission interministérielle », *A&D*, juillet 1913, supplément, p. 1-3.

1025 F. MONOD, « Nouvelles diverses. – Sociétés artistiques », *A&D*, août 1913, supplément, p. 5 ; Anonyme, « Expositions », *A&D*, décembre 1913, supplément, p. 8-9 ; Anonyme, « Concours », *A&D*, janvier 1914, p. 11. L'exposition des artistes parisiens organisée par l'UCAD à Lyon rassemble Groult, Süe, Mare, Tauzin et Ruhlmann (Maria-Anne PRIVAT-SAVIGNY, « Arts décoratifs et textiles à l'Exposition : démonstrations de l'excellence française » *in* M.-A. PRIVAT-SAVIGNY (dir.), *Lyon, centre du monde ! L'Exposition internationale urbaine de 1914* (cat. exp. Lyon, musée Gadagne, 21 novembre 2013-27 avril 2014), s. l. Fage éditions, 2013, p. 277-282.

1026 L. HOURTICQ, *A&D*, août 1911, supplément, p. 1.

1027 F. MONOD, *A&D*, août 1912, supplément, p. 5 ; *A&D*, janvier 1913, p. 3.

1028 L. HOURTICQ, *A&D*, août 1911, supplément, p. 2.

1029 F. MONOD, *A&D*, juillet 1913, supplément, p. 1.

nouvelle Société de l'art appliqué aux métiers[1030], les mesures intelligentes des Écoles régionales de Roubaix et de Saint-Étienne[1031] et l'engagement de quelques artistes décorateurs modernes dans des entreprises pédagogiques, à l'exemple de Maurice Dufrène et de Paul Follot[1032].

Mais, surtout, l'Exposition est envisagée par Monod comme une véritable bataille économique et artistique contre l'Allemagne, dont l'issue sera décisive pour l'art français :

> « Ce qui est certain, c'est que de la bonne organisation et du succès de 1916 dépendront en grande partie le sort et l'avenir de notre art appliqué contemporain, et qu'une telle exposition devra donner réponse à la question de savoir si nous pouvons et voulons, oui ou non, reconquérir l'avance déjà prise, dans le domaine de l'art industriel moderne, sur le marché du monde, et jusqu'en France même, par les nations étrangères et par les pays allemands en particulier. À notre avantage ou à notre dommage, l'exposition marquera un point critique et un tournant.[1033] »

Si le critique d'*Art et Décoration* se montre plus optimiste que son confrère d'*Art et Industrie*, Rupert Carabin, fidèle à la vision défaitiste qu'il a adoptée depuis le « Sedan artistique et commercial » de 1908[1034], il a néanmoins conscience de l'ampleur de la tâche à accomplir en quelques années. C'est pourquoi aussi ses confrères se mobilisent autour de lui pour tenter de

---

[1030] La Société de l'art appliqué aux métiers, composée d'industriels et d'amateurs et comptant parmi ses membres Jean Dampt et Luc-Olivier Merson, a pour fonction de publier les cours délivrés par Lucien Magne au Conservatoire des arts et métiers. Le but de la société est ainsi de perfectionner l'enseignement des arts industriels en mettant l'accent, à la suite de Magne, sur l'importance de la maîtrise technique. Magne répartit en effet son enseignement de la manière suivante : une analyse des œuvres anciennes, l'étude de la genèse d'une œuvre et un cours d'application. (Anonyme, « Nouvelles diverses. – Société artistiques », *A&D*, juillet 1912, supplément, p. 7 ; F. MONOD, « Chronique. – La Société de l'art appliqué aux métiers », *A&D*, octobre 1912, supplément, p. 1-3).

[1031] L'École de Roubaix, sous la direction de Victor Champier, continue de constituer un exemple majeur d'école d'art industriel, grâce son caractère pratique et utilitaire, veillant à l'accord de son enseignement avec les besoins particuliers de la région. Les efforts sont ainsi réunis en direction du textile, enseigné dans plusieurs structures réunies (école de tissage, école de teinture et d'impression des étoffes, école de peignage et de filature, cours de mécanique appliquée aux métiers, cours de chimie industrielle), et les ingénieurs et les ouvriers bénéficient d'un enseignement délivré par les cours du soir et du dimanche. (Anonyme, « Nouvelles diverses. – Enseignement », *A&D*, septembre 1912, supplément, p. 4). Quant à l'École de commerce et d'industrie de Saint-Étienne, elle se distingue par son esprit de progrès et d'initiative (Anonyme, « Nouvelles diverses. – Enseignement », *A&D*, octobre 1912, supplément, p. 4).

[1032] En octobre 1913, Monod salue la nomination de Maurice Dufrène comme professeur de composition décorative à l'École Boulle (F. MONOD, « Chronique. – Question d'enseignement. Les écoles d'art industriel de la Ville de Paris et le "modernisme" : l'École Boulle », *A&D*, octobre 1913, supplément, p. 1-2). En juillet 1914, il montre en exemple le cours d'art appliqué dispensé par Follot pour une académie de jeunes filles (F. MONOD, « Chronique. – L'enseignement de l'art décoratif : à propos d'une exposition récente », *A&D*, juillet 1914, supplément, p. 2.)

[1033] F. MONOD, *A&D*, août 1912, supplément, p. 5.

[1034] Le triomphe de la France semble plutôt compromis selon Carabin : si l'exposition avait lieu même seulement en 1920, il faudrait en huit ans accomplir un progrès similaire à celui que l'Allemagne a mis dix ans à réaliser. Pour lui, le combat se situe plutôt sur le terrain du marché mondial : « Tout ce qu'il nous sera permis d'espérer, c'est que l'industrie d'art française fasse échec aux industries étrangères sur le marché mondial. Cet échec nous donnerait le répit nécessaire nous permettant de continuer la rénovation commencée et nous assurer peut-être la victoire facile. » (F. R. CARABIN, « L'Exposition internationale de l'art décoratif et des industries d'art en 19 ?? », *Art et Industrie*, juillet 1912, fasc. II.)

renforcer l'action stimulante exercée sur les décorateurs français par la préparation de l'événement. Si, selon les mots de Kœchlin lui-même, l'objectif de la participation de la France à l'Exposition de Turin de 1911 avait été de « montrer la vitalité de son art décoratif moderne à côté de la permanence du goût et des traditions pour le XVIII[e] siècle[1035] », les enjeux de Paris 1916 relèvent d'une ambition beaucoup plus concrète. Il s'agit, pour se mesurer au colosse germanique, de parvenir à lutter contre l'individualisme des artistes et de promouvoir l'industrie et le commerce des arts décoratifs.

La mobilisation forcée de la critique

Les combats qui sont ceux d'*Art et Décoration* depuis maintenant de longues années prennent donc une tonalité nouvelle dans ces années d'avant-guerre : le modèle allemand, qui a servi lointainement d'aiguillon depuis l'Exposition universelle de 1900, suscite désormais une véritable émulation dans la perspective de la lutte publique de 1916. Avec une conscience accrue de leur mission pratique, les critiques adoptent un ton plus pressant et déploient une argumentation qui s'appuie, autant que possible, sur des réalisations encourageantes afin de montrer la voie à suivre. Mais, sur les deux terrains où la concurrence germanique est vive – l'association des artistes entre eux et avec les industriels –, l'adoption du modèle d'outre-Rhin se heurte encore à de profondes résistances culturelles.

Concernant l'individualisme, dont les travers sont compris depuis une décennie, les convictions personnelles de Maurice Pillard-Verneuil avouent ainsi clairement leur dette envers l'organisation des décorateurs allemands. Il invite à les égaler :

> « Nous pouvons certainement lui opposer chaque année un ensemble aussi important réalisé par nos artistes, à cette condition pourtant, de voir les efforts se grouper, au lieu de se disperser, et les artistes s'entendre au lieu de faire preuve d'une indépendance admirable sans doute, mais qui ne peut qu'être préjudiciable à la cause de l'art ornemental moderne, et par là même préjudiciable aux artistes eux-mêmes et à leurs intérêts.[1036] »

Le même Verneuil ne cesse de déplorer l'individualisme de ses compatriotes depuis la première défaite de Turin. A partir de 1910, Émile Sedeyn[1037] et Gabriel Mourey[1038] le

[1035] R. KŒCHLIN, 1913.
[1036] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne de 1911 », *A&D*, novembre 1911, p. 334.
[1037] É. SEDEYN, « Sur des bijoux nouveaux », *A&D*, septembre 1912, p. 72-73.
[1038] « Ils [les Français] produisent, individuellement, cela est hors de doute, des choses excellentes et tout aussi remarquables, sinon plus, quelque fois, que ce qui se fait de meilleur à l'étranger ; collectivement, cependant, ils ne parviennent point à donner à l'ensemble la tenue caractéristique, harmonieuse, l'allure, le caractère particulier que leurs confrères d'Allemagne et d'Angleterre imposent à leurs expositions. Qu'on nous entende

relaient volontiers. Toutefois, rejetant violemment les tentations faciles du pastiche des styles anciens et du plagiat entre artistes[1039], les critiques continuent de proclamer leur attachement à la personnalité individuelle de l'artiste comme « condition même de l'art moderne »[1040] selon la tradition initiée au XIXe siècle. La figure du génie, enfin accordée à Émile Gallé[1041] – jusqu'ici modérément apprécié par *Art et Décoration* –, garde sa puissance de fascination. À des degrés divers, l'art reste avant tout, pour la plupart des intervenants de la revue, l'expression d'un tempérament. Lorsqu'ils prennent la plume, les artistes sont les premiers à véhiculer avec enthousiasme cette conception : « La raison d'être de l'artiste est de créer selon sa vision, sa sensibilité, son tempérament ; si l'on n'est point capable d'inventer, d'émouvoir par ses propres moyens, alors qu'on n'approche jamais ce qui touche à l'art.[1042] », profère ainsi Maurice Dufrène. Quant à Mourey, il se félicite de retrouver dans la maison de Neuilly du musicien Gustave Kefer la marque distinctive de son architecte, Charles Plumet[1043] : simplicité, rationalisme et harmonie en sont les caractéristiques. De telles qualités sont, certes, relativement générales, mais Plumet les maîtrise parfaitement.

Cet attachement à la personnalité de l'artiste n'est pas propre à l'équipe de Lévy. Il transparaît, au contraire, dans de nombreux écrits contemporains. À titre d'exemple, Noël Clément-Janin réaffirme la nécessaire liberté de l'artiste et l'expression de son individualité dans son pamphlet en faveur de la « renaissance des industries d'art »[1044]. Seul Maurice Maignan, dans *L'Art décoratif*, se montre étonnamment lucide. Il n'hésite pas à rendre la critique elle-même responsable des maux qu'elle s'efforce de dénoncer :

> « Ah ! les artisans et les artistes sont bien punis d'avoir écouté "cette littérature" et cette critique d'art qui, depuis, vingt ans surtout, s'épuisent à analyser leur talent, proclament leur manière de voir, poussent aux originalités, exacerbent les caractères, hypertrophient les imaginations. Cette littérature et cette critique ne savent que louanger l'individu, elles fragmentent à plaisir la production du beau, elles la cloisonnent, elles l'isolent.[1045] »

---

bien. Nous ne souhaitons aucunement qu'ils imitent ce qui est représentatif du goût artistique d'outre-Rhin ou d'outre-Manche. Nous leur demandons seulement de suivre leur exemple, à la française. » (G. MOUREY, « L'Exposition des Arts et Métiers de la Grande-Bretagne au Pavillon de Marsan (2e article) », *A&D*, juin 1914 juin, p. 190).

[1039] H. BIDOU, « Les Salons. L'art décoratif à la Société nationale et aux Artistes français », *A&D*, juin 1911, p. 169.

[1040] F. MONOD, « Bibliographie », *A&D*, avril 1902, supplément, p. 4.

[1041] Le verrier est notamment présenté non seulement comme un artiste, mais également comme un poète et un philosophe. R. MARX, « Émile Gallé. Psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre », *A&D*, août 1911, p. 233.

[1042] Maurice DUFRÈNE, « Un concours de service de table et verreries », *A&D*, avril 1912, p. 126.

[1043] « Le propre d'un véritable artiste est de mettre à tout ce qu'il crée, à toutes ses réalisations, la marque de sa personnalité. » (G. MOUREY, « Une villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 278. Voir annnexe III-1911-9.

[1044] « Il convient de rappeler qu'en art les individualités comptent seules et que le progrès ne se révèle que par des pièces isolées. » ([Noël] CLÉMENT-JANIN, *Le déclin et la renaissance des industries d'art*, Paris, Floury, 1912, p. 54).

[1045] M. MAIGNAN, « À propos du Salon des artistes décorateurs », *L'Art décoratif*, avril 1911, p. 200.

L'abandon du culte de la personnalité se heurte ainsi à une conception profondément ancrée dans la culture artistique[1046] : ses sources remontent non seulement à la promotion de l'originalité par les réformateurs de 1863[1047], mais, bien plus loin encore, à la sensibilité romantique du premier tiers du XIXe siècle. Maignan pointe ainsi l'erreur de stratégie de la critique qui sclérose la création contemporaine – et dont *Art et Décoration* peine à s'écarter malgré les efforts d'un Pillard-Verneuil. La contradiction entre la glorification de la personnalité de l'artiste et les encouragements prodigués à l'élaboration d'un style commun est pourtant perçue depuis longtemps : Gustave Soulier, notamment, avait souligné cette tension avant 1900[1048]. Une quinzaine d'années plus tard, elle reste irrésolue, dans les faits comme dans l'esprit même des critiques de la revue. Mais le discours de Verneuil reste loin de la radicalité de Maignan, qui invite, non pas à l'« assujettissement des originalités[1049] », mais bel et bien à leur fusion. Il ne s'agit pas de copier purement et simplement le modèle allemand ; cela constituerait, pour le critique de *L'Art décoratif*, « la pire des défaites[1050] ». Pour leur part, les rédacteurs d'*Art et Décoration* peinent à adopter ce modèle « fusionnel », qui reste perçu, plus ou moins consciemment, comme incompatible avec la culture individualiste française. Ils se contentent plutôt de focaliser leur attention sur des réalisations de groupe. Il leur est ainsi possible de valoriser des efforts collectifs sans renoncer à la promotion des individus.

Dans cet esprit, Pillard-Verneuil s'attarde, en février 1913, sur l'aménagement de l'hôtel particulier de Charles Stern, qui, à son sens, « [sert] la cause de l'art moderne[1051] », tout en péchant par son absence d'unité générale. La faute en est, autrement dit, à l'absence d'un maître d'œuvre capable, à l'échelle de la demeure tout entière, de canaliser les énergies et de fédérer les individualités : de les « harmoniser » – plutôt que de les faire fusionner. Le critique regrette le manque de cohésion de l'ensemble. Une trop grande indépendance a été laissée à chacun des intervenants, libres d'aménager chacun une pièce selon leur gré : « Nous jugeons qu'il a perdu en puissance démonstrative, en harmonie, en caractère définitif, ce qu'il a pu y gagner en originalité. [1052] » Mais cela n'empêche pas Verneuil de louer la réussite générale de

[1046] Comme le rappelle à juste titre Maignan, cette conception se retrouve tant chez les artistes que chez les critiques ou encore, chez le public lui-même : « Malheureusement, tout porte à consacrer la manière de tel ou tel et n'est-il pas jusqu'au public qui se croit d'une érudition achevée quand il dit par exemple en entrant au Salon des Décorateurs : "Allons voir les Dufrène, allons voir les Guimard", au lieu de dire : "allons voir si cette année il serait enfin possible de faire collaborer Dufrène et Guimard". » (M. MAIGNAN, *L'Art décoratif*, avril 1911, p. 201).
[1047] A. BONNET, 2006.
[1048] Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Une promotion ambiguë de l'originalité* ».
[1049] M. MAIGNAN, *L'Art décoratif*, avril 1911, p. 199.
[1050] *Ibid.*, p. 196.
[1051] M. P.-VERNEUIL, « Un intérieur moderne », *A&D*, février 1913, p. 62.
[1052] *Ibid.*, p. 60.

cette réalisation qui participe à l'extension du mouvement moderne. Prises séparément, de nombreuses pièces de l'intérieur de Stern, sont également très appréciables. À la salle à manger de Jaulmes, déjà exposée au Salon d'automne de 1910[1053], s'ajoutent un atelier et un petit salon aménagés par Léon Jallot, ainsi qu'un boudoir, créé par Follot. L'atelier lui-même regroupe d'ailleurs, autour du mobilier de Jallot, les panneaux peints par Maurice Denis[1054] – *La Danse*, *La Cantate*, *Le Poème*, et *Les Baigneuses* – des sculptures d'Andréotti, des vases de Jean Dunand, et un tapis, composé par Charles Stern lui-même[1055], rassemblant ainsi, dans le cadre étroit de l'atelier, des œuvres émanant de personnalités distinctes, mais réunies par la volonté d'un seul et unique maître d'œuvre… Toutefois de telles réalisations, même à cette échelle réduite d'une seule pièce, restent encore trop peu nombreuses. Elles sont encore plus rares à l'échelle d'une maison tout entière, comme en témoigne l'hôtel Stern dans son ensemble.

C'est pourquoi, dans la perspective de l'Exposition de 1916, les tentatives de groupements entre les artistes sont plus que jamais guettées et fortement encouragées. En août 1913, la formation d'un « Comité permanent d'art décoratif » est ainsi saluée par François Monod[1056]. Chargé de s'occuper de toute question touchant les intérêts communs des artistes décorateurs dans les expositions collectives en France et à l'étranger, il répond en partie au vœu exprimé l'année précédente par Gabriel Mourey. Devant l'insuffisance des efforts observés au Salon des artistes décorateurs de 1912, le critique avait réclamé la formation d'un nouveau groupement, sur la base de talents réels et non plus sur celle de la camaraderie[1057]. Le Comité formé en 1913 sur « convocation » de Paul Vitry – engagé aux côtés des décorateurs[1058] – a certes une fonction plus administrative qu'artistique, mais il répond, en partie, à une volonté

[1053] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1910, p. 158. Voir annexe III-1910-11.

[1054] L'aménagement de l'hôtel particulier de Charles Stern, situé au 55, boulevard Lannes à Paris, est supervisé par l'architecte Hesse, mais Stern participe au choix des artistes. Les futures salles de l'hôtel Stern sont exposées au Salon d'automne à côté de la salle à manger décorée par Bonnard pour Misia Godebska et des panneaux de Matisse, *La Danse* et *La Musique*, peints pour Chtchoukine, deux ensembles qui sont totalement passés sous silence par Verneuil. Sur l'aménagement de l'hôtel Stern, voir : Marylin ASSANTE DI PANZILLO, « Soir florentin », *in* J.-P. BOUILLON (dir.), 2006, p. 275-278.

[1055] Voir annexes III-1913-2.

[1056] F. M. [F. MONOD], « Nouvelles diverses. – Sociétés artistiques », *A&D*, août 1913, supplément, p. 5-6. Monod se félicite notamment de la réunion d'« hommes de talent, d'expérience et d'énergie dont on peut attendre mieux que des intentions et plus que des promesses ». Le Comité permanent d'art décoratif est en effet composé de délégués des cinq grands groupements d'artistes intéressés par le développement des arts appliqués : Pascal, Gorguet, Gardet, Rozet pour la Société des artistes français ; Bartholomé, Delaherche, Aubert, Dammouse pour la Société nationale des beaux-arts ; Frantz Jourdain, Hamm, Massoul, Bigaux pour le Salon d'automne ; Vaunois, Grandigneaux, Dubret pour l'Union provinciale des arts décoratifs ; Pierre Selmersheim, Clément Mère, Follot, Eugène Gaillard et Paul Vitry pour la Société des artistes décorateurs.

[1057] G. MOUREY, « Chronique. La septième exposition de la Société des artistes décorateurs », *A&D*, mars 1912, supplément, p. 1-2.

[1058] Paul Vitry assume la fonction de président de la Société des artistes décorateurs de 1913 à 1923.

de superviser la préparation commune des Artistes décorateurs à l'Exposition de 1916. Et les relations des artistes avec les industriels sont au cœur de ses préoccupations.

Sur ce sujet, la position défendue par *Art et Décoration* est, là encore, relativement complexe. Ses critiques – Pillard-Verneuil en tête – ont conscience de l'urgence que constitue une véritable collaboration entre les artistes et les industriels à la veille de l'Exposition de 1916. Cette concertation est en effet l'un des objectifs avoués de la manifestation. Roger Marx l'avait souligné d'emblée : dès janvier 1909, il en appelait à la « fin du mépris voué à la machine » afin de faire « cesser l'antagonisme séculaire entre l'ingénieur et l'architecte[1059] ». Les associations artistiques qui prennent le relais de sa campagne sont tout aussi déterminées. Dans chacun de leurs manifestes ou leurs rapports, elles prônent l'indispensable « union de l'artiste, de l'industriel et de l'artisan [1060] », afin de dynamiser l'industrie française. L'argumentation déployée par Pillard-Verneuil se fait l'écho enthousiaste de cette intention, dans la droite ligne de ses exhortations des dix dernières années. Dès juin 1912, il se fait le relais des organisateurs en présentant l'union des artistes et des industriels comme la seule solution pour éviter la catastrophe[1061]. François Monod, ou Émile Sedeyn le secondent rapidement[1062]. Deux ans plus tard, devant la médiocrité du Salon des artistes décorateurs de 1914, Verneuil continue de rendre la permanence de cette scission responsable du retard incontestable de l'art français[1063]. En effet, malgré l'émulation provoquée par le projet de 1916, les résistances restent tenaces.

En 1913, Eugène Gaillard s'élève ainsi contre le rapport de Chapsal du 23 mai 1913, qui prévoit de ménager une place majeure aux industriels – notamment, en confiant l'organisation de l'Exposition au ministère du Commerce[1064]. Soutenu par plusieurs membres de la Société des artistes français, de la Société nationale, du Salon d'automne, de l'Union centrale et de la Société des artistes décorateurs, il émet le vœu que les membres de la Commission supérieure et de la Commission d'admission soient choisis tant au titre

[1059] R. MARX, janvier 1909, repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 3, p. CLXII.
[1060] Par exemple : Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, « Extrait du rapport annuel à l'Assemblée générale du 16 novembre 1910 », repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 5, p. CLXIX ; Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, « Extrait du procès-verbal de la séance du conseil de direction du 28 mars 1911 », repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 6 ; Lettre adressée à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, par l'UCAD, par la SEAI (Société d'encouragement à l'art et à l'industrie) et par la SAD (10 avril 1911) », repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 11.
[1061] M. P.-VERNEUIL, « L'art décoratif aux Salons », *A&D*, juin 1912 juin, p. 180.
[1062] F. MONOD, *A&D*, août 1912, supplément, p. 4-5 ; É. SEDEYN, « [Les Salons de 1913] : L'art appliqué », *A&D*, juin 1913, p. 204.
[1063] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1914, p. 98-99.
[1064] P.-L. ROBLIN, juillet 1912, repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 22, p. CCXXXVII.

d'« Artistes » qu'à celui d'« Industriels » ou d'« Amateurs d'art »[1065]. À son sens, les industriels, quant à eux, ne devraient figurer qu'au titre de seuls « éditeurs » des œuvres[1066], afin de laisser aux artistes et aux artisans « l'autorité et la responsabilité artistiques complètes[1067] ». Sans vouloir évincer les industriels, Gaillard se prononce donc en faveur d'un rééquilibrage à travers la promotion du contrat d'édition, qui permettrait de définir de manière équitable les rôles de chacun des deux partis. Se faisant l'écho du Vœu des artistes décorateurs, *Art et Décoration* lui apporte son soutien. Mais elle ne peut s'empêcher de déplorer la persistance d'une telle rivalité entre les artistes et les industriels[1068] qui a donné naissance au Comité permanent précédemment évoqué.

Avec le plus d'objectivité possible, Pillard-Verneuil s'efforce d'ailleurs de répartir les torts. En 1914, il dénonce durement la prétention des artistes qui tentent de réunir, en une seule personne, le créateur, l'industriel et le commerçant :

> « Il semble que c'est trop présumer de ses forces que de s'imposer un pareil fardeau. Et celui qui subit le principal préjudice est l'artiste, qui n'a plus pour penser, pour se recueillir, le temps et le calme qui lui sont nécessaires. La fièvre des affaires l'emporte ; il faut produire, produire à tout prix ; courir chez le client, surveiller les ouvriers, discuter, faire œuvre de marchand avant de songer à faire œuvre d'artiste. C'est là une lamentable conception, à mon avis. Qu'un artiste reste jaloux de sa personnalité artistique, rien de mieux. Mais qui l'empêche de s'associer à un industriel compétent qui exécutera, qui vendra ses œuvres, lui permettant ainsi une production plus paisible, plus régulière, plus féconde et plus belle ? Autrement, n'est-ce pas gâcher à plaisir un temps et une énergie qui peuvent être beaucoup mieux employés ? N'est-ce pas restreindre volontairement le champ de son activité, de son action, de ses études ; n'est-ce pas volontairement s'interdire tout progrès, toute évolution, tout renouvellement artistique ?[1069] »

Mais la tendance globale reste plutôt d'accuser les industriels : Mourey lui-même, pourtant pionnier dans l'encouragement à la concertation, leur reproche d'avoir fait la sourde oreille[1070]. Leur fameuse « routine » est régulièrement incriminée. L'expérience de Clément Mère, rapportée par Sedeyn, est à cet égard édifiante : avant de se lancer dans la création de « préciosités irreproductibles[1071] », l'artiste avait initialement orienté ses recherches vers l'embellissement de l'objet usuel, produit en série. Mais il s'est heurté à la fermeture des

---

[1065] E. GAILLARD, *Vœu des Artistes décorateurs délégués par la Société des artistes français, la Société nationale des beaux-arts, la Société du Salon d'automne, la Société des artistes décorateurs, l'Union provinciale des arts décoratifs, réunis le 25 juillet 1913 à propos des projets d'Exposition internationale de 1916*, Paris, Imp. E. Durand, 1913, p. 6. Selon le décompte effectué par Eugène Gaillard, les artistes présents dans ces deux Commissions sont au nombre de quinze, contre cent-quatre-vingt membres considérés comme de « hautes autorités du monde artistique et industriels ».
[1066] *Ibid.*, p. 8.
[1067] *Ibid.*, p. 10.
[1068] F. MONOD, *A&D*, août 1913, supplément, p. 6.
[1069] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon des Artistes décorateurs », *A&D*, avril 1914, p. 98-99.
[1070] G. MOUREY, « VII[e] Salon des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1912, p. 105.
[1071] É. SEDEYN, « Clément Mère et Franz Waldraff », *A&D*, décembre 1912, p. 167.

industriels, hostiles à la création contemporaine, et peu désireux de diffuser son œuvre. Enfin, *Art et Décoration* continue de soutenir fidèlement les artistes dans la défense de leurs droits. En 1914, rendue sans doute encore plus partisane par la présence de l'artiste à son comité de direction, elle s'engage dans la défense de Jean Dampt dans le conflit qui l'oppose au Syndicat des fabricants d'orfèvrerie. Monod publie la lettre adressée par l'artiste au syndicat par le biais de *L'Art de France*, dans laquelle il dénonce le règlement inéquitable de son dernier concours : les fabricants ont en effet la liberté de garder le moulage en plâtre des modèles créés par les artistes, contre le versement d'une simple prime, sans être soumis à l'obligation d'achat[1072]. Deux mois plus tard, *Art et Décoration* reproduit le droit de réponse utilisé par le Syndicat, qui justifie son règlement par son intention de créer un musée de moulages et déplore le malentendu engendré par la bruyante réaction de Dampt. Commentant positivement les explications du syndicat, le rédacteur anonyme du supplément n'en juge pas moins les inquiétudes de Dampt en partie fondées, dans un contexte industriel toujours peu favorable aux artistes[1073].

D'ailleurs, l'argument social, qui avait jusqu'ici servi à encourager l'industrialisation de l'art décoratif au nom de sa meilleure diffusion, paraît désormais en retrait. S'il figurait au programme du projet de Marx et si Guilleré s'en était fait l'écho[1074], les textes officiels de préparation de l'exposition lui laissent une place minime[1075]. Les préoccupations des critiques d'*Art et Décoration* pour la mission sociale de l'art semblent également secondaires dans les années dix. Certes, en mars 1913, la revue salue, sous la plume de René-Jean, la parution de l'ultime publication de Marx, *L'Art social*[1076], et, en janvier 1914, le même René-Jean souligne, dans son hommage nécrologique, la focalisation du critique sur le « rôle civilisateur de l'art dans la société moderne[1077] ». Mais, sur le plan des rapports entre l'art et le cadre de vie, l'attention d'*Art et Décoration* se concentre plutôt sur l'architecture. Le logement ouvrier retient particulièrement son attention, à travers trois réalisations phares étudiées par Maurice Guillemot : les habitations d'employés édifiées par Maurice Braillard pour la société des usines électro-métallurgiques d'Ugine, en Savoie, les cités-jardins construites dans l'est de la France

[1072] F. MONOD, « Décorateurs et fabricants : M. Dampt et le Syndicat des fabricants d'orfèvrerie d'argent », *A&D*, février 1914, supplément, p. 3-4.
[1073] Anonyme, « Concours. – Concours du Syndicat des fabricants d'orfèvrerie d'argent », *A&D*, avril 1914, supplément, p. 6.
[1074] É. POSSÉMÉ, « Mobilier et décoration », *in* A. BONY, 1991, p. 684.
[1075] L'objectif de parvenir à un « Art à bon marché, un Art vraiment démocratique » par l'industrialisation est uniquement énoncé par Léon Dausset en 1912 (L. DAUSSET, « Conseil municipal de Paris. Compte rendu de la séance du mardi 2 avril 1912 – Vœu relatif à l'organisation, à Paris, en 1915, d'une Exposition internationale des arts décoratifs modernes », repris *in* G.-Roger SANDOZ et J. GUIFFREY, 1913, document n° 20, p. CCXX).
[1076] RENÉ-JEAN, « Bibliographie. – Art moderne », *A&D*, mars 1913, supplément, p. 5-6.
[1077] RENÉ-JEAN, « Roger Marx », *A&D*, janvier 1914, supplément, p. 1-3.

par Jean Walter, et celle de Draveil, en Île-de-France[1078]. Après la parution de l'ouvrage de Benoît-Lévy en 1904[1079], le modèle de la cité-jardin, développé en Angleterre par Ebenezer Howard autour de Port Sunlight et Bournville, s'est répandu progressivement dans les milieux des architectes et des réformateurs. L'idéal britannique d'une entité urbaine autonome est repensé par Benoit-Lévy, qui se détache toutefois progressivement du modèle de la cité ouvrière à la française pour faire de la cité-jardin un élément contribuant à l'expansion planifiée des villes[1080]. En 1914, la société coopérative à capital variable d'épargne et d'habitation « Paris-Jardins », confie ainsi à Jean Walter[1081] la réalisation de la cité-jardin de Draveil dans le parc à la française du château du même nom, dans l'Essonne. Étudiant ces constructions, Maurice Guillemot se montre surtout sensible à la moralisation sociale de l'ouvrier ainsi effectuée, en complément de l'art à l'école[1082]. Éloigné du cabaret, ce dernier et son épouse entretiennent désormais, avec leurs collègues et voisins, des relations de confraternité et d'émulation dans la tenue de leur ménage. Guillemot reprend également à son compte le discours hygiéniste, se contentant, d'un point de vue esthétique, de souscrire au régionalisme prôné par Benoit-Lévy[1083]. Son commentaire enthousiaste de la cité d'Ugine réside aussi surtout dans l'adaptation de Braillard au cadre montagnard et aux matériaux locaux, plus que dans l'appréciation d'une qualité de vie offerte à des classes populaires[1084].

Plus généralement, la diffusion de l'objet d'art par sa reproduction industrielle en série répond donc désormais moins à un objectif social. Elle s'insère bien davantage dans une démarche matérielle, économique et commerciale, capable de redresser le prestige de la France, non seulement à l'intérieur de ses frontières, mais également à l'échelle internationale. Dans le sillage des recommandations de François Monod[1085], toute association des artistes

---

1078 M. GUILLEMOT, « Habitations d'employés », *A&D*, juillet 1911, p. 209-216 ; « Logis d'ouvriers », *A&D*, septembre 1912, p. 79-88 ; « Une cité-jardin à Draveil », *A&D*, février 1914, p. 49-54. Voir annexes III-1911-7, III-1912-9 et III-1914-2

1079 Georges BENOIT-LÉVY, *La Cité-jardin*, Paris, s. n., 1904.

1080 Marie GAIMARD, « Georges Benoit-Lévy, La cité-jardin, 1910 », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6077, consulté le 18 décembre 2014).

1081 Sur Jean Walter, voir : Marie GAIMARD, *Hygiène, morale et rentabilité. Jean Walter, architecte (1883-1957)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Claude Massu, université de Paris I-Panthéon Sorbonne, 2013.

1082 M. GUILLEMOT, *A&D*, septembre 1912.

1083 G. BENOIT-LÉVY, « La cité-jardin », *Gazette des beaux-arts*, février 1910, p. 157-168. Extraits repris dans N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX, J. RAMOS (dir.), (*Anthologie*), 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/6077, consulté le 18 décembre 2014).

1084 M. GUILLEMOT, *A&D*, juillet 1911. Sur les constructions de Maurice Braillard à Ugine, voir : Marina MASSAGLIA AÏT-AHMED, *Maurice Braillard, architecte et urbaniste*, Genève, Fondation Braillard Architectes / Georg, 1991.

1085 « La condition même de l'existence et du développement de l'art décoratif contemporain est une bonne organisation commerciale ; c'est une nécessité, pour nos artistes décorateurs, de multiplier leurs relations avec le public et d'étendre par tous les moyens l'exploitation et la vente de leur travail. [...] Aux décorateurs de s'associer pour profiter du patronage qui leur est offert, d'y trouver un encouragement et une occasion pour organiser ce

avec une structure commerciale est vivement encouragée. L'action entreprise par les grands magasins du Printemps en faveur de l'industrie des arts appliqués est ainsi saluée avec enthousiasme par *Art et Décoration* qui s'en fait le relais. Le concours de service de table et verrerie, organisé en 1912 par les grands magasins du Printemps, avec l'aide de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, fait ainsi l'objet d'un long compte rendu de Maurice Dufrène. Cette initiative du directeur, M. Laguionie, est présentée comme une occasion excellente de rapprochement entre artistes et industriels ; de plus, elle donne à l'artiste décorateur son droit de cité là où il était jusque-là confiné à l'anonymat[1086]. Quelques mois plus tard, Pillard-Verneuil se montrera plus sévère : si l'esprit de la tentative est excellent, sa réalisation est à son sens rendue « défectueuse » par la réunion d'un jury aux membres innombrables et incompétents[1087]. La même année, la création des ateliers de Primavera, par René Guilleré, qui constitue un autre effort d'organiser la diffusion, à grande échelle – mais dans un cadre toujours luxueux –, d'un artisanat d'art, n'est même pas relevée par *Art et Décoration*[1088]. La formule répond pourtant en grande partie aux vœux souvent exprimés par les critiques ; bientôt imitée par les autres grandes enseignes parisiennes, elle contribuera largement au succès de l'Art déco pendant l'Entre-deux-guerres. En revanche, l'association commerciale qui, à une échelle plus restreinte, unit le verrier Marcel Goupy au marchand Georges Rouard, retient l'attention de la revue[1089] ; mais l'attitude de Rouard envers l'art contemporain reste alors relativement timide. Il préfère, le plus souvent, procéder à l'adaptation progressive de modèles traditionnels, de Limoges, Chantilly ou de Rouen[1090].

Enfin, malgré leurs exhortations à unir les artistes et les fabricants, les critiques d'*Art et Décoration* avouent leurs réticences face à l'élaboration d'une esthétique industrielle. Seul Louis Hourticq, en 1911, semble conscient d'une nécessaire adaptation du style moderne à la création mécanique et tente d'encourager les organisateurs de l'Exposition de 1916 dans cette

---

qui leur manque encore : l'exposition et la vente de leurs travaux sous une forme pratique et permanente. » (F. MONOD, « Chronique. – "L'Exposition d'art décoratif contemporain" », *A&D*, juillet 1912, supplément, p. 5).

[1086] M. DUFRÈNE, « Un concours de service de table et verreries », *A&D*, avril 1912, p. 123-130. Voir annexe III-1912-4. Cet argument est également avancé par le futur directeur de la Manufacture de Sèvres, de 1920 à 1938 : Georges LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, « À propos d'un concours récent pour la composition d'un service de table », *La Revue de l'art ancien et moderne*, avril 1912, p. 255-257.

[1087] M. P.-VERNEUIL, « L'Art décoratif aux Salons de 1912 », *A&D*, juin 1912, p. 180-182.

[1088] Mourey se contente d'évoquer la création de Primavera de manière très vague au cours de son analyse du Salon des artistes décorateurs. G. MOUREY, *A&D*, avril 1912, p. 120.

[1089] Anonyme, « Essai de rénovation dans le décor des céramiques de table », *A&D*, septembre 1912, publicité de quatre pages insérées dans le supplément. Sur Rouard, voir : Véronique AYROLES, « Un artiste-décorateur et sa galerie : François Décorchemont et la maison Rouard », *Revue de l'art*, n° 118, 1997, p. 56-68.

[1090] Voir annexe III-1912-9.

direction[1091]. Mais, globalement, l'idée même d'une telle esthétique est farouchement rejetée par les Français, et cela depuis de longues années : au temps de l'Art nouveau, rares ont été les artistes à tenter de s'engager dans cette voie, mis à part un Louis Sorel, pour le mobilier, ou un Félix Aubert, pour la dentelle[1092]. Une telle fermeture a d'ailleurs pu expliquer la rapide lassitude de Julius Meier-Graefe et, au terme d'à peine trois années d'existence, la prompte réorientation de sa revue, *L'Art décoratif*, vers les beaux-arts, au détriment de la promotion de « l'art industriel ». Dix ans plus tard, les mentalités françaises semblent avoir peu évolué. En 1913, le programme de *L'Art de France* refuse en effet catégoriquement de procéder comme les Allemands, « peuple d'industriels qui invente pour la machine ses formes décoratives[1093] ». Malgré leur admiration plus mêlée d'envie pour le génie germanique, la plupart des rédacteurs réunis par Émile Lévy ne parviennent pas à renoncer à une esthétique artisanale perçue comme l'émanation d'une sensibilité française. Le fabricant de poêles Eichmüller se félicite ainsi que l'industrie céramique réussisse à produire en série des cheminées qui « donnent l'impression d'œuvre[s] d'art » grâce « aux hasards de la cuisson, aux jeux toujours renouvelés de coloration du grès flammé[1094] ». La spécificité même du mode de production mécanique est volontiers niée, et, généralement, les critiques ne perdent pas une occasion de rappeler leur attachement indéfectible à la figure de l'artisan et au travail manuel. Dans les arts textiles – broderie ou impression sur étoffes –, ou encore dans la céramique usuelle, la trace de la main apporte toujours un supplément d'irrégularité, de charme, de liberté, bien préférable à la sécheresse, à la froideur et à la vulgarité de l'exécution mécanique[1095]. Charles Saunier tente d'étendre de telles qualités aux procédés mécaniques, en rappelant que la

[1091] « Ici encore les fervents de style nouveau doivent accepter les nécessités de la société moderne. La forme normale du travail industriel est le travail à la machine. Il ne sert à rien de récriminer. Quand un beau meuble moderne aura plu, il sera bien vite copié, multiplié et propagé par la machine. Si le style nouveau ne devait jamais s'adapter à la création mécanique, il ne serait guère utilisable dans notre société. Il conserverait les caractères d'un art somptuaire et ne produirait que des objets de luxe. Il ne peut avoir pour seul but de garnir des galeries de musées ou des vitrines de collectionneurs. » (L. HOURTICQ, « Chronique. Un projet d'Exposition internationale des arts décoratifs modernes », *A&D*, août 1911, supplément p. 2).

[1092] Louis Sorel avait élaboré un procédé permettant la construction mécanique de meubles au moyen de planches découpées ; Félix Aubert, de son côté, enregistra un brevet pour fabriquer mécaniquement des dentelles polychromes aux motifs fortement stylisés. Cf. R. FROISSART, 2004, p. 96-102 et 179-186.

[1093] La Rédaction, « Notre programme », *L'Art de France*, 15 juin 1913, p. 13.

[1094] V. EICHMÜLLER, « Poêles et cheminées », *A&D*, octobre 1911, p. 237. Voir annexe III-1911-10.

[1095] Saunier reste nostalgique du travail à la main de la brodeuse, « toujours plus robuste, plus nourri, d'un charme si prenant en dépit de menues irrégularités inhérentes à tout labeur humain » (C. SAUNIER, « Quelques travaux de M. Jules Coudyser », *A&D*, septembre 1911, p. 292, voir annexe III-1911-9) ; Grasset s'avoue heureux de voir que les céramistes modernes commencent à délaisser l'impression céramique, toujours vouée à « la vulgarité inférieure » (E. GRASSET, « La décoration de la céramique », *A&D*, octobre 1911, p. 296) ; Pillard-Verneuil, enfin, reconnaît aux toiles exécutées manuellement et imprimées à la planche une valeur artistique ajoutée, une vie et une vibration supplémentaires (M. P.-VERNEUIL, « Toiles imprimées nouvelles », *A&D*, janvier 1912, p. 15-16). Voir annexe III-1912-1.

machine à broder est, elle aussi, le fruit de l'intelligence humaine[1096] ; mais l'argument reste peu convaincant du point de vue de l'exécution finale.

Dans ce contexte, la valorisation de deux grandes figures d'artisan révèle bien les résistances intimes de la critique vis-à-vis de l'industrie. Alors que le débat sur l'apprentissage continue de faire rage, après la publication de l'ouvrage de Paul Boncour réclamant le regroupement des « éléments épars du milieu corporatif [1097]», la décision de confier la parole à Émile Robert, pour faire part de son expérience, n'est pas anodine[1098]. Elle l'est d'autant moins qu'elle intervient après l'exposition des travaux de ses apprentis ferronniers, âgés de treize à seize ans, au Salon de la Nationale des beaux-arts de 1913. Robert fait ainsi l'apologie de la transmission de l'amour du métier et du rôle fondamental confié à l'imagination dans les arts appliqués. Sans nier l'impératif d'une collaboration avec l'industrie, il démontre la nécessité de former au préalable une « élite d'artisans instruits *dans la dignité de leur métier*[1099] ». Dans le dernier numéro publié avant la mobilisation générale du 1er août 1914, l'article consacré à l'orfèvre danois Georg Jensen par Sedeyn est encore plus symptomatique : il trahit, explicitement, la difficulté qu'éprouvent les critiques d'*Art et Décoration* à se résoudre à la prépondérance des modalités industrielles de production dans le domaine de la création. Dans une démarche qui n'est pas sans faire écho à la promotion contemporaine du retour au métier dans la sculpture et la gravure, Émile Sedeyn se livre à une véritable apologie de l'artisan, en présentant Jensen comme un modèle, puisqu'il est à la fois artiste, décorateur et technicien. Ainsi, l'intervention personnelle directe de l'artiste danois dans la conception et la fabrication de ses œuvres garantit la réalisation d'« objets vraiment usuels qui sont en même temps des pièces d'art, émanant directement de l'artiste sans l'intermédiaire des procédés mécaniques si nuisibles au charme et à l'originalité du modèle le plus réussi.[1100] » L'attachement à l'un des idéaux premiers de l'Art nouveau est ici limpide, et traduit l'incapacité de l'équipe de Lévy, malgré sa vigilance et ses partiels renouvellements internes, à se saisir des véritables enjeux de

[1096] « […] cette machine à broder […] mise au point après une série d'améliorations portant sur quarante années, est, elle aussi, quelque chose d'émouvant puisqu'elle résume l'effort de collaborations intelligentes qui lui ont donné la force, la régularité, la vie. » (C. SAUNIER, *A&D*, septembre 1911, p. 290).

[1097] Paul BONCOUR, *Art et démocratie*, Paris, Ollendorf, 1912, p. 92.

[1098] É. ROBERT, « L'apprentissage des métiers d'art : la ferronnerie », *A&D*, août 1913, p. 39-50. D'après l'épreuve de cet article conservée dans les archives d'Émile Sedeyn, aux Archives municipales de Reims, la signature « É. Robert » serait en réalité le pseudonyme de Sedeyn (82S13, sous-dossier 2, pièce 10, Reims, Archives municipales). Étant donné la précision des informations données par l'article, il est probable que la mise en forme du texte ait été faite par Sedeyn, sur une base livrée par Robert. Mais, s'il contient vraisemblablement des compléments réécrits par Sedeyn, le contenu informatif de l'article n'en traduit pas moins la pensée de Robert. La décision de conserver la signature « É. Robert » est également révélatrice des positions d'*Art et Décoration* vis-à-vis de l'apprentissage.

[1099] *Ibid.*, p. 41.

[1100] É. SEDEYN, « L'orfèvre Georg Jensen », *A&D*, juillet 1914, p. 16. Voir annexe III-1914-7.

l'art décoratif d'avant-guerre – tout comme elle ne parvient pas à comprendre l'avant-garde picturale.

L'argumentation déployée en faveur de l'industrialisation procède donc bien plus d'une préparation à la lutte économique contre l'Empire allemand que d'une adhésion de fond à ses principes. Elle répond essentiellement à une stratégie nationaliste ; mais les maladresses et les hésitations des critiques peinent à la rendre pleinement efficace. C'est pourquoi ils trouvent plus volontiers refuge dans la promotion des valeurs traditionnelles « françaises ». À cet égard, l'engagement nationaliste d'*Art et Décoration* à la veille de la Grande Guerre relève sans doute davantage du repli réactionnaire que de l'impérialisme conquérant.

3/ L'exaltation des richesses nationales

L'art comme expression de la « race »

Face à la menace allemande et aux travers des décorateurs français, *Art et Décoration*, peinant à promouvoir un système de production réellement concurrentiel, radicalise alors une tendance déjà profondément ancrée : la valorisation de qualités qui seraient spécifiquement françaises. Cette conception identitaire de l'art, et, plus encore, de l'art appliqué, fortement marquée par la pensée de Taine, a contribué, depuis le tournant du siècle, à la construction d'une géographie stylistique de l'Art nouveau dans les pages du périodique[1101]. Dans la compétition nationaliste motivée par le contexte économique et diplomatique, l'obsession allemande génère une définition des styles plus antagoniste que jamais. Cherchant à exacerber leurs spécificités, les critiques puisent dans une tradition française pour revendiquer une suprématie esthétique fortement mise en danger. Dans le sillage des années précédentes, marquées par le désir de construire une modernité inscrite dans le droit fil d'une tradition nationale, les auteurs d'*Art et Décoration* s'appuient sur l'idée d'une permanence, elle-même génératrice non seulement d'identité, mais également de puissance.

Ils se conforment alors à l'image de la tradition telle qu'elle est construite par les historiens de l'art, à la recherche d'un « caractère national [qui] n'a de sens que dans la continuité historique[1102] ». Cette continuité est aussi celle du « génie national », que l'art

[1101] Voir supra, dans le chapitre 5 : « *Un sursaut identitaire* ».
[1102] D. JARRASSÉ, *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 29.

moderne ne peut que perpétuer. Or, selon la généalogie retracée par Dominique Jarrassé, les historiens de l'art reprennent à leur compte un ensemble de modèles scientifiques – anthropologiques, philologiques et naturels – qui a engendré une ethnicisation de la discipline[1103]. La recherche du « caractère national » de l'art remonte au XVIII[e] siècle, qui associait déjà, sous la plume de l'abbé Dubos, de Voltaire, de Rousseau ou de Herder, des fondements naturels (le sol et le climat) à des critères culturels (la nation ou le peuple)[1104]. Profondément marquée par les théories matérialiste et scientiste, la génération romantique, à la recherche de « lois » infaillibles, substitue alors la notion de « race » à celle de « peuple », créant les conditions d'une construction déterministe de l'histoire de l'art. Viollet-le-Duc, maître à penser d'*Art et Décoration*, fait sien le mythe aryen développé par Gobineau, et élabore, dans ses *Entretiens*, une histoire ethnique de l'art, amplement diffusée, par la suite, par Courajod[1105]. Taine, de son côté, dans sa quête de causalité, fait de toute forme artistique le produit de la combinaison de trois facteurs : la race, le milieu et le moment, le premier de ces facteurs constituant le socle sur lequel se fonde la possibilité même d'une continuité, au-delà des ruptures induites par les événements historiques[1106].

La prégnance de ces modèles scientistes et ethniques est telle que, dans les premières années du XX[e] siècle, l'imaginaire des critiques – qu'ils aient, ou non, une formation d'historien de l'art – en reste profondément imprégné. L'affiliation de certains à une école de pensée viollet-le-ducienne l'explique en partie, mais le rayonnement d'une telle vision « racialiste », non seulement de l'art, mais également du monde, dépasse largement ce cercle d'influence. L'emprise de la pensée tainienne est tout aussi forte. Dans son compte rendu du Salon d'automne de 1910, Maurice Pillard-Verneuil avait repris à son compte ce schéma de pensée déterministe et le vocabulaire à travers lequel s'exprime cette pensée, afin de justifier non seulement sa théorie de la relativité des goûts, mais également, l'hétérogénéité radicale des styles français et allemand :

> « D'ailleurs, sans parler de la beauté absolue, qui s'impose à tous, comment ne pourrait-on admettre que la compréhension du beau diffère avec les pays et avec les races ? C'est pourtant d'une claire logique. Tant que des peuples sont restés peu artistes par eux-mêmes, ils se sont nécessairement contentés d'emprunter à leurs voisins mieux doués leurs arts et leurs goûts esthétiques. Mais leurs sens artistiques s'éveillant, logiquement ils doivent s'apercevoir que ces arts et ces goûts ne répondent pas absolument aux aspirations artistiques qu'ils sentent naître

[1103] D. JARRASSÉ, « Mythes raciaux et quête de scientificité dans la construction de l'histoire de l'art en France », *Revue de l'art*, n° 146, 2004, p. 62.
[1104] D. JARRASSÉ, *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 28-30.
[1105] E. MICHAUD, 2005 (1996), p. 66-68.
[1106] D. JARRASSÉ, *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 27.

> en eux-mêmes. Ils veulent créer à leur tour, et s'efforcent de créer suivant le génie de leur race. […]
> C'est là une question de races, sans considérations autres. L'âme germanique cherche de préférence la force, la robustesse, la richesse un peu lourde ; nous préférons, nous latins, l'harmonie, la sveltesse et la grâce.[1107] »

Le critique s'appuyait ici sur la préface du catalogue du Salon, faisant sienne la vision du baron de Pechmann : « C'est dans l'art appliqué surtout que se manifeste la différence des races[1108] ». Mais il était depuis longtemps acquis à une telle conception, appliquée, tout particulièrement dans le domaine de la composition ornementale[1109]. C'est pourquoi, continuant d'adhérer à la théorie tainienne du milieu, il préconise de baser l'ornement sur l'étude documentaire des « fleurs et [des] animaux qui nous entourent » : « Ils font partie du décor familier de notre enfance, de notre vie entière. Et les ornementations qu'ils sauront nous inspirer seront, elles aussi, plus facilement compréhensibles, s'adapteront mieux au génie de notre race.[1110] » Dans *L'Art décoratif*, la dette de son confrère Maurice Maignan envers Taine est tout aussi explicite : « *L'Art est l'expression d'un milieu* [1111]», professe-t-il, engageant les décorateurs français à se défaire de leur individualisme tout en cultivant leurs « sentimentalités françaises[1112] ».

Dans le prolongement d'une quête essentialiste du « caractère national » initiée au moment même où émerge l'idée de « nation », les critiques d'*Art et Décoration* se livrent, à la suite de Verneuil, à une véritable litanie des qualités soi-disant intrinsèques à l'art français. Sous leur plume, le génie national apparaît comme la synthèse d'une grâce légère et d'une rigueur « classique », dont les avatars peuvent être divers. La dette envers la pensée des Lumières est perceptible dans la promotion inlassable d'une légèreté, à laquelle on associe grâce, finesse, ironie, inventivité – un champ sémantique qui recoupe la définition du « caractère des nations » donnée par Diderot et d'Alembert : « le *caractère* des François est la légèreté, la gaieté, la sociabilité[1113] ». De telles qualités sont notamment décelées par Bénédite chez le graveur Louis Morin[1114], par Claude Roger chez Willette, assimilé à La Fontaine[1115] ou

---

[1107] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1910, p. 130.
[1108] *Ibid.*, p. 136.
[1109] L'enseignement de l'art appliqué a pour fonction de stimuler une créativité « conforme au génie de la race » (M. P.-VERNEUIL, « La nouvelle école d'art industriel de Zurich », *A&D*, août 1908, p. 37). L'adéquation de l'art ornemental à l'« esprit de la race » est présentée comme un enjeu esthétique et commercial de premier plan (M. P.-VERNEUIL, « Les ornementations tchèques », *A&D*, novembre 1909, p. 141).
[1110] M. P.-VERNEUIL, « Ce que doit être l'étude de la nature. Comment on doit l'interpréter », *A&D*, janvier 1911, p. 4.
[1111] M. MAIGNAN, « À propos du Salon des artistes décorateurs », *L'Art décoratif*, avril 1911, p. 201.
[1112] *Ibid.*, p. 199.
[1113] Diderot et d'Alembert, « Caractère national », *Encyclopédie*, tome 2, p. 666, cité par D. JARRASSÉ, *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 29.
[1114] L. BÉNÉDITE, « Louis Morin », *A&D*, février 1912, p. 46.

encore, par Verneuil dans les nouvelles toiles de Rambouillet : « Elles sont modernes, très modernes ; mais s'apparentent cependant directement à l'art français des styles passés. On y retrouve la composition pondérée, équilibrée, la grâce, la fertilité d'invention, qui sont des qualités bien françaises en art décoratif.[1116] » Ces étoffes concilient précisément les éléments binaires considérés comme constitutifs du génie national, grâce et rigueur de la composition, qu'Henry Bidou se plaît également à retrouver dans les trois salles consacrées à l'art appliqué au Salon de la Société nationale de 1911 :

> « C'est là que le goût français donne sa plus juste mesure. Presque tout y est fin, sobre et pondéré. Et si l'on réfléchit à l'exubérance des formes fausses par lesquelles, il y a une vingtaine d'années, la renaissance des arts décoratifs a commencé, on admire davantage la sûreté avec laquelle ce goût les a ou éliminées, ou ramenées à la nature, au calme, à la proportion et aux lois.[1117] »

Maurice Dufrène apparaît aussi à Raymond Bouyer comme le continuateur d'un classicisme ingresque, par son « respect de la ligne rationnelle et de l'équilibre[1118] », typique du goût français.

En effet, ces qualités attribuées aux œuvres d'art, plus psychologiques qu'esthétiques, ne sont autres que l'émanation du goût, inlassablement invoqué par les critiques, et lui-même considéré, depuis Caylus[1119], comme l'expression, nuancée mais continue, du génie national. Or, la promotion de critères d'évaluation proches de l'univers classique – l'équilibre, la sobriété, la simplicité, la clarté[1120], la rigueur ou encore l'élégance, née de la combinaison de ces caractères avec la grâce – traduit bien, de nouveau, la volonté des critiques de se rattacher à la tradition française des XVIIe et XVIIIe siècles, parallèlement revalorisée par les tenants du maurrassisme[1121]. Si le gothique est toujours valorisé sous la plume d'un Paul Vitry totalement imprégné de la pensée de Courajod et de Viollet-le-Duc, un glissement identitaire tend à privilégier désormais la fin de l'Ancien-Régime. L'anti-germanisme joue sans doute là

1115 Claude ROGER [Claude ROGER-MARX ?], « Adolphe Willette », *A&D*, janvier 1911, p. 24.
1116 M. P.-VERNEUIL, «, Toiles imprimées nouvelles », *A&D*, janvier 1912, p. 21.
1117 H. BIDOU, « Les Salons. L'art décoratif à la Société nationale et aux Artistes français », *A&D*, juin 1911, p. 184.
1118 R. BOUYER, « Quelques ornements typographiques de Maurice Dufrène », *A&D*, août 1911, p. 254.
1119 « Le goût d'un pays étant une fois établi, on n'a plus qu'à le suivre dans ses progrès ou dans ses altérations ; c'est le moyen de connaître, du moins en partie, celui de chaque siècle. Il est vrai que cette seconde opération est plus difficile que la première. Le goût d'un peuple diffère de celui d'un autre peuple presque aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entre elles ; au lieu que les variétés du goût national en différents siècles peuvent être regardées comme les nuances très fines d'une même couleur. » (Comte de Caylus, cité dans D. JARRASSÉ, *in* R. LEEMANN (dir.), 2005, p. 31).
1120 Émile Sedeyn énumère ainsi les qualités spécialement françaises du graveur Maurice Taquoy : « la clarté, le goût de l'observation, le mouvement, l'abondance […] un sens ingénieux de la couleur et de la composition » (É. SEDEYN, « Maurice Taquoy », *A&D*, février 1913, p. 63).
1121 O. DARD, M. LEYMARIE et N. MCWILLIAM (éd.), 2010.

encore un rôle. Depuis de longues années, la recherche des origines et de la quintessence de l'art gothique, investi d'une forte valeur identitaire, concentre l'attention des historiens de l'art français et allemands. Au début du XXe siècle, et tout particulièrement au début des années dix, le débat redouble d'intensité. Si Émile Mâle s'attache à faire de l'art du XIIIe siècle « le sommet de l'art national[1122] » et retrouve dans les églises médiévales « un peu du génie de la France[1123] », Wilhelm Worringer, dans *Abstraktion und Einfühlung*[1124], assimile l'art gothique à l'expression la plus accomplie d'une pulsion à l'abstraction propre au peuple germanique. Ce style devient l'émanation d'un « invariant ethnique[1125] ». Sans vraiment céder la possession exclusive du génie gothique à l'Allemagne, les Français trouvent refuge dans d'autres périodes prestigieuses de leur histoire nationale : le Grand Siècle et le Siècle des Lumières. Par ailleurs, prenant appui sur des données philologiques, historiens et critiques recherchent leur identité du côté d'une sphère linguistique et « ethnique » latine, en tout point opposée aux caractères germaniques nordiques[1126], comme Pillard-Verneuil se plaît à le rappeler. Un tel souci de différenciation contribue aussi, incontestablement, à réhabiliter la culture française classique, longtemps honnie sous l'influence de l'anti-académisme.

Mais, si les critiques d'*Art et Décoration* s'attachent, à la suite des historiens de l'art, à promouvoir la permanence du génie français, ils restent conscients de la diversité de ses incarnations. Leur évaluation de l'art contemporain à l'aune des caractéristiques perçues comme emblématiques d'une identité nationale prend également en compte le dynamisme de la création et l'expression moderne de ces qualités. L'exaltation des richesses nationales du présent consiste donc aussi à faire l'inventaire des terrains d'élection de l'art décoratif français, tout en pointant ses insuffisances.

[1122] M. PASSINI, 2012, p. 149.

[1123] Émile MÂLE, *Carnet*, fol. 1390 (Institut de France, Fonds Émile Mâle, dossier n° 7613, VI), cité par M. PASSINI, *Ibid*, p. 147

[1124] Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, Heuser'sche Verlags-Druckerei, 1907, réed. Munich, 1908 ; traduction française *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 2003.

[1125] M. PASSINI, 2012, p. 183.

[1126] Une polarité nord-sud est également à l'œuvre au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, dans la construction d'une histoire de la peinture vénitienne, lue comme lieu d'ancrage d'une identité classique et latine résistant à la menace germanique, comme l'a montré Anna Jolivet (A. JOLIVET, 2012).

Évaluation d'une suprématie : l'excellence de l'art français

La définition des domaines d'excellence de l'art français s'effectue toujours, en grande partie, selon la perspective comparatiste franco-allemande, adoptée pour l'évaluation du style. Ainsi, se penchant sur le domaine bien précis qu'est l'affiche de sports d'hiver, Maurice Guillemot ne cherche pas à illusionner ses compatriotes sur la qualité de leur production : il souligne clairement son infériorité par rapport aux créations des Allemands, des Suisses, ou encore des Écossais. Les œuvres du munichois Wielandt, du Suisse Walther Koch ou des Berlinois Hollerbaum & Schmidt surpassent indubitablement une production française plus encline à figurer les charmes du théâtre ou le comique de la caricature que la vigueur sportive[1127]. Malgré la volonté de galvaniser le moral des décorateurs avant le grand « tournoi » de 1916, la question du mobilier et de l'aménagement d'intérieur ne fait pas non plus l'unanimité chez ses confrères. La difficulté des artistes français à travailler collectivement, l'absence de collaboration avec l'industrie, et la médiocrité de leurs expositions constituent pour l'essentiel l'explication de faiblesses inlassablement soulignées par Pillard-Verneuil. Mais le retard vis-à-vis des Allemands s'accuse également de manière plus spécifique dans certains types de meubles, comme la vannerie[1128].

Toutefois, si une nécessaire lucidité amène à souligner les faiblesses des Français, la stratégie positive adoptée *Art et Décoration* met surtout l'accent sur les points forts, au-delà de la seule sensibilité esthétique. Les critiques ne perdent pas une occasion de rappeler les traditions d'excellence nationale : le portrait peint[1129], mais également l'artisanat. Ainsi, une fois de plus, les défauts mêmes des décorateurs français, incapables de s'entendre avec les industriels, se muent en qualités sous la plume des critiques, qui révèlent, de nouveau, leur attachement au métier. De retour de Turin en 1911, Paul Alfassa n'hésite pas à rappeler cette spécificité nationale :

> « […] le temps n'est pas loin sans doute où l'on s'accordera à reconnaître que la France est capable de produire non seulement des copies de meubles et d'objets du XVIIIe siècle dont elle

[1127] M. GUILLEMOT, « Les affiches de sports d'hiver », *A&D*, octobre 1912, p. 126-128. Voir annexe III-1912-10.

[1128] Pierre SARRAZIN [É. SEDEYN], « Emplois artistiques de la vannerie. Petits meubles, jardinières, luminaire électrique », *A&D*, août 1913, p. 57-64. Voir annexe III-1913-8.

[1129] « [...] cette tradition du portrait français, qui a été, dans notre art, depuis des siècles, et qui reste, aujourd'hui encore, la plus spontanée, la plus constante, la plus solide, la plus nationale à travers tous les changements de goût, de la technique, du style, de l'idéal. » (F. MONOD, « Chronique. – Une élection à l'Académie des Beaux-Arts », *A&D*, juin 1913, supplément, p. 3).

> fournit le monde entier, mais des œuvres originales dans lesquelles se retrouvent les qualités de nos anciens artisans.[1130] »

Ainsi, tout en déplorant, à la suite de Raymond Kœchlin, la domination des objets de luxe dans les salons et les sections françaises des expositions, les critiques vantent avec complaisance le savoir-faire de leurs compatriotes dans ce domaine. Même Gabriel Mourey, fermement acquis à la cause industrielle et contempteur d'un art somptuaire inutile réservé à l'élite, vante l'« incomparable supériorité[1131] » des créateurs d'objets d'art français. L'excellence des céramistes est, de ce point de vue, particulièrement remarquable et unanimement reconnue. Au fil des comptes rendus de salons publiés par *Art et Décoration*, les noms de Lenoble, de Decœur, ou encore de Méthey apparaissent régulièrement, accompagnés des épithètes les plus élogieuses. Les qualités attribuées à Émile Decœur, qui commence à abandonner les émaux flammés pour jouer sur l'épaisseur des coulées d'émail et l'utilisation discrète d'un répertoire végétal stylisé[1132], sont d'ailleurs précisément celles qui définissent alors l'« essence » de l'art français sous la plume des critiques : pureté, simplicité, sobriété[1133] – autant de vertus défendues, dès 1914, par Georges Rouard dans sa galerie des « Artisans français contemporains », et, par la suite, portées au pinacle par René Chavance dans les années trente[1134]. L'aspiration des critiques à la sobriété explique leur penchant pour le grand feu[1135], ce qui ne les empêche pas de goûter l'œuvre plus fantaisiste et chatoyante du faïencier André Méthey[1136].

La supériorité des céramistes français est volontiers étendue à l'ensemble des arts du feu, malgré quelques nuances. L'enthousiasme des critiques est ainsi moins unanime et systématique devant l'œuvre des verriers Maurice Marinot, François Décorchemont ou Dammouse, pourtant suivis avec attention[1137]. En revanche, la phalange des émailleurs – Eugène Feuillâtre, Fernand Thesmar, Paul Grandhomme ou Léon Jouhaud, pour la plupart vétérans de l'Art nouveau ayant amplement démontré un savoir-faire parfois virtuose –, apparaît comme une valeur sûre de l'art décoratif français. Enfin, proches des arts du feu,

---

1130 Paul ALFASSA, « Le Pavillon de l'art décoratif français à l'Exposition de Turin », *A&D*, octobre 1911, p. 322.
1131 G. MOUREY, « VII[e] Salon de la Société des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1912, p. 105.
1132 F. FRAVALO et M. GIRAUD, *Émile Decœur, 1876-1953*, Paris, Galerie Michel Giraud éditions, 2008, p. 84-99. Voir annexe III-1912-4.
1133 G. MOUREY, *A&D*, avril 1912, p. 106.
1134 René CHAVANCE, « Œuvres récentes d'Émile Decœur », *A&D*, novembre 1933, p. 339-344.
1135 Georges-Antoine ORLIAC, « Simmen », *A&D*, novembre 1911, p. 353.
1136 Étienne AVENARD, « Les poteries d'André Méthey », *A&D*, mars 1912, p. 92-97. Voir annexe III-1912-3.
1137 En 1912, Gabriel Mourey se montre peu complaisant envers Marinot et Décorchemont : « Les productions de M. Marinot négligées, comme elles méritent de l'être, il ne reste à louer que les pâtes de verre de M. Décorchemont. J'éprouve une grande tendresse, certes, pour elles… mais je ne puis, cependant, m'empêcher de trouver qu'elles ont excessivement l'air de travaux en sucre coloré […]. » (G. MOUREY, *A&D*, avril 1912, p. 108).

malgré la pratique concomitante de procédés à froid, les arts du métal font également la fierté des critiques d'*Art et Décoration* et de leurs confrères : la ferronnerie forgée, brillamment représentée par Émile Robert, Edgar Brandt, Édouard Schenck et Paul Szabo, est tout particulièrement appréciée pour les qualités techniques de sa mise en œuvre, et son respect du passé[1138]. Dans cette tradition artisanale, une supériorité nationale est également attribuée à la mode parisienne[1139] et au livre de luxe[1140] – justement en plein essor et en plein renouvellement dans les années dix[1141].

C'est également à la qualité de ce savoir-faire, ainsi qu'à la richesse culturelle de la nation française, qu'en appelle Maurice Pillard-Verneuil pour rénover un artisanat prometteur : celui du jouet. Dans le sillage d'une attention nouvelle portée à l'enfance et à son éducation artistique, par le biais de l'art à l'école et de la réforme de l'enseignement du dessin, l'intérêt des artistes commence à se tourner vers l'intégralité du cadre de vie enfantin[1142]. Dès l'été 1910, la Société nationale des beaux-arts avait orchestré à Bagatelle une exposition, en patrie rétrospective, qui rassemblait portraits et jouets d'enfant du XVIIIe au XXe siècle[1143]. En juin 1913 s'ouvre au musée Galliera une exposition consacrée à « L'Art pour l'enfance », regroupant non seulement des livres, des vêtements et des objets usuels, mais également des jouets et quelques aménagements décoratifs de chambres d'enfants réalisés par Mathieu Gallerey, Jessie M. King, Miss C. Lloyd et André Hellé[1144]. Également illustrateur et créateur d'imageries scolaires, ce dernier avait déjà présenté une chambre complète lors du Salon d'automne de 1911, remarquée par Pillard-Verneuil. Peu séduit par cet ensemble sobre et relativement élémentaire, mais sans grandes prétentions décoratives, le critique avait en

---

1138 G. MOUREY, *A&D*, avril 1912, p. 111.

1139 « Ces artistes ont renoué là une tradition bien française. Et de même que nos robes continuent à maintenir chez nous cette supériorité dans l'art de la toilette que Paris s'est depuis longtemps arrogée, des gravures de mode comme les leurs ajouteront aux séries précieuses d'autrefois, une suite qui n'en diminuera pas l'agrément. » (P. CORNU, « L'art de la robe », *A&D*, avril 1911, p. 116).

1140 Anonyme, « Expositions. – Une exposition internationale du livre et des arts graphiques à Leipzig en 1914 », *A&D*, septembre 1913, supplément, p. 8. Le rédacteur précise toutefois que cette supériorité est partagée avec l'Angleterre.

1141 Voir infra, dans le chapitre 12 : « *L'art du livre revalorisé* ».

1142 En 1901, une première exposition artistique rétrospective avait été consacrée à l'enfance au Petit Palais. Puis, dès 1904, plusieurs articles sur ce sujet, ainsi qu'un concours (le concours Lépine), avaient été publiés dans la *Revue universelle*. Léo CLARETIE, « Sciences morales et politiques. – L'industrie des jouets », *Revue universelle*, 1er janvier 1904, p. 13-18 ; Anonyme, « La Vie et l'image. – Le concours de jouets de 1904 », *Revue universelle*, 15 août 1904, p. 467 ; Anonyme, « [Littérature et Beaux-Arts] – Les jouets au Japon », *Revue universelle*, 1er janvier 1905, p. 15-17.

1143 C. SAUNIER, « Les enfants. Leurs portraits. Leurs jouets exposés par la Société nationale des beaux-arts à Bagatelle », *Les Arts*, juin 1910, p. 22-32. Voir le catalogue : *Les Enfants. Leurs portraits. – Leurs jouets, exposés par la Société nationale des beaux-arts* (cat. exp. Palais du Domaine de Bagatelle, 14 mai-15 juillet 1910), Évreux, Paul Hérissey éditeur, 1910.

1144 *Exposition de L'Art pour l'enfance*, (cat. exp. Paris, Musée Galliera, 1913), Paris, Musée Galliera, 1913. Roger Marx, Gabriel Mourey et Gustave Geffroy siègent au jury permanent du Musée Galliera.

revanche salué la « simplicité naïve et fort réjouissante[1145] » de l'arche de Noé en bois exposée dans la pièce[1146]. L'année suivante, il se félicite également de l'édition de créations de Hellé par les magasins du Printemps[1147]. Là encore, en effet, l'attention portée au jouet par les critiques et les artistes relève d'une réaction protectionniste, visant à résister à l'envahissement de l'industrie germanique : en effet, selon des chiffres donnés en 1918 par Léo Claretie, président de la Société des amis du jouet, l'Allemagne fait, en 1914, 90 millions de francs de chiffre d'affaire, quand la France atteint péniblement 16 millions, tout en continuant d'acheter pour 15 millions outre-Rhin [1148] . Le dynamisme des fabricants allemands, tout particulièrement actifs dans la région de Nuremberg[1149], suscite depuis quelque temps la curiosité des Français. En décembre 1909 et janvier 1910[1150], la revue *Art et Industrie* avait consacré l'intégralité de ses livraisons à la création des jouets allemands, alsaciens, munichois et russes. Pillard-Verneuil lui-même s'était d'ailleurs intéressé de près aux créations de l'artiste allemande Marion Kaulitz, qui puisaient la diversité de leurs apparences dans la reproduction des costumes régionaux, tout en étant vendues à un coût modique[1151]. Il en souhaitait alors un équivalent en France.

Deux ans plus tard, son discours est plus radical : les impératifs du protectionnisme économique y rejoignent ceux du déterminisme. Conformément à la théorie du milieu, Verneuil insiste sur la nécessité de fournir aux enfants de France des jouets créés et fabriqués dans leur propre pays :

> « Car est-il logique que ces commerçants aillent chercher à l'étranger ce qu'il leur serait facile de trouver chez nous ? et ce jouet français, conçu et exécuté en France, ne saurait-il mieux satisfaire nos enfants que les jouets germaniques ? Ceux-ci sont intéressants, sans doute, et certains, créés par des artistes de réelle valeur ; mais combien il serait aisé de faire chez nous aussi bien, sinon beaucoup mieux ; et nos jouets français portant bien l'esprit de notre race, n'en seraient que mieux compris par nos enfants.[1152] »

[1145] M. P.-VERNEUIL, « Le Salon d'automne de 1911 », *A&D*, novembre 1911, p. 338. Voir annexe III-1911-11.
[1146] Sur les jouets d'André Hellé, voir : Béatrice MICHIELSEN, *Drôles de jouets ! André Hellé ou l'art de l'enfance* (cat. exp. Poissy, musée du Jouet, 18 octobre 2012-9 juin 2013), Paris, Mare & Martin, 2012.
[1147] M. P.-VERNEUIL, « Les jouets », *A&D*, décembre 1912, p. 178. Voir annexe III-1912-12.
[1148] Léo CLARETIE, « Le jouet des pays de France », *Les Arts français*, octobre 1918, p. 181.
[1149] Helmut SCHWARZ, « Nuremberg, capitale du jouet », *in* Bruno GIRVEAU et Dorothée CHARLES, *Des jouets et des hommes* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 septembre 2011-23 janvier 2012 et Helsinki, Helsinki Art Museum, 21 février-20 mai 2012), Paris, RMN, 2011, p. 36-43.
[1150] Émile HINZELIN, « Le jouet », *Art et Industrie*, décembre 1909, p. fasc. I-V ; René PRÉVOT, « Le jouet moderne en Allemagne », *Art et Industrie*, janvier 1910, fasc. I-II ; A. L. [Lucie ALFÉ], « Le jouet alsacien », fasc. III ; « Le jouet russe », fasc. IV ; Anonyme, « Les trois mille poupées de Munich », [hors fascicule].
[1151] M. P.-VERNEUIL, « Les poupées de Mademoiselle Kaulitz », *A&D*, juillet 1910, p. 29-32. Voir annexe III-1910-7.
[1152] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, décembre 1912, p. 179. L'année suivante, l'organisation de l'exposition du musée Galliera répond d'ailleurs, officiellement, aux mêmes objectifs protectionnistes : « Mais les jouets, les meilleurs amis de nos enfants, ont le droit et le devoir d'être français. Ceux de Nuremberg et de Sonneberg ont été créés par des Saxons pour des Saxons, ils ne peuvent convenir à des Latins, ils gênent l'instinct et le goût de la race. Le

De nouveau, l'intérêt porté à l'éducation esthétique de l'enfant retrouve les grands enjeux idéologiques et économiques des années d'avant-guerre, portés notamment par la revue *L'Art social*[1153]. Gabrielle Rosenthal, nièce de Roger Marx et épouse de Léon Rosenthal – bientôt engagé, durant le conflit, dans l'élaboration d'une « pédagogie nationaliste de l'art et du patrimoine[1154] » au sein des manuels scolaires –, s'intéresse également à la question du jouet, et lui attribue un rôle essentiel dans la formation du goût[1155]. C'est pourquoi elle invite les artistes à s'intéresser à la création de nouveaux spécimens. De son côté, Pillard-Verneuil, en contradiction avec ses exhortations habituelles en faveur d'une collaboration entre artistes et industriels, invite à retrouver la saveur des jouets français artisanaux anciens. Il critique vertement la laideur des jouets industriels modernes en fer-blanc qui remplace peu à peu le bois et le papier mâché ; il les juge impropres à stimuler la rêverie de l'enfant, tout comme les productions d'artistes, souvent davantage conçues pour le plaisir esthétique des adultes que pour les petits[1156].

Le regard passéiste du critique – rarement aussi radical[1157] – rejoint sa sensibilité régionaliste. Non seulement le jouet moderne doit repartir de la simplicité naïve des modèles anciens, mais il gagnerait également considérablement à puiser dans les richesses des provinces de France : dans la variété des costumes, comme dans celle des constructions. Verneuil présente d'ailleurs des modèles nés de son imagination à partir des bâtiments typiques d'un village breton[1158], s'empressant d'ajouter :

> « Si la ferme bretonne est amusante et pittoresque, la ferme normande ne le sera pas moins, non plus que la ferme provençale. Et un village basque, un village auvergnat, un village des Alpes feront bonne figure à côté d'un hameau vendéen ou picard. Et l'ingéniosité des artistes aura tôt fait, en se basant sur des données véritables, d'en composer d'amusants spécimens où

---

jouet français est coquet : ou malin, ou spirituel ; comme la petite ouvrière de Paris, la poupée parisienne, avec quelques chiffons, a tout de suite ce cachet que les femmes des autres pays lui envient. » (Léo CLARETIE, « Les jouets et l'art », *Exposition de L'Art pour l'enfance*, 1913, p. 50-51).

1153 C. FRAIXE, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014.

1154 Dans son ouvrage *Notre art national. Abrégé de l'histoire de l'art français à l'usage des enfants des écoles*, paru chez Delagrave en 1915, Rosenthal décrit la France comme le « foyer d'une civilisation supérieure, dont l'art était l'expression la plus éloquente », associant des motifs typiques du discours sur l'art social à des thèmes tels que l'évocation du « sol », par ailleurs défendue par Maurice Barrès. (M. PASSINI, *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX ET J. RAMOS (dir.), 2014 *ibid*, p. 351).

1155 Gabrielle ROSENTHAL, « L'art du jouet », *L'Art social*, décembre 1913, p. 30-40.

1156 M. P.-VERNEUIL, *A&D*, décembre 1912. Léo Claretie, quant à lui, rend la laideur du jouet moderne responsable de l'égarement des peintres d'avant-garde : « les couleurs hurlantes des joujoux ont préparé les horreurs picturales dont nous gratifient les écoles nouvelles » (Léo CLARETIE, 1913, p. 48).

1157 « Car les jouets anciens étaient excellents, et il suffit d'en exprimer autrement les formes pour les renouveler totalement. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D*, décembre 1912, p. 184).

1158 Voir annexe III-1912-12.

> les enfants auront plaisir à retrouver, à reconstituer les paysages familiers où se passèrent leurs vacances.[1159] »

Le jouet français est ainsi invité à puiser sa singularité et sa créativité dans l'éventail des richesses nationales, afin, non seulement d'en être le miroir, mais également le produit, et de susciter la même émotion patriotique que les modèles anciens[1160]. Initiant à son tour l'enfant aux beautés de son pays, le jouet a pour mission de lui inculquer, comme l'école, l'amour de sa « petite patrie », et indirectement, par ce biais, un puissant sentiment national[1161]. Si cette dimension pédagogique n'est pas explicitement présente sous la plume de Pillard-Verneuil, elle est bel et bien lisible en filigrane dans sa promotion d'un jouet reproduisant les beautés régionales de la France. Le critique participe donc aussi ici à la construction de ce qui deviendra un véritable enjeu national pendant la Première Guerre mondiale. Alors que l'industrie est à l'arrêt, la fabrication de jouets constituera un élément important du redressement moral et économique du pays, porté notamment par l'usine « Le Jouet de France » créée par François Carnot : des mutilés de guerre y reproduiront des modèles créés par Gaston Le Bourgeois, Henri Rapin et Gustave Jaulmes[1162]. La gaieté et la beauté apportée par le jouet seront considérées comme des facteurs du relèvement moral, tandis qu'on en appellera à la solidarité des alliés américains pour en favoriser l'exportation[1163].

Dès les années dix, l'éducation artistique et morale de l'enfant préoccupe aussi les femmes, responsables de la tenue du foyer. En 1913, réunies en un congrès mondial, elles inscrivent à leur programme : « Comment lutter contre la démoralisation de la jeunesse par le journal, le livre, l'image, les spectacles ?[1164] » Comme le jouet, l'art domestique, compris comme un art « populaire », au sens large, constitue plus que jamais un terreau de premier plan pour la création d'un art décoratif spécifiquement national. C'est pourquoi l'implication des femmes

---

[1159] M. P.-VERNEUIL, *A&D*, décembre 1912, p. 180. L'année suivante, *Le Village français*, créé par Hellé et Carlègle et édité par les Magasins du Printemps, propose la synthèse des provinces (Voir B. MICHIELSEN, 2012, ill. p. 60-61).

[1160] Dans son introduction au catalogue de l'exposition de 1913, Georges Lecomte cède justement à une évocation lyrique des richesses nationales transmises par les poupées : « C'est toute la France, mais oui, qui nous charme devant ces frêles pavoisements, ces coiffes, ces cornettes, ces fichus, ces robes, la pacotille de verroterie et de cuivre qui anime tous ces costumes. Bretagne, Bourgogne, Artois, Picardie, Provence, Normandie, Gascogne, Lorraine, les voici toutes qui nous sourient, qui nous retiennent, qui nous émeuvent, menus visages où nous retrouvons les traits mêmes de la Patrie… » (G. LECOMTE, « Les arts de l'enfance », *Exposition de L'Art pour l'enfance*, 1913, p. 9-10).

[1161] A.-M. THIESSE, 1997.

[1162] Léo CLARETIE, *Les Arts français*, octobre 1918, p. 181-195.

[1163] E. POTTIER, « Les jouets de France », *L'Art français moderne*, avril 1917, p. 22-24. L'article est précédé d'une reproduction de l'appel « aux enfants d'Amérique » lancé par le Gouverneur Morris dans le *New York Times* du 8 novembre 1915.

[1164] M. HOLLEBECQUE, « L'art pour l'enfance au musée Galliera », *L'Art décoratif*, août-septembre 1913, p. 121.

dans la perpétuation et le renouvellement des traditions décoratives est amplement prise en compte par les critiques.

Les arts de la femme et du foyer

Art et Décoration accorde ainsi une attention accrue aux arts textiles liés aux travaux d'aiguille. Or ceux-ci restent considérés comme l'apanage des femmes, bien que de nombreux artistes masculins – de Félix Aubert à Paul Mezzara, en passant par Mathurin Méheut – s'y intéressent à divers titres. Mais, comme l'a rappelé Charlotte Foucher, l'intervention des hommes dans les arts textiles se situe surtout du côté de la création de modèles ou, dans le cas d'Aubert, de l'innovation technologique[1165], laissant l'exécution matérielle à la dextérité manuelle des intervenantes féminines[1166]. Le couple belge Isidore et Hélène de Rudder, dont Pillard-Verneuil avait vanté l'idéale collaboration[1167], se conformait également à ce schéma. Par ailleurs, si les comptes rendus de salons et, à plus forte raison, les articles spécifiquement consacrés aux arts textiles, citent volontiers les participantes féminines, *Art et Décoration* n'accorde aucun article monographique à une décoratrice française. Pourtant, plusieurs peintres[1168] et quelques sculptrices[1169] en bénéficient, ainsi qu'une demi-douzaine de décoratrices étrangères[1170]. Certes, les critiques de la revue et leurs confrères[1171] sont souvent sévères pour la pléiade d'amatrices qui travaillent non seulement la dentelle ou la broderie, mais également la peinture sur émail ou le « cuir d'art ». Mais ce regard généralement condescendant n'empêche pas les collaborateurs d'*Art et Décoration* de vanter au contraire toute

[1165] R. FROISSART PEZONE, 2004, p. 179-186.
[1166] C. FOUCHER, 2012, tout particulièrement le chapitre « La Femme, gardienne de l'espace domestique », p. 268-269.
[1167] Voir supra, dans le chapitre 5 : « *De l'individu au groupe* ».
[1168] Comte Robert DE MONTESQUIOU, « Un maître femme. Mademoiselle Breslau », *A&D*, mai 1904, p. 133-142 ; C. MAUCLAIR, « Mademoiselle Clémentine-Hélène Dufau », *A&D*, avril 1905, p. 105-116 ; M. P.-VERNEUIL, « Une décoration nouvelle de Mlle C.-H. Dufau », *A&D*, octobre 1909, p. 127-130 ; Louis ROUART, « Berthe Morisot (Mme Eugène Manet) », *A&D*, mai 1908, p. 167-176 ; Jean-Louis VAUDOYER, « Jeanne Simon », août 1910, p. 33-40 ; R. BOUYER, « Les Ballets russes interprétés par Valentine Gross », *A&D*, juillet 1913, p. 13-20 ; G. MOUREY, « Les paysages bretons de Florence Esté », *A&D*, août 1913, p. 33-38.
[1169] L. BÉNÉDITE, « Madame Marie Gautier », *A&D*, avril 1908, p. 137-144 ; M. GUILLEMOT, « Jane Poupelet », *A&D*, août 1913, p. 51-56.
[1170] M. P.-VERNEUIL, « Madame de Rudder, brodeuse », *A&D*, septembre 1903, p. 289-296 ; M. P.-VERNEUIL, « Annie French », *A&D*, juin 1907, p. 193-196 ; M. P.-VERNEUIL, « Jessie M. King », *A&D*, septembre 1908, p. 93-100 ; M. P.-VERNEUIL, « Les poupées de Mademoiselle Kaulitz », *A&D*, juillet 1910, 29-32 ; Albert FLAMENT, « Miss Beatrice How », *A&D*, octobre 1913, p. 115-120.
[1171] « La Société des artistes français, en particulier, n'aurait rien perdu à décimer le bataillon de dames ou de demoiselles qui constituent près de la moitié de son effectif, sans que le mérite de leurs travaux d'art rehausse l'éclat de l'exposition. » (Henri CLOUZOT, « Les Salons de 1912. – L'art décoratif », *La Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1912, p. 448).

la valeur des « ouvrages[1172] » domestiques féminins dans les articles qu'elle consacre régulièrement à la dentelle et à la broderie.

Alors que l'artisanat a conservé tout son prestige et que s'accentue le désir de refonder un art moderne sur les bases solides de la tradition, la nécessité de rappeler à la femme l'importance de son rôle domestique prend tout son sens. Ce sens est d'autant plus fort que la Belle Époque est aussi celle des premiers mouvements féministes, parallèlement à l'extension du travail des femmes[1173]. Ces tentatives d'émancipation provoquent inévitablement l'inquiétude d'une société androcentrée, qui tente encore de confiner les femmes au sein de la sphère domestique. Les travaux d'aiguille sont ainsi présentés comme une alternative plus convenable à celles qui prétendraient embrasser une carrière artistique encore majoritairement réservée aux hommes[1174]. Essentiellement masculins – excepté Laurence de Laprade, qui intervient justement en tant qu'experte – les critiques d'*Art et Décoration* n'oublient pas de brandir cet argument de la « convenance ». En 1906, à l'occasion de l'exposition rétrospective de la dentelle organisée au Musée des arts décoratifs, Léon Deshairs soulignait les avantages d'un « travail qui se concilie avec les exigences de la vie rurale et de la vie de famille[1175] ». À son tour, Maurice Guillemot profite du statut acquis par les arts décoratifs au cours des années quatre-vingt-dix pour rappeler aux femmes leur « véritable » place :

> « L'art est dans tout, et les objets faits par le goût et les mains féminines peuvent surtout revendiquer un caractère esthétique ; devrais-je parler au passé, certaines femmes d'aujourd'hui, dans leur désir d'égaler l'homme en toutes choses, voulant devenir avocat, juge de paix, médecin, électeur, académicienne, bien plus que brodeuse ou dentellière ; cela leur

[1172] Charlotte Foucher rappelle, à juste titre, la hiérarchisation sémantique dans le vocabulaire de la critique des arts décoratifs, chez Gustave Soulier, Pillard-Verneuil ou Octave Gerdeil : « Les revues relaient ce différentialisme en convoquant, dans le cas féminin, un vocabulaire spécifique où l' "exécution" est privilégiée à la "création", l' "ouvrage" supplante l' "œuvre", l'usage dépasse l' "invention". Ainsi, les tapisseries florales de Frida Hansen sont qualifiées de "véritables merveilles d'exécution" quand Elisa Beetz est saluée pour son "doigté expert". » (C. FOUCHER, 2012, p. 268-269). L'auteur souligne aussi le statut de collaboratrice que revêtent Hélène Linder et Borghilde Arnesen, compagnes successives d'Armand Point, et Laurizane Baudrion ou France Ranson, épouses respectives de Josef Rippl-Ronaï et de Paul Ranson (*Ibid.*, p. 292-306).

[1173] En 1900 s'est tenu au Palais des Congrès, le deuxième Congrès des œuvres et institutions féminines, sous la présidence de Sarah Monod, et, en 1901, s'est créé un Conseil national des femmes françaises, section française du Conseil international des femmes. Les années dix sont marquées par la parution des ouvrages de la socialiste Madeleine Pelletier, fondatrice de la revue mensuelle *La Suffragette* : *L'Émancipation sexuelle de la femme*, en 1911 et *Le Droit à l'avortement* en 1913. (Michel WINOCK, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2003 (1ère éd. 2002), p. 172-174).

[1174] Au tournant du XXe siècle, l'École des Beaux-Arts et l'École des Arts décoratifs ont progressivement ouvert leurs portes aux femmes, mais les caricatures parues dans la presse illustrée du passage du siècle montrent bien comme la figure de la femme artiste est difficilement acceptée. Cf. Ch. FOUCHER, « Le Péril bleu. Images psychopathologiques de la femme artiste au passage du siècle », *in* Éric DARRAGON et Bertrand TILLIER (dir.), *Image de l'artiste*, *Territoires contemporains, nouvelle série - 4* [en ligne :]http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Charlotte_Foucher.html, consulté le 9 octobre 2014].

[1175] L. DESHAIRS, *A&D*, août 1906, p. 33.

> semblerait un emploi ridicule de leur temps ; elles ne se doutent pas que travailler pour les musées de plus tard est aussi important que de courir après la gloriole momentanée d'un succès de livre ou de plaidoirie. Le bonhomme Chrysale, dans Molière, trouvait qu'une femme en sait toujours assez […] et voulait qu'elle sût surtout raccommoder les bas, mais une fois faite cette besogne très utile, il ne lui est pas défendu de se livrer à un travail moins mercenaire, et de tirer l'aiguille ou le crochet pour ces menus ouvrages qui parent et embellissent nos demeures, nous-mêmes et la vie. La broderie est de ceux-là, la dentelle aussi.[1176] »

Plusieurs autres arguments contribuent à cette valorisation d'une activité artistique féminine confinée à l'univers du foyer. La mission « sociale » de la femme est ainsi invoquée par Guillemot[1177], tout comme elle l'avait été par Pillard-Verneuil, qui, dès 1905, l'envisageait comme agent d'un art par et pour le peuple[1178]. Comme bien souvent, l'argument moral reste étroitement lié à cette mission : la dentelle, tout particulièrement, est présentée comme un travail aussi « moralisateur[1179] » qu'artistique. Telles étaient aussi les motivations qui avaient présidé à la fondation du Comité des Dames de l'Union centrale des arts décoratifs en 1895 : un ensemble de dames du monde, qui pratiquaient l'art en amateur, s'était alors réuni pour « combattre la vie immorale de l'ouvrière en lui proposant un travail honorable[1180] », susceptible de prendre place au sein du foyer. Il s'agissait d'encourager les travailleuses professionnelles par le biais d'un enseignement, d'expositions et de concours, suivis avec un certain intérêt par *Art et Décoration*, jusque dans les années dix. L'action du Comité s'apparente alors toujours à une œuvre de bienfaisance ; mais, en 1909, avec l'ouverture de nouveaux locaux d'enseignement situés rue de Malesherbes, elle acquiert une ampleur sans commune mesure avec celle de *L'Étoile*, société créée et administrée « par des femmes du monde pour des femmes du monde dans le besoin[1181] », dont la revue se fait également le relais. En effet, le Comité des Dames entend jouer un véritable rôle économique, ce que François Monod ne manque pas de souligner. En mai 1913, à l'occasion de l'Exposition des arts de la femme organisée par le Comité, il en rappelle le principal objectif : provoquer en province la renaissance ou le développement d'industries d'art locales, parmi lesquelles les travaux d'aiguille occupent une place de premier plan. Ces activités présentent en effet l'avantage de fournir, sur place, un supplément de ressources à des villageoises, permettant de lutter contre

---

1176 M. GUILLEMOT, « L'exposition des Arts de la femme », *A&D*, mai 1911, p. 137. Voir annexe III-1911-5.

1177 « Il y a en France plus de 300 000 femmes dentellières ; c'est une industrie à laquelle on a raison de s'intéresser, et dont le développement importe à la question sociale autant qu'à la question artistique. » *Ibid.*, p. 140.

1178 M. PILLARD-VERNEUIL, « La broderie », *A&*D, mai 1905, p. 160. Voir supra, dans le chapitre 6 : « *Un art pour tous* ».

1179 Laurence DE LAPRADE, « Le point de Venise », *A&D*, mai 1912, p. 164.

1180 Marie-Amélie Tharaud et Élise Kerschenbaum, catalogue en ligne de l'exposition organisée à la Bibliothèque des arts décoratifs en 2012 ([en ligne :] http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions-583/archives-585/le-comite-des-dames, consulté le 9 octobre 2014).

1181 Anonyme, « Expositions », *A&D*, novembre 1912, supplément, p. 11.

l'exode rural, facteur non seulement de « démoralisation » du peuple, mais, également, d'appauvrissement économique des provinces paysannes. Enfin, l'exposition du Comité a aussi pour fonction de donner à ces travailleuses une visibilité susceptible de leur procurer clients et débouchés[1182].

À la fin de la Belle Époque, plus qu'aucun autre artisanat, les arts de la femme sont en effet réinvestis d'une nouvelle mission économique, scrupuleusement véhiculée par *Art et Décoration*, particulièrement soucieuse d'accompagner le relèvement des arts décoratifs nationaux avant la bataille de 1916. Laurence de Laprade, auteur d'une synthèse historique sur l'art français de la dentelle aux XVIIe et XVIIIe siècles[1183], insiste sur ce point : la rénovation de la dentelle de France a pour but, non seulement d'apporter « une source féconde de revenus pour une énorme population ouvrière[1184] », mais aussi de pouvoir « soutenir victorieusement la concurrence étrangère[1185] ». Avec Laprade, soutenue par les modèles donnés à la revue par Philippe Burnot Maurice Dufrène, Mathurin Méheut et Paul Mezzara[1186], *Art et Décoration* invite à la modernisation esthétique d'un savoir-faire ancestral qui a fait la gloire du pays dans le passé, et s'est transmué, à son tour, en savoir-faire national. Elle en appelle ainsi au patriotisme de la femme française, incitée à venir au secours de l'économie des provinces. L'instauration de l'enseignement technique de la dentelle dans les écoles normales d'institutrice et dans les écoles primaires de fille[1187] rejoint ainsi les missions dévolues à l'enseignement du dessin, telles qu'elles sont rappelées par l'inspecteur de l'enseignement primaire Émile Bugnon[1188]. De nouveau, le développement populaire du sentiment artistique n'a d'autre but que la prospérité de la nation.

Enfin, le foyer reste au centre de cet argumentaire, par la réunion de l'art et de la vie qui préoccupe les critiques d'*Art et Décoration* depuis la création de la revue. L'embellissement de la demeure, auquel travaillent activement artistes et critiques depuis une quinzaine d'années, est présenté comme la mission première de la femme, replacée au centre du système des arts appliqués. Confinée dans l'intérieur domestique, elle est paradoxalement investie d'un rôle de premier plan dans l'amélioration esthétique du cadre de vie comme dans la

[1182] F. MONOD, « Chronique », *A&D*, mai1913, supplément, p. 1.
[1183] L. DE LAPRADE, *Le poinct de France et les centres dentelliers aux XVIIe et au XVIIIe siècles*, Paris, L. Laveur, 1905.
[1184] L. DE LAPRADE, « À propos d'une nappe de dentelle », *A&D*, août 1912, p. 50.
[1185] L. DE LAPRADE, « Le point de Venise », *A&D*, mai 1912, p. 164.
[1186] Voir annexes III-1912-2 et III-1912-4.
[1187] La couture fait partie des programmes d'éducation spécifiquement féminins mis en place dès 1881 ; par ailleurs les périodiques féminins, tels que la *Gazette des femmes* ou *La Femme chez elle*, font une très large place aux travaux d'aiguille (C. FOUCHER, 2012, p. 289).
[1188] « Ni les uns ni les autres ne veulent comprendre que l'enseignement actif que nous organisons peut favoriser le progrès rationnel de toutes nos industries manuelles, comme celui de la pensée scientifique, morale et politique […]. » (Émile BUGNON, « Le dessin à l'école primaire », *Notes sur les arts*, mai 1912, p. 115-121).

perpétuation des traditions artisanales, invoquées pour redresser le prestige de la France. Si le « génie de la race » n'est pas explicitement mentionné, le rattachement systématique de ces pratiques artistiques aux terroirs participe, à l'évidence, d'une même exaltation des richesses considérées comme intrinsèquement nationales.

Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, suivant une tendance commune à de nombreux titres de la presse artistique et spécialisée, *Art et Décoration* aborde clairement un virage antimoderne : devant les « égarements » de l'avant-garde, la référence à la tradition semble plus nécessaire que jamais. Cette tentative de refondation, qui prend fortement appui sur le passé, caractérise, certes, l'ambiguïté du « nouveau style » décoratif en formation, dont les années vingt verront véritablement l'éclosion après les premières définitions proposées par André Véra. Toutefois, dans un contexte diplomatiquement tendu et économiquement incertain, la revue de Lévy prône ouvertement un repli vers les valeurs rassurantes du passé et de la nation, qui, conformément aux schémas de pensée amplement répandus par la culture déterministe, sont globalement équivalentes. Un réflexe protectionniste et identitaire invoque alors les liens – naturels, esthétiques, culturels et politiques –, inextricablement mêlés, du sang, du goût et de la patrie. La résistance des critiques au principe même d'une esthétique industrielle et leur éternelle valorisation du métier et de l'artisanat ne sont que les conséquences diverses d'un tel réflexe.

CHAPITRE 12 – VERS UN NOUVEAU STYLE : LES PRÉMICES DE L'ART DÉCO

Parallèlement à ce repli antimoderne, *Art et Décoration* continue de prêter attention à la multiplicité des manifestations artistiques, conformément à la curiosité que lui impose son programme, suivi avec autant de fidélité que possible jusqu'à la déclaration de guerre d'août 1914. Or, sur ce plan, l'actualité est particulièrement dense au cours des années dix. C'est pourquoi, en dépit de ce resserrement vers les valeurs traditionnelles, la revue de Lévy n'est pas imperméable aux évolutions mêmes de l'art et à ses nouvelles données. Sa réflexion permanente sur la notion de décoratif l'amène à intégrer de nouvelles expressions artistiques à sa conception de l'art du décor. La récupération du jouet au profit de l'engagement nationaliste de la critique en est d'ailleurs le signe, tout comme l'amplification du rôle attribué à la femme au sein du foyer ; mais ces deux élargissements constituent encore le prolongement d'un discours aux connotations sociales développé depuis 1900. En revanche, à partir de 1911, les sommaires accueillent aussi des univers artistiques jusque-là totalement absents des pages de la revue : le théâtre, la danse, la mode, parallèlement aux tentatives de rénovation du décor monumental, contribuent à donner à l'art décoratif des années dix un visage qui sera bientôt celui de l'Art déco. L'accueil réservé à ces dernières tendances débouche ainsi sur une nouvelle synthèse, permettant d'intégrer les données du classicisme à une conception rationaliste du décoratif, désormais également enrichie par l'apport de l'art oriental.

1/ Une ré-extension des arts du décor

La révélation des Ballets russes et les arts de la scène

Entre 1911 et 1914, l'univers du théâtre et du spectacle fait irruption dans les pages d'*Art et Décoration*. Quoique relativement discrète, sa présence montre l'intérêt de la revue pour l'une des découvertes artistiques parisiennes majeures du début du XXe siècle. Dansés à partir du printemps 1907 à l'Opéra Garnier, puis au Théâtre du Châtelet[1189], les Ballets russes

[1189] Après une exposition rétrospective d'art russe lors du Salon d'automne de 1906, les premières saisons des Ballets russes se tiennent à l'Opéra du 16 au 30 mai 1907 et du 19 mai au 4 juin 1908 ; l'Opéra prend ensuite la

bouleversent en profondeur non seulement la peinture, mais également l'art décoratif lui-même, par leur féérie colorée et leur conception unitaire de l'œuvre. C'est effectivement en ces termes que Jean-Louis Vaudoyer présente la révélation de ces ballets orchestrés par Serge Diaghilev à partir de 1909 : « Grâce aux spectacles que, à trois reprises, il nous a montrés, quelque chose en France est changé dans l'art de la décoration.[1190] » Dans le domaine du mobilier, les recherches des ensembliers « coloristes » découlent ainsi directement de la vivacité de cet univers, qui tranche avec la douceur un peu fade des tonalités jusqu'ici affectionnées par les héritiers de l'Art nouveau[1191].

À l'heure où la critique se montre globalement hostile à l'immixtion des étrangers sur la scène artistique française, l'accueil enthousiaste réservé aux Ballets russes peut paraître surprenant. Mais, depuis 1881, les relations diplomatiques de la France avec la Russie n'ont rien de commun avec les tensions qui l'opposent à l'Allemagne ; bien au contraire, unis depuis 1892 par une convention militaire étendue en 1904 à la Grande-Bretagne pour former la Triple-Entente, les deux pays multiplient les échanges culturels. Par sa position périphérique, aux portes de l'Orient, la Russie apparaît aussi comme un pays « jeune » et son art est considéré comme « issu du fond populaire »[1192]. Dans *Art et Décoration*, le discours développé par Gabriel Mourey sur les ateliers de Talachkino avait effectivement diffusé une telle représentation dès 1903[1193]. Dans les années dix, la relative « sauvagerie » véhiculée par la musique, les chorégraphies, les décors et les costumes des Ballets russes rejoignent non seulement l'intérêt des critiques de la revue pour un art « par et pour le peuple », mais également leur recherche des fondements archaïques de la création. Or Léon Bakst, créateur des décors et des costumes, combine l'imagination asiatique d'un « barbare » oriental en grande partie préservé de la contagion civilisatrice européenne[1194] et une « vision attique, faite

relève en mai-juin 1909, puis en juin 1910. À partir de 1911, le Théâtre du Châtelet prend la relève pour les spectacles printaniers, avant de céder sa place au tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées en mai-juin 1913.

1190 Jean-Louis VAUDOYER, « Léon Bakst », *A&D*, février 1911, p. 33.

1191 Guillaume JANNEAU, « Ébénistes et menuisiers français. – Les Ballets russes et le Salon des Munichois », *Meubles et Décors*, octobre 1966, p. 81-92.

1192 Benjamin D'ANFRAY et Pauline GIRARD, « Les saisons parisiennes de Diaghilev et la musique russe (1907-1914) », *in* Mathias AUCLAIR et Pierre VIDAL (dir.), assistés de Jean-Michel VINCIGUERRA, *Les Ballets russes* (cat. exp., Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 24 novembre 2009-23 mai 2010), Paris, BNF et Montreuil, Gourcuff Gradenio, 2009, p. 167.

1193 G. MOUREY, « L'art populaire russe », *A&D*, août 1903, p. 237-246. Voir supra, dans le chapitre 5 : « *De nouveaux paradigmes* » et dans le chapitre 6 : « *Un art pour tous* ».

1194 « Restés barbares dans une Europe qui est, si l'on peut dire, civilisée jusqu'à la corde, les Russes sont au moment le plus fécond, le plus beau, de leur développement intérieur. Très neufs, avides et sincères comme des enfants, ils se donnent tout entiers et se cherchent avec fièvre. Ils ne sont pas entravés comme nous par les formules, et l'incrédulité ne les a pas énervés ; ils ignorent la satiété occidentale. » (Jean-Louis VAUDOYER, *Variations sur les ballets russes* (en-tête et cul-de-lampe par Maxime Dethomas), extrait de *La Revue de Paris*, 15 juillet 1910, p. 29).

de logique et sensibilité[1195] ». Énoncée par Joséphin Péladan dans *L'Art décoratif*, cette perception du primitivisme de Bakst est largement partagée par la critique, d'Arsène Alexandre[1196] à Vaudoyer. Moins sensible à la référence hellénique, ce dernier rapproche toutefois plus volontiers l'archaïsme russe de la créativité enfantine[1197] : il partage la vision de Bakst lui-même, qui entend fonder un « nouvel art classique » sur la fraîcheur du dessin d'enfant[1198].

Si le primitivisme perçu dans l'orgie visuelle des Ballets russes rencontre les aspirations archaïsantes des critiques d'*Art et Décoration*, ces derniers sont avant tout frappés et séduits par la conception unitaire et synthétique du décor des spectacles orchestrés par Serge Diaghilev. Jean-Louis Vaudoyer se montre ainsi sensible à la picturalité de ces décors, affirmant : « Les deux principaux éléments de la peinture : couleur et plastique, sont également ceux de la décoration théâtrale.[1199] » Avec Bakst, découvert dès 1907, lors de la représentation de *Boris Godounow* à l'Opéra de Paris, le décor de théâtre constitue donc une nouvelle application de la peinture décorative, en dehors du cadre monumental ou domestique, qui a focalisé, jusqu'ici, l'attention de l'équipe de Lévy. Pourtant, l'intérêt des peintres pour le monde du théâtre est loin d'être inédit : dans les années quatre-vingt-dix, les Nabis (Bonnard, Denis, Ranson, Sérusier, Vallotton et Vuillard) avaient déjà participé à l'entreprise de rénovation théâtrale de Lugné-Poë au Théâtre de l'Œuvre, en réalisant des programmes, des décors et parfois même des costumes[1200]. Antérieurs à la création d'*Art et Décoration*, leurs projets étaient toutefois restés ignorés des critiques de la revue, par ailleurs sceptiques devant les prétentions décoratives de ces peintres[1201].

Mais, autour de 1910, la répercussion des Ballets russes déborde largement la simple implication du peintre dans la réalisation d'un écran destiné à servir de cadre au déroulement d'un spectacle. L'exemple de Bakst et de ses compatriotes, combiné à l'observation de la

---

[1195] [Joséphin] PÉLADAN, « Les arts du théâtre. – Un maître du décor et du costume : Léon Bakst », *L'Art décoratif*, juin 1911, p. 286.

[1196] Arsène ALEXANDRE, *L'Art décoratif de Léon Bakst* (suivi de *Notes sur les ballets*, par Jean Cocteau), Maurice de Brunhoff éditeur d'art, Paris, 1913, p. 16.

[1197] « Leur vif amour de la couleur vive ressemble à celui qui fait que les enfants se jettent avec transport sur les jouets les plus éclatants. » (J.-L. VAUDOYER, « Léon Bakst », *A&D*, février 1911, p. 36). Voir annexe III-1911-2.

[1198] « Et l'œil devinateur, après avoir glissé distraitement sur les formes polies de l'Hermès et de Praxitèle, s'arrête malgré lui sur les dessins d'enfants : il sent que la lumière viendra parmi le murmure enfantin d'un nouvel art classique, jeunement éclos. « (Léon BAKST, « Les formes nouvelles du classicisme dans l'art », *La Grande Revue*, 25 juin 1910, p. 800).

[1199] J.-L. VAUDOYER, *A&D*, février 1911, p. 34.

[1200] C. FRÈCHES-THORY, « Les Nabis et le théâtre », *in* C. FRÈCHES-THORY et A. TERRASSE, 2002, p. 257-280. Sur les Nabis et le théâtre voir également le chapitre « Wagner as Intimist : Vuillard's Desmarais Decoration and the Symbolist Theater » dans K. KUENZLI, 2010, p. 69-103, et Clément DESSY, *Les écrivains face au défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, thèse de doctorat sous la dir. de Paul Aron, université libre de Bruxelles, 2011 (en cours de publication sous le titre *Les écrivains et les Nabis*, Rennes, PUR, à paraître).

[1201] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Un Art nouveau symboliste ?* ».

création scénique contemporaine, provoque une véritable rénovation des arts du théâtre orchestrée par Jacques Rouché, futur directeur de l'Opéra de Paris de 1914 à 1945. Jean-Louis Vaudoyer, notamment, y voit l'effet de l'influence des Ballets russes sur la scène française, tout en reconnaissant le travail de synthèse effectué par Rouché à partir des multiples expériences européennes[1202]. Propriétaire et directeur de *La Grande Revue* – rachetée en 1907 à Fernand Labori –, qu'il fait fusionner avec la *Revue des études franco-russes* créée en 1901[1203], Jacques Rouché y défend une littérature proche de la mouvance de la *Nouvelle Revue française*, à côté d'un ensemble de peintres auprès desquels il joue le rôle de mécène. Non seulement il publie régulièrement leurs dessins originaux dans sa revue, mais il confie également à Maurice Denis, Albert Besnard, George Desvallières[1204], Maurice Dufrène, Pierre et Tony Selmersheim, Georges Rémon, Edgar Brandt, Louis Majorelle et René Lalique l'aménagement et la décoration de son hôtel particulier du XVIIe arrondissement édifié en 1876 par Eugène Flamand[1205]. À la tête d'une des plus grandes parfumeries industrielles, la maison L. T. Piver, il jouit d'une fortune considérable qui, parallèlement à son mécénat artistique, lui permet d'effectuer de nombreux voyages à travers toute l'Europe, jusqu'en Russie, afin de satisfaire sa passion pour le théâtre. Or, dans les premières années du XXe siècle, le théâtre français semble dans une impasse après les tentatives de rénovation de la fin du siècle dernier. Il oscille entre la trivialité naturaliste du Théâtre libre d'Antoine et la prétention élitiste du Théâtre de l'Œuvre, héritier des expériences symbolistes du Théâtre d'Art de Paul Fort[1206]. En revanche, à l'étranger, les arts de la scène sont l'objet d'une intense réflexion et le terrain d'expérimentations novatrices, de Gordon Craig en Angleterre, à Max Reinhardt au Künstlertheater de Munich en passant par Adolphe Appia, en Suisse et par le Théâtre d'art de Stanislawski à Moscou. En 1910, dans un manifeste publié par les éditions Cornély dans la collection de « La Grande Revue », Jacques Rouché propose la synthèse de ses découvertes européennes, fortement marquée par l'exemple des Ballets Russes et adaptée au goût français.

Gommant tout excès, aussi éloigné du minimalisme de Gordon Craig, que des fastes sauvages des Ballets russes, Rouché propose une ligne médiane et classique, faite, selon les

[1202] J.-L. VAUDOYER, *A&D*, février 1911, p. 33.
[1203] Dominique GARBAN, *Jacques Rouché, l'homme qui sauva l'Opéra de Paris*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, p. 22.
[1204] Groupe Médéric, *Desvallières à l'Hôtel Rouché*, Paris, 1987.
[1205] Eugène BELVILLE, « Architecture et décoration modernes », *L'Art décoratif*, août 1908, p. 41-58. *Les décors de l'hôtel Rouché à Paris, Le Temps d'Albert Besnard*, Bulletin de l'Association, n° 5, 2009.
[1206] Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.

mots de Jean-François Dussigne, « d'équilibre et de pondération[1207] ». Mais surtout, il reprend à son compte la conception unitaire d'un Léon Bakst, qui constitue également la transposition scénique d'un certain nombre de principes décoratifs défendus par *Art et Décoration*. Non seulement, comme le rappellent Vaudoyer ou Péladan, Bakst sait toujours adapter son talent au sujet traité[1208], mais, chargé de réaliser aussi bien le décor que les costumes et les accessoires, il donne à la scène une homogénéité inédite :

> « Cette harmonie générale a une cause d'une simplicité élémentaire : le même peintre exécute la maquette du décor et les dessins des costumes. Il est vraiment surprenant qu'on ait attendu des siècles avant d'inventer cela.
> Enfin, il faut dire que des décorateurs-nés, comme M. Bakst […] ne sont pas seulement des peintres, mais des poètes. Ils joignent au goût de la couleur l'intelligence et le sentiment du sujet.[1209] »

En prônant, pour sa part, la sobriété et l'économie de moyens au service de la mise en valeur du drame, Jacques Rouché propose des réformes concernant tant la disposition elle-même du théâtre que le décor, au sein duquel le peintre est appelé à jouer le premier rôle. Créateur de la dimension visuelle du spectacle dans son intégralité, et garant de sa cohérence, il conseille aussi le metteur en scène : « en un mot, il imprime à tous l'impulsion d'où naîtra l'harmonie générale des sons, des couleurs, des lumières, des paroles et des attitudes ![1210] ». Le décor lui-même, rejetant toute forme d'illusionnisme, d'anecdote, ou de débauche mécanique, repose sur la suggestion, en ne retenant « que les éléments décoratifs indispensables à la compréhension de chaque scène[1211] », et sur des qualités picturales proprement décoratives concentrées dans le jeu des lignes et des couleurs[1212].

La même année, ayant pris la direction du Théâtre des Arts, situé sur le boulevard des Batignolles, Jacques Rouché propose l'application de ces principes qui visent à faire de l'art dramatique « un aspect et une dépendance de l'art plastique[1213] ». Après avoir tenté d'obtenir la collaboration de Gordon Craig pour le montage d'*Hamlet*[1214], puis celle de Bakst pour les costumes d'une adaptation des *Frères Karamazov* écrite par Jacques Copeau et Jean Croué[1215], il

---

[1207] *Ibid.*, p. 144
[1208] J.-L. VAUDOYER, *A&D*, février 1911, p. 40 ; PÉLADAN, *L'Art décoratif*, juin 1911, p. 292.
[1209] J.-L. VAUDOYER, *La Revue de Paris*, 1910, p. 28.
[1210] Jacques ROUCHÉ, *L'Art théâtral moderne*, collection de « La Grande Revue », Paris, Édouard Cornely et C[ie], 1910, p. 11.
[1211] *Ibid.*, p. 5.
[1212] *Ibid.*, p. 6.
[1213] *Ibid.*, p. 7.
[1214] D. GARBAN, 2007, p. 43.
[1215] M. AUCLAIR et Aurélien POIDEVIN, « Les ballets russes et l'Opéra de Paris », *in* M. AUCLAIR et P. VIDAL (dir.), 2009, p. 197.

fait appel à Maxime Dethomas pour assurer l'harmonie du premier spectacle : *Le Carnaval des Enfants*, en 1910, puis celle des *Frères Karamazov*, en 1911[1216]. Le décor de Dethomas, fait de murs nus, et de quelques tentures associées à des costumes d'une grande sobriété, se distingue par son austère simplicité [1217]. À sa suite, Jacques Drésa, Georges d'Espagnat, René Piot, Francis Jourdain et Georges Delaw, pour la plupart proches de *La Grande Revue*, livrent à leur tour des décors qui déploient la palette du « bon goût français », dans ses modulations légères chez Drésa, comiques chez Delaw, voire orientales, chez Piot. En 1911, Georges Mouveau annonce aussi la participation prochaine de Maurice Denis, Besnard et Desvallières, et n'hésite pas à présenter le décor de théâtre comme « l'une des formes les plus attrayantes de l'art contemporain[1218] ».

La présentation des expériences pionnières du Théâtre des Arts au Salon d'automne de 1911, sous la forme de maquettes et d'aquarelles[1219], contribue à entériner la place du décor de théâtre parmi les arts plastiques et décoratifs, au détriment de la dimension littéraire du drame, reléguée au second plan[1220]. Dans les années dix, les revues majeures d'art décoratif lui réservent ainsi une place non négligeable : de janvier 1912 à juillet 1914, *Art et Industrie* tient une rubrique intitulée « Les arts décoratifs au théâtre », tandis que *L'Art décoratif*, dont l'intérêt pour l'actualité théâtrale est un peu plus ancien, s'intéresse de près aux activités du Théâtre des Arts[1221]. En comparaison, la place que consacre *Art et Décoration* aux arts de la scène est nettement plus restreinte[1222] ; mais, fidèle à son exigence d'expertise, Lévy fait appel à des spécialistes du monde théâtral – Vaudoyer, auteur notamment *La Nuit persane*, jouée en 1911 au théâtre de Jacques Rouché, et Georges Mouveau, décorateur à l'Opéra Garnier. Par ailleurs, *Art et Décoration* contribue au rayonnement pictural et décoratif des Ballets russes, en

[1216] Le décor des *Frères Karamazov* constitue, selon Léon Moussinac, le chef-d'œuvre de Dethomas (L. MOUSSINAC, *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder et Cie, collection « L'Art français depuis vingt ans », 1922, p. 61).
[1217] Georges MOUVEAU, « L'exposition du Théâtre des Arts au Salon d'Automne », *A&D,* novembre 1911, p. 346.
[1218] *Ibid*., p. 348. Voir annexe III-1911-11.
[1219] L. VAUXCELLES, « Le Salon d'automne (2e article). L'Art décoratif », *L'Art décoratif*, 20 novembre 1911, p. 271-295.
[1220] RENÉ-JEAN, « Le Salon d'automne », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1911, p. 389-390.
[1221] Robert LESTRANGE, « L'art décoratif au Théâtre des Arts. L'œuvre décorative du peintre Maxime Dethomas », *L'Art décoratif*, 20 mai 1912, p. 307-314 et « L'art décoratif au Théâtre des Arts (suite). L'œuvre décorative du peintre Drésa », *L'Art décoratif*, 5 juillet 1912, p. 1-12.
[1222] En septembre 1913, François Monod salue toutefois l'inauguration du Théâtre du Vieux-Colombier, dont le fondateur, Jacques Copeau collabore depuis quelques années à *Art et Décoration*. Il en vante le programme, modeste, qui est de « rendre […] à la scène moderne le sérieux, l'honnêteté » à l'opposé des deux tendances alors croissantes du cabotinage et de l'industrialisation, en misant au contraire sur la sobriété des décors et des costumes, confiés respectivement Francis Jourdain et à Valentine Rau (dite Val-rau) (F. MONOD, « Chronique. Le Théâtre du Vieux-Colombier », *A&D*, décembre 1913, supplément, p. 1-3).

s'intéressant aux interprétations de Valentine Gross[1223] et à leur influence sur la mode, alors elle aussi en plein renouvellement.

La rencontre de l'art et de la mode

Les années dix coïncident en effet avec une convergence nouvelle entre les recherches des artistes – peintres et décorateurs – et celles des grands couturiers ; non seulement leurs collaborations se multiplient, mais ces créateurs adoptent volontiers les mêmes tendances. À cet égard, l'influence des Ballets russes est justement déterminante dans l'instauration d'une palette colorée vive et contrastée, mais aussi dans l'apparition de nouveaux types de vêtements. Chez Paul Poiret, principal acteur de cette rencontre et figure phare du renouveau de la mode féminine autour de la Grande Guerre, la dette envers les costumiers de Diaghilev est évidente : le turban, la jupe-culotte ou « pantalon de harem », et la tunique abat-jour sont des emprunts directs au vestiaire oriental, tout comme les accords de tons heurtés, rose et vert, ou bleu et blanc…[1224]. Certes, l'orientalisme de Poiret dépasse le cadre des Ballets russes : le kimono extrême-oriental fait également partie de son répertoire. Mais les costumes de Léon Bakst ont joué, là aussi, le rôle de révélateur et l'influence du théâtre touche largement le monde de la haute couture, ce que *Art et Décoration* ne manque pas de souligner. En 1913, Maurice Guillemot désigne ainsi le théâtre comme directement « responsable des transformations de la mode », dans la mesure où il flatte le goût des femmes pour le costume et la « mascarade [1225]» ; autrement dit, la fantaisie nouvelle qui s'est emparée de la mode féminine découle directement de l'univers théâtral. Alors que le vêtement tend à perdre ses artifices – corset et jupons superposés – et à se rapprocher des formes du corps, la parure proprement dite gagne en importance : bijoux, mais aussi broderies de soie, de perles et de pierreries se multiplient. Les créations composées par John Jacobson et Ernest Boiceau pour la maison Worth déploient ainsi tout un éventail de broderies perlées, destinées aussi bien aux costumes de scène d'Ida Rubinstein ou de Mme Bartet qu'aux tenues de soirées mondaines[1226]. Utilisant des éléments issus des miniatures persanes et des images byzantines

[1223] R. BOUYER, « Les Ballets russes interprétés par Valentine Gross », *A&D*, juillet 1913, p. 13-20. Voir annexe III-1913-5-7.
[1224] Coll. *Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art déco* (cat. exp. Paris, musée Galliera, 5 juillet-12 octobre 1986), Paris, Paris Musées, 1986, p. 15-16.
[1225] M. GUILLEMOT, « Applications et broderies », *A&D*, septembre 1913, p. 93.
[1226] Voir annexe III-1913-9.

ou vénitiennes, Jacobson et Boiceau, tout comme Poiret[1227], accordent aux garnitures une importance prépondérante, qui contribue à introduire la composition ornementale dans l'art de la robe. Outre l'orientalisme, le recours massif à une flore stylisée, telle que la rose ou le lotus, est un autre indice de cette rencontre entre l'art décoratif et la mode.

Les critiques d'*Art et Décoration* s'appliquent d'ailleurs à justifier l'introduction de cette dernière dans les sommaires de la revue. Son apparition semble en effet tardive : sans lui consacrer une rubrique particulière, *L'Art décoratif* et *L'Art et les Artistes* ont déjà considéré à plusieurs reprises les liens de l'art et de la mode avant 1910[1228], alors qu'*Art et Décoration* s'en désintéresse. Pourtant, dès 1906, Paul Poiret a commencé à révolutionner la silhouette féminine en abandonnant le corset et, dès 1908, il a entrepris de diffuser ses créations grâce à la collaboration du dessinateur Paul Iribe[1229]. Dans les années dix, cette diffusion prend plus d'ampleur, et la création de la *Gazette du bon ton*, nouvelle petite sœur d'*Art et Décoration* à la Librairie centrale des beaux-arts, explique en grande partie l'intérêt nouveau de son aînée pour l'univers de la mode, désormais intégré aux arts du décor. Dans un célèbre article consacré aux robes de Paul Poiret, Paul Cornu transpose ainsi la rhétorique tainienne informant la critique des arts décoratifs : il n'hésite pas à faire de la mode le résumé de l'« âme artistique d'un peuple », évoquant « les mœurs, les goûts, les sentiments d'une époque » et exprimant « le caractère d'un pays[1230] ». Conformément à l'esprit rationaliste de la revue, il insiste également sur l'adaptation logique de chaque tenue au moment et au lieu de son utilisation – une adaptation qui justifie pleinement l'affiliation de la mode à l'art décoratif :

> « Car c'est un art, à n'en pas douter, non seulement parce qu'il appelle à le seconder d'autres arts, auxquels nous attachons volontiers beaucoup d'attention, comme ceux de l'étoffe, de la dentelle, de la broderie, du bijou ; mais parce qu'il met en valeur les formes humaines, qui sont une source si féconde d'expressions plastiques et qu'il en considère, comme tous les arts décoratifs, la beauté par rapport avec le milieu où elle doit être produite.[1231] »

[1227] J.-P. BOUILLON, 1988, p. 87.

[1228] *L'Art décoratif* s'intéresse épisodiquement à la mode dès 1903 : Léon RIOTOR, « La Soierie (2e article). La soierie dans l'ameublement et le costume », *L'Art décoratif*, novembre 1903, p. 176-182 ; Anonyme, « Un salon national de la mode », *L'Art décoratif*, août 1904, p. 1 ; Anonyme, « L'Art dans la mode », *L'Art décoratif*, avril 1906, p. 5 et octobre 1906, p. 5 ; E. B. [Eugène BELVILLE], « Chronique du costume contemporain », *L'Art décoratif*, 15 avril 1908, supplément, p. 5-6 ; [Léo] CLARETIE, « Chronique du costume contemporain », *L'Art décoratif*, 15 mai 1908, p. 7 ; Raymond CRUSSARD, « La Psychologie du costume féminin. Modes tanagréennes », *L'Art décoratif*, septembre 1910, p. 95-102. *L'Art et les Artistes* publie environ un article par an consacré à la mode entre 1905 et 1909 : Lilia ROBERTS, « L'art dans la mode », *L'Art et les Artistes*, août 1905, p. V-VI ; Mme SANS-GÊNE, « Échos de mode », *L'Art et les Artistes*, mai 1907, p. 120 ; Rudolf-Adelbert MEYER, « À travers la mode du XIXe siècle. Le livre de grand'mère », *L'Art et les Artistes*, janvier 1908, p. 485-488 ; Pierre-Émile CORNILLIER, « Causerie sur le costume », *L'Art et les Artistes*, septembre 1909, p. 273-280.

[1229] *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, Paris, P. Poiret, 1908.

[1230] P. CORNU, « L'art de la robe », *A&D*, avril 1911, p. 102

[1231] *Idem*.

Deux ans plus tard, cette intégration est désormais considérée comme un fait acquis : la mode devient même l'« art de la vie » par excellence, plus intimement liée à l'existence humaine qu'un autre art industriel[1232]. Une telle vision doit beaucoup à la démarche de Paul Poiret, désireux d'intégrer le vêtement dans un cadre, en tant qu'« illustration globale d'un mode de vie[1233] ».

Par ailleurs, comme le souligne alors François Monod, créateurs de mode et artistes décorateurs partagent alors un goût et des recherches communs : les séductions chamarrées de l'orientalisme se conjuguent avec une attirance pour le classicisme du tout début du XIXe siècle. Mais si les décorateurs, à la suite d'André Véra, s'efforcent de renouer avec le style Louis-Philippe, Poiret regarde, quant à lui, vers la mode du Directoire et de l'Empire. Après avoir abandonné le corset, en 1906, il remonte la taille des robes au-dessous de la poitrine, et s'efforce de retrouver, comme les couturiers de Joséphine, la pureté des formes vestimentaires antiques[1234]. L'aménagement de son hôtel particulier de la rue d'Antin, confié à Louis Süe[1235], confirme l'attirance de Poiret pour le style Directoire : en témoignent les stucs néo-pompéiens, devant lesquels évoluent les mannequins photographiés par Edward Steichen chez le couturier[1236]. Mais l'intérêt de Poiret pour les arts décoratifs dépasse le cadre de sa propre demeure lorsqu'en 1911, il crée l'atelier de décoration « Martine », dont les premiers objets, des textiles réalisés à partir de dessins effectués par des adolescentes, sont exposés au Salon d'automne de 1912[1237]. Par ailleurs, les liens familiaux unissant Poiret à André Groult, qui a épousé sa sœur Nicole, favorisent le dialogue entre l'univers de la mode et celui des ensembliers, souligné par Paul Cornu :

> « On les voit, ces robes, dans un décor moderne, où le dessin des meubles, la tonalité des tentures reflètent les mêmes tendances esthétiques. Les peintures offrent les mêmes vivacités de couleurs, les dessins les mêmes naïvetés un peu mièvres de contours. Il n'est pas jusqu'au théâtre, à la musique, à la littérature qu'on y cultive, qui ne rentrent dans le même cercle de préoccupations.[1238] »

[1232] En 1913, François Monod présente le vêtement et la parure féminine comme « l'art industriel le plus intimement associé à la vie humaine » (F. MONOD, « Chronique. Où en est l'art décoratif français ? D'après un rapport de M. Raymond Kœchlin », *A&D*, septembre 1913, p. 2).
[1233] Coll. *Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art déco,* 1986, p. 18.
[1234] *Ibid*. p. 14
[1235] F. CAMARD, 1997, p. 29-30.
[1236] P. CORNU, *A&D*, avril 1911. Voir annexe III-1911-4.
[1237] É. SEDEYN, *A&D*, novembre 1912, p. 144 ; 157 ; dans cette réunion de la mode et de l'art décoratif, Poiret s'inspire de l'exemple de l'Atelier viennois, découvert lors d'un voyage effectué en Autriche en 1911 (Guillaume GARNIER, « Quelques robes de Paul Poiret… », *in* Coll. *Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art déco,* 1986, p. 18).
[1238] P. CORNU, *A&D*, avril 1911, p. 112.

L'itinéraire d'un Paul Iribe, caricaturiste, dessinateur de mode et créateur de bijoux et de mobilier dès 1909[1239], traduit également la parenté de ces deux univers. Enfin, si la mode est intégrée au programme d'*Art et Décoration*, la *Gazette du bon ton* ne néglige pas non plus les arts décoratifs. La revue de Vogel inscrit ainsi régulièrement à son sommaire une rubrique intitulée « le goût au théâtre » qui rejoint l'intérêt nouveau d'*Art et Décoration* pour cet univers, et elle publie quelques articles consacrés aux arts de la maison et du jardin[1240]. Mais, malgré l'équivalence revendiquée par la publicité (« *Art et Décoration* est aux choses de l'art ce que *La Gazette du bon ton* est aux choses de l'élégance. ») et le recours à des rédacteurs communs, les visées des deux revues restent hétérogènes. Les « courts articles d'humeur ou d'esprit » de la *Gazette*, cultivant un snobisme humoristique un peu décadent[1241], laissent à *Art et Décoration* le monopole du discours critique, y compris en matière de mode – ce qui garantit aussi l'intégration de celle-ci aux arts du décor.

Enfin, l'implication inédite des artistes dans la diffusion des créations des grands couturiers renforce encore les liens de l'art et de la mode à la veille de la Grande Guerre. Comme l'a souligné Guillaume Garnier, « jamais, sans doute, l'éclosion d'une mode n'a été, à ce point, liée à l'émergence d'un style d'illustration[1242] ». Les années dix coïncident en effet avec la renaissance du dessin de mode à la gouache, si bien exploité par la *Gazette du bon ton* et dont, l'aplat, selon Jean-Paul Bouillon, « renforce le caractère décoratif de sa présentation[1243] ». Paul Poiret lui-même diffuse ses créations par le biais des albums de dessins commandés à Paul Iribe, puis à Georges Lepape[1244] – lequel, dans la théâtralité des poses de ses figures, referme la boucle unissant désormais la mode, la scène et les arts du décor[1245]. Plusieurs reproductions des *Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* illustrent d'ailleurs l'article consacré à Lepape par Jean-Louis Vaudoyer[1246]. Le critique s'y livre à une analyse critique du « peintre de mode », mais son commentaire des dessins de Lepape cultive

[1239] En 1912, Paul Iribe est chargé par le couturier Jacques Doucet de la décoration de son appartement du 46, avenue du Bois. Cf. Raymond BACHOLLET, Daniel BORDET, Anne-Claude LELIEUR, *Paul Iribe*, Paris, Denoël, 1982.

[1240] Anonyme, « Un ameublement élégant », *Gazette du bon ton*, p. 27 ; Anonyme, « Objets de goût », *Gazette du bon ton*, premier semestre (novembre 1912-avril 1913), p. 63 ; G. MOUREY, « L'Art de faire un bouquet », *Gazette du bon ton*, juillet 1913, p. 257-260 ; É. SEDEYN, « Petits paniers », *Gazette du bon ton*, août 1913, p. 311-314 ; Claude ROGER-MARX, « Les fruits dans la maison », *Gazette du bon ton*, deuxième semestre septembre 1913, p. 341-344 ; J.-L. VAUDOYER, « La table est dressée dans le jardin », *Gazette du bon ton*, troisième semestre (novembre 1913-mai 1914), juin 1914, p. 185-189.

[1241] Alain WEILL, *La mode parisienne, 1912-1925. La Gazette du bon ton*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2010, p. 8.

[1242] G. GARNIER, « Quelques robes de Paul Poiret… », *in* Coll. *Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art déco,* 1986, p. 18.

[1243] J.-P. BOUILLON, 1988, p. 89.

[1244] *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, Paris, chez Paul Poiret, 1911 ; *Modes et manières d'aujourd'hui*, Paris, chez Paul Poiret, 1912.

[1245] *Idem*.

[1246] J.-L. VAUDOYER, « Georges Lepape », *A&D*, septembre 1913, p. 65-76. Voir annexe III-1913-9.

l'ambiguïté. Il intègre subtilement une appréciation sous-jacente des créations de Poiret, traduisant bien le caractère indissociable des robes du couturier et de leur représentation graphique :

> « Le premier album de M. Lepape, dont les dessins sont datés 1911, s'appelle : *Les Choses de Paul Poiret*. Ces choses, naturellement, sont surtout des robes. Oserons-nous avouer qu'elles nous paraissent aujourd'hui démodées, et que leur auteur a fait mieux depuis ?
> 1911, c'était le triomphe de la jupe étroite ; une jupe étroite jusqu'à la pauvreté ; un tube d'étoffe, ne faisant aucun pli, sinon des plis disgracieux, qu'imposaient, à l'usage, des formes mal à l'aise. Ces robes trahissaient la forme, elles ne la servaient pas. […]
> Ces robes de 1911, toutefois, bien étroites et bien pauvres, étaient fort agréables au repos ; et c'est au repos presque toujours, que M. Lepape nous montre les élégantes qui les portaient alors. Le dessin de M. Lepape, dans ce temps-là, avait encore de la gaucherie, de l'inexpérience. […]
> Le second album de M. Lepape : *Modes et Manières d'aujourd'hui*, parut l'année suivante. On y trouvait, avec les mêmes qualités, déjà plus de souplesse et d'affinement.[1247] »

Vaudoyer ne manque pas non plus de souligner l'amour des couleurs de Georges Lepape[1248], particulièrement propre à rendre compte de la nouveauté des créations de Paul Poiret. Car, en tant qu'illustrateur de mode, Lepape se considère comme le collaborateur du couturier, « sublimant, ce qui est le rôle de toute création artistique, les modèles peints par eux[1249] ». C'est pourquoi il récuse l'émergence de la photographie de mode, impropre selon lui, à rendre compte du mouvement et de la vie même du vêtement – une alternative pourtant bientôt concurrentielle, et dont *Art et Décoration* propose, dès 1911, une application novatrice et très remarquée.

Les photographies d'Edward Steichen réalisées dans l'hôtel particulier de Paul Poiret et publiées dans l'article de Paul Cornu ne sont pas les premières photographies de mode. Dès 1892, *La Mode Pratique* avait déjà publié quelques clichés reproduisant en phototypie des robes de Mlle J. Billion. En revanche, les deux planches hors-textes en similigravure trichrome reproduisant les mannequins vêtus des robes « Enfer » et « Strozzi » représentent une tentative alors inédite de photographier la mode en couleur[1250]. Qu'une telle initiative ait eu lieu dans *Art et Décoration* n'est pas surprenante : d'emblée, la revue a privilégié la similigravure pour reproduire les objets d'art et d'art décoratif. L'intégration de la mode à sa politique éditoriale s'est donc soumise au même protocole d'illustration ; de la même manière, les dessins de Lepape reproduits dans l'article de Vaudoyer sont montrés en tant que feuillets d'album et non en tant que représentations de robe. Mais l'appel à un photographe de

[1247] *Ibid*, p. 72-73.
[1248] *Ibid*., p. 74.
[1249] Claude LEPAPE et Thierry DEFERT, *Georges Lepape ou l'élégance illustrée*, Paris, Herscher, 1983, p. 76.
[1250] Voir annexe III-1911-4.

renommée internationale et la mention de sa propriété artistique à la fin de l'article traduisent la place particulière accordée ici à l'auteur des clichés, à un moment où le statut de l'image et de l'illustration font l'objet d'une réflexion nouvelle dans la revue.

L'art du livre revalorisé

Certes, l'intérêt qu'*Art et Décoration* porte à l'illustration n'est pas neuf : dès juillet 1897, Gustave Soulier avait consacré un article enthousiaste aux compositions d'Alfons Mucha pour le conte de Robert de Flers, *Ilsée, princesse de Tripoli*[1251]. Les innovations apportées au livre Art nouveau par Walter Crane, Theo van Hoytema, ou Carlos Schwabe[1252] étaient d'emblée scrutées par ses confrères, au même titre que toute autre manifestation d'art décoratif. Mais les expériences menées dans ce domaine autour de 1900 étaient restées relativement limitées : peu de livres de luxe furent publiés, et les artistes sollicités – de Feure, Grasset, Schwabe ou Mucha lui-même – exerçaient alors leurs talents dans des domaines variés, ce qui limitait leur intervention dans l'univers l'édition[1253]. Les années dix, en revanche, voient l'émergence d'un nouveau courant dans l'art du livre, qui triomphera lors de l'Exposition internationale de 1925[1254]. L'illustration de mode, telle qu'elle est développée par les collaborateurs de Paul Poiret et de la *Gazette du bon ton*, en est l'un des principaux signes avant-coureurs. Mais la gravure sur bois, appréciée pour sa dimension archaïsante[1255], intéresse également les critiques d'*Art et Décoration* en tant que procédé illustratif. Si sa revalorisation en tant que support de création et non plus seulement comme simple moyen de reproduction date, certes, du dernier quart du XIXe siècle, il a fallu attendre la publication d'*À rebours* de Huysmans par les Cent Bibliophiles, en 1903, pour que la gravure sur bois retrouve pleinement son autonomie créatrice en accédant au premier rang des techniques d'impression[1256]. Les illustrations d'Auguste Lepère y dialoguent avec le premier emploi du caractère de George Auriol dans l'édition littéraire bibliophilique. Depuis, l'apport de dessinateurs évoluant à l'origine dans un univers artistique éloigné du livre a contribué à en renouveler l'illustration : selon Charles

[1251] G. SOULIER, « Ilsée, Princesse de Tripoli », *A&D*, juillet 1897, p. 23-26.
[1252] BULLÉE, « Un illustrateur hollandais : Theo van Hoytema », *A&*D, juillet 1897, p. 9-16 ; G. SOULIER, (adapté de Gleeson White), « Walter Crane », *A&D*, décembre 1898, p. 165-179 ; G. SOULIER, « Carlos Schwabe », *A&D*, mai 1899, p. 129-146.
[1253] Antoine CORON, « Livres de luxe », *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. IV, 1991, p. 441.
[1254] *Ibid*, p. 442. Dans *L'Art décoratif*, Emmanuel de Thubert invite lui aussi à mettre l'accent sur la gravure sur bois, pour sa parenté avec la typographie (E. DE THUBERT, « L'École Estienne », *L'Art décoratif*, avril 1912, p. 241-247).
[1255] Voir supra, dans le chapitre 9 : « *La tentation de l'archaïsme* ».
[1256] A. CORON, *in* R. CHARTIER et H.-J. MARTIN (dir.), t. IV, 1991, p. 446.

Saunier, historien des *Décorateurs du livre* en 1922, Jean-Louis Forain et Adolphe Willette comptent parmi les acteurs les plus importants dans ce domaine[1257]. Et c'est bien à Forain dessinateur et illustrateur de livres qu'Henri Ghéon s'intéresse en priorité, dans l'article qu'il consacre à l'artiste en 1913, même s'il s'appuie parallèlement sur l'étude de son œuvre caricatural[1258].

Toutefois, si elle participe à la remise à l'honneur de la gravure sur bois et si elle s'intéresse de près à la création graphique en matière d'illustration – en vantant notamment, sous la plume d'Auguste Marguillier, la verve à la fois poétique, fantastique et réaliste de l'illustrateur anglais Arthur Rackham[1259] –, *Art et Décoration* ne renonce pas pour autant à valoriser, plus ou moins indirectement, ses propres choix technologiques. Bien au contraire, la photographie gagne en importance, d'un point de vue moins numérique que symbolique. Si les photographies de mode d'Edward Steichen sont les seules à s'accompagner de la mention « reproduction interdite[1260] », l'apparition, plus fréquente, des noms de photographes sous les clichés ou de la mention de leur propriétaire, traduit un changement de statut de la photographie. Celle-ci commence à se dégager de la fonction purement documentaire, qui lui était jusque-là assignée, pour accéder, au mieux, au rang d'œuvre d'art, ou du moins, au statut d'œuvre intellectuelle faisant l'objet de contrats de propriété et d'édition. Avant les années dix, seul Edward Steichen avait bénéficié de l'unique texte consacré à la photographie artistique dans *Art et Décoration*[1261]. Mais il faut attendre février 1911, pour que l'article de Jacques Rivière sur la représentation des ciels confronte, de manière inédite dans la revue, des gravures de Claude Lorrain et de Rembrandt, et des tableaux de Whistler, Cazin, Ménard, Turner ou Courbet, aux photographies maritimes de Jules-Bertrand Gélibert et d'Émile Fréchon. Ces dernières sont également accompagnées des mentions des agences propriétaires des clichés (Bruckmann, Giraudon, Hanfstaengl, Braun et Crevaux). Par la suite, ces mentions se font plus fréquentes, sans devenir pour autant systématiques : le copyright de Berger-Levrault est apposé à côté d'une reproduction du carton de vitrail du *Sermon sur la montagne* d'Eugène Burnand pour l'église suisse de Herzogenbuchsee, exposé au Salon de la Nationale des beaux-arts de 1911[1262], tandis que les images du Théâtre des Champs-Élysées, reproduites dans le numéro

[1257] C. SAUNIER, 1922, p. 36.
[1258] Henri GHÉON, « Jean-Louis Forain », *A&D*, janvier 1913, p. 1-12.
[1259] Auguste MARGUILLIER, « Un illustrateur anglais : Arthur Rackham », *A&D*, juillet 1912, p. 1-16.
[1260] P. CORNU, « L'art de la robe », *A&D*, avril 1911, p. 118.
[1261] G. SOULIER, « L'Art photographique et l'école américaine : Ed.-J. Steichen », *A&D*, septembre 1901, p. 76-80.
[1262] Frédéric BARBIER, « Berger-Levrault », *in* Pascal FOUCHÉ, Daniel PÉCHOIN, Philippe SCHUWER (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, t. 1, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 250-252. Voir annexe III-1911-5.

d'avril 1913, ont été faites « d'après les photographies de M. Druet[1263] », photographe attitré d'Auguste Rodin et propriétaire de la galerie du même nom[1264]. Les noms de Roseman, et de Trenkler et Cie se rencontrent également[1265].

Ces précisions renseignent sur les modalités de circulation des clichés photographiques, qui font désormais l'objet d'un véritable marché au sein de la presse artistique elle-même[1266]. Elles indiquent également l'importance nouvelle prise par le photographe, à travers la reconnaissance de la photographie comme un procédé illustratif à part entière, et cela – paradoxalement – qu'il soit considéré en lui-même ou comme media de reproduction. Au début des années dix, malgré le succès du mouvement pictorialiste, le débat n'est pas clos qui oppose les partisans de l'art photographique et ses détracteurs. Dans *L'Art et les Artistes*, Léandre Vaillat prend ainsi soin de distinguer, avec une certaine virulence, les livres illustrés par les artistes (peintres, dessinateurs et graveurs) et les livres illustrés par les photographes. « Les premiers relèvent de l'Art, les seconds d'un procédé mécanique qui, en aucune manière, ne peut être considéré comme un art.[1267] », profère-t-il, réitérant un argument vieux de près de quatre-vingts-ans. À ses yeux, la photographie ne sera jamais qu'un « métier » – au sens de « profession » –, relevant davantage du goût que du talent. Dans *Art et Décoration*, Émile Sedeyn considère en revanche la coexistence de deux types de « beaux livres » : « ceux qui sont tirés à petit nombre pour l'élite des bibliophiles, et ceux que les grands éditeurs fabriquent avec une certaine recherche de luxe et d'art pour une clientèle beaucoup plus nombreuse et beaucoup moins difficile.[1268] » L'utilisation de la photographie comme media de reproduction appartient à cette deuxième catégorie, et Auguste Marguillier vante, lui aussi, les mérites de son utilisation par la maison Hachette, éditrice de la traduction en prose rythmée du *Ring des Niebelungen* de Wagner, illustré par les aquarelles d'Arthur Rackham, reproduites au moyen de la similigravure :

> « Utiliser la perfection actuelle des moyens de la "trichromie" pour donner, en accompagnement du texte, la vision fidèle des originaux fut une innovation qui devait être singulièrement goûtée, et l'on s'explique sans peine la vogue dont jouirent aussitôt les livres

[1263] Robert BRUSSEL, « [Le Théâtre des Champs-Élysées] – Le programme », *A&D*, avril 1913, p. 136. Voir annexe III-1913-4.
[1264] Dominique VIÉVILLE, « De la place de l'Alma à la rue Royale », *in* Pierre SANCHEZ, *Les expositions de la galerie Eugène Druet : répertoire des artistes exposants et listes des œuvres, 1903-1938*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2009, n. p.
[1265] Roseman a fourni les clichés reproduisant *L'Orphelin* de Niclausse et *L'Aube* de Pierre Vigoureux (P. VITRY, « La sculpture », *A&D*, juin 1913, p. 195 et 196) ; Trenkler et Cie celles qui illustrent l'article de L. DESHAIRS, « L'exposition d'architecture de Leipzig », *A&D*, octobre 1913, p. 105-114.
[1266] Cette potentialité avait été tôt comprise par l'éditeur munichois Friedrich Bruckmann, qui avait créé sa propre agence photographique. Cf. A.-C. FOULON, 2002.
[1267] Léandre VAILLAT, « L'art décoratif. Le livre », *L'Art et les Artistes*, n° 72, mars 1911 p. 273.
[1268] É. SEDEYN, « Un décorateur du livre : A. Giraldon », *A&D*, mars 1914, p. 76.

> parés de ces admirables fac-similés qui rendaient avec une illusionnante exactitude (on a pu s'en convaincre au Salon) l'infini nuancement des aquarelles. La maison Hachette a bien mérité de l'art en mettant à la portée de tous, et non pas des seuls bibliophiles, qui d'abord eurent la primauté de ces volumes, la leçon de beauté et de goût qui se dégage de semblables planches.[1269] »

À la veille de la Première Guerre mondiale, les qualités illustratrices de la photographie sont donc doublement reconnues et exploitées par *Art et Décoration*, qui considère ce media comme partie intégrante de l'art du livre, à l'instar de son ornementation proprement dite.

Bien qu'il soit promu et appliqué dans les pages mêmes de la revue depuis de longues années, le statut artistique de l'ornementation du livre et son appartenance plénière aux arts du décor sont réaffirmés avec une conviction nouvelle, à travers plusieurs articles consacrés à ses principaux protagonistes : Maurice Dufrène, George Auriol et Adolphe Giraldon[1270], tous déjà célébrés de plus ou moins longue date par *Art et Décoration* pour leurs qualités de décorateurs[1271]. Entre 1911 et 1914, Bouyer, Saunier et Sedeyn leur font une place particulière en tant qu'artistes du livre, intervenant non pas comme illustrateurs, mais comme ornemanistes. Bouyer compare ainsi les ornements typographiques réalisés par Dufrène pour l'édition des *Lettres à une amie* de Sully-Prudhomme par la Société du livre contemporain à ses créations de bijoux, soulignant « la distinction d'un décorateur qui traite la vignette liminaire ou terminale comme il dessine le chaton d'une bague fluette, où l'opale sera sertie dans l'or.[1272] » De son côté, Sedeyn étudie attentivement les qualités décoratives du caractère typographique composé par Giraldon pour la fonderie Deberny et ses conséquences sur les choix de la mise en page : son élégance invite davantage à la régularité qu'à la fantaisie[1273]. George Auriol, enfin, parvient à réunir encore d'une autre manière le livre et l'art de la décoration, en faisant éditer par Verneau et Chachoin des papiers de garde destinés à la reliure et au cartonnage : réservé au lecteur ou au propriétaire de l'ouvrage, le choix de cet

---

[1269] A. MARGUILLIER, *A&D*, juillet 1912, p. 10. Voir annexe III-1912-7.

[1270] R. BOUYER, « Quelques ornements typographiques de Maurice Dufrène », *A&D*, août 1911, p. 253-265 ; C. SAUNIER, « Papiers de garde de George Auriol », *A&D*, février 1912, p. 46-50 ; É. SEDEYN, *A&D*, mars 1914, p. 75-80.

[1271] Voir notamment M. PILLARD-VERNEUIL, « Maurice Dufrène, décorateur », *A&D*, mars 1906, p. 73-84 ; A. ALEXANDRE, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 161-170 ; G. SOULIER, « Quelques couvertures par George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 69-76 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « Adolphe Giraldon », *A&D*, février 1907, p. 41-50 ; M. GUILLEMOT, « Quelques reliures de Giraldon », *A&D*, décembre 1910, p. 187-189.

[1272] R. BOUYER, *A&D*, août 1911, p. 256. Voir annexe III-1911-8.

[1273] « Considéré au point de vue décoratif, le caractère Giraldon convient au livre, illustré ou non. Mais il nous paraît plus propre à composer des pages ou des masses régulières qu'à être réparti en habillages compliqués. Son élégance, qui est réelle, et juste assez sobre, le fera sans doute employer fréquemment, comme le caractère Auriol, pour les travaux de luxe. » (É. SEDEYN, *A&D*, mars 1914, p. 78).

ornement supplémentaire accroît la valeur du livre tout en favorisant son intégration au décor de la maison[1274].

Dans les articles consacrés à ces décorateurs, mais également, plus discrètement, dans l'ensemble de ses numéros, *Art et Décoration* épouse visuellement les évolutions qu'elle célèbre. L'article consacré à Giraldon abandonne exceptionnellement le Grasset pour expérimenter les qualités du caractère fondu par Deberny, accompagnant ainsi plus efficacement le texte de Sedeyn[1275]. Les ornements créés par Dufrène et Auriol se déploient également sur les pages qui leur sont dédiées, conformément à une tradition inaugurée du temps de Gustave Soulier pour les articles s'intéressant à l'art du livre[1276]. Si la revue n'a plus tout à fait valeur de manifeste et perd un peu de la cohérence graphique créée par l'emploi simultané du caractère Grasset et des ornements typographiques dessinés par ses élèves, ses directeurs continuent de vouloir en faire un produit de l'art décoratif de son temps. La célébration de la similigravure participe de cette entreprise, tout comme le renouvellement de la typographie des titres et des lettrines. Dès 1907-1908, les simples jeux sur la taille et le style du Grasset, qui constituaient l'essentiel des variations depuis 1904, avaient commencé à laisser la place à d'autres expérimentations typographiques. Autour de 1910, la diversité des caractères utilisés pour les titres augmente encore, avant que l'utilisation de l'Auriol ne devienne plus régulière, y compris dans les lettrines. Si la Librairie centrale a fait le choix d'utiliser le Grasset dans *Art et Décoration* à partir de 1904, rappelons que son intérêt pour l'Auriol est plus ancien encore : en 1902, elle avait en effet publié le *Premier livre des cachets, marques et monogrammes dessinés par George Auriol*, préfacé par Roger Marx[1277]. Sa généralisation dans les lettrines de la revue après 1910 peut sembler un peu tardive, mais le succès de l'Auriol va croissant dans les années dix : en 1917, dans *Les Arts français*, la librairie Larousse reprend ainsi la couverture que l'artiste avait composée pour *Les Arts de la vie* de Gabriel Mourey et recourt à ses caractères. La revue de Lévy paraît ainsi désormais adopter l'esprit du temps, plus qu'elle ne le guide. Pourtant il y aurait eu sans doute une plus parfaite congruence entre les qualités du Girardon, énoncées par Sedeyn lui-même et l'orientation esthétique d'*Art et Décoration*, dans la mesure où elles répondent aux critères d'« ordre » et d'« équilibre », caractéristiques du classicisme du XVIIe siècle célébré par la revue avant la guerre[1278].

[1274] Voir annexe III-1912-12.
[1275] Voir annexe III-1914-3.
[1276] Voir annexes III-1899-5, III-1901-2 et III-1901-3.
[1277] Voir annexe III-1902-3-4.
[1278] É. SEDEYN, *A&D*, mars 1914, p. 76-77.

À la multiplicité des caractères employés s'ajoute donc une souplesse nouvelle qui se libère de l'exigence de cohérence logique jusqu'ici prônée et appliquée par *Art et Décoration* dans sa matérialité même ; mais cette nouvelle orientation n'en correspond pas moins à l'hétérogénéité propre à l'esthétique naissante du livre contemporain, telle qu'elle est perçue et analysée par Émile Sedeyn. Un tel caractère est l'expression d'un art en formation qui se cherche et qui commence à prôner davantage l'accord harmonieux que la soumission aux règles strictes de la destination, selon la nouvelle définition de la décoration proposée par Raymond Bouyer, sur l'exemple de Maurice Dufrène :

> « Encore une fois, n'y recherchez que des rapports immédiatement formels entre la page et l'arabesque, […] ; ne demandez pas à cette architecture de lignes nerveusement découpées et de contours très écrits une "destination", mais l'heureux accompagnement de la lettre imprimée, et l'apport, sans arrière-pensée, d'une musique muette : aussi bien, la vraie décoration n'est pas autre chose […].[1279] »

La ré-extension des arts du décor à laquelle procède *Art et Décoration* au début les années dix s'accompagne ainsi inévitablement d'une redéfinition du décoratif, également corroborée par le renouveau de l'art monumental.

2/ La renaissance de l'art monumental

Le retour de la couleur : fresques et mosaïques

L'attention inédite prêtée aux « nouveaux » arts du décor que constituent le théâtre et la mode n'empêche pas les critiques rassemblés par Lévy et Sedeyn de continuer à observer les évolutions de l'art mural, toujours considéré comme l'une des plus hautes manifestations du décoratif. Or, juste avant la Première Guerre mondiale, le décor monumental entre, comme l'art du livre, dans une période de profond renouvellement[1280], dont l'ampleur sera, elle aussi, révélée à l'occasion de l'Exposition de 1925. Là encore, l'un de ses aspects majeurs tient au recours à des techniques anciennes : la mosaïque et la fresque, appelée à remplacer

[1279] R. BOUYER, *A&D*, août 1911, p. 254.
[1280] Pour un aperçu des débats relatifs au renouveau de la peinture monumentale, voir : Tristana FERRY, « "Renouveler la peinture monumentale", débats autour des techniques dans la littérature artistique en France », *L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard*, n° 9, 2014, *Arts du déco, arts décoratifs*, p. 6-15.

l'huile sur toile marouflée et l'encaustique qui prévalaient depuis les derniers siècles de l'Ancien-Régime.

Les critiques se montrent plus que jamais particulièrement sensibles aux qualités plastiques et décoratives propres à l'art mural, toutes techniques confondues. Ainsi, l'héritage de Puvis de Chavannes, qui a cherché à retranscrire la planéité, la matité et la simplification formelle typiques de la fresque tout recourant à la pratique du marouflage, ne cesse d'être scruté et célébré. Après Henri Martin et Maurice Denis, toujours affectionnés des critiques, Francis Auburtin, présenté par Louis Vauxcelles comme le « disciple préféré[1281] » de Puvis, apparaît à son tour comme l'héritier de la pensée et du style du maître, et comme le « continuateur inspiré » de son idéalisme décoratif. Il joint en effet la rêverie poétique à la méditation de la composition et au respect fondamental des qualités murales : « On ne pense point, devant un panneau décoratif d'Auburtin, au grain de la toile. C'est le mur seul, paré et vivant, qui s'offre à nos yeux charmés, à notre esprit conquis.[1282] » À côté d'Auburtin, les nouveaux promoteurs de l'art mural remarqués par les critiques d'*Art et Décoration* s'intéressent toujours à l'intégration de leur œuvre dans un univers décoratif complet, qu'il s'agisse d'une ornementation architecturale ou de l'aménagement d'un intérieur. Vitry souligne ainsi les collaborations d'Henri Lebasque avec Théodore Lambert, Maurice Dufrène ou Léon Jallot – avec lequel il a reçu commande de la décoration d'un cabinet officiel de la rue de Valois –, tout comme sa participation au décor peint du Théâtre des Champs-Élysées[1283]. En Suisse, Ernest Biéler s'est également confronté à ces deux univers – monumental et domestique. Auteur du plafond du Victoria Hall de Genève en 1893, également exécuté sur toile marouflée (aujourd'hui détruit), il a, depuis, développé les qualités décoratives de sa peinture de chevalet, conçue, dans la droite ligne de la pensée défendue avant 1900 par Gustave Soulier, comme partie intégrante du décor intérieur – avec, toutefois, un respect supérieur des propriétés singulières à tout art destiné au mur :

> « Le tableau n'existe pour lui qu'autant qu'il peut trouver place dans un ensemble, et s'y harmoniser de façon parfaite, tout en laissant aux murs le caractère plan et solide qu'ils doivent avoir, et que rien ne doit, sous aucun prétexte leur enlever.[1284] »

L'étude que lui consacre Verneuil est aussi l'occasion de mettre l'accent sur un élément constitutif de l'art décoratif en deux dimensions, qui, jusqu'ici, n'avait pas fait l'objet d'une

[1281] L. VAUXCELLES, « Francis Auburtin », *A&D*, septembre 1912, p. 76.
[1282] *Ibid.*, p. 78.
[1283] P. VITRY, « Henri Lebasque », *A&D*, mars 1914, p. 81-88.
[1284] M. P.-VERNEUIL, « Types valaisans par Ernest Biéler », *A&D*, décembre 1911, p. 370.

telle attention : l'importance accordée à la ligne à côté du rapport unissant les couleurs[1285]. Le critique se range d'ailleurs à l'analyse proposée, dans la revue zurichoise *Wissen und Leben*, par l'épouse de l'artiste, qui insiste justement sur le « graphisme » – autre forme du cloisonnisme – comme critère fondamental d'une peinture décorative. Selon Michelle Biéler, l'usage du trait garantit le respect de la planéité du support :

> « Et pour rester dans ce seul plan, l'unique moyen est l'emploi dominant de *la ligne, du trait ;* lignes et traits délimitent la surface et enserrent la couleur, divisent certaines parties qui s'opposent à d'autres restées unies, – valeurs variées mais en tons plats ainsi que les couleurs : c'est le *graphisme*. – Jusqu'à l'invention des couleurs à l'huile, la peinture resta graphique ; la fresque, la détrempe ne permettant que malaisément les modelés, les teintes fondues, et les effets de reliefs.[1286] »

Dans *Les Filles qui vont à la messe*, *Le petit cheval rouge* ou la *Fille d'Évolène*, la peinture d'Ernest Biéler montre donc sa compréhension des qualités plastiques les plus propres à l'art mural[1287] ; c'est pourquoi Pillard-Verneuil espère voir rapidement l'artiste aborder concrètement la technique même de la fresque qui en est à la fois la manifestation la plus ancienne et la plus aboutie[1288]. Un tel souhait est d'autant plus compréhensible que l'art de la fresque connaît alors un regain d'intérêt chez de nombreux peintres, favorisé par l'aspiration, commune à la critique et aux artistes, de refonder l'art décoratif sur des bases originelles.

Le désir de remettre à l'honneur l'une des plus anciennes techniques picturales au monde fait donc écho au retour effectué parallèlement par les sculpteurs et les graveurs vers les procédés archaïques de la taille directe et de la xylogravure. Il coïncide aussi, de nouveau, avec la revalorisation de l'apprentissage et de l'artisanat, bénéficiaires l'un et l'autre de la célébration du métier remise à l'ordre du jour. Dès 1911, le compte rendu du Salon de la Nationale des beaux-arts livré par Henry Bidou traduit une attention nouvelle pour les différentes techniques mises en œuvre par les peintres décorateurs. Le critique s'attarde ainsi sur les expérimentations de Louis Anquetin, qui tente de retrouver la technique des maîtres anciens et de « recomposer, avec leur métier, leur style[1289] » : comme Rubens et les maîtres du XVIII[e]

[1285] Pour Achille Segard, le rapport harmonieux des couleurs reste toutefois fondamental : c'est sur cette qualité qu'il met quasiment exclusivement l'accent lorsqu'il commente le décor réalisé par le peintre belge Fernand Allard l'Olivier, formé par Jean-Paul Laurens, pour la salle-à-manger de M. de la Mazelière (A. SEGARD, « Une décoration de salle à manger par Allard l'Olivier », *A&D*, juillet 1914, p. 29-32. Voir annexe III-1914-7. (Sur Allard l'Olivier, voir : Lynne THORNTON, « Fernand Allard l'Olivier », *Les Africanistes peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1990, p. 314).

[1286] Michelle Biéler, citée par M. P.-VERNEUIL, *A&D* décembre 1911, p. 364.

[1287] Voir annexe III-1911-12.

[1288] « Car vraiment on ne peut concevoir Biéler n'utilisant pas ce procédé merveilleux de peinture murale, si bien fait pour traduire sa vision décorative de la nature en donnant à ses qualités de décorateur un parfait et durable moyen d'expression. » (M. P.-VERNEUIL, *A&D* décembre 1911, p. 370-371).

[1289] Henry BIDOU, « Les Salons. – La peinture à la Société nationale », *A&D*, mai 1911, p. 160.

siècle, il recourt à une couche de préparation peinte en noir et blanc, recouverte ensuite d'une pellicule de glacis, pour renforcer l'écart des valeurs. Le procédé de grattage utilisé par René Ménard intéresse également Bidou : dans *Le Labour*, exécuté pour la Caisse d'Épargne de Marseille, toute une partie de la composition a été frottée au papier de verre laissant transparaître un jaune clair sous-jacent, propre à rendre le miroitement de l'eau tout en donnant à la couleur « une légèreté et une finesse étonnantes[1290] ». Cette sensibilité à la technicité de la peinture décorative ne peut que favoriser l'attirance des critiques d'*Art et Décoration* pour la fresque, qui exige à la fois un grand savoir-faire et une prise en compte particulière des exigences relatives au support.

Or, en 1912, la remise à l'honneur de cette technique se voit consacrée par la création d'une chaire d'enseignement de l'art de la fresque, confiée à Paul Baudoüin. Depuis quelques années, ce dernier s'est attaché, avec quelques architectes, dont Georges Pradelle, à faire revivre un art dont l'âge d'or remonte, en France, aux siècles de l'art roman. Quelques tentatives avaient déjà eu lieu sous la Monarchie de Juillet, avec l'intervention de Victor Mottez à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois[1291] ; mais une mauvaise prise en compte du support et la détérioration rapide des peintures sous l'effet du salpêtre avaient répandu l'idée que la technique de la fresque était inadaptée au climat parisien froid et humide. Sous le Second Empire, on privilégiait donc l'emploi de l'encaustique. Pourtant, en 1888, Castagnary commanda à Puvis de Chavannes et à son élève Paul Baudoüin, un décor peint sur mortier frais pour les escaliers de la bibliothèque et du musée des Beaux-Arts de Rouen ; les deux artistes devaient se rendre en Italie pour étudier une technique dont ils cherchaient déjà depuis de longues années à retrouver les effets, tout en continuant de pratiquer la peinture à l'huile sur toile marouflée. Des soucis de santé, puis la réalisation des décors de la bibliothèque de Boston par Puvis, ajournèrent ce voyage, et empêchèrent les artistes d'utiliser la technique du mortier frais à Rouen. Mais les premiers décors *a fresco* furent néanmoins réalisés à Rouen par Paul Baudoüin, au lycée Corneille, dès 1898[1292]. Dans les premières années du XXe siècle, le peintre travaille ensuite sur divers sites de la région rouennaise, tandis que Georges Pradelle expérimente l'application de la fresque sur plusieurs habitations construites à Paris, à Neuilly et à Billancourt[1293]. Les peintres René Piot[1294], autour de 1908, et Henri Marret[1295], ainsi que

[1290] *Ibid.*, p. 165. Voir annexe III-1911-5.
[1291] Paul BAUDOÜIN, *La Fresque, sa technique, ses applications*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1914, p. 7.
[1292] Marie MONFORT, « Paul Baudoüin, Georges Pradelle et l'association « "La Fresque" », *InSitu*, n° 22, 2013 ([en ligne :] http://insitu.revues.org/10748 ; DOI : 10.4000/insitu.10748, consulté le 23 octobre 2014).
[1293] Emmanuel DE THUBERT, « Les fresques d'un architecte. – Comment se fonde une école de fresque », *L'Art de France*, 15 août 1913, p. 180.

l'architecte Jules Lavirotte, s'y intéressent également[1296]. Enfin, en 1911, Baudoüin peint *a fresco* le décor du péristyle de la galerie extérieure du Petit Palais. Au même moment, l'attention nouvelle portée au patrimoine religieux menacé par la séparation de l'Église et de l'État, entraîne la redécouverte des fresques romanes, telles que celles de Saint-Savin-sur-Gartempes, alors intégrées à la généalogie de l'art national. Dans *L'Art de France*, engagé dans promotion du « génie » français, Emmanuel de Thubert insiste sur le caractère autochtone de l'art de la fresque, qui, autour de l'an mil, ne doit rien à la Rome antique et à l'Italie[1297]. Sans participer aussi délibérément à cette entreprise de réappropriation nationale, Paul Baudoüin lui-même revendique l'héritage des vieux maîtres français d'avant le XIIIe siècle[1298] – époque à laquelle la splendeur colorée des vitraux aurait ensuite rendu les fresques superflues, selon Viollet-le-Duc[1299].

Outre ces qualités « nationales », la fresque apparaît aussi au début des années dix comme la quintessence de l'art mural. Ses qualités rendent caduc l'usage de la céramique qui satisfaisait jusqu'ici le goût des architectes pour la polychromie : les formes molles et l'aspect lisse et brillant du grès accusent en effet son statut de décor rapporté[1300], alors que la fresque fait, quant à elle, totalement corps avec la paroi. Cette « intimité absolue », tient, selon Emmanuel de Thubert, aux propriétés mêmes des matériaux utilisés :

> « Une fresque est une peinture à l'eau faite sur un enduit frais qui pourrait être tiré des matériaux mêmes du mur, puisqu'il est composé de chaux et de sable (deux parties de sable pour une partie de chaux). Voilà tout le principe de cette belle peinture : avec elle, ce qui est emprunté au mur retourne au mur à l'état de décoration.[1301] »

[1294] Au Salon d'automne de 1908, René Piot, ancien élève de Gustave Moreau et ami des Nabis, expose ses fresques pour une Chambre funéraire, puis en réalise *Le Parfum des nymphes* pour André Gide (Rodolphe RAPETTI, *René Piot fresquiste et décorateur* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991), Paris, RMN, 1991 ; Catherine PUGET, Jacques FARAUT, Anne LE CHEVALLIER, *Henri Marret, 1878-1964* (cat. exp. Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1er octobre-31 décembre 2005), Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 2005, p. 6-31).

[1295] Patrick DESCAMPS, « Henri Marret, entre tradition et modernité », *in* Guillaume AMBROISE, Patrick DESCAMPS et al., *Henri Marret, Parcourir la Bretagne* (cat. exp. Quimper, musée des Beaux-Arts, 12 novembre 2013-13 mars 2014), Quimper, musée des Beaux-Arts, 2013, p. 9-32. D'après l'auteur, Henri Marret se serait intéressé à l'art de la fresque après sa rencontre avec Baudoüin en 1912, par l'intermédiaire de Louis de Fourcaud.

[1296] P. BAUDOÜIN, 1914, p. 10-11.

[1297] « Ils ont des ancêtres en France, trop oubliés encore, dont l'art a précédé l'art italien, et nous ne pouvons refuser l'héritage de nos vieux peintres romans : ce sont trois siècles de peinture qui font partie de notre art. […] Aujourd'hui, la fresque est en pleine renaissance, et le mouvement, en même temps qu'il se rattache encore aux fresques italiennes, est résolument français, car Baudoüin et Pradelle, pour ne parler que de deux initiateurs, veulent se considérer comme les continuateurs de nos vieux peintres romans. » (E. DE THUBERT, « La renaissance de la fresque », *L'Art de France*, juin 1914, p. 34 ; 40).

[1298] P. BAUDOÜIN, 1914, p. 3.

[1299] *Ibid.*, p. 4.

[1300] E. DE THUBERT, « [Le mouvement décoratif français.] – Les fresques d'un architecte », août 1913, p. 179.

[1301] E. DE THUBERT, *L'Art de France*, juin 1914 p. 28-29.

De cette fusion matérielle découlent des exigences plastiques bien précises, sur lesquelles insiste Baudoüin : la nécessité de travailler rapidement sur le support encore humide implique une indispensable simplification des formes, qui devient source de grandeur et de beauté[1302]. Étudiant pour *Art et Décoration* les fresques réalisées par Henri Marret à l'Aérium d'Arès, un sanatorium pour enfants établi en Gironde, Gaston Varenne s'en fait également l'écho. Il vante « la seule forme de peinture murale qui permette d'atteindre au style décoratif en unissant la sobriété à la puissance expressive[1303] », et le « caractère » particulier obtenu grâce à la discipline imposée par ces « ressources limitées[1304] ». Pour les mêmes raisons, Baudoüin souligne le rôle éducateur de son enseignement, qui inculque aux élèves l'importance de la conception préalable de l'œuvre d'art, inséparable des procédés mêmes de son exécution

> « Quand le décorateur à fresque commence à peindre le mur, son œuvre est déterminée et déjà résolue : elle est belle ou laide, de formes nobles ou vulgaires, de couleurs harmonieuses ou quelconques ; mais elle est déjà ce qu'elle a été conçue, réfléchie ou voulue. La fresque ne peut se prêter aux œuvres insuffisamment étudiées ; les lignes ont été préalablement arrêtées et seront poncées telles sur le mur. Les couleurs ont été essayées, pesées, distribuées et réduites au nombre minimum. On voit à quelle discipline de soi-même il faut arriver pour pratiquer ce métier et quelle éducation en reçoit l'artiste.[1305] »

Le fresquiste se doit donc d'être à la fois un concepteur et un « ouvrier », selon l'idéal ouvertement valorisé par *L'Art de France* et duquel les critiques d'*Art et Décoration* peinent à se défaire. C'est pourquoi Vauxcelles n'hésite pas à vanter l'héroïsme[1306] de ces artistes. Dans un tel contexte, la publication du traité de Paul Baudoüin par la Librairie centrale des beaux-arts, en 1914, n'a, non plus, rien d'étonnant.

Enfin, en mettant en évidence le rôle fondamental de la ligne, la fresque impose une esthétique nouvelle, qui se distingue nettement des effets propres à la peinture à l'huile. Si Puvis de Chavannes en avait compris les grands principes plastiques – usage du cerne et de l'aplat, suppression du modelé –, l'emploi de la technique authentique du mortier frais impose leur application. Les promoteurs de la fresque insistent ainsi sur l'importance primordiale du dessin. Si les décors de Marret à Arès valent par l'harmonie agréable de leurs tons, celle des grandes lignes horizontales de leur composition, accentuant le parallélisme de la mer et du ciel jouent également un grand rôle dans l'effet apaisant de l'œuvre ; mais le dessin reste essentiel :

[1302] P. BAUDOÜIN, 1914, p. 2
[1303] Gaston VARENNE, « Henri Marret, décorateur et ses fresques pour l'Aérium d'Arès », *A&D*, septembre 1913, p. 77.
[1304] *Ibid.*, p. 79. Voir annexe III-1913-9-12.
[1305] P. BAUDOÜIN, 1914, p. 14.
[1306] L. VAUXCELLES, *A&D*, septembre 1912, p. 75.

> « Toutes les séductions de la couleur seraient vaines si elles n'étaient soutenues par un dessin probe, parfaitement établi. Dans cette symphonie murale qu'est une fresque, le dessin bat la mesure, maintient l'ordre, empêche toute cacophonie.[1307] »

Le discours de Varenne sur Marret rejoint ainsi celui de Verneuil à propos de Biéler. La ligne occupe une place nouvelle dans la conception de la peinture véhiculée par *Art et Décoration*, au moment même où elle est mise à mal par les avant-gardes : dédaignée par les fauves, elle est ensuite fractionnée à l'envi par les cubistes et les futuristes. Si, en 1909, l'harmonie de la ligne était évoquée comme l'un des éléments constitutifs du décoratif dans les peintures ornementales de Clémentine-Hélène Dufau, celle des rapports entre les formes et les couleurs était davantage mise en évidence[1308]. Après 1910, en revanche, la ligne prévaut, comme garantie de la qualité décorative de la peinture murale, associée à son indispensable corollaire : la suppression du modelé. Celle-ci a certes toujours été considérée comme un critère indispensable du décoratif, conçu comme incompatible avec toute forme d'illusionnisme naturaliste[1309], mais le discours des critiques tend à se faire plus radical au début des années dix. Henry Bidou n'hésite pas à proclamer : « On cesse d'être un décorateur le jour où on voit l'univers sous l'aspect du blanc et du noir. » Les qualités sculpturales qui faisaient encore la valeur de l'œuvre de Carrière aux yeux d'un Camille Mauclair semblent devenues obsolètes…

C'est, d'ailleurs, une recherche analogue de simplicité formelle et de planéité qui rend les critiques d'*Art et Décoration* réceptifs à une autre forme ancienne d'art mural remise à l'honneur au début du XXe siècle : la mosaïque. La promotion d'une technique antique rejoint, de nouveau, la tentation de l'archaïsme des années dix ; mais, de même qu'Emmanuel de Thubert prend soin de distinguer la fresque de la tradition italienne pour la rattacher à ses racines nationales, Lucien Magne préfère insister sur le développement de la mosaïque architecturale en territoire grec, pendant la période byzantine[1310], grâce à l'emploi de l'émail[1311]. Dans une contribution en deux volets, livrée en mars et en août 1912, il retrace ainsi l'histoire ancienne de la technique – qu'il a pu étudier sur place dans les églises d'Orient – avant de se concentrer sur ses applications modernes. En viollet-le-ducien convaincu, et

[1307] G. VARENNE, *A&D*, septembre 1913, p. 80.
[1308] M. P.-VERNEUIL, « Une décoration nouvelle de Mlle C.-H. Dufau », *A&D*, octobre 1909, p. 127-130. Voir annexe III-1909-10.
[1309] Voir supra, dans le chapitre 3 : « *Le règne de la logique* ».
[1310] Emmanuel de Thubert rattachait d'ailleurs la peinture romane aux traditions grecques et byzantines (E. DE THUBERT, 1914).
[1311] L. MAGNE, « La mosaïque d'émail », *A&D*, mars 1912, p. 82.

conformément à son enseignement de « L'art appliqué aux métiers », il insiste sur la particularité des effets plastiques commandés par les moyens techniques utilisés. Les mosaïques italiennes des IXe et X^e^ accusent ainsi une décadence par rapport aux œuvres byzantines de Ravenne, en employant des cubes plus fins : « Le défaut des méthodes nouvelles était l'abandon des simplifications qui aidaient au caractère et à l'expression des figures, pour la recherche de modelés, dont l'effet était nul à distance.[1312] » Ces défauts s'accentuent encore au XVIIe siècle, lorsque la mosaïque entreprend d'imiter la peinture, alors que, comme pour la tapisserie, les nuances de tons doivent être proscrites au profit des oppositions de valeurs[1313].

Si la renaissance de la fresque date du tournant du XXe siècle, celle de l'art mussif est néanmoins un peu plus précoce. L'un de ses premiers acteurs est l'Italien Giandomenico Facchina, sollicité par Charles Garnier pour les décors de l'Opéra, réalisés en partie sur fonds d'or[1314]. Par la suite, Lucien Magne lui-même a eu recours à la mosaïque sur plusieurs de ses chantiers religieux, notamment à l'église de Bougival et au Sacré-Cœur[1315]. Luc-Olivier Merson et Eugène Grasset s'y sont également intéressés, donnant respectivement des cartons pour le tombeau de Pasteur à Paris et l'église de Briare[1316]. Par ailleurs, la mosaïque a également fait l'objet d'innovations techniques : à Briare, l'émail a été remplacé par de petits cubes de porcelaine moulée d'épaisseur régulière, dont Magne regrette l'absence de vibration[1317]. Enfin, au Cateau, l'entreprise Simons & Cie, fabrique des tesselles en grès-cérame et propose des panneaux préconçus – exploitant la « méthode à revers sur papier » mise au point par Facchina[1318] –, destinés aussi bien à des chantiers monumentaux qu'au décor domestique. Au début des années dix, le fabricant ajoute à son catalogue des décors à base de pâte de verre colorée qui contribuent à renouveler les effets en orientant les décors vers des compositions géométriques[1319]. Sous le pseudonyme de Jean Maubourg, Émile Sedeyn ne cache pas son enthousiasme devant les possibilités offertes par cette nouvelle

---

[1312] *Ibid*. p. 88.
[1313] *Ibid*. p. 51.
[1314] Maryse DE STEFANO ANDRYS, *Le renouveau de la mosaïque en France. Un demi-siècle d'histoire, 1875-1914*, Paris, Actes Sud, 2007. L'auteur a également écrit une thèse de doctorat sur le sujet : *Le renouveau de la mosaïque monumentale en France de 1875 à 1903 : étude sur la production et l'activité des principaux ateliers parisiens de la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de Marcel Giry, université de Besançon, 1995.
[1315] Voir annexe III-1912-8.
[1316] Voir annexe III-1912-8.
[1317] L. MAGNE, « La mosaïque d'émail (suite et fin) », *A&D*, août 1912, p. 64.
[1318] Jean MAUBOURG [É. SEDEYN], « Nouveaux matériaux pour la mosaïque d'art et de bâtiment », *A&D*, août 1912, supplément, p. 1-3. Voir aussi Marc PILLET, *Splendeur des sols français : du XIe au XXe siècle*, Paris, Massin, 2002, p. 242.
[1319] Voir annexe III-1912-8.

application de la mosaïque qui, tout comme la fresque, sera amplement exploitée, dans l'Entre-deux-Guerres, pour l'architecture et le bâtiment[1320].

La grande sculpture

Dans le même temps, l'intérêt des critiques pour les diverses manifestations de la sculpture décorative ne faiblit pas. Si le renouvellement de celle-ci n'est pas aussi manifeste que celui du décor mural coloré, les débats portent toutefois essentiellement sur son caractère monumental, qui concentre alors toute l'attention des artistes et de leurs commentateurs.

Cette monumentalité concerne d'abord la dimension des œuvres. La petite sculpture destinée au décor domestique séduit désormais beaucoup moins les rédacteurs d'*Art et Décoration*, y compris Paul Vitry, l'un des plus fervents défenseurs de son « utilité » autour de 1900. S'il consacre encore quelques lignes aux statuettes de Fernand David, Raoul Larche ou Naoum Aronson[1321] dans son compte rendu des Salons de 1911, il s'en désintéresse en revanche totalement lors de l'édition de 1913. En revanche, le monument commémoratif, destiné à l'ornementation urbaine, qui occupe une place centrale dans la politique artistique de la Troisième République[1322], connaît une inflation qui ne faiblira pas dans les années suivantes avec la pléthore de monuments aux morts engendrés par les pertes de la Grande Guerre[1323]. Devant cette profusion, la critique se doit d'effectuer un tri, relativement sévère, afin de redéfinir les qualités propres au monument sculpté. À l'instar de Duchamp-Villon, qui accuse ses confrères de se faire « modeleurs de bibelots agrandis en monuments ou réduits en sujets de pendule selon les besoins[1324] », Paul Vitry souligne les modifications nécessairement imposées par le changement d'échelle qui affecte une œuvre, entre sa maquette originelle en plâtre, et sa réalisation définitive dans un matériau pérenne. Dans son exécution en granit de l'hommage aux morts du dirigeable militaire *République*, Henri Bouchard a dû simplifier le

[1320] Voir par exemple les réalisations d'Odorico, majoritairement situées dans l'Ouest de la France (Hélène GUÉNÉ, *Odorico, mosaïste Art déco*, Paris, Archives d'architecture moderne, 1991). La fresque et l'art mural connaîtront aussi leur plus grand développement dans l'Entre-deux-guerres, comme en témoignent la création de l'association La Fresque par Baudoüin et Pradelle (M. MONTFORT, 2013), mais aussi les décors de mairie (par exemple, l'Hôtel de Ville de Puteaux) ou ceux du Palais des Colonies (voir notamment : Philippe Dufieux : « Face au mur : le renouveau du décor en France », *in* Emmanuel BRÉON et Philippe RIVOIRARD (dir.), 2014, p. 96-103).

[1321] P. VITRY, « La sculpture aux deux Salons », *A&D*, juin 1911, p. 191-194. Voir annexe III-1911-6.

[1322] N. MCWILLIAM, *in* S. LE MEN et A. MAGNIEN (éd.), 2005.

[1323] Claire MAINGON, *Les Salons du rappel à l'ordre, Paris 1914-1925,* thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la dir. de Paul-Louis Rinuy, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2006, en particulier, le chapitre II, « Un espace de commémoration nationale de la Grande Guerre », p. 122-257.

[1324] Raymond DUCHAMP-VILLON, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 17 septembre 1912, p. 4.

modelé des figures et des linceuls, accentuant leur rudesse et leur fermeté ; il a aussi accordé plus d'importance à l'architecture même du monument, qui « avec ses dalles, ses bornes, ses blocs appareillés, […] donne une impression de robustesse, de mâle et grave énergie toute particulière.[1325] » Car c'est aussi la valeur symbolique de l'œuvre monumentale, liée à sa fonction commémorative et édificatrice[1326], à destination d'un public large, qu'il s'agit de prendre en compte. Bouchard, de nouveau, en fait la démonstration, avec son *Défrichement*. Exposé au Salon des artistes français de 1912 dans sa version en bronze, ce groupe colossal apparaît à Louis Hourticq comme l'archétype même de l'œuvre monumentale :

> « M. Bouchard s'est fait animalier pour un groupe gigantesque le "Défrichement", une charrue attelée de six bœufs que nous avons vus en plâtre et qui nous reviennent en bronze. On voit de loin, tout au fond du hall, entre les frêles figures de plâtre, glisser leurs dos puissants. Ces beaux ruminants sont sculptés par plans larges et brusques : sculpture de plein air où les reliefs pourront résister à la lumière du grand jour. […] C'est là vraiment une œuvre populaire, un monument qui sera compris de tous, parce que sa poésie est faite de réalité et que les méditations qui s'en dégagent portent sur les préoccupations primordiales de l'humanité.[1327] »

Les œuvres de cette qualité sont trop rares aux yeux des critiques. Pourtant, le monument incarne, à bien des égards, l'essence même de la sculpture dans sa finalité décorative. L'œuvre de musée constitue une perversion de la fonction originelle de la sculpture et, « le salon n'est qu'un garage provisoire[1328] », rappelle Louis Hourticq à la suite de Vitry. Interrogés par Louis Vauxcelles sur les qualités propres à la statuaire de plein air dans une enquête publiée par le *Gil Blas* à la fin de l'été 1912 [1329], la plupart des grands

---

[1325] P. VITRY, « La sculpture aux deux Salons », *A&D*, juin 1911, p. 188. Voir annexe III-1911-6.

[1326] Sophie BARTHÉLÉMY, Valérie DUPONT et Bertrand TILLIER, « Introduction », *in* S. BARTHÉLÉMY, V. DUPONT et B. TILLIER (dir.), *Le monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, (actes du colloque tenu à Dijon, les 6 et 7 décembre 2012), Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2014, p. 7-8.

[1327] L. HOURTICQ, « La sculpture aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 193. Voir annexe III-1912-6.

[1328] *Ibid.*, p. 187.

[1329] En septembre 1912, Louis Vauxcelles, critique d'art attitré du *Gil Blas*, soumet à un ensemble de sculpteurs contemporains les questions suivantes, consécutives à la polémique déclenchée par le projet de déposer *La Danse* de Carpeaux de l'Opéra de Paris, en vue de sa conservation dans un musée et de son remplacement par un moulage : « *Un statuaire peut-il souhaiter qu'une œuvre, telle* La Danse *de Carpeaux, qui manqua d'être mise au Louvre et remplacée par une copie, soit, afin d'être soustraite aux dangers extérieurs, transférée en un musée ?*
Quelques personnes estiment sacrilège qu'une œuvre, en harmonie avec l'ensemble qu'elle décore, finisse ensevelie dans le cimetière d'un musée ? Que pensez-vous de cette opinion ?
Si trop de statues édifiées dans Paris nous apparaissent dénuées de tout caractère architectural et décoratif, n'est-ce pas qu'il leur manque les qualités essentielles de la sculpture de plein air ?
Voudriez-vous dire quelles sont, selon vous, ces qualités essentielles ? »
(Louis VAUXCELLES, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 7 septembre 1912, p. 4).
Les résultats, publiés quotidiennement dans le *Gil Blas* du 7 au 17 septembre 2012, comprennent les réponses d'Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Jules Desbois, Léon Injalbert, Henri Bouchard, Fernand David, Gustave Violet, Émile Gaudissard, Louis Dejean, Gustave Michel, Joaquim Costa, Alphonse Cordonnier, Antonin Carlès, Fix-Masseau, Léo Laporte-Blairsy, Arnold Rechberg, Raoul Lamourdedieu, le fondeur Adrien-Aurélien Hébrard, Jacques Froment-Meurice et Raymond Duchamp-Villon. Pour une analyse de ces débats, voir : Ilaria

sculpteurs indépendants sont unanimes : les qualités décoratives et architecturales requises par un monument sont celles de la sculpture même. La réponse de Jules Desbois, par son caractère lapidaire, est sans doute l'une des plus efficaces : si trop de statues édifiées dans Paris apparaissent dénuées de tout caractère architectural et décoratif, « c'est tout simplement parce qu'il leur manque les qualités de sculpture tout court. On fait énormément de statues à notre époque et il n'y a que très peu de sculpteurs.[1330] ». C'est pourquoi, plus que jamais, l'architecture apparaît comme la destination majeure de la sculpture. Dans une optique viollet-le-ducienne, Paul Vitry n'a jamais cessé de défendre une telle vision dans les pages d'*Art et Décoration*. Or, autour de 1912, cette cause semble désormais acquise dans l'esprit des statuaires interrogés par Vauxcelles. Elle trouve même un aboutissement dans la promotion nouvelle du bas-relief, présenté à son tour comme l'essence même de la sculpture architecturale. Gustave Violet en pose les conditions : « Une sculpture qui orne un monument d'architecture doit être architecturale, c'est-à-dire solide, sans saillie minces.[1331] » Une telle vision trouve un écho dans *Art et Décoration*, rompant avec la pratique du haut-relief jusqu'ici promue pour sa filiation gothique[1332]. Commentant les décors composés par Bourdelle pour la façade du Théâtre des Champs-Élysées, Jean-Louis Vaudoyer souligne la dépendance étroite de l'œuvre avec son support, qui répond aux principes décoratifs viollet-le-duciens :

> « L'artiste, en exécutant ces bas-reliefs, a pensé avant tout à créer une œuvre de sculpture qui s'asservisse à l'architecture dont elle dépend : on pourrait citer des cas nombreux, parmi les monuments de ces cent dernières années, où les groupes allégoriques semblent posés sur les corniches et dans les frontons comme le sont, sur les cheminées, les candélabres et les pendules.[1333] »

Bourdelle lui-même recourt à une métaphore organiciste pour définir sa conception du relief, confiant à Louis Vauxcelles : « Mes sculptures seront seulement terminées lorsqu'elles seront en ligne avec les murs de marbre, mais on peut les voir comme coupées, ainsi que des rameaux cassés de l'arbre[1334] ». Soulignant à quel point ses bas-reliefs « font corps avec la

---

CICALI, « The Complex Identity of Sculpture : Comparisons and Debates in Paris between 1910 and 1912 », *in* Gabriella BELLI, Flavio FERGONZI et Alessandro DEL PUPPO (dir.), *Modigliani scultore* (cat. exp. Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART), 18 décembre 2010-27 mars 2011), Silvana Editoriale, 2010, p. 96.

[1330] Jules DESBOIS, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 7 septembre 1912, p. 5.

[1331] Gustave VIOLET, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 10 septembre 1912, p. 4.

[1332] Les œuvres d'Émile Derré, qualifié d'« imagier gothique » par Paul Vitry, sont essentiellement des hauts-reliefs. Voir supra, dans le chapitre 2 : « *Le poids du passé* ».

[1333] J.-L. VAUDOYER, « [Le Théâtre des Champs-Élysées] – La décoration », *A&D* avril 1913, p. 113. Voir annexe III-1913-4.

[1334] A. BOURDELLE, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 7 septembre 1912, p. 4.

façade », Vaudoyer en tire à son tour la preuve de l'« inspiration toute sculpturale[1335] » de Bourdelle. Par sa fusion avec son support, le relief apparaît donc comme la garantie la plus solide des qualités décoratives et architecturales indissociables de la sculpture même – constituant un équivalent des qualités proprement murales et picturales de la fresque. Mais, étendues au monument en ronde bosse ou indépendant, ces propriétés concernent aussi le rapport entretenu par l'œuvre avec son environnement, quel qu'il soit. Tout comme Raoul Lamourdedieu[1336], Fernand David, notamment, insiste sur ce point :

> « La sculpture doit décorer, si elle fait partie d'un monument, ou être décorative si elle est isolée ; c'est-à-dire qu'elle doit jouer un rôle défini tant par ses arabesques que par son volume, en harmonie avec ce qui l'entoure. Le moindre buste fixé sur une colonne peut être éminemment décoratif s'il remplit ces conditions.[1337] »

Ces propos font écho aux commentaires enthousiastes de Mourey devant les qualités décoratives déployées par Gaston Le Bourgeois[1338], aussi bien dans ses reliefs destinés à la décoration d'un lambris de salle à manger que dans son monument funéraire de la famille d'A…[1339].

Si l'examen des sculptures décoratives et monumentales exposées dans les Salons est l'occasion d'insister de nouveau sur les liens qui les unissent avec leur environnement, une attention nouvelle se fait jour pour la dimension « architecturale » de la sculpture elle-même. Posé par Louis Vauxcelles, ce terme est volontiers repris par les artistes qui répondent à son enquête. Émile Gaudissard attribue ainsi la faiblesse de la statuaire de plein air contemporaine à la raison suivante : « c'est que les sculpteurs d'aujourd'hui ne sont plus des architectes[1340] ». Or, comme l'a montré Catherine Chevillot[1341], les qualités demandées à la sculpture monumentale autour de 1910 correspondent à des caractéristiques architectoniques. Les sculpteurs interrogés par Vauxcelles réclament pour la sculpture de plein air « une claire organisation des volumes, la simplicité des gestes, la division des plans[1342] ». Une terminologie identique, révélatrice d'une adhésion à des principes similaires, se donne à lire sous la plume

---

[1335] J.-L. VAUDOYER, *A&D* avril 1913, p. 114.
[1336] Raoul LAMOURDEDIEU, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 16 septembre 1912, p. 4.
[1337] Fernand DAVID, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 9 septembre 1912, p. 4.
[1338] « Comment ne pas admirer de quel instinct du décor fait preuve M. Le Bourgeois, quelle imagination, quelle ingéniosité il montre dans l'adaptation des éléments naturels au décor, et quel sens est le sien des rapports entre les diverses parties d'une composition décorative, afin qu'elles s'équilibrent, se balancent, s'harmonisent entièrement, en vue de l'effet nécessaire, selon la matière employée, selon la destination de l'objet décoré et sa forme et sa destination. » (G. MOUREY, « Gaston Le Bourgeois », *A&D*, juin 1912 p. 175).
[1339] Voir annexe III-1912-6.
[1340] [Émile] GAUDISSARD, « Les Arts. Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 11 septembre 1912, p. 4.
[1341] C. CHEVILLOT, « L'enjeu de la monumentalité entre 1905 et 1914 », *in* S. BARTHÉLÉMY, V. DUPONT et B. TILLIER (dir.), 2014, p. 40-41.
[1342] *Ibid*, p. 40.

des critiques d'*Art et Décoration*, rejoignant étroitement les caractères attribués aux œuvres des représentants du « retour au style » précédemment évoqués[1343]. Ainsi, selon Vitry, « l'appel au calme [qui caractérise leur démarche] est nécessaire surtout dans les compositions monumentales ». Le « style » de l'œuvre, dans son sens encore équivoque, souligné par Paul Vitry[1344], et toujours marqué par l'influence de l'auteur du *Dictionnaire de l'architecture*, son caractère décoratif et sa monumentalité tendent ainsi à se superposer dans les définitions de la sculpture des années dix proposées par *Art et Décoration*. Si la notion d'utilité paraît désormais en retrait, la sculpture, comme la peinture, ne vaut toujours que par son intégration à un ensemble – de préférence architectural. Dans cette quête d'un retour à la monumentalité décorative, partagée par les critiques de la revue et par un nombre croissant d'artistes à la veille de la Première Guerre mondiale, le Théâtre des Champs-Élysées, inauguré en 1913, apparaît comme la réalisation d'un nouvel idéal.

Le Théâtre des Champs-Élysées comme paradigme

Si l'ouverture de ce premier édifice parisien entièrement voué à la création lyrique suscite une profusion de commentaires dans l'ensemble de la presse contemporaine, spécialisée ou non dans l'art, l'architecture ou les arts décoratifs, la réaction d'*Art et Décoration* compte d'emblée parmi les plus positives. Les historiens de l'art et de l'architecture qui, de Jean-Claude Vigato à Christian Freigang[1345], se sont penchés sur la réception du Théâtre des Champs-Élysées, n'ont pas manqué de le souligner. L'accueil enthousiaste réservé par la revue de Sedeyn au bâtiment signé par les frères Perret n'a d'égal que celui de sa consœur nancéenne *Art et Industrie*, sous la plume d'Eugène Belville[1346] ; quelques mois plus tard, Paul Guadet en proposera également un complément d'explications techniques et constructives dans *L'Architecte*, l'autre revue de la Librairie centrale[1347].

La connaissance de la politique éditoriale d'*Art et Décoration*, expression d'une ligne critique et doctrinale bien précise, aide à mieux comprendre les raisons mêmes de cet

[1343] P. VITRY, « [Les Salons de 1913]. – La sculpture », *A&D*, juin 1913, p. 186.
[1344] *Ibid.*, p. 196.
[1345] Jean-Claude VIGATO, « Moderne, encore moderne, toujours moderne ! Les tribulations du Théâtre des Champs-Élysées », *Cahiers de la recherche architecturale*, décembre 1982, p. 24-39 ; Christian FREIGANG, « La réception critique du Théâtre des Champs-Élysées », *in* Jean-Louis COHEN, Joseph ABRAM et Guy LAMBERT (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine IFA, et « Le Moniteur », 2002, p. 268-270.
[1346] E. BELVILLE, « Les arts décoratifs au théâtre. – Le théâtre des Champs-Élysées », *Art et Industrie*, janvier, février et mars 1913, fasc. VIII, IX et X.
[1347] Paul GUADET, « Le Théâtre des Champs-Élysées », *L'Architecte*, octobre 1913, p. 73 et 80, et novembre 1913, p. 81-87.

enthousiasme, jusqu'ici peu explicitées : le Théâtre des Champs-Élysées correspond en effet, ni plus ni moins, à une véritable synthèse des principales tendances artistiques des années dix épousées et défendues par la revue – certaines de ces tendances trouvant même leur origine dans les tout premiers moments d'existence d'*Art et Décoration*. Le rédacteur anonyme de l'introduction au numéro d'avril 1913, entièrement consacré au Théâtre, s'en montre d'ailleurs conscient, justifiant du même coup cette édition spéciale de la revue[1348] : « Dans son architecture extérieure et intérieure, dans sa décoration, dans ses dépendances, comme dans sa conception même, il constitue une application résolue, une démonstration pratique des idées actuelles en art.[1349] » La destination même de l'œuvre – un théâtre – coïncide avec l'intérêt nouveau d'*Art et Décoration* pour les arts du spectacle et, une fois n'est pas coutume, la parole est donnée à un critique musical, Robert Brussel, rédacteur de la revue *Musica*, pour exposer dans ses grandes lignes le programme artistique, musical et scénique de la première saison[1350].

Mais, surtout, le Théâtre des Champs-Élysées combine les aspirations des critiques de la revue pour la dimension atemporelle de l'art puisant aux racines de la tradition classique, et pour une conception à la fois primitiviste et rationaliste du décor, tout en satisfaisant leur exigence d'une modernité artistique française capable de tenir tête au colosse germanique. Commentant le parti constructif de l'édifice, Maurice Guillemot reste relativement évasif quant au classicisme de l'ensemble, en revanche souligné avec insistance par Paul Jamot à la *Gazette des beaux-arts*[1351]. Mais le choix de son vocabulaire trahit son admiration pour des qualités que ses confrères d'*Art et Décoration* n'ont pas hésité à associer aux manifestations artistiques héritières de la grande tradition antique. Il vante ainsi l'impression de richesse et de stabilité provoquée par la masse imposante et régulière de la façade du théâtre, la simplicité de ses lignes calmes, et sa grâce sobre et tranquille[1352]. Vaudoyer, qui étudie quant à lui les décors sculptés et peints de Bourdelle, est plus explicite : il n'hésite pas à rattacher l'artiste à la lignée des grands artistes français incarnant divers avatars de la tradition classique, celle de Poussin,

[1348] En septembre 1902 (M. PILLARD-VERNEUIL, « L'Exposition d'art décoratif de Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 65-112) et en septembre 1905 (Paul VITRY, « Le nouveau Musée des arts décoratifs », *A&D*, septembre 1905, p. 65-104), la revue avait déjà publié des numéros monographiques, mais ils étaient alors confiés à un seul auteur, qui développait son propos en un seul article sur la totalité des trente-deux pages de la revue. Au second semestre 1900, existait toutefois une déclinaison semblable, mais ce compte rendu polyphonique de l'Exposition universelle s'étendait sur plusieurs livraisons.

[1349] Anonyme, « Le Théâtre des Champs-Élysées », *A&D*, avril 1913, p. 101.

[1350] Robert BRUSSEL, « [Le Théâtre des Champs-Élysées]. – Le programme », *A&D*, avril 1913, p. 131-136.

[1351] Paul JAMOT, « Le Théâtre des Champs-Élysées », *Gazette des beaux-arts*, avril 1913, p. 261-294. Il insiste notamment sur la parenté du Théâtre de Perret avec les amphithéâtres antiques.

[1352] Maurice GUILLEMOT, « [Le Théâtre des Champs-Élysées]. – L'édifice, la salle et la scène », *A&D*, avril 1913, p. 103-112.

d'Ingres et de Puvis[1353]. Dans le même temps, il souligne l'origine antique de l'inspiration du sculpteur, qui, plus loin encore, va puiser aux racines mêmes de l'art grec, en appliquant le principe de la soumission des figures au cadre, propre aux reliefs de la période archaïque du Ve siècle[1354]. L'ensemble du programme décoratif de Bourdelle – reliefs et fresques du vestibule – est d'ailleurs intégralement basé sur la mythologie grecque[1355]. Retour au style de la pure beauté originelle antique et continuation d'une tradition classique revendiquée comme nationale sont donc combinés de manière unique au Théâtre des Champs-Élysées, tout particulièrement dans la façade conçue par Perret et Bourdelle. Celle-ci répond entièrement au désir des critiques d'*Art et Décoration* de refonder l'art français moderne sur des bases classiques intemporelles. Or, un tel désir était justement partagé par l'entourage intellectuel de Gabriel Thomas, maître d'œuvre du théâtre, proche du milieu de la revue *L'Occident* d'Adrien Mithouard : promouvoir un « art marqué par les principes d'unité et de rigueur[1356] ». Une telle concordance explique assurément l'enthousiasme des collaborateurs de Lévy, dont les orientations idéologiques et esthétiques rejoignent en partie, avant la guerre, les valeurs traditionnelles, voire réactionnaires, défendues par *L'Occident*.

Mais les moyens mis en œuvre par l'édification et la décoration du Théâtre, dans leur ambiguïté même, répondent tout autant à leurs attentes. Les décors de Bourdelle s'inscrivent ainsi pleinement dans les directions dessinées par les critiques : le recours au bas-relief pour la sculpture monumentale et à la fresque pour les peintures murales correspondent également à la recherche des techniques archaïques de décoration précédemment évoquées. Peu importe à Vaudoyer que Bourdelle se soit formé à l'art de la fresque sur le chantier même du théâtre, directement initié par son collaborateur, le jeune peintre lorrain Hoffmann[1357] ; l'essentiel est qu'il emploie « les plus vénérables procédés[1358] ». Les qualités picturales mises en œuvre par Maurice Denis sur les toiles marouflées de la coupole de la salle de spectacle possèdent d'ailleurs des qualités mêlées « de gaucherie et d'adresse[1359] » également proches de celles de la fresque. Et Vaudoyer s'attarde longuement sur l'intégralité des décors peints, qui, du foyer à

[1353] J.-L. VAUDOYER, « [Le Théâtre des Champs-Élysées]. – La décoration », *A&D*, avril 1913, p. 117.
[1354] « Pour la disposition, M. Bourdelle s'est rappelé les admirables métopes du temple de Sélinonte. » (J.-L. VAUDOYER, *A&D*, avril 1913, p. 115). Voir annexe III-1913-4. Précisons toutefois que Bourdelle travaille davantage en bas-relief, quand les sculpteurs de Sélinonte pratiquaient un haut-relief très détaché de la paroi.
[1355] Les reliefs de la façade déclinent les thèmes d'Apollon et les muses, et des arts (*La Comédie ancienne et moderne, La Tragédie*, *La Danse, La Musique, L'Architecture et la Sculpture*), tandis que *Les Temps fabuleux* et les *Thèmes éternels* se déploient sur les fresques du pourtour des loges et de l'atrium.
[1356] C. F. [Christian FREIGANG], « Le milieu culturel autour de Perret avant-guerre. – La figure clé de Gabriel Thomas », *in* J.-L. COHEN, J. ABRAM et G. LAMBERT (dir.), 2002, p. 262-264.
[1357] Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle au Théâtre des Champs-Élysées », *in* J.-M. NECTOUX (dir.), 1987, p. 68.
[1358] J.-L. VAUDOYER, *A&D*, avril 1913, p. 116. Voir annexe III-1913-4.
[1359] J.-L. VAUDOYER, *A&D*, avril 1913, p. 118.

la petite Comédie, rassemble les anciens Nabis Édouard Vuillard et Ker Xavier Roussel, jusqu'ici ostensiblement ignorés par la revue et soudainement promus au rang de maîtres décorateurs, pour leur réalisme fantaisiste, poétique et gracieux[1360]. Dans le même temps, si Vaudoyer célèbre la remise à l'honneur des techniques décoratives ancestrales de la fresque et du relief, *Art et Décoration* salue l'emploi des procédés de construction les plus modernes[1361]. Maurice Guillemot livre ainsi l'un des articles d'architecture les plus techniques de la revue : il rend compte, scrupuleusement, de la visite faite sur le chantier du théâtre avec l'ingénieur Eugène Milon, et s'attarde sur les qualités d'hygiène, de confort et de commodité mises en œuvre par les constructeurs. Sans insister directement sur les caractéristiques propres à l'usage du béton armé, le critique souligne la relation quasi organique qui unit le décor à la construction dans la salle de spectacle :

> « […] la décoration très simple est produite par le gros œuvre lui-même, pas de colonnes ou de point d'appui pouvant gêner le regard, aucune surcharge de sculpture, de staff, de luminaires […]. En somme, la décoration ne s'impose pas. Elle règne avec douceur, et contribue avec les lignes calmes de l'architecture à donner une impression de grâce sobre et tranquille.[1362] »

Le décor est essentiellement basé sur la pureté des lignes des balcons en porte-à-faux et la beauté des matériaux utilisés – marbres et velours amarante des sièges – ; les seuls ornements indispensables sont finalement les grilles de fer forgé qui soulignent la coupole, derrière lesquels sont disposées les aérations et des bouches de calorifères[1363]. Le *Style sans ornements* défendu et explicité peu de temps après par Auguste Perret[1364] n'est autre, en effet, qu'un aboutissement des conceptions rationalistes dont *Art et Décoration* s'est toujours fait le véhicule – un aboutissement dont l'expression s'est trouvée radicalisée par l'exploitation nouvelle du béton armé. Pour Perret, l'ornement ne naît plus seulement de la structure ; c'est, comme le souligne Christophe Laurent, « la construction elle-même qui constitue l'ornement[1365] ». Le *Style sans ornement* de Perret ne prône donc pas la suppression du décor, mais son contrôle, sa

---

[1360] *Ibid.*, p. 120-129. Voir annexe III-1913-4.
[1361] « Cette grande idée, qui est aussi une belle idée, n'atteindrait qu'à demi son but, on peut même dire qu'elle démériterait du premier coup, si sa réalisation n'avait été demandée toute entière à des éléments modernes. » (Anonyme, *A&D*, avril 1913, p. 101).
[1362] M. GUILLEMOT, *A&D*, avril 1913, p. 106.
[1363] Voir annexe III-1913-4.
[1364] Auguste PERRET et Sébastien VOIROL, *Le Style sans ornements*, [1914] (texte non publié, Fonds Perret, Archives d'architecture du XXe siècle, Paris, AP 329*)*, reproduit dans Christophe LAURENT, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne du XXe siècle », *Revue de l'art*, n° 121, 1998, p. 66-78, et dans Auguste PERRET, *Anthologie des écrits, conférences et entretiens* (documents réunis et présentés par Christophe Laurent, Guy Lambert et Joseph Abram), Paris, Le Moniteur, 2006, p. 75-98. (Les références au texte de Perret dans les notes qui suivent se rapportent à la pagination de la *Revue de l'art*).
[1365] C. LAURENT, 1998, p. 65.

« sublimation par la maîtrise[1366] ». En effet, tout en définissant la nudité comme « l'apanage de la beauté[1367] », Perret se heurte à un paradoxe : en raison de sa perméabilité, le béton appelle un revêtement, de céramique, ou, précise-t-il, « s'il s'agit d'un édifice monumental, d'une matière plus riche, telle le marbre[1368] ». La part accordée aux décors peints et sculptés sur la façade du Théâtre des Champs-Élysées et dans ses espaces intérieurs se trouve ainsi justifiée.

Par cette alliance inédite du rationalisme constructif et du classicisme de sa décoration, tournant le dos aussi bien aux poncifs académiques qu'aux délires *Modern Style*, le Théâtre d'Astruc réalise ainsi la synthèse dont la recherche inavouée sous-tend toute la critique développée par *Art et Décoration* dans les années dix. C'est pourquoi la revue s'efforce de présenter l'édifice comme une œuvre inaugurale, qui donne la pleine mesure des potentialités de l'art français[1369] – à juste titre, dans son ambivalence même, le Théâtre des Champs-Élysées, point de départ à la fois du Mouvement international et du classicisme moderne[1370], apparaît surtout comme « une œuvre fondatrice du nouvel Art déco[1371] ».

3/ Le décoratif : de la synthèse à la reconversion

Au seuil des années dix, la vision du décoratif, dont la définition est au cœur même du projet d'*Art et Décoration*, devient elle-même plus équivoque dans les pages de la revue. Tout en portant fièrement l'héritage de la pensée rationaliste, toujours véhiculée par les disciples directs et indirects de Viollet-le-Duc – Grasset, Magne, Pillard-Verneuil –, le discours développé par Sedeyn et ses collaborateurs accueille de nouveaux idéaux, et de nouveaux modèles, qui engendrent une réorientation, plus esthétique que théorique, de la conception du décoratif.

[1366] *Idem*.
[1367] A. PERRET et S. VOIROL, *in* C. LAURENT, 1998, p. 73.
[1368] *Ibid.*, p. 71.
[1369] « Sans avoir une signification absolument décisive, l'œuvre des architectes et des décorateurs du nouveau théâtre donne, à un certain point de vue, la mesure de ce qui pourra être tenté et réalisé dans notre pays lorsque la République sera lasse enfin des Hôtels de Ville Renaissance et des Bureaux de Postes néo-grecs. L'art décoratif français est désormais en mesure d'aborder les entreprises les plus considérables et les plus décisives. C'est dans cette direction que l'État devrait maintenant l'aider, l'encourager, le diriger. » (Anonyme, *A&D*, avril 1913, p. 102).
[1370] C. LAURENT, 1998, p. 65.
[1371] J.-P. BOUILLON, 1996, p. 51.

Style et harmonie

Après avoir cédé sa place à Lucien Vogel et Émile Sedeyn, Maurice Pillard-Verneuil, qui était omniprésent dans les pages de la revue à la fin des années 1900, se fait plus discret. Non seulement il laisse volontiers la plume à Sedeyn pour rendre compte de l'actualité des arts appliqués, mais il abandonne également la publication des articles didactiques qui avaient jusqu'ici contribué à définir la cohérence théorique, esthétique et graphique d'*Art et Décoration*. La série de textes consacrés depuis 1904 à l'étude documentaire de la nature se clôt toutefois par un texte en deux volets qui, entre janvier 1911 et mars 1912[1372], propose la synthèse de l'enseignement diffusé par l'artiste dans la revue. Après avoir rappelé les impératifs d'une étude analytique, étape indispensable en vue d'une compréhension synthétique et d'une appropriation du sujet par le décorateur, Verneuil s'attarde sur l'interprétation, qui constitue la création artistique proprement dite. Cet exposé est l'occasion de revenir sur les définitions, précédemment proposées, de l'interprétation « directe » et de l'interprétation « dérivée » – cette dernière dépendant plus étroitement de la personnalité de l'artiste. À partir de l'exemple des différents motifs ornementaux offerts par l'étude de l'orchidée « ophrys frelon », Verneuil en profite aussi pour examiner le cas, un peu particulier, de l'interprétation « suggérée ». Mais il l'écarte tout aussi rapidement de ses préoccupations, récusant son oubli de la forme naturelle initiale, au profit d'une « nouvelle forme purement ornementale[1373] » : « puisque le principe n'est plus reconnaissable, on ne peut pas dire qu'il a été véritablement interprété[1374] ». L'artiste signale ainsi clairement son refus de voir la tendance à l'abstraction qui sous-tend sa méthode de composition ornementale, tout comme celle de Grasset[1375], devenir une finalité ; alors qu'au printemps 1909 il s'était montré séduit par le charme abstrait des bijoux de Rivaud[1376], il rejette actuellement l'ornement « pur » que constitueraient des motifs abstraits ou géométriques affranchis de toute base naturelle.

Toutefois, cette insistance sur le rôle déterminant de l'interprétation permet à Verneuil de se distinguer du modèle naturaliste parallèlement privilégié par sa consœur *L'Art décoratif*. Dès 1910, en effet, sous la nouvelle direction de Fernand Roches, cette dernière tente de

---

[1372] M. PILLARD-VERNEUIL, « Ce que doit être l'étude de la nature », *A&D*, janvier 1911, p. 1-12 et « Ce que doit être l'étude de la nature. Comment on doit l'interpréter », *A&D*, mars 1912, p. 69-80.
[1373] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, mars 1912, p. 76.
[1374] *Ibid.*, p. 75. Voir annexe III-1912-3.
[1375] Grasset s'attaque en effet aux « signes » élémentaires que sont les points, les lignes et les plans dans sa *Méthode de composition ornementale*, qui aborde successivement les « éléments rectilignes » et les « éléments courbes » (R. FROISSART, *Ligeia*, 2009, p. 61).
[1376] M. PILLARD-VERNEUIL, « Les objets d'art au Salon », *A&D*, juin 1909, p. 184. Voir supra, dans le chapitre 9 : « *De la stylisation* ».

prendre le relais d'*Art et Décoration* en matière de pédagogie ornementale[1377]. Elle publie trois séries d'articles, dues respectivement à Maurice Maignan[1378], à Maurice Testard[1379] et au Docteur Jacques Liouville[1380]. Si la première, intitulée « Cours de décoration », convoque une histoire de l'art conforme à la pensée utopique de Maignan, les secondes se consacrent aux thèmes ornementaux issus de l'observation de la nature. Mais, contrairement à Pillard-Verneuil, ni Testard ni le Dr Liouville ne proposent de véritable méthode ; les conseils qu'ils prodiguent ne sont d'ailleurs aucunement adossés à un système doctrinal comparable à la pensée rationaliste qui dirige l'entreprise de Verneuil. Certains des principes prônés dans *L'Art décoratif* s'opposent même en tous points à ceux d'*Art et Décoration*. Maurice Testard illustre ses articles consacrés à la flore ornementale par des photographies, présentées, en tant que telles, comme des supports d'étude et d'inspiration pour le décorateur, alors que Verneuil en recommandait un usage circonscrit, et se montrait méfiant devant ses séductions pittoresques et ses insuffisances analytiques[1381].

La valorisation de l'interprétation prônée par *Art et Décoration* s'oppose également en tous points à la démarche naturaliste de Léon Laugier, telle que la présente Jacques Liouville. L'itinéraire de Laugier est pourtant proche de celui de Mathurin Méheut : comme lui, il a suivi, au départ, l'enseignement d'Eugène Grasset[1382], puis s'est rendu au laboratoire océanographique de Roscoff pour étudier la faune et la flore marines. Mais son processus interprétatif reste limité, puisqu'il reste fidèle à la « couleur authentique[1383] » du spécimen étudié dans le motif ornemental définitif. La décoration réalisée sur toile marouflée pour l'Institut océanographique de Paris reste un magnifique exemple de cette vision naturaliste.

[1377] À partir de 1911, *Art et Industrie* développe à son tour deux séries d'articles respectivement consacrés aux Insectes (H. CONTAUT, « Les Insectes en art décoratif », *Art et Industrie*, janvier 1911, mars 1911, juin 1911 et septembre 1911) et à la faune marine (puis Émile NICOLAS et R. LEINHARD, « Les richesses décoratives de l'Océan », janvier 1914, mars 1914, juin 1914 et juillet 1914). S'appuyant sur des photographies, ces articles proposent essentiellement une connaissance descriptive et scientifique des spécimens de la nature, mais ne délivrent pas de méthode ornementale.

[1378] M. MAIGNAN, « Cours de décoration. Première leçon : ce que c'est qu'un décorateur, ce que c'est qu'un artiste », *L'Art décoratif*, juin 1911, p. 309-314, « Deuxième leçon : "Au secours de la Corse" », juillet 1911, p. 1-14 ; « Troisième leçon : le Millénaire normand », septembre 1911, p. 65-80 ; « Quatrième leçon : les Prix de Rome et l'administration des beaux-arts », 20 novembre 1911, p. 297-302 ; « Cinquième leçon : "Des concours" », 5 février 1912, p. 69-76 ; « Septième leçon : l'art et le socialisme », 5 août 1912, p. 65-72.

[1379] Maurice TESTARD, « Les aspects décoratifs de la flore », *L'Art décoratif*, février 1910, p. 65-80 ; « Le culte de la flore au profit de l'art. L'ornementation florale des écoles », décembre 1910, p. 259-272 ; « Le décor végétal », 5 février 1912, p. 85-90 ; « L'horticulture, art décoratif », 5 novembre 1912, p. 275-280 ; « Le gaspillage de la flore ornementale », février 1913, p. 103-110.

[1380] Dr Jacques LIOUVILLE, « Flore et faune des océans. Documents décoratifs par Léon Laugier », *L'Art décoratif*, 5 avril 1912, p. 197-212 ; 5 août 1912, p. 73-88 ; janvier 1913, p. 29-44.

[1381] Voir supra, dans le chapitre 6 : « *Une méthode : l'étude documentaire de la nature* ».

[1382] Maurice PÉZARD, « Léon Laugier, décorateur océanographe », *L'Art décoratif*, juin 1909, p. 195 ; Christelle INIZAN, « L'Institut océanographique de Paris », *In Situ*, n° 17, 2011 ([en ligne :] http://insitu.revues.org/865, consulté le 04 novembre 2014).

[1383] Dr J. LIOUVILLE, *L'Art décoratif*, 5 août 1912, p. 85-88.

Elle constitue cependant le strict contrepoint de l'anti-illusionnisme prôné par Pillard-Verneuil, qui apprécie justement l'interprétation dérivée pour sa capacité à s'affranchir des données immédiates des spécimens au profit des « propres exigences esthétiques » de l'artiste. Ainsi, ce dernier « fera au besoin intervenir dans l'ornementation des formes naturelles des éléments puisés en dehors de la nature : lignes, points, colorations plus profondes, plus somptueuses, ou d'une plus parfaite harmonie.[1384] » En rappelant la prépondérance de l'interprétation « dérivée » dans le processus créatif proprement dit, Verneuil signale son attachement à l'expression de la personnalité artistique. Si, depuis bientôt une dizaine d'années, il s'efforce d'encourager les artistes à sortir de leur isolement pour travailler collectivement et pour collaborer avec les industriels, il contribue aussi, dans une attitude paradoxale qui résume à elle seule les tiraillements d'*Art et Décoration* au seuil des années dix, à valoriser l'individu créateur, dans le sillage de la pensée symboliste de la fin du siècle précédent. Mais, s'il estime inférieure l'interprétation « directe », reposant plus étroitement sur la simple prise en compte des exigences générales de la composition et des impératifs de la matière, il n'en réitère pas moins les « lois » d'adaptations réciproques entre l'usage, la forme, la matière et le décor de l'objet, qui président tant à l'interprétation qu'à la composition.

La dernière contribution théorique de Verneuil à *Art et Décoration* se clôt ainsi sur une ultime profession de foi viollet-le-ducienne, dont ses confrères se font encore volontiers l'écho. À côté de Magne ou de Mourey[1385], rationalistes convaincus, Maurice Dufrène déplore l'ignorance de ces lois chez les participants au concours de verrerie organisé par les magasins du Printemps[1386]. De même, il considère que la réussite esthétique d'un siège découle avant tout de la lisibilité de son architecture, et s'avoue réticent devant les exigences liées au confort, qui incitent à masquer la structure sous la garniture[1387]. Pourtant, dans le même temps, Dufrène souligne la difficulté engendrée par le respect des strictes lois rationalistes, qui freine le rêve des artistes[1388] ; comme le souligne Bouyer, il tend d'ailleurs lui-même à s'en affranchir dans ses ornements typographiques. Étienne Avenard émet de son côté une remarque similaire concernant la céramique : dénonçant les limites du décor de grand feu, basé sur la beauté et la vérité de la matière, il considère qu'un décor peint sur une couverte opaque est moins une faiblesse artistique que la supériorité de l'art sur le métier. S'appuyant sur

[1384] M. PILLARD-VERNEUIL, *A&D*, mars 1912, p. 74.
[1385] L. MAGNE, « La mosaïque d'émail », *A&D*, mars 1912, p. 81-91 ; G. MOUREY, « Gaston Le Bourgeois », *A&D*, juin 1912, p. 165-176.
[1386] M. DUFRÈNE, « Un concours de service de table et de verrerie », *A&D*, avril 1912, p. 126.
[1387] M. DUFRÈNE, « À propos de meubles. Le siège (2e article) », *A&D*, septembre 1913, p. 90.
[1388] M. DUFRÈNE, « À propos de meubles. Le siège », *A&D*, juillet 1913, p. 26.

l'exemple d'André Méthey, il affirme ainsi sa préférence pour des couleurs choisies par l'artiste, plutôt que celles produites par le feu[1389].

La définition du « style », qui, depuis 1897, est une préoccupation majeure pour les critiques rassemblés par Émile Lévy, est l'objet de tensions similaires. La polysémie du terme, bien mise en valeur par le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, est toujours largement exploitée par les rédacteurs de la revue. Conformément à la mission de guide didactique qui est la leur, les critiques n'ont pas renoncé à leur objectif : accompagner les artistes dans la recherche d'un style propre au présent. Mais cette aspiration première a conservé toute son ambiguïté : si chaque époque – tout comme chaque pays – se doit de posséder son style propre, tout volontarisme est, dans ce domaine, voué à l'échec. En 1912, malgré son optimisme, Émile Sedeyn reste conscient de cette difficulté – qui est surtout une difficulté de perception :

> « Le style d'une époque ne s'invente pas, il se découvre. On ne le formule pas avec des tendances, comme semblent le croire tant de personnes bien intentionnées, mais avec des résultats. Le style est la conclusion de l'histoire esthétique d'une époque.[1390] »

L'existence et les particularités d'un style moderne sont d'autant plus délicates à déterminer qu'elles sont écartelées entre une définition collective et une conception individuelle. Gustave Soulier avait, en son temps, souligné les dangers de la glorification du génie individuel et préconisé l'anonymat, pratiqué par exemple dans l'atelier de Glatigny, pour mieux fédérer les efforts dans une direction homogène[1391]. Mais, pour Pillard-Verneuil, l'implication personnelle de l'artiste reste la clé du style – à condition, toutefois, qu'elle n'intervienne que sur une base conforme à l'application des grands principes rationalistes. L'une de ses toutes dernières contributions d'avant-guerre rétablit ainsi les priorités :

> « Qu'un meuble est, et doit être, une œuvre architecturale, construite logiquement, de façon à répondre pleinement à l'usage que l'on en doit faire, à la main d'œuvre rationnelle de la matière qui le constitue, et que la fantaisie ne peut venir qu'en surcroît de ces conditions essentielles, et primordiales, apporter le charme du style et de la personnalité. Le rapport des proportions et des volumes entre eux, l'équilibre apparent et réel des masses doivent être sévèrement étudiés, et c'est sur cette forte charpente, sur ce corps logiquement construit que le décorateur peut, et alors seulement, donner libre cours à sa fantaisie ornementale.[1392] »

[1389] É. AVENARD, « Les poteries d'André Méthey », *A&D*, mars 1912, p. 92-93. Voir annexe III-1912-3.
[1390] É. SEDEYN, « Sur des bijoux nouveaux », *A&D*, septembre 1912, p. 66-67.
[1391] G. SOULIER, « L'Atelier de Glatigny », *A&D*, août 1898, p. 44. Voir supra, dans le chapitre 2 : *« Une promotion ambiguë de l'originalité »*.
[1392] M. PILLARD-VERNEUIL, « Le Salon des artistes décorateurs », *A&D*, avril 1914, p. 103.

Mais, paradoxalement, le style tient ici au seul « charme », considéré par le critique comme une qualité seconde. Malgré son allégeance au rationalisme, Verneuil apparaît donc en contradiction avec la définition du véritable « style » véhiculée par le *Dictionnaire* et les *Entretiens* – une définition dont curieusement, Jean-Louis Vaudoyer semble au contraire plus proche, lorsqu'il présente la démarche du graveur Pierre Labrouche, voulant « tirer le style d'une œuvre du procédé même qu'[il] emploie pour la réaliser[1393] ». Une telle définition est davantage conforme à la conception viollet-le-ducienne « du » style, qui tire sa validité intemporelle de l'application des principes rationalistes, et qui s'oppose aux styles individuels et chronologiques successifs. Mais les critiques d'*Art et Décoration* continuent d'osciller entre ces différentes conceptions, théoriques ou circonstancielles, du style – tout en leur adjoignant une définition plus plastique, qui, dans le prolongement des conceptions qui prévalaient à la fin des années 1900, équivaut à la « stylisation ». Cette dernière ne se limite pas à une simplification réductrice ou schématique, elle équivaut plutôt à la synthèse, prônée tant par Verneuil que par Vitry : la stylisation des formes opérées par Niclausse ou Pommier apparaît ainsi comme l'aboutissement de l'esthétique décorative en sculpture. Par cette opération, le style devient alors plutôt synonyme de grandeur, de puissance et de dignité propres à l'œuvre d'art[1394].

Sous la plume de Paul Vitry, qui soutient la sculpture du « retour au style » dans les années d'avant-guerre, les qualités accordées au « style » tendent finalement à rejoindre les qualités intemporelles associées au classicisme. Le vocabulaire employé par *Art et Décoration* dans les années dix n'est pas non plus sans lien avec celui qu'utilise parallèlement Maurice Denis, principal promoteur, par la plume et par le pinceau, du « nouveau classicisme » qui prélude à l'Art déco. Si, dès 1903, Fierens-Gevaert avait souligné l'appartenance d'une démarche synthétique à la méthode classique[1395], les échos se multiplient, après 1910, entre les propos des critiques d'*Art et Décoration* et le discours tenu dans *L'Occident* par Denis, qui place, précisément la notion de « style » au cœur de l'idéal classique[1396]. Chez Maillol, « primitif classique[1397] », dont, curieusement, *Art et Décoration* se désintéresse au profit de son disciple et

---

[1393] J.-L. VAUDOYER, « Pierre Labrouche », *A&D*, avril 1912, p. 132.

[1394] « [...] ce mot de style plus difficile à définir qu'aucun autre et dont nous avons peut-être abusé dans cette série d'analyses où nous avons essayé de démêler ce qui dépasse l'observation soignée, la simple virtuosité, le métier pur, ce qui élève réellement le morceau à la dignité d'œuvre d'art. » (P. VITRY, « [Les Salons de 1913]. – La sculpture », *A&D*, juin 1913, p. 196).

[1395] H. FIERENS-GEVAERT, « Albert Baertsoen », *A&D*, août 1903, p. 262. Voir supra, dans le chapitre 6 : « *La synthèse décorative* ».

[1396] J.-P. BOUILLON, introduction à M. Denis, *Journal*, 6 février 1898, t. 1, p. 130-132, repris dans M. DENIS (J.-P. BOUILLON éd.), 1993, p. 51.

[1397] M. DENIS, « Aristide Maillol », *L'Occident*, novembre 1905, p. 241-249, repris dans *Théories*, 1912, éd. 1920, p. 235-243, repris dans M. DENIS (J.-P. BOUILLON éd.), 1993, p. 109.

compatriote José Clarà, le style implique une simplicité synthétique : « L'idéal de l'Art, c'est de condenser […], c'est de réduire à de l'essentiel nos sensations les plus particulières, c'est de faire du simple avec du compliqué. […] Dans la notion d'Art classique, ce qui domine donc, c'est l'idée de synthèse.[1398] » Denis souligne, certes, l'écart entre sa conception de la synthèse et la vulgaire « stylisation » prônée par l'école de Grasset, qu'il assimile à une « copie quelconque[1399] », dont le contour extérieur est souligné d'un trait épais. À l'opposé de cette opération superficielle, sa propre démarche serait au contraire le fruit d'un exercice intellectuel : « Synthétiser […], c'est simplifier dans le sens de *rendre intelligible*.[1400] »

Autour de 1910, quoique Grasset ait gardé ses distances vis-à-vis de l'Art nouveau, sa méthode est en effet largement associée à ce mouvement, voire au *Modern Style*, contre lequel réagissent les promoteurs d'un nouveau classicisme, de Denis à Auguste Perret. Ceux-ci dénient alors tout substrat rationaliste commun aux deux tendances, en s'appuyant sur le fait que leurs expressions esthétiques ont été jusque-là nettement différenciées. Pourtant, la méthode de Grasset, elle aussi empreinte de positivisme, est tout autant fondée sur l'intervention de la raison. C'est pourquoi, dans le discours des critiques d'*Art et Décoration,* s'opère progressivement un glissement des valeurs rationalistes aux valeurs classiques qui aboutit à leur synthèse, magistralement incarnée par le Théâtre des Champs-Élysées. L'attention toujours portée à la composition, à ses lois et à sa hiérarchie – du détail à l'ensemble – favorise aussi cette transition.

En outre, juste avant la guerre, la revue d'Émile Lévy intègre à sa réflexion sur le décoratif les données des arts extrême-orientaux et islamiques, qui viennent simultanément soutenir ses conceptions ornementales et élargir leur horizon, ouvrant vers de nouvelles interprétations et des applications inédites.

L'apport oriental

S'il revêt une ampleur nouvelle après 1910, cet intérêt pour les formes artistiques d'Asie et d'Afrique du Nord n'est pourtant pas récent, ni même inédit dans les pages d'*Art et Décoration*. La prééminence des arts appliqués dans les aires culturelles japonaise et, plus encore, islamique, justifie à elle seule l'attention que l'équipe de Lévy porte à leurs expressions artistiques. La présence des arts japonais dans ses pages est d'ailleurs plus ancienne, ce qui n'a

[1398] *Ibid.*, p. 101-102.
[1399] *Ibid.*, p. 147.
[1400] *Idem*.

rien de surprenant étant donné l'antériorité et l'extension du goût japonisant dès la fin du Second Empire et les premières années de la Troisième République[1401]. Le lien entre le japonisme et la naissance l'Art nouveau, favorisé par le rôle d'un passeur comme Siegfried Bing[1402], explique aussi cette reconnaissance dès le passage du siècle. Puisant lui-même aux sources de la nature, l'art japonais apparaissait alors comme une échappatoire aux poncifs académiques tout comme un modèle d'intégration de l'art à la vie quotidienne. Mais l'intérêt pour le Japon reste alors très ténu dans les pages d'*Art et Décoration* : il faut attendre l'année 1901 pour voir son influence bénéfique sur les arts décoratifs occidentaux ouvertement établie, sous la plume de Raymond Bouyer, puis celle de Pillard-Verneuil[1403].

Dans les années suivantes, les allusions se multiplient dans les textes critiques, mais le premier article spécifiquement consacré à l'art décoratif japonais n'apparaît qu'en 1905[1404]. Dès lors, le rythme s'intensifie, à raison d'un à deux articles annuels jusqu'en 1910, qui élargissent l'exploration alors croissante de l'art du passé aux créations extra-européennes. Diverses techniques spécifiques aux artistes japonais – pochoirs et poncifs, kogos, décors des gardes de sabres, textiles[1405] – sont alors soigneusement examinées par les amateurs d'art japonais que sont Jean-Louis Vaudoyer, Deshayes, le Comte de Tressan, mais aussi Pillard-Verneuil lui-même. L'intérêt de ce dernier pour l'art nippon est particulièrement vif et, comme l'a montré Gaspard de Marval, ne se dissocie pas de son attrait pour les arts décoratifs ; tout au long des années quatre-vingt-dix, au fil des grandes ventes d'art japonais issues des collections de Philippe Burty, des Goncourt, puis d'Hayashi Tadamasa, Verneuil a ainsi rassemblé une importante collection de vases, d'estampes et de livres illustrés japonais[1406]. L'inflation des articles consacrés au Pays du soleil levant alors que l'artiste assume

---

1401 Voir notamment G. LACAMBRE (dir.), *Le Japonisme* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mai-15 août 1988 et Tokyo, Musée national d'art occidental, 23 septembre-11 décembre 1988), Paris, RMN, 1988 (et en particulier le chapitre de G. Lacambre, « Sources du japonisme au XIXe siècle », p. 22-33).

1402 Sur le rôle de Siegfried Bing dans la diffusion de l'art du Japon, en tant que marchand et en tant que directeur de la revue *Le Japon artistique*, voir : Christine SHIMIZU, « L'appréciation de l'art japonais » et Gabriel P. WEISBERG, « La création du japonisme », *in* G. P. WEISBERG, E. BECKER et É. POSSÉMÉ (dir.), 2006, p. 33-50 et p. 51-73 et G. LACAMBRE, « La revue *Le Japon artistique* (1881-1891) et les publications périodiques en histoire de l'art », *in* É. STEAD et H. VÉDRINE (dir.), 2008, p. 127-144.

1403 R. BOUYER, « Edmond Becker, sculpteur », *A&D*, avril 1901, p. 119 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « Le pochoir », *A&D*, septembre 1901, p. 70-71.

1404 Gaston MIGEON, « Notes sur l'histoire du tissu au Japon », *A&D*, mars 1905, p. 89-98.

1405 J.-L. VAUDOYER, « Les pochoirs japonais », *A&D*, octobre 1906, p. 132-140 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « Poncifs japonais », *A&D*, mars 1909, p. 97-104 ; E. DESHAYES, « Les kogos », *A&D*, décembre 1909, p. 197-205 ; M. PILLARD-VERNEUIL, « Étoffes japonaises », *A&D*, février 1910, p. 37-44 ; Comte G. DE TRESSAN, « Gardes de sabre japonaises », *A&D*, février 1910, p. 65-72.

1406 Gaspard DE MARVAL, « Maurice Pillard-Verneuil et le Japon », *in* H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000, p. 85-90. Pillard-Verneuil étudie et réunit également les collections de textiles japonais du Musée des Tissus de Lyon et du South Kensington de Londres, dont il publie de magnifiques reproductions en similigravure trichrome dans M. PILLARD-VERNEUIL (préface de G. Migeon), *Étoffes japonaises tissées et brochées*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1910.

en partie la direction d'*Art et Décoration* se révèle ainsi parfaitement cohérente. Au même moment, une admiration plus prononcée pour les objets japonais transparaît chez ses confrères, qui invitent les artistes à s'inspirer des principes à l'œuvre dans l'art nippon, sans, bien sûr, les imiter purement et simplement. Comme Verneuil, Monod vante la grande maîtrise technique des Japonais, péniblement retrouvée, par exemple, par les recherches isolées d'un Chaplet en matière de céramique[1407]. Mais, c'est surtout leur « talent ornemental » qui apparaît comme exemplaire. L'observation du quotidien et de la nature, leur compréhension intime de celle-ci et leurs qualités d'interprétation sont soulignées avec enthousiasme par Vaudoyer et Verneuil, tandis que Deshayes met l'accent sur leurs capacités synthétiques :

> « Synthétiser, réduire au minimum les moyens d'expression, faire jaillir beaucoup d'idées de peu de traits est un idéal qui a été recueilli, adopté, exalté et précieusement entretenu par les Tchajins, mais il date de loin dans l'art de l'Extrême-Orient.[1408] »

En 1914, commentant l'exposition d'estampes qui clôt le cycle consacré à la gravure japonaise depuis 1909 par le Musée des arts décoratifs, Gaston Migeon prolonge cette argumentation, en distinguant Hiroshige pour son habileté à « rendre des choses l'essentiel et le caractéristique[1409] ». Observation de la nature, interprétation et synthèse : autant d'étapes qui constituent précisément la méthode prônée par Grasset et Verneuil dans *Art et Décoration*. Si la revue s'est intéressée à l'art japonais avec un certain décalage par rapport à l'influence immédiate qu'il a pu avoir sur le développement de l'Art nouveau, c'est aussi parce que ses protagonistes refusaient précisément le principe d'une imitation, qui aurait encore relevé d'une démarche historiciste[1410] ; au contraire, leur admiration pour l'art japonais est nourrie par une réflexion plus approfondie, qui suscite une adhésion de fond à ses principes créatifs.

La rencontre d'*Art et Décoration* avec l'art « musulman », plus tardive, coïncide, elle aussi, avec une interrogation sur les principes mêmes qui président à l'élaboration de celui-ci. Pourtant, dès la fin du siècle précédent, les artistes de l'Art nouveau avaient également beaucoup regardé les objets d'art islamique pour se libérer de l'emprise des styles royaux français et du vocabulaire académique. Mais cet intérêt est longtemps resté relativement superficiel : non

---

[1407] F. MONOD, « Chronique. – Les poteries de M. Lenoble », *A&D*, 1906, supplément, p. 2.
[1408] E. DESHAYES, *A&D*, décembre 1909, p. 200.
[1409] G. MIGEON, « Estampes japonaises. – Hiroshighé – Toyokuni – Kounyoshi – Kounisada – Keisai Yeisen », *A&D*, février 1914, p. 41-42. Voir annexe III-1914-2.
[1410] Dans *Étoffes japonaises*, Migeon précise notamment : « Et présentées à une très suffisante échelle, le plus souvent grandeur nature, par conséquent très lisibles, ces étoffes du Japon seront les plus parfaits modèles qui puissent être proposés à nos décorateurs ; est-il nécessaire d'ajouter, que s'il est souhaitable qu'ils sachent s'en inspirer, il serait déplorable de les leur voir copier. » (G. MIGEON, préface à M. PILLARD-VERNEUIL, 1910, p. 8).

sans lien avec l'orientalisme pictural, présentant les territoires dits arabes comme un univers à la fois onirique et pittoresque, quelques décorateurs français ont avoué leur attirance pour des techniques et un vocabulaire ornemental perçu avant tout comme fantaisiste[1411]. Il se manifestait, par exemple, chez Clément Massier, dans l'emploi de la céramique lustrée, ou chez Théodore Rivière, par la reprise, en sculpture de thématiques propres à la culture orientaliste. Par l'intermédiaire de Léonce Bénédite, président de la Société des peintres orientalistes, le mouvement pictural lui-même a d'ailleurs toujours été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme par *Art et Décoration*. Son adhésion est telle que la peinture d'un Étienne Dinet, répondant pourtant à tous les clichés du pittoresque narratif et mimétique orientaliste[1412], était présentée vers 1902 comme un modèle de vérité synthétique[1413]. Dix ans plus tard, au printemps 1912, l'article de Jacques Copeau consacré au voyage d'Albert Besnard en Inde vante encore la même démarche, de l'anecdote à la synthèse, tandis que les nombreuses planches couleurs accompagnant le texte frappent justement par leur adhésion aux codes orientalistes en vigueur : sensualité des figures féminines dans *Baigneuses devant un petit temple*, séductions du pittoresque ethnographique dans *Une rue à Madura*, couleurs chatoyantes dans *Les Danseuses de Jodhpur*[1414]. Certaines esquisses, telles *Le Langar à Hyderabad*, dans son papillotement coloré[1415], toutefois, laissent transparaître une réflexion plastique d'une nature nouvelle, qui, toutes proportions gardées, n'est pas sans faire écho à l'éblouissement éprouvé à la même époque par un Paul Klee, en Tunisie.

Or, comme l'ont montré les travaux de Rémi Labrusse[1416], autour de 1910, cet orientalisme mi-pittoresque, mi-onirique, fruit des représentations culturelles et idéologiques de l'Occident moderne, se trouve contrebalancé par l'émergence d'une « islamophilie » qui s'appuie sur une connaissance beaucoup plus approfondie des artefacts de la culture musulmane et arabe. Autour de Gaston Migeon, conservateur au musée du Louvre et collaborateur d'*Art et Décoration* depuis 1897, se constitue en effet, dans les premières années du XXe siècle, un groupe, relativement limité, d'amateurs, de collectionneurs et de marchands d'art islamique qui commencent à regarder les objets orientaux d'un point de vue non plus

---

1411 Anna JOLIVET, *La perception de l'art musulman dans la seconde moitié du XIXe siècle en France, et son rôle dans la genèse de l'art nouveau*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la dir. de Dominique Jarrassé, université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2005. Voir aussi Francesca VANKE, « Arabesques : Afrique du Nord, Arabie et Europe », *in* P. GREENHALGH (dir.), 2000, p. 115-126.

1412 François POUILLON, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997.

1413 L. BÉNÉDITE, « Art et Orient. L'œuvre d'Étienne Dinet », *A&D*, octobre 1903, p. 305-315. Voir supra, dans le chapitre 6 : « *Le "réalisme subjectif" de la Société nouvelle* ».

1414 J. COPEAU, « Albert Besnard aux Indes », *A&D*, mai 1912, p. 133-148. Voir annexe III-1912-5.

1415 Voir annexe III-1912-5.

1416 Rémi LABRUSSE, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam* (cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011), Lyon, musée des Beaux-Arts et Paris, Somogy éditions d'art, 2011.

ethnographique[1417], mais esthétique et, autant que possible, scientifique. Charles Vignier, mais aussi Rudolf Meyer-Riefstahl et Raymond Kœchlin – qui signent tous deux dans *Art et Décoration* – en constituent des maillons essentiels[1418]. Ces amateurs, qui, durant la même période, s'intéressent aussi de très près à l'art japonais, sont à l'origine d'une série d'expositions organisées au musée des Arts décoratifs en 1903, 1907 et 1912[1419]. Les deux premières sont consacrées à l'art de l'islam en général, tandis que celle de 1912 est restreinte à la « miniature » persane et moghole[1420]. Migeon et ses confrères diffusent parallèlement le fruit de leurs recherches dans de luxueuses publications éditées par la Librairie centrale des beaux-arts[1421], qui poursuit ainsi sa politique d'exploration des arts décoratifs et de diffusion des expositions des grands musées parisiens. À plusieurs reprises, *Art et Décoration* s'en fait l'écho direct[1422].

Or, comme l'a également souligné Rémi Labrusse, à cette étude des corpus historiques s'ajoute chez ces amateurs-chercheurs une réflexion théorique sur l'ornement qui accompagne un engagement critique à l'égard des arts décoratifs contemporains[1423]. Une telle démarche est d'ailleurs bien antérieure aux grandes expositions du Musée des arts décoratifs, puisqu'on en décèle les prémices dans les *Grammaires* d'Owen Jones et de Jules Bourgoin, dès la seconde

[1417] Le point de vue ethnographique prévalait dans les Expositions universelles de 1867 et 1878, ou encore dans la première exposition spécifique d'art musulman organisée en 1893, comme le reflète la disposition alors adoptée : entassement typologique ou reconstitution scénographique plus ou moins fantaisiste (R. LABRUSSE, 2011, p. 53 ; voir aussi R. LABRUSSE, « De la collection à l'exposition : les arts de l'Islam à Paris (1864-1917) », *in* R. LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle* (cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris, Les arts décoratifs et Musée du Louvre, 2007, p. 64-74).

[1418] R. LABRUSSE, « Paris, capitale des arts de l'Islam ? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, p. 275-311.

[1419] L'exposition d'art musulman organisée par Friedrich Sarre à Munich, en 1910, marque également un tournant dans une appréciation des arts islamiques, axée désormais sur une compréhension aussi rationnelle que possible et non plus sur le rêve orientaliste. (R. LABRUSSE, 2011, p. 53-54). *Art et Décoration* passe quasi totalement cette manifestation sous silence, se contentant d'évoquer en quelques lignes son existence dans ses suppléments (François GOS, « Chronique. – Les expositions de Munich », *A&D*, août 1910, p. 1).

[1420] En parallèle a lieu une série d'expositions consacrées à l'histoire de la gravure japonaise orchestrées par Charles Vignier. (R. LABRUSSE, 1997). Par ailleurs, les activités des amateurs d'art islamique trouvent un prolongement par la création, en mai 1913, d'une Société des Arts musulmans qui « se propose de promouvoir en France le goût et l'étude de l'art des civilisations musulmanes ». Kœchlin, Migeon et Dinet comptent parmi ses fondateurs (Anonyme, « Nouvelles diverses. – Sociétés artistiques », *A&D*, mai 1913, supplément, p. 6). Signalons, enfin, l'ouverture, en 1905, d'une salle entièrement dédiée aux arts islamiques au musée du Louvre à l'instigation de Migeon.

[1421] G. MIGEON, *Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs*, Paris, É. Lévy, Librairie centrale des beaux-arts, 1903 ; G. MIGEON et J. GUIFFREY, *La collection Kelekian : étoffes et tapis d'Orient et de Venise*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1907 ; Henri RIVIÈRE (dir.) et G. MIGEON (préface), *La céramique dans l'art musulman*, Paris, É. Lévy (Librairie centrale des beaux-arts), 1913.

[1422] La publication de 1907 est signalée par Jean-Louis VAUDOYER, « Les tissus musulmans », *A&D*, février 1907, p. 51-60 ; celle de 1913 est commentée par Raymond KŒCHLIN, « La céramique dans l'art musulman », *A&D*, décembre 1912, p. 185-192.

[1423] R. LABRUSSE, 2011.

moitié du XIXe siècle[1424]. Elle participe pleinement de l'entreprise de revalorisation du décoratif dont découlent ensuite l'Art nouveau et le substrat théorique qui sous-tend le discours d'*Art et Décoration*. L'intérêt pour l'art islamique est aussi fondamental dans l'évolution intellectuelle qui conduit les artistes à se défaire des procédés mimétiques à la racine de la doctrine académique pour aborder une « esthétique de la destination[1425] » ; le refus de l'illusionnisme au profit du primat de la surface décorative prôné par les critiques de la revue dans toute forme d'art – de la composition ornementale proprement dite à la fresque en passant par la tapisserie, le vitrail, la céramique ou la mosaïque – procède, incontestablement, d'une telle conception. Mais la pensée même du décoratif véhiculée par *Art et Décoration*, telle que la développent notamment Grasset et Verneuil, est plus étroitement encore l'héritière des réflexions des premiers théoriciens « islamophiles ». Écartés, pour des raisons linguistiques, des sources écrites qui leur auraient permis de replacer leur objet d'études dans un contexte historique mieux documenté, et motivés par l'absence de principe mimétique dans l'art « musulman », ces amateurs-théoriciens se cantonnent à une approche principalement formaliste. Mais celle-ci, loin de se limiter à une simple description sémantique, débouche sur une recherche morphologique, qui, sous la forme de « grammaires », cherche à mettre au jour une structure, ou, autrement dit, une architecture – dont Viollet-le-Duc lui-même avait vanté la « simplicité »[1426]. Là encore, Grasset, dans sa *Méthode de composition ornementale*, ne fait que prolonger une telle démarche, fondamentalement rationaliste, et *Art et Décoration*, sous une forme plus vulgarisatrice, en est aussi l'héritière indirecte.

Pourtant, il semble que les rédacteurs de la revue ne soient pas réellement conscients de leur dette à l'égard des théoriciens islamophiles ; marginal, le discours tenu dans la revue sur les arts orientaux reste même en grande partie ancré dans une culture plus volontiers adepte d'un orientalisme relativement superficiel. Même Kœchlin et Migeon, ces amateurs qui œuvrent pour une meilleure connaissance des objets d'art islamiques, avouent les limites de leur érudition et livrent effectivement, dans les pages d'*Art et Décoration*, des textes plutôt descriptifs. Chez Meyer-Riefstahl – pourtant l'un des principaux connaisseurs – et chez Grasset, perdure même une vision encore primitiviste de l'art oriental, plutôt ancien il est vrai. Tous deux mettent ainsi en évidence un « instinct décoratif[1427] » qui, tout en étant commun à

[1424] Voir notamment : Maryse BIDAULT, Estelle THIBAULT et al., *Jules Bourgoin, 1838-1908, L'Obsession du trait* (cat. exp. Paris, INHA, 20 novembre 2012-12 janvier 2103), Paris, INHA, 2012.
[1425] R. LABRUSSE, 2011, p. 85.
[1426] R. LABRUSSE, (« Grammaires (2). L'Islam et le rationalisme décoratif français »), 2011, p. 233-241.
[1427] [Rudolf] MEYER-RIEFSTAHL, « La décoration du livre oriental », *A&D*, août 1912, p. 36. Eugène Grasset fait, quant à lui, de cet « instinct décoratif » le premier signe de civilisation, et reconnaît aux céramiques orientales anciennes une supériorité sur ce plan incontestable sur les productions occidentales modernes (voir

l'humanité toute entière, se révèle avec un génie particulier dans l'ornementation islamique. Par ailleurs, Meyer-Riefstahl adopte la recherche essentialiste qui informe globalement l'analyse historique et critique déployée par *Art et Décoration*, mais aussi par ses consœurs qui se consacrent à l'art ancien et moderne. Rendant compte de l'exposition sur l'art du livre persan, il distingue deux caractéristiques formelles propres, selon lui, à l'art islamique : le décor géométrique, dont l'étude, à travers les recherches menées par Bourgoin, pourraient « devenir assez fécondes à notre art décoratif[1428] », et l'arabesque. Si elle a, tout comme la ligne japonaise, innervé l'Art nouveau dans sa prédilection pour des formes organiques et dans ses circonvolutions *modern style*, l'arabesque est justement, au même titre que la géométrie – dans la propension de celle-ci à l'abstraction –, riche d'avenir dans le renouvellement d'une pensée élargie du décoratif qui émerge au seuil des années dix. Henri Matisse, qui médite la leçon orientale[1429], en propose alors, dès 1909 avec *La Desserte, harmonie en rouge*, une nouvelle application dans une fusion inédite du pictural et du décoratif[1430].

Au seuil de l'Art déco, l'Orient, au sens large, joue donc un rôle pluriel dans l'évolution du décoratif : les séductions de l'orientalisme chamarré des Ballets russes, réinterprété dans la mode, à travers les créations d'un Paul Poiret[1431], comme dans la décoration intérieure des « coloristes », viennent se greffer sur un substrat rationaliste commun tout en lui ouvrant un nouvel horizon esthétique, marqué par le plaisir de l'arabesque.

---

annexe III-1911-10) : « Non, le besoin d'orner les objets dont nous nous servons a toujours été universel et n'est nullement un préjugé ; il est même un signe certain de civilisation et nous ne saurions trouver d'ustensiles dénués de tout ornement même chez des peuplades qu'une affreuse primitivité a hébétées » (E. GRASSET, « La décoration de la céramique », *A&D*, octobre 1911, p. 298). Ce besoin ou cet « instinct » ornemental sert également de point de départ à sa *Méthode de composition ornementale*, associé à la manifestation d'un « plaisir de vivre » (E. GRASSET, 1905, t. 1, p. I).

[1428] R. MEYER-RIEFSTAHL, *A&D*, août 1912, p. 44. Voir annexe III-1912-8

[1429] R. LABRUSSE, 2011, p. 289-292.

[1430] J.-P. BOUILLON, 1988, p. 61.

[1431] La mode des Ballets russes provoque l'engouement d'une partie de la haute société parisienne qui organise des bals et des soirées mondaines sur des thèmes orientaux : le 24 juin 1911 a lieu la 1002e nuit persane, organisée par Paul Poiret.

- CONCLUSION -

Prétendre dresser un bilan univoque de la première période de parution d'*Art et Décoration* sur un large passage du siècle s'avèrerait périlleux, tant les mutations de la politique éditoriale de la revue semblent à la fois ténues et multiformes, et ses choix critiques, le plus souvent, ambigus. Le prisme même d'un tel objet d'étude amène en effet le chercheur revuiste à épouser le rythme mensuel d'une évolution lente et lui offre l'occasion unique de saisir les moindres pulsations d'une vie artistique intense, rythmée par le retour régulier d'événements annuels. Intrinsèquement ambivalente, plurielle, et sans cesse changeante, la revue échappe décidément à toute définition statique – y compris à l'échelle monographique.

Pourtant, derrière une couverture inchangée, la revue qui paraît une dernière fois en juillet 1914 n'a plus grand-chose de commun avec les premiers numéros des années quatre-vingt-dix ; et cela en dépit de l'implication sans relâche d'Émile Lévy et de la permanence d'un noyau de contributeurs fidèles, dominé par Maurice Pillard-Verneuil, Paul Vitry, Léonce Bénédite et Eugène Grasset. Malgré leur attachement aux objectifs initiaux proclamés dans la déclaration d'intention de 1896, la plupart de ces rédacteurs révèlent leur perméabilité aux modulations d'un climat artistique et idéologique, qu'ils participent aussi à renforcer. Au seuil des années dix, l'enthousiasme des temps premiers, la foi confiante en l'avenir et en l'avènement d'un style nouveau se sont en grande partie effacés pour laisser la place à l'inquiétude et au repli vers les valeurs rassurantes du passé national ; parallèlement, les productions artistiques sélectionnées et commentées par les critiques obéissent à une tout autre logique – et véhiculent une tout autre esthétique. À travers cette dernière transparaissent les signes d'une aube nouvelle et d'une ouverture à des propositions plastiques inédites, dont la guerre décalera l'accomplissement.

En se gardant de toute simplification caricaturale, il paraît ainsi possible de dessiner une évolution globale d'*Art et Décoration* entre 1897 et 1914, sur le triple plan éditorial, critique et théorique.

D'un point de vue matériel, *Art et Décoration* se présente comme un objet graphique emblématique de son temps et évolue volontairement avec lui. En témoignent son adoption

d'une typographie résolument contemporaine – le Grasset – après sept ans de parution, sa généralisation progressive des techniques reprographiques les plus innovantes – la similigravure, monochrome puis trichrome –, et sa révision progressive des jeux de titre, des lettrines et des culs-de-lampe. Ces mutations définissent ainsi une identité physique en accord aussi étroit que possible avec les choix esthétiques des critiques. Sur le plan du contenu, *Art et Décoration* conserve en revanche un statut délibérément hybride, à mi-chemin entre le magazine illustré et la revue savante, dans la droite ligne de la politique éditoriale de la Librairie centrale des beaux-arts qui, dans ses catalogues, fait coexister ouvrages de vulgarisation et publications érudites. C'est pourquoi elle devient rapidement la vitrine de la maison d'édition. Dans ses sommaires, l'exclusivité initialement réservée aux arts appliqués contemporains est bientôt délaissée au profit d'une prise en compte de l'ensemble des manifestations décoratives de la création artistique. Après 1905, *Art et Décoration* revendique même une ambition franchement encyclopédique : elle épouse le généralisme adopté par *L'Art et les Artistes* en se tournant davantage vers l'art ancien et la peinture du XIXe siècle, avant de se recentrer sur les problèmes propres à la création contemporaine après 1910. Tout en étant le fruit des décisions d'un éditeur indépendant, la ligne de la revue traduit ainsi, dans ses évolutions, sa soumission aux lois d'un marché en pleine extension. S'adressant délibérément à un lectorat large, afin de dynamiser au mieux les arts décoratifs contemporains, *Art et Décoration* saisit continûment les variations d'un état d'esprit ambiant susceptibles de lui garantir la meilleure audience sans entrer en contradiction avec sa politique générale. Ces impératifs économiques, d'autant plus importants que la revue requiert un budget de fonctionnement sérieux, expliquent l'adoption d'un positionnement parfois consensuel, alors que le secteur des revues spécialisées se diversifie, augmentant la concurrence et redessinant la répartition des rôles. Un ensemble complexe d'interactions entre les différents organes de presse, mais aussi entre *Art et Décoration* et son propre lectorat, détermine en profondeur les réorientations successives de sa politique éditoriale.

Le discours critique développé par la revue reste, quant à lui, fidèle à sa mission d'évaluation de la création contemporaine : il jauge les progrès de celle-ci vers l'accomplissement d'un art décoratif moderne conforme aux préceptes théoriques et à la sensibilité esthétique des rédacteurs. Au sentiment d'un relatif triomphe autour de l'Exposition universelle de 1900 succède une période de doute, de marasme et de remises en causes, qui cède ensuite la place à un soulagement devant l'assagissement des productions décoratives, avant un nouveau départ à la veille de la guerre de 1914. Pourtant, l'enthousiasme d'*Art et Décoration* reste le plus souvent mesuré : ses critiques sont aussi sceptiques devant l'inédit des

créations de Guimard que, quinze ans plus tard, devant les « délires » cubistes des coloristes rassemblés autour d'André Mare en 1912. Au fil des années, leur appréciation de l'art décoratif moderne continue d'être tributaire d'une perception idéalisée de la tradition française, dont il s'agit d'assurer la filiation, sans céder à la tentation du pastiche. Cet ancrage volontaire dans un passé national n'empêche pas une vision positiviste de la création, dans sa dimension collective. Les critiques d'*Art et Décoration* restent toujours tendus vers un avenir qu'ils espèrent meilleur d'un point de vue stylistique et économique. S'ils recherchent, attendent et guettent, parfois avec une certaine impatience, l'expression d'un art qui soit intrinsèquement propre au présent, ils projettent également l'accomplissement de cet art dans un futur, qu'ils souhaitent aussi proche que possible. En revanche, ils se refusent à tout anachronisme avant-gardiste qui supposerait « la volonté d'être en avance sur [leur] temps[1432] », comme en témoigne leur rejet des ruptures picturales et décoratives. La modernité à laquelle s'affilie la revue ne s'identifie pas non plus à une « passion du présent[1433] » – du présent vécu, en tous cas. *Art et Décoration* se projette vers une modernité future, qui sera alors en conformité avec le temps vécu.

Parce qu'elle reste tendue vers un avenir proche, *Art et Décoration* assume aussi délibérément un rôle didactique, qui détermine le militantisme et la dimension prescriptive de son discours critique. Le commentaire de l'actualité contemporaine sert non seulement à dresser le bilan régulier des progrès de l'art décoratif moderne, mais également à l'orienter et à l'améliorer, si possible à brève échéance, grâce à l'éducation du goût des artistes et du public susceptible d'encourager économiquement la production. Cette implication dans la création contemporaine entraîne la mise en place de stratégies successives qui accompagnent le discours critique proprement dit. Se conformant au modèle inauguré par sa consœur britannique *The Studio*, *Art et Décoration* concentre d'abord prioritairement son action sur la mise en place de concours, qui font l'objet de comptes rendus pédagogiques détaillés. Puis, à partir de 1904 et jusqu'en 1912, cet enseignement se fait plus théorique et passe essentiellement par le biais des articles méthodologiques livrés par Maurice Pillard-Verneuil, qui font écho à ses activités et à celle des élèves de son cours de composition décorative. Par ailleurs, l'engagement pragmatique de la revue dans la vie artistique pousse ses rédacteurs à la recherche de solutions concrètes pour améliorer la situation des arts décoratifs français dans un avenir aussi proche que possible. Les critiques se concentrent ainsi sur les conditions de la création et son encadrement. Tout en étudiant les diverses structures d'enseignement capables

[1432] Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48.
[1433] *Ibid.*, p. 49.

de concilier l'éveil esthétique et l'acquisition du savoir-faire, ils définissent progressivement deux modes d'action visant à combattre l'isolement des décorateurs français qui pèse sur le dynamisme de la création artistique. Ils incitent donc les artistes à travailler collectivement, tant du point de vue de la création que du point de vue de la présentation de leurs œuvres. Leur concertation, à défaut de leur fédération, doit trouver dans l'exposition de groupe et la réalisation d'ensembles un véritable moteur. C'est pourquoi, dans les années dix, la préparation de l'Exposition internationale prévue pour 1916 requiert toute l'attention des critiques. L'industrialisation devient aussi progressivement une solution incontournable, que certains d'entre eux – Gabriel Mourey et Maurice Pillard-Verneuil en tête – s'efforcent de promouvoir avec une conviction croissante, mais jamais totale. Si la possibilité d'une production industrielle est d'abord envisagée pour ses avantages quant à la diffusion d'un style moderne et l'accessibilité du plus grand nombre à la beauté, le principal argument retenu à la veille de la Première Guerre mondiale est d'ordre économique. Mais les critiques se heurtent alors au problème de l'esthétique et à la résurgence des valeurs de l'artisanat. Ils révèlent ainsi leur incapacité à envisager un style industriel moderne, qui serait pourtant l'aboutissement logique d'une conception rationaliste de l'art impliquant la conformité de l'œuvre décorative avec les moyens de sa réalisation – une conception précisément au fondement même de la ligne doctrinale d'*Art et Décoration*.

En réalité, l'argument industriel, tout comme sa réfutation simultanée à travers la promotion du retour au métier, est, au seuil des années dix, essentiellement motivé par un impératif nationaliste qui détermine en profondeur l'engagement pragmatique de la revue. L'entreprise de Lévy ambitionne, prioritairement, de servir le dynamisme artistique et économique de son pays. C'est pourquoi *Art et Décoration*, amplement diffusée à l'étranger, fait office d'ambassadrice de l'art décoratif français. Parallèlement, elle surveille aussi attentivement la progression de ses voisins européens. D'abord confiée à des correspondants autochtones, cette mission est peu à peu déléguée aux contributeurs parisiens de la revue, qui vont directement enquêter sur place. La focale s'inverse ainsi sensiblement au profit d'une perspective nationale. Dans le même temps, l'attention des critiques se déplace en fonction de l'évolution des relations diplomatiques et de la compétitivité des productions artistiques des pays étrangers. Initialement centrée sur un pôle Angleterre-Belgique, pionnier en matière de rénovation décorative, la veille européenne d'*Art et Décoration* se tourne ensuite vers la Scandinavie et l'Autriche, avant de se concentrer exclusivement sur l'Allemagne. Vouée, par son statut d'organe de presse, à circuler et à faire circuler l'information, *Art et Décoration* assume ainsi, juste avant 1914, un discours parfois proche de la propagande officielle. Tout en

ambitionnant d'analyser l'actualité artistique avec un regard critique indépendant, elle se soumet progressivement aux nouveaux enjeux qui affectent les arts décoratifs.

Enfin, la cohérence éditoriale et critique d'*Art et Décoration* entre 1897 et 1914 tient essentiellement à sa fidélité à la ligne doctrinale définie dans l'avant-propos de François Thiébault-Sisson : la subordination des œuvres décoratives à une logique rationaliste héritée de Viollet-le-Duc. Cette affiliation doctrinale constitue davantage une grille de lecture, d'analyse et d'évaluation que le fondement direct d'une esthétique. À travers cette grille, les critiques d'*Art et Décoration* se focalisent au fil du temps sur différentes ramifications et/ou différentes applications de la théorie viollet-le-ducienne qui sous-tend leur conception du décoratif. À la fin des années quatre-vingt-dix, le principe de l'unité de l'art détermine la démarche de la revue qui entreprend d'aborder, sous le prisme du décoratif, l'ensemble des manifestations artistiques de son époque. *Art et Décoration* attache alors une importance capitale à la soumission de la création à un ensemble d'adaptations rationnelles impératives, tout particulièrement dans le mobilier. Elle promeut aussi l'intégration de l'œuvre, quelle qu'elle soit, dans un ensemble dont elle constituerait un élément inamovible. Au seuil du XXe siècle, l'utilité décorative de l'œuvre d'art s'inscrit ensuite dans le cadre de préoccupations sociales, et sa destination humaine est davantage considérée, parallèlement à sa destination architecturale ou géographique. L'architecture régionaliste incarne alors, autour de 1910, la synthèse de ces exigences, conciliant l'intérêt porté au cadre de vie et à l'aménagement intérieur avec la prise en compte du milieu, mais aussi avec le rationalisme du plan et des matériaux. Dans le domaine de la composition ornementale, la pensée rationaliste engendre chez Maurice Pillard-Verneuil, à partir des premières années du XXe siècle, la recherche d'une expression plastique qui en soit l'application directe. C'est essentiellement sous la plume de ce dernier, également praticien et pédagogue, que s'élabore la théorie dynamique proposée par *Art et Décoration*. La synthèse est au cœur de la démarche de Verneuil, aboutissant peu à peu à la stylisation comme solution plastique. Mais, si ces solutions trouvent une certaine cohérence dans le strict cadre de la composition ornementale, leur incarnation dans l'ensemble de la création décorative reste plus délicate. La sensibilité esthétique individuelle des différents protagonistes de la revue renforce d'ailleurs cette hétérogénéité. Sur le plan diachronique, une évolution apparaît toutefois, née de la rencontre des choix personnels des rédacteurs et de l'apparition de nouvelles figures sur la scène artistique. Les idéalistes chers à Gustave Soulier cèdent ainsi la place, au lendemain de l'Exposition universelle de 1900, aux intimistes de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, un temps présidée par Gabriel Mourey ; une partie de ce noyau s'oriente, en sculpture, vers le « retour au style » autour de 1910, tandis

que Maurice Denis, en peinture, et les frères Perret, en architecture, incarnent bientôt une nouvelle synthèse classique, dont le Théâtre des Champs-Élysées constitue le paradigme. Enfin, l'esthétique décorative promue par *Art et Décoration* poursuit sa logique extensive de l'ornement à la composition monumentale, de l'objet à l'architecture, et du cadre domestique à l'ensemble de la sphère sociale, vers une conception toujours plus vaste des arts du décor, en intégrant, après 1910, la mode et la décoration théâtrale.

Revue majeure de l'Art nouveau – de son essor à sa reconversion –, *Art et Décoration* traduit à elle seule la situation des périodiques d'art décoratif au passage du siècle. En dépit de son apparente spécialisation, elle est également au cœur des problématiques qui touchent l'ensemble des revues artistiques, dans un champ véritablement en formation. Alors qu'ils ont été laissés quelque peu à la marge des études revuistes, plus volontiers focalisées sur les arts encore souvent vus aujourd'hui comme « majeurs », ces organes de presse spécialisés concentrent en effet la plupart des caractéristiques et des ambiguïtés qui font tout l'intérêt des revues d'art. Comme celle de sa consœur *L'Art décoratif*, la restriction disciplinaire initiale d'*Art et Décoration* apparaît bientôt toute relative, puisqu'elle ouvre rapidement ses sommaires à l'ensemble de la création. La mixité de son contenu est ainsi typique de celle qui affecte intrinsèquement les périodiques artistiques. Cette hybridité est d'autant plus marquante que, comme de nombreux titres contemporains, la revue d'Émile Lévy mêle volontiers l'histoire à la critique, non seulement indirectement, en cherchant à établir un lien de filiation entre le passé et le présent, mais aussi en consacrant explicitement plusieurs articles aux arts anciens.

Néanmoins définie comme une revue majoritairement consacrée à la critique des arts décoratifs contemporain, *Art et Décoration* met aussi en place un discours spécifique, élaboré par des protagonistes particuliers. Si une bonne partie de ses contributeurs collabore régulièrement à un faisceau plus ou moins large de périodiques, la nouveauté de sa démarche suscite la participation de rédacteurs spécialisés dans la critique des arts appliqués. La plupart d'entre eux sont d'ailleurs eux-mêmes des praticiens et, au-delà du cadre de cette monographie revuiste, il serait passionnant d'interroger les rapports existant entre leur œuvre décorative et leur production critique. À côté d'une pluralité d'intervenants ponctuels, Eugène Belville, Maurice Pillard-Verneuil représentent ainsi des artistes-critiques majeurs qui pourraient s'offrir à ce type d'analyses. Mais la critique des arts appliqués suscite aussi de nombreuses vocations chez les hommes de lettres : Gustave Soulier, Raymond Bouyer, Étienne Avenard, Maurice Guillemot, Charles Saunier, Émile Sedeyn jouent à cet égard eux aussi un rôle de premier plan, jusqu'ici sans doute sous-estimé, dans les débats relatifs aux arts

décoratifs. Là réside en effet une autre des singularités du discours d'*Art et Décoration*, en tant que revue spécialisée. La dimension pragmatique inhérente à toute critique y apparaît redoublée par l'acuité et la pluralité des débats – d'ordre esthétique, économique, théorique et idéologique – qui agitent l'actualité des arts décoratifs au passage du siècle. La participation à ces débats, qu'elle suit, certes, plus qu'elle ne les instaure, garantit à la revue un statut d'acteur à part entière au sein de cette actualité. Son implication didactique, plus prégnante que chez ses consœurs généralistes, y contribue aussi largement.

Enfin, en incitant à se pencher sur des années de transition pour l'histoire des arts décoratifs, la lecture critique et analytique d'*Art et Décoration* révèle également le rôle majeur joué par des artistes encore écartés, jusqu'à une date récente[1434], des histoires de l'Art nouveau et de l'Art déco : Maurice Dufrène, Léon Jallot, Paul Follot, ces « incertains[1435] », pourtant mêlés aux aventures les plus intenses de l'Art nouveau, chez Bing ou chez Meier-Graefe, avant de prendre part à la diffusion commerciale qui a fait, en définitive, le succès de l'Art déco[1436]. Plus largement, l'extension donnée au « décoratif » renouvelle le regard porté sur la peinture idéaliste et intimiste, ou encore sur le renouveau de la fresque à la veille de la Première Guerre mondiale. Longtemps éludée par les historiens de l'art pour sa sagesse plastique, moyennement réceptive aux innovations contemporaines, la valeur accordée à la peinture dite « décorative » dans son intégration à la sphère domestique ou au décor monumental apparaît alors de manière plus fine et nuancée.

Lire, regarder et interroger *Art et Décoration* entre 1897 et 1914 amène ainsi à bousculer les clivages, et à remettre en question des catégories établies de manière parfois trop étanche par l'historiographie. Relire l'évolution de l'Art nouveau à travers le prisme d'une de ses revues majeures invite tout particulièrement à se défaire des préjugés manichéens. Le décoratif y apparaît non pas comme une dimension surajoutée, mais bien comme une valeur intrinsèque, et même supérieure, de l'œuvre d'art, en vertu de son utilité organique et sociale. La recherche d'un art moderne fraie avec un regard volontiers tourné vers le passé, et privilégie une continuité logique, sans faire ouvertement le choix d'une antimodernité. Le regard sur l'étranger enfin, mêle curiosité, admiration, envie et dédain, selon les enjeux diplomatiques, économiques et idéologiques qui l'animent.

[1434] Depuis 2011, le musée d'Orsay offre une visibilité inédite à ces artistes dans ses nouvelles salles consacrées aux « Décors modernes 1905-1914 ».

[1435] M. PILLARD-VERNEUIL, « La genèse de l'art décoratif moderne », texte dactylographié, inachevé et non publié, s.d. n. p. Archives privées Gaspard de Marval.

[1436] Maurice Dufrène joue un rôle central dans les ateliers commerciaux « La Maîtrise », des Galeries Lafayette. Paul Follot, pour sa part, prend la direction de l'atelier du Bon marché, « Pomone » en 1923.

Le cadre délimité de la revue et son lien indissociable avec une actualité large offrent, en définitive, une nouvelle perspective sur les œuvres du passé, leurs artistes et la sensibilité de leurs contemporains. L'appréhension d'un tel contexte, conduisant à une connaissance plus fine des sensibilités esthétiques et des mécanismes imposés par des cadres de pensée qui ne sont plus les nôtres aujourd'hui, incite donc aussi à se départir de tout jugement hâtif, qu'octroierait une autorité conférée par le seul recul de l'histoire. Bien au contraire, l'extension de l'enquête scientifique à des acteurs en apparence secondaires, du seul point de vue de l'acte créatif, mais tout aussi essentiels à la vitalité du champ artistique, relève, à notre sens, d'une véritable démarche historienne. En tant qu'auxiliaire dynamique de la vie artistique, la revue d'art et, tout particulièrement une revue critique d'art décoratif telle qu'*Art et Décoration*, constitue ainsi un objet de premier plan pour une histoire de l'art inéluctablement élargie à sa dimension culturelle et sociale.

À cet égard, l'étude des périodiques spécifiquement consacrés aux arts décoratifs durant la Première Guerre mondiale constituerait un prolongement logique de l'analyse des premières années d'existence d'*Art et Décoration*. Alors que la revue de la Librairie centrale des beaux-arts suspend sa publication dès l'été 1914, tout comme la plupart ses consœurs spécialisées (*L'Art décoratif* dès juin, *Art et Industrie* à partir d'août, *L'Art et les Métiers* dès juillet) et généralistes (la *Gazette des beaux-arts* à partir de septembre, *La Revue de l'art ancien et moderne* à partir d'août)[1437], de nouveaux titres prennent le relais : *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915-1922), dirigé par Adolphe Cadot, *L'Art français moderne* (1916-1920), animé par Gaston Quénioux, et la revue *Les Arts français* (1917-1919), dirigée par Louis Lumet, Georges Moreau et Paul Steck. Excepté *Le Petit Messager*, aucun de ces périodiques n'indique explicitement que son intérêt se porte de manière prioritaire sur les arts appliqués. En effet, dans la droite ligne du discours officiel qui préparait l'Exposition prévue pour 1916, l'art décoratif moderne apparaît désormais comme étant totalement lié aux enjeux patriotiques, en raison de son rôle moteur pour le redressement économique du pays. La cause de l'art français réside donc, en grande partie, dans le sort réservé aux arts appliqués. De ce point de vue, les nouvelles revues de guerre sont aussi les héritières directes d'*Art et Décoration* : elles en reprennent notamment les objectifs pratiques. Au-delà de leur mission informative, *Les Arts Français* et *Le Petit Messager* entendent clairement, tout comme *L'Art français moderne*, servir d'intermédiaire, à plusieurs niveaux. *Le Petit Messager* souhaite faire le lien entre le front et

[1437] Après une interruption à partir d'octobre 1914, seul Armand Dayot continue à publier *L'Art et les Artistes* à un rythme toutefois ralenti et sous la forme de « numéros de guerre », entre 1915 et 1919.

l'arrière, *L'Art français moderne* entre les artistes et les industriels et le périodique édité par la librairie Larousse, *Les Arts français*, se présente, plus largement, comme un relais entre ces derniers et l'État. Ces revues revendiquent également une fonction d'auxiliaire, en assurant la suprématie de l'art et de l'industrie nationaux[1438] et en aidant à préparer la « lutte économique du lendemain de la victoire[1439] ». Mais un tel rôle est en réalité surtout celui des groupements dont elles sont l'organe et, finalement, l'outil : le Comité de l'Art français moderne, le Comité central technique des arts appliqués, et l'Art de France[1440]. À la différence d'*Art et Décoration*, envisagée par ses concepteurs comme un véritable acteur indépendant, les revues de guerre ne constituent qu'un relais de l'action de ces groupements[1441]. Certes jusqu'en 1919, *Le Petit Messager* affirme être non seulement un « journal d'information », mais également un « journal de propagande, voire de combat[1442] ». Mais la dimension pragmatique propre au discours même de la revue passe désormais au second plan.

Le Petit Messager et *L'Art français moderne* assument délibérément l'absence de toute ambition critique, refusant « la prétention de s'ériger en arbitre du goût[1443] » ou n'y recourant que « de façon accidentelle ou indirecte[1444] », par le biais d'une rubrique répercutant des commentaires d'exposition publiés ailleurs. Seul le bref avant-propos de *Les Arts français* réaffirme, en 1917, l'importance et le rôle didactique de la critique, destinée à « multiplier le

---

1438 Anonyme, [Avant-propos], *Les Arts français*, janvier 1917, dos de la couverture.

1439 Anonyme, « Notre but », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, février 1915, p. 1.

1440 Le Comité de l'Art français moderne, fondé en mai 1914, a pour objectif d'encourager et de stimuler la création des arts appliqués français. Conçue comme une œuvre de propagande, la société entend lutter contre la concurrence germanique et agir en faveur de la collaboration entre les artistes et les industriels. Pour cela, est mis en place un « office d'édition », proposant aux industriels des modèles, des dessins et des maquettes d'artistes sélectionnés par le Comité. La société a également créé un bureau de renseignement et de vente pour guider le choix du public grâce à un ensemble documentaire composé de photographies et d'échantillons. Le Comité central technique des arts appliqués et les Comités régionaux, quant à eux, ont été créés en 1916 par le Sous-Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, afin d'aider au relèvement de la « capacité professionnelle » des artisans et des ouvriers et de donner un nouvel essor aux industries nationales. *L'Art de France*, enfin, perpétue l'engagement de l'Association amicale des artistes, artisans, architectes et amateurs d'art, fondée en 1913 afin de fédérer les efforts des artistes dans la création d'œuvres collectives pour l'Exposition de 1916. Elle organise régulièrement des expositions, des conférences et des rencontres entre ses membres.

1441 Le supplément de la revue *Les Arts français*, le *Bulletin du Comité central technique des arts appliqués et des Comités régionaux* publie les communications, les travaux et les décisions des Comités. *L'Art français moderne* constitue le « bulletin » d'information du Comité éponyme, « destiné à signaler […] toute œuvre d'art appliqué digne de recommandation […], toute initiative intéressante dans le domaine général de l'art, de l'éducation du public, de la pédagogie scolaire, de la librairie » et assurer la diffusion des idées du Comité (Gaston QUÉNIOUX, « L'Art français moderne », *L'Art français moderne*, janvier 1916, p. VI). *Le Petit Messager*, enfin, tient lieu de bulletin d'information des activités de l'association *L'Art de France* pendant la mobilisation d'Emmanuel de Thubert (rédacteur en chef de la revue *L'Art de France*) ; la revue publie aussi un supplément intitulé « La Renaissance des Villes, groupe d'études et d'action d'art », du 21 avril 1915 à janvier 1917, qui diffuse les activités liées à ce groupement.

1442 P. M. [Le Petit Messager], « À nos lecteurs », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, 1er mars 1919, p. 2.

1443 G. QUÉNIOUX, *L'Art français moderne*, janvier 1916, p. V.

1444 P. M. [Le Petit Messager], *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, 1er mars 1919, p. 2.

nombre d'amateurs capables de discerner la beauté[1445] ». Mais la dimension esthétique inhérente au discours critique se réduit finalement aux valeurs psychologiques attribuées aux créations par les impératifs nationalistes qui prévalaient déjà avant 1914. L'art décoratif français se définit par ses seules qualités soi-disant nationales : la logique, la conscience, la clarté[1446]. Comme avant-guerre, sa modernité doit également rester dans le droit fil de la tradition nationale, sans jamais céder aux facilités dégradantes du pastiche.

Si la mission pragmatique proprement dévolue au discours critique d'*Art et Décoration* en tant que guide esthétique se voit réduite à ses aspects les plus simplistes, les revues de guerre prolongent plus ou moins indirectement certains de ses principaux combats. Retraçant la généalogie de l'art décoratif moderne pour *L'Art français moderne*, Raymond Kœchlin réaffirme le rôle majeur et pionnier des rationalistes français, de Labrouste à Viollet-le-Duc[1447] – réitérant, presque vingt ans plus tard, le credo liminaire d'*Art et Décoration*. Gaston Quénioux, orchestrateur de la réforme de l'enseignement du dessin, prolonge également son combat en faveur d'une éducation scolaire du goût – auquel la revue de Lévy avait adhéré. À cette fin, il propose désormais, avec Albert Cahen, un enseignement de l'histoire de l'art dans les lycées[1448]. Sur le plan de la création architecturale, le régionalisme, défendu par Pillard-Verneuil dans *Art et Décoration*, est également promu dans le cadre de la reconstruction. Le groupe d'étude et d'action « La Renaissance des villes », formé sous les auspices de *L'Art et de France* et du *Petit Messager*, place même cette question au centre de son programme de réflexions. *Le Petit Messager* publie ainsi plusieurs enquêtes et divers avis sur ce sujet, et se fait, à l'occasion, le relais de la Fédération régionaliste française. Il s'agit, comme pour *L'Art français moderne*, de stimuler, par ce biais, un art à la fois national et moderne, adapté aux besoins présents tout en utilisant les ressources régionales et en préservant l'harmonie des œuvres construites avec la nature et le « génie du lieu ».

Enfin, plus que jamais, l'intérêt du public pour l'art moderne devient un enjeu patriotique de premier plan[1449]. C'est pourquoi il importe de créer un art moderne français, bien distinct de l'art allemand. Ce combat est d'autant plus pressant que, depuis la fameuse exposition munichoise du Salon d'automne de 1910, toute tentative de renouveler l'art décoratif est perçue comme « boche ». Tout en tâchant de préserver des qualités qui seraient

[1445] Anonyme, [Avant-propos], *Les Arts français*, janvier 1917, dos de la couverture.
[1446] *Ibid.* et G. QUÉNIOUX, *L'Art français moderne*, janvier 1916, p. V.
[1447] Raymond KŒCHLIN, « L'art français moderne n'est pas munichois », *L'Art français moderne*, janvier 1916, p. 2.
[1448] G. QUÉNIOUX, « Au seuil d'une ère nouvelle », *L'Art français moderne*, avril 1917, p. 5-21 ; Albert CAHEN, « Sur l'éducation artistique au lycée », *L'Art français moderne*, avril 1918, p. 5-9.
[1449] « Dans la question de l'art moderne (et c'est pourquoi, même en de graves moments, nous avons élevé la voix), il s'agit moins peut-être d'esthétique que d'intérêt national : le patriotisme de la France le comprendra et il ne faillira pas à soutenir nos artistes novateurs. » (R. KŒCHLIN, *L'Art français moderne*, janvier 1916, p. 37).

spécifiquement « françaises », *Le Petit Messager* et *L'Art français moderne* encouragent désormais un art industriel national et moderne[1450], indispensable au redressement économique du pays. Les impératifs énoncés par Paul Vorin restent dans la droite ligne des préceptes d'*Art et Décoration* : « être de notre temps et rester français[1451] ». Mais les moyens invoqués apparaissent désormais plus volontiers orientés vers l'industrie.

Lorsque la revue de la Librairie centrale des beaux-arts reparaît, en mai-juin 1919, après cinq années d'interruption, les objectifs définis par le nouveau directeur, Albert Lévy, traduisent la volonté de prolonger l'œuvre de son oncle, Émile. Dans l'avant-propos qui accompagne ce numéro inaugural, Jean Laran, nommé rédacteur en chef, souligne notamment l'efficience d'*Art et Décoration* dans ses dix-huit premières années d'existence. Il invite à « mesurer le chemin parcouru[1452] », depuis la fin du siècle précédent, dans la reconnaissance des arts décoratifs par le public. Toutefois, ce qui avait fait la force et la singularité d'*Art et Décoration* au temps de l'Art nouveau apparaît désormais au second plan. Sous la plume d'Albert Lévy, l'engagement pragmatique de la nouvelle revue s'efface devant des objectifs, plus modestes, de simple diffusion de l'information : « Exposer les faits, le plus de faits possible, faire connaître les œuvres et les artistes, le plus d'œuvres et d'artistes possibles, tel reste notre but essentiel.[1453] » D'autres points du programme semblent aussi moins ambitieux. Le rationalisme militant des temps premiers est ainsi atténué. Tout en rendant hommage à l'enseignement de Grasset et de Magne, Albert Lévy recule désormais devant l'application trop rigoureuse d'une doctrine qui aboutirait à un fonctionnalisme moderne trop radical. Alors que Magne, à la suite de Viollet-le-Duc, définissait l'originalité dans le respect des règles logiques, le jeune Lévy présente la fantaisie et l'imagination comme des compléments indispensables à la seule doctrine rationaliste :

> « L'application rigoureuse des principes logiques de construction et d'ornementation ne suffit pas à faire naître l'œuvre d'art. L'œuvre d'art comporte essentiellement un artiste, c'est-à-dire un homme qui possède à un degré éminent tout d'abord la force, ou la grâce, ou la finesse, ou l'élégance ou la fantaisie, et aussi le courage de ses goûts, et aussi un instinct subtil du rythme et de l'harmonie, et aussi l'esprit d'invention, et aussi l'amour et l'expérience de son métier. Or, c'est le caractère et l'imagination, et le sens des formes et des couleurs, et la conscience qu'il est le plus difficile de mettre en formule et en traités.

[1450] L'engagement moderniste et patriote du *Petit Messager* est également souligné par Rossella Froissart (R. FROISSART, *in* V. CHAMBARLHAC, T. HOHL et B. TILLIER (dir.), 2014, p. 168).
[1451] Paul VORIN, « Propos sur le modernisme et la germanophobie », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, 11 juin 1915, p. 2.
[1452] Jean LARAN, « Art et Décoration », *A&D*, mai-juin 1919, p. 33.
[1453] *Ibid.*, p. 34.

> C'est pourquoi, si nous restons fidèles à une doctrine qui a fait ses preuves, nous pensons, toutefois, qu'il ne faut manier les règles et les théories que d'une main légère et discrète.[1454] »

Le nouveau directeur de la Librairie centrale prône en effet un modernisme tempéré, plus encore que son prédécesseur. Il refuse tout autant le pastiche que « la nouveauté à tout prix » et recommande lui aussi aux artistes d'être, avant tout, « de leur temps »[1455]. Tout en conservant le sous-titre qui traduisait son engagement en tant que « revue mensuelle d'art moderne », *Art et Décoration* entend simplement rester la « vivante encyclopédie de l'art actuel[1456] » définie par Paul Cornu en 1908.

Au lendemain de la guerre, la nouvelle *Art et Décoration* fait donc le choix de la continuité, ce qui lui impose, paradoxalement, de renoncer aux principaux points forts instaurés par Émile Lévy. Jusque vers 1925, les sommaires de la revue montrent un intérêt persistant pour les mêmes thématiques qu'avant-guerre, y compris la mode et le théâtre, et pour les mêmes artistes. Mais ses suppléments, réorganisés, accueillent une nouvelle rubrique, « Villes et monuments », qui traduit les réflexions engendrées par la destruction du patrimoine et la reconstruction des villes. Par ailleurs, le contingent des rédacteurs se renouvelle massivement. Ce changement n'est pas dû aux pertes du front, mais bien à l'évolution des carrières individuelles des critiques et au renouvellement des générations. C'est pourquoi il est aussi progressif. En 1919, la moitié des contributeurs travaillaient déjà pour Émile Lévy ; en 1920, cette proportion se réduit à un quart. En janvier 1922[1457], l'absorption officielle de l'ancienne concurrente d'*Art et Décoration*, *L'Art décoratif*, vient entériner une situation déjà effective, puisque la plupart des critiques spécialisés réunis par Belville, Rambosson et Roches, collaboraient déjà à l'entreprise d'Albert Lévy depuis 1919. À partir de 1922, *Art et Décoration* arbore donc un nouveau sous-titre, qui explicite cette généalogie : *Art et Décoration* et *L'Art décoratif*.

Le paysage de la presse spécialisée se remodèle alors lentement, avec la création successive de *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, dès 1918, de *Mobilier et décoration d'intérieur*, en 1921 (qui devient en 1925 *Mobilier et Décoration*), et d'une nouvelle *Art et Industrie*, parisienne cette fois-ci, à l'automne 1925. Mais, grâce au soutien de la Librairie centrale des beaux-arts, *Art et Décoration* est la seule revue d'art décoratif à survivre au conflit armé. Le

---

[1454] *Idem*. Un tel discours fait aussi écho au poids croissant que Maurice Pillard-Verneuil donne à la personnalité de l'artiste dans le processus d'interprétation qui fonde sa méthode de composition ornementale.
[1455] *Ibid.*, p. 33-34.
[1456] *Ibid.*, p. 34.
[1457] Anonyme, « Chronique. – Notes et informations "Art et Décoration" et "L'Art décoratif" », *A&D*, décembre 1921, supplément, p. 1.

prestige qu'elle tient de son ancienneté est visible, au début des années vingt. Lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, la revue de Lévy bénéficie même d'un pavillon particulier, qu'elle partage avec l'orfèvre Puiforcat et la galerie des Artisans français contemporains de Georges Rouard. Selon un processus d'annexion éditoriale propre au fonctionnement économique de la presse, *Art et Décoration* s'enrichit ensuite, en janvier 1932, de la création d'un nouveau supplément, « Les Échos d'art », nouvelle forme d'un périodique publié depuis 1925 par *Les Échos*, sous le titre *Les Échos d'industrie d'art*. En 1936, elle absorbe ensuite *L'Architecte*. Mais il s'agit alors de remédier aux problèmes financiers de la Librairie centrale, revendue l'année suivante à Charles Massin. Si Albert Lévy continue de diriger *Art et Décoration* jusque dans les années cinquante, la revue aborde alors un nouveau tournant, pour devenir désormais un simple magazine illustré en renonçant progressivement à délivrer un véritable discours critique, bien loin des enjeux et des ambitions assumés par la critique et la presse au passage du siècle.

- BIBLIOGRAPHIE -

SOURCES PRIMAIRES

Archives et sources manuscrites

Archives concernant la Librairie centrale des beaux-arts et les différents intervenants d'*Art et Décoration* (directeurs, rédacteurs en chef, critiques et prestataires techniques)

- **Fonds publics**

Paris, Archives nationales
Dossiers de Légion d'Honneur
- LH 19800035/1287/48623 : dossier Étienne Avenard
- LH 19800035/0307/41292 : dossier Émile Lévy
- LH289/45 : dossier Gustave de Malherbe
- LH 19800035/744/84437 : dossier Camille Ruckert

Archives de la Société des Gens de Lettres
- AN AP 299 : dossier Gabriel Mourey
- AN AP 1231 : dossier Émile Sedeyn.

Série F 17 : Instruction publique
- AN F^{17} 17286 : Voyageurs et missionnaires scientifiques et littéraires, dossier Soulier.

Série F 18 : Imprimerie, librairie, presse, censure
- AN F^{18} 353, dossier 46, feuillets 303-304 : autorisations concernant *La Gazette archéologique*
- AN F^{18} 330, dossier 8, feuillets 85-88 : autorisations concernant *La Construction*.

Série F 21 : Beaux-Arts
- AN F^{21} 4048 : Missions à l'étranger, dossier Gabriel Mourey.
- AN F^{21} 7885 : dossier Gabriel Mourey, conservateur à Compiègne

Paris, Bibliothèque nationale de France,
Département des manuscrits :
- L.M.S. d'A. Lévy à Charles Nuitter, 16 septembre 1886 et 18 juillet 1890
- L.M.S. d'É. Lévy à Charles Nuitter, 10 mars 1886, Bibliothèque nationale de France, Fonds Nuitter-309 (L.M.S. 321, 190, 83).

Q10 : catalogues commerciaux de la Librairie centrale des beaux-arts
- *Catalogue de A. Lévy, libraire-éditeur. Archéologie, beaux-arts et construction*, Paris, 1865.
- *Librairie de A. Lévy*, *Extrait du catalogue des principales publications. Livres de fonds ou en nombre*, Paris, 1870.

- *Librairie de A. Lévy, Extrait du catalogue des principales publications. Livres de fonds ou en nombre*, Paris, 21 rue Bonaparte, 1873.
- *Catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts*, Paris, A. Lévy éditeur, 13, rue Lafayette, près de l'Opéra, 1882.
- *Catalogue de la Librairie centrale des beaux-arts*, Émile Lévy éditeur, Paris, 13 rue Lafayette, 1898.
- *Librairie centrale des beaux-arts. Art décoratif, peinture, sculpture, architecture, costumes, archéologie*, Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette, Paris, 1905.
- *Librairie centrale des beaux-arts. Art décoratif, peinture, sculpture, architecture, costumes, archéologie*, Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette, Paris, 1913.
- *Librairie centrale des beaux*-arts, Albert Lévy éditeur, Paris, 1921.

Paris, Archives des musées nationaux
O30-305 : dossier personnel François Monod.

2HH8-1900 : Léonce Bénédite, *Nécessité de la reconstruction du Musée national du Luxembourg*.

Paris, Bibliothèque centrale des musées nationaux
Fonds Alphonse Osbert
- MS 252 et MS 254 : Lettres de Gustave Soulier à Alphonse Osbert (1896).

MS 375 : Correspondance Léonce Bénédite, lettres reçues des autres collaborateurs d'*Art et Décoration*
- MS 375-1, ff 447-490 (correspondance adressée à Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg et Georges Lafenestre, conservateur des musées nationaux) : lettres d'Oscar Roty (1896-1909).
- MS 375-2, ff 31-33 (papiers d'Auguste Rodin) : lettre de François Monod (1919).
- MS 375-4, ff 290, ff 388 (correspondance adressée à Léonce Bénédite) : lettres de Frantz Jourdain (1906-1909) et de François Monod (1919).
- MS 375-5, ff 146-166, ff 410, ff 411, ff 559-569, ff 593-598, ff 609 (correspondance rassemblée par Léonce Bénédite) : lettres de Jean-Charles Cazin (1883-1900), Jean-Paul Laurens (1898-1910), Luc-Olivier Merson (s. d.), Pierre Puvis de Chavannes (1894-1897), Henry Roujon (1893-1909), François Thiébault-Sisson (s. d.).
- MS 375-6, ff C 30-31, ff G 65, ff J 34-36, ff L 61-62, ff M 62-70, ff M77-92, ff M 190-191, ff R 98-102 bis, ff R 103-107, ff T 19-22, ff V 22-24 (correspondance adressée à Léonce Bénédite) par Jean-Charles Cazin (s. d.), Eugène Grasset (1896), Frantz Jourdain (1909-1923), Jean-Paul Laurens (1907), Roger Marx (s. d.), Camille Mauclair (1903), François Monod (1904-1924), Gabriel Mourey (1901), Oscar Roty (1899 et s. d.), Henry Roujon (1893-1905), François Thiébault-Sisson (1902-1903), Paul Vitry (1905-1911).

Archives du musée Rodin, Paris
L.M.S. de Gustave Soulier à Auguste Rodin, 25 février 1901.

Paris, Archives de la Bibliothèque des arts décoratifs
B1/33 : Correspondance relative à la Société d'art moderne de Bordeaux, échangée entre Georges Berger, Henri Hamm et Jacques Valmy-Baysse.

Reims, Archives municipales
82S fonds Émile Sedeyn
82S13 : « Revues d'art années avant et après guerre 1914. Participation d'Émile Sedeyn au mouvement en faveur des arts décoratifs début 1900 »

- sous-dossier 2 : articles *Art et Décoration*, 15 pièces (brouillons, épreuves et copies d'articles, parfois annotés).

Berne, Archives littéraires de Suisse
Fonds William Ritter, ALS, Berne : correspondance

-89 lettres reçues en rapport avec *Art et Décoration*, envoyées par Eugène Grasset, Émile Lévy, François Monod, Gabriel Mourey, Maurice Pillard-Verneuil, Gustave Soulier, François Thiébault-Sisson et Lucien Vogel (1893-1910)

-lettres reçues en rapport avec d'autres revues : la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'Art et les Artistes*, *L'Art décoratif*.

-copies-lettres de William Ritter en rapport avec *Art et Décoration* (1910-1911).

- **Fonds privés**

Archives privées Patrick Jude

- 9 lettres d'Émile Lévy à Mathurin Méheut (1910-1911).

Archives privées Gaspard de Marval
Archives de Maurice Pillard-Verneuil

Documents préparatoires pour divers articles et conférences, dont : *La Genèse de l'art décoratif moderne*, texte dactylographié, inachevé et non publié, s. d., non paginé.

Sources imprimées (publiées par des auteurs contemporains d'*Art et Décoration*)

- **Revues**

Art et Décoration, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, puis Massin, 1897-

Art et Industrie, Nancy, 1909-1914.

Gazette des beaux-arts, Paris [et New-York, 1942-1963], 1859-2002.

Gazette du bon ton, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912-1925.

L'Architecte, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1906-1935.

L'Art décoratif, Paris, 1898-1914 ; version française de *Dekorative Kunst* jusqu'en 1902.

L'Art de France, devient *La Belle France*, devient *La Douce France*, Paris, 1913-1923.

L'Art et la Vie, Paris, J. Rouam & Cie, 1892-1897.

L'Art et les Artistes, Paris et Leipzig, 1905-1939.

L'Art et les Métiers, Besançon et Paris, 1908-1914.

L'Occident, Paris, 1901-1914 [n'a pas paru en 1911].

La Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1897-1937.

La Revue artistique, Paris, 1910-1914.

Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art, Paris, 1915-1922.

Les Arts, Paris, Goupil & Cie, éditeurs-imprimeurs et Manzi, Joyant & Cie, éditeurs-imprimeurs, successeurs, 1902-1920.

Les Arts de la vie, Paris, Libraire Larousse, 1904-1905.

Les Arts du métal, Paris, 1892-1894, devient *L'Art décoratif moderne*, Paris, 1894-1898.

Les Arts français, Paris, Librairie Larousse, 1917-1919.

Les Soirées de Paris, Paris, librairie Eugène Rey, 1912-1914.

Montjoie !, Paris, 1913-1914.

Musées et Monuments de France, devient *Bulletin des musées de France*, devient *Les Musées de France*, Paris, Henri Laurens, puis Librairie centrale d'art et d'architecture, puis Librairie Longuet, 1906-1914.

Notes sur les arts, devient *L'Art social*, Paris, Librairie Larousse, 1911-1914.

Revue des arts décoratifs, Paris, 1880-1902.

Revue universelle, Paris, Larousse, 1901-1905.

- **Catalogues de salon, d'exposition et de collections**

Catalogue des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance, bois, pierres, marbres, objets variés, composant la collection Thiébault-Sisson ([expert] Mannheim), Paris, Impr. de l'art, 1907.

Exposition de l'Art pour l'enfance (cat. exp. Paris, Musée Galliera, 1913), Paris, Musée Galliera, 1913.

Exposition internationale de l'habitation, des industries du bâtiment et des travaux publics, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1903.

Exposition de l'œuvre de Fantin-Latour (Paris, Palais de l'École nationale des beaux-arts, mai-juin 1906), Paris, École nationale des beaux-arts, 1906.

Galerie des artistes modernes, rue Caumartin, 19. Première exposition, du 21 décembre au 17 janvier 1896-1897 (s.n.d.l.).

Le Concours de mobilier à bon marché : exposé au Salon du Mobilier, Grand-Palais des Champs-Élysées, Paris, A. Guérinet, 1905.

Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape, Paris, chez Paul Poiret, 1911.

Les Enfants. Leurs portraits. – Leurs jouets, exposés par la Société nationale des beaux-arts (cat. exp. Palais du Domaine de Bagatelle, 14 mai-15 juillet 1910), Évreux, Paul Hérissey éditeur, 1910.

Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe, Paris, P. Poiret, 1908.

Meubles d'art nouveau au Salon du mobilier de 1902, Dourdan, E. Thézard, s. d

Modes et manières d'aujourd'hui, Paris, chez Paul Poiret, 1912.

Salon de l'Art nouveau (premier catalogue, hôtel S. Bing, 26 décembre 1895), Paris, Chamerot et Renouard, 1896.

Salon des industries du mobilier (Grand Palais des Champs-Élysées, juillet-novembre 1902, organisé par la Chambre syndicale de l'ameublement, Catalogue officiel), Paris, Impr. Watthier frères, [1902]).

BABELON Ernest, *Le Cabinet des antiques. Choix des principaux monuments de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, conservés au Département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, (A. Lévy), 1887.

BOUCHOT Henri, *Les Deux Cents Incunables du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, É. Lévy, 1903.

COPEAU Jacques, « Luigini », *Exposition Luigini, aquarelles et gouaches, ouverte du 1er au 15 mars 1907*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1907.

CORPECHOT Lucien, *L'art du jardin* (cat. exp. Palais et Parc de Bagatelle, 20 mai-15 juillet 1913), Évreux, Paul Hérissey éditeurs, 1913.

COURBOIN François, Joseph GUIBERT, P.-André LEMOISNE, François BRUEL et Jean LARAN, *Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale, avril-juin 1907), Paris, Librairie centrale des beaux-arts, É. Lévy éditeur, 1907.

FUCHS et H. NEWBERY Francis, *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin, 1902*, Darmstadt, A. Koch éd., 1902.

COURBOIN François, Joseph GUIBERT, P.-André LEMOISNE et al., *Exposition d'œuvres de Rembrandt, dessins et gravures* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale, mai-juin 1908), Paris, É. Lévy, 1908.

KAHN Gustave, *Concours de mobilier à bon marché exposé au Salon du mobilier, au Grand Palais des Champs-Élysées*, Paris, A. Guérinet, s. d. [1905].

MARX Roger, Préface à *Exposition Jules Chéret : pastels, lithographie, dessins, affiches illustrées* (cat. exp. Paris, Galeries du Théâtre d'Application, décembre 1889-janvier 1890), Paris, Galerie du Théâtre d'Application [1889].

[MEIER-GRAEFE, Julius], *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle*, Paris, édition de la Maison Moderne, 1901.

MIGEON Gaston, *Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs*, Paris, É. Lévy, Librairie centrale des beaux-arts, 1903 .

MIGEON Gaston et GUIFFREY Jules, *La collection Kelekian : étoffes et tapis d'Orient et de Venise*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1907.

PULSKY Charles, RADICS Eugène et MOLINIER Émile, *Chefs d'œuvre d'orfèvrerie du Moyen Âge et de la Renaissance ayant figuré à l'exposition de Budapest*, Paris, A. Lévy, 1888.

SÉAILLES Gabriel, *Exposition de l'œuvre d'Eugène Carrière au Palais de l'École nationale des beaux-arts, quai Malaquais, mai-juin* 1907, Paris, impr. G. Petit, 1907.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Quatrième exposition 1874. Musée historique du costume*, Paris, A. Chaix, 1874, supplément au catalogue.

- **Essais, enquêtes et rapports**

1900. Congrès international de la presse et de l'enseignement, Paris, 9-10-11 août. Compte rendu, Paris, Association des membres de la presse et de l'enseignement, 1900.

Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'Exposition de 1865, Paris, Union centrale, 1866.

L'École normale d'enseignement du dessin. Son histoire. Ses résultats, 1881-1897, Paris, s. n., 1897.

ALEXANDRE Arsène, *L'Art décoratif de Léon Bakst* (suivi de *Notes sur les ballets*, par Jean Cocteau), Maurice de Brunhoff éditeur d'art, Paris, 1913.

BARDOUX Jacques, *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle. John Ruskin*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.

BARRAT Charles, *L'apprentissage industriel : rapport sur l'apprentissage dans les industries de l'ameublement*, Paris, [s. n.], 1905.

BERNARD Jean-Marc, *La Renaissance du jardin français. Enquête (Comtesse de Noailles, Jacques Bainville, Maurice Barrès, René Bazin…)*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1913.

BESDEL Albert, *Exposition internationale de Milan 1906. Section française : architecture. Classe 66 A. Rapport*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, Vermot éditeur, 1910.

BOISON J. *L'enseignement technique des industries du meuble*, Paris, Imp. P. Collemant, 1905.

BONCOUR Paul, *Art et démocratie*, Paris, Ollendorf, 1912.

BRACQUEMOND Félix, *Du dessin et de la couleur* (textes réunis et commentés par Jean-Paul Bouillon), Paris, Hermann, 2010.

CHARLES-BRUN Jean, *Le Régionalisme* (édité et présenté par Mireille Meyer), Paris, CTHS, 2004 (1ère éd. : Paris, Bloud, 1911).

CLÉMENT-JANIN [Noël], *Le déclin et la renaissance des industries d'art*, Paris, Floury, 1912.

CORPECHOT Lucien, *Les Jardins de l'intelligence*, Paris, Émile-Paul éditeur, 1912.

COUYBA Charles, *L'Art et la démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, Flammarion 1902.

COUYBA Charles-Maurice, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908.

COUYBA Charles-Maurice et al., *L'Art à l'école*, Paris, Larousse, 1908.

DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art : dans le contexte historique de la vie culturelle européenne* (trad. de l'allemand par Antoine de Kayser), Paris, ENSBA et Centre allemand d'histoire de l'art, 2005 (1ère éd. *Die Entstehung der Kunstkritik : im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, 1915).

FOVILLE Alfred de, *Enquête sur les conditions de l'habitation en France*, Saint-Pierre de Salerme, G. Montfort, 1980 (1ère éd. Paris, E. Leroux, 1894-1899).

GAILLARD Eugène, *Décorateurs et artisans. Union pour le relèvement de nos arts appliqués. Lettre ouverte à M. Émile Vernier, ciseleur-émailleur, président de la Société des Artistes-décorateurs*, Paris, Imp. P. Collemant, [1906].

GAILLARD Eugène, *Nos arts appliqués modernes. À propos du mobilier. Opinions d'avant-garde. Technique fondamentale. L'évolution*, Paris, E. Floury, 1906.

GAILLARD Eugène, *Le Mobilier au Salon d'automne. Impressions d'une première visite,* Cahiers des « Décorateurs et artisans », Paris, E. Floury, 1910.

GAILLARD Eugène, *Vœux des artistes décorateurs délégués par la Société des artistes français, la Société nationale des beaux-arts, la Société des artistes décorateurs, l'Union provinciale des arts décoratifs : réunis le 25 juillet 1913 à propos des projets d'Exposition internationale de 1916*, Paris, Impr. E. Durand, 1913.

GRASSET Eugène, *Rapport présenté par M. Grasset sur l'enseignement de l'histoire et du dessin de la lettre à l'école du Livre*, Paris, Imprimerie de l'École Estienne, 1916.

JANNEAU Guillaume, *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*, Paris, Bernheim Jeune, 1925.

JEANNERET Charles-Édouard, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, École d'art, 1912.

JOURDAIN Frantz, *L'Atelier Chantorel, mœurs d'artistes*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.

JOURDAIN Frantz, *Les Décorés, ceux qui ne le sont pas*, H. Simonis Empis, 1895.

JOURDAIN Frantz, *Propos d'un isolé en faveur de son temps*, Paris, E. Figuière, 1914.

JOURDAIN Frantz et REY Robert, *Le Salon d'automne*, Paris, Les Arts et le Livre, 1926.

JOURDAIN Frantz, *Feuilles mortes et fleurs fanées*, Paris, éd. de la Jeune Académie, [1931].

KAHN Gustave, *Esthétique de la rue*, (introd. de Thierry Pacquot), Gollion, Infolio, 2008 (1ère éd. Paris, Fasquelle, 1901).

KŒCHLIN Raymond, *Exposition internationale des industries et du travail de Turin 1911. Groupe XIII, classe 71-B. L'Art décoratif moderne*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913.

LABORDE Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie (Rapport sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux beaux-arts)*, 2 vol., Paris 1856.

LAHOR Jean, *William Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, Eggimann, 1897.

LAHOR Jean, *L'Art nouveau. Son histoire. L'Art nouveau étranger à l'Exposition. L'Art nouveau au point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901.

LAHOR Jean, *L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, s. n., 1902.

LAHOR Jean, *Les Habitations à bon marché et un Art Nouveau pour le peuple*, Paris, Larousse, [1904].

LAHURE A., *Exposition universelle et internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III. Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Classe 11 : Typographie, impressions diverses*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

MAIGNAN Maurice, *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, Paris, éditions de *L'Art décoratif*, 1912.

MARX Roger, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913.

MAUCLAIR Camille, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.

MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.

MONOD François, *La Sculpture décorative au XXe siècle*, Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, ancienne Maison Morel Eggimann, 1908.

MORRIS, William, *L'Art et l'artisanat*, (trad. de l'anglais et préf. de Thierry Gillybœuf), Paris, Payot, 2011.

MOUREY Gabriel, *Passé le détroit. La vie et l'art à Londres*, Paris, Ollendorff, 1895.

MOUREY Gabriel, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorf, [1898].

MOUREY Gabriel, *Des Hommes devant la nature et la vie*, Paris, Ollendorf, 1902.

MOUREY Gabriel, *Propos sur les beautés du temps présent*, Paris, Ollendorf, 1913.

MOUSSINAC Lucien, *La Décoration théâtrale*, Paris, Rieder et Cie, collection « L'Art français depuis vingt ans », 1922.

NOCQ Henry, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, 1896.

NORDAU Max, *Dégénérescence* (trad. de l'allemand par Auguste Dietrich), Genève Slatkine reprints, 1998 (1ère éd. française : Paris, Félix Alcan, 1894).

PÉLADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel éditeur, 1894.

PELLETAN Édouard, *Deuxième lettre aux bibliophiles : du texte et du caractère typographique*, Paris, Pelletan, 1896.

PERROT Georges, *L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire*, Paris, A. Chevalier-Marescq, 1900.

PROVENSAL Henry, *L'Habitation salubre et à bon marché*, Paris, Schmid, 1908.

RICKETTS Charles et PISSARRO Lucien, *De la typographie et de l'harmonie de la page imprimée. William Morris et son influence sur les arts et métiers*, Paris/London, Floury/Hacon and Ricketts, 1898.

ROGER-MILÈS Léon, *Le style dans les arts décoratifs*, Paris, E. Rouveyre, 1896.

ROUCHÉ Jacques, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornely et Cie, collection de « La Grande Revue », 1910.

RUSKIN John, *Les deux chemins, conférences sur l'art et ses applications à la décoration et à la manufacture (1858-1859)* (trad. de l'anglais par Frédérique Campbell), Dijon, Les Presses du réel, 2011 (1ère éd. *The Two Paths*, Londres, Smith, Elder & Co, 1859).

SANDOZ G.-Roger et GUIFFREY Jean, *Exposition française d'art décoratif. Copenhague 1909. Rapport général précédé d'une étude sur les arts appliqués et industries d'art aux expositions*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, 1913.

SELMERSHEIM Pierre, *Exposition internationale de Milan 1906. Section française : groupe VII. Classe 66, section C. Rapport*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, Vermot éditeur, 1910.

SIZERANNE Robert de la, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.

SOULIER Gustave, *Études sur le Castel Béranger, œuvre de Hector Guimard, architecte, Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs*, Paris, Librairie Rouam, 1899.

VACHON Marius, *Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel*, Paris, L. Baschet, 1882.

VACHON Marius, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, Librairie illustrée, 1886.

VACHON Marius, *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande*, Paris, Quantin, 1888.

VACHON Marius, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre. Mission de 1889*, Paris, Imprimerie nationale, 1890.

VACHON Marius, *Les arts et les industries du papier en France*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies May et Motteroz dir, 1894.

VACHON Marius, *Les Industries d'art, les Écoles et les Musées d'art industriel en France (départements)*, Nancy, imprimerie de Berger-Levrault, 1897.

VACHON Marius, *Le nouvel Hôtel de Ville de Paris, 1872-1900*, Paris, édition du Conseil Municipal, 1900.

VALENTINO H. et STECK Paul, *Rapport concernant la Section des écoles françaises des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie au Congrès de Dresde*, extrait du *Journal officiel* du 28 juin 1913.

VAUXCELLES Louis, *Le Fauvisme* (préf. et repères biographiques par C. Lassalle), Paris, éd. Olbia, 1999.

VÉRA André, *Le Nouveau Jardin*, Paris, Émile Paul, 1912.

WÖLFFLIN Heinrich, *Comment photographier les sculptures 1896, 1897, 1915*, (présentation, traduction et notes par Jean-Claude Chirollet), Paris, L'Harmattan, 2008.

- **Ouvrages didactiques : cours, dictionnaires, manuels, traités, grammaires et recueils**

BAUDOÜIN Paul, *La Fresque, sa technique, ses applications*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1914.

BLANC Charles, *Grammaire des arts décoratifs*, *Décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1881.

Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin* (introd. de Claire Barbillon), Paris, École des Beaux-Arts, 2000 (1867).

BOSC Ernest, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris, Firmin-Didot, 1883.

BOSC Ernest, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent* (t. 2), Paris, Firmin-Didot, 1883.

BOURGEOIS Th., *La villa moderne, précédé d'un petit "Traité de la construction des maisons de campagne": 100 planches donnant les plans, façades et devis détaillés de cent maisons*, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, [1899].

BOURGOIN Jules, *Grammaire élémentaire de l'ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique de arts et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.

CHARVET Léon et PILLET Jules-Jean, *Enseignement primaire du dessin, à l'usage des écoles primaires*, Paris, Delagrave, 1883.

COURAJOD Louis, *Leçons professées à l'École du Louvre. 1887-1896* (publiées par Henry Lemonnier et André Michel), Paris, 1899-1903.

FORICHON F., *Décoration plane. Cours méthodique de composition décorative*, Paris, Larousse, [1906].

GRASSET Eugène, *La Plante et ses applications ornementales*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1896, 2 vol.

GRASSET Eugène, *Ornements typographiques. Lettres ornées, têtes de pages, fins de chapitres*, Paris, Sagot, 1898.

GRASSET Eugène, *Méthode de composition ornementale*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1905, 2 vol.

GRASSET Eugène, *Ouvrages de ferronnerie moderne*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1906.

GUADET Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Hachette, 1901, 4 vol.

HARVEY Alexander, *La manière de construire ou d'acheter et d'aménager une petite maison de campagne. Le Village modèle de Bournville*, Londres, Batsford éd., 1906.

HAVARD HENRY, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Quantin, [1887-1890] (réed. Dourdan, E. Vial, 2012).

HAVARD Henry, *L'Art dans la maison (Grammaire de l'ameublement)*, Paris, Édouard Rouveyre, 1887 (1ère éd. 1884).

JONES Owen, *The Grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, Day and Son, 1856 (réed. avec une préface de Jean-Paul Midant, Paris, L'Aventurine, 2008).

KELLER Alfred, *Décor par la plante. L'Ornement et la végétation. Théorie décorative et application ornementale*, Paris, Flammarion, 1904.

MARTY André, *L'imprimerie et les procédés de gravure au XXe siècle*, Paris, chez l'auteur, 1906.

MAYEUX Henri, *La Composition décorative*, Paris, Libraires-impr. Réunies, 1885.

MUCHA Alfons, *Documents décoratifs*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1902.

MUTHESIUS Hermann, *Das englische Haus : Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin, E. Wasmuth, 1904-1905, 3 vol.

PEIGNOT Georges, *Le Grasset*, Paris, Fonderie Peignot et fils, 1902.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *L'Animal dans la décoration*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1897.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *L'ornementation par le pochoir*, Paris, Schmid, Laurens, 1898.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide d'un miroir* (dessins de Pillard-Verneuil, Mucha et Auriol), Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1901.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *Étude de la plante. Son application aux industries d'art : pochoir, papier peint, étoffes, céramique, marqueterie, tapis, ferronnerie, reliure, dentelles, broderies, vitrail, mosaïque, bijouterie, bronze, orfèvrerie*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1903.

PILLARD-VERNEUIL Maurice (dir.), *250 Bordures*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904-1908, 4 vol.

PILLARD-VERNEUIL Maurice, *Étoffes japonaises tissées et brochées*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1910.

PILLARD-VERNEUIL Maurice (ill. de Mathurin MÉHEUT), *Étude de la mer : faune et flore de la Manche et de l'Océan*, Paris, E. Lévy, Librairie centrale des beaux-arts, 1913.

PINSARD Jules, *L'illustration du livre moderne et la photographie*, Paris, Charles Mendel éditeur, 1897.

QUÉNIOUX Gaston, *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1910.

RACINET Albert, *L'ornement polychrome, cent planches en couleurs contenant environ 2000 motifs de tous les styles. Art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Recueil historique et pratique*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1869 (réed. 1996).

RAGUENET Antonin, *Motifs ornementaux, éléments d'architecture*, (réed. Dourdan, éditions H. Vial, 2003).

RUCKERT Camille, *La photographie des couleurs*, Paris, Librairie C. Reinwald, Schleicher frères, 1900.

RUPRICH-ROBERT Victor, *Flore ornementale. Essai sur la composition ornementale*, Paris, Dunod, 1869.

THIBAUDEAU Francis, *La Lettre d'imprimerie, origine, développement, classification. Douze notices illustrées sur les arts du livre*, Paris, Au bureau de l'édition, 1921, 2 vol.

THIBAUDEAU Francis, *Manuel français de typographie moderne*, Paris, Au bureau de l'édition, 1924.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, s.l., Infolio, 2010, 2 vol. (1ère éd. Paris, A. Morel et Cie, 1863 et 1872).

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Bance, 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, L. Hetzel et Cie, Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1879.

- **Ouvrages d'histoire de l'art**

BÉNÉDITE Léonce, *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, [1909].

LAMBEAU Lucien, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, H. Laurens, 1908.

MAGNE Lucien, *Le Palais de justice de Poitiers, étude sur l'art français au XIVe et au XVe siècles*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904.

MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898.

MOUREY Gabriel, *Histoire générale de l'art français, de la Révolution à nos jours*, tome III : *L'Art décoratif*, Paris, Librairie de France, 1922.

RIOTOR Léon, *Paul Follot*, La Connaissance, Paris, 1923.

RIVIÈRE Henri (dir.) et MIGEON Gaston (préface), *La céramique dans l'art musulman*, Paris, É. Lévy (Librairie centrale des beaux-arts), 1913.

ROCHEBLAVE Samuel, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

SAUNIER Charles, *Les décorateurs du livre*, Paris, Rieder, coll. « L'art français depuis vingt ans », 1922.

SAUNIER Charles, *Auguste Lepère, peintre et graveur, décorateur de livres*, Paris, M. Le Garrec, 1931.

SEGARD Achille, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, Paris, Ollendorf, 1914.

SEDEYN Émile, *Le Mobilier,* Paris, Rieder, coll. « L'art français depuis vingt ans », 1921.

VITRY Paul, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1901.

VITRY, Paul, « La sculpture française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *in* André Michel (éd.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VII, *L'art en Europe au XVIIIe siècle*, vol. 2, Paris, A. Colin, 1924, p. 208-213.

VITRY Paul, *L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe*, troisième partie, *in* André Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VIII, Paris, Librairie Armand Colin, 1929.

WORRINGER Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, Heuser'sche Verlags-Druckerei, 1907, réed. Munich, 1908 (traduction française : *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 2003).

- **Souvenirs, journaux et correspondance publiée**

BERNARD Émile, *Lettres d'un artiste (1884-1941)* (édition établie par N. McWilliam, textes recueillis par Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam et Bogomila Welsch-Ovcharov), Dijon, Les Presses du Réel, 2012.

BLANCHE Jacques-Émile, *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1909.

COPEAU Jacques, *Études d'art dramatique. Critiques d'un autre temps*, Paris, éditions de la *NRF*, 1925.

COPEAU Jacques, *Journal, 1901-1905*, Paris Seghers, éd. Claire Paulhan, 1991.

LE CORBUSIER, *Correspondance croisée*, tomes 1 et 2, (éditée par Marie-Jeanne Dumont), Paris, éd. du Linteau, 2014.

GIDE André et COPEAU Jacques, *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, t. 1. décembre 1902-mars 1903 (édition établie et annotée par Jean Claude, introduction de Claude Sicard), Paris, Gallimard, Cahiers André Gide n° 12, 1987.

LORRAIN Jean, *Lettres inédites à Gabriel Mourey et quelques autres (1888-1905)*, introduction et notes de Jean-Marc Ramos, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987.

PLESSIER Ghislaine, *Ignacio Zuloaga et ses amis français* (correspondance réunie et présentée par), Paris, L'Harmattan, 1995.

VAN DE VELDE Henry, *Récit de ma vie*, t. 1 *Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin, 1863-1900*, Bruxelles, Versa et Paris, Flammarion, 1992.

- **Anthologies**

BOUILLON J.-P., DUBREUIL-BLONDIN Nicole, ERHARD Antoinette et NAUBERT-RISER Constance (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1950*,

(nouvelle édition revue et corrigée par J.-P. Bouillon et C. Méneux) Paris, Hazan, 2010 (1ère éd. 1990).

DAGEN Philippe, *La Peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

DENIS Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie* (textes réunis, présentés et annotés par J.-P. Bouillon), Paris, Hermann, 1993.

GAEHTGENS Thomas W., ARNOUX Mathilde et KITSCHEN Friedericke (dir.), *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870-1945*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, coll. Passages/Passagen vol. 22, 2009.

GISPERT Marie (éd.), *La critique d'art au Mercure de France : 1890-1914. G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn*, Paris, Ed. rue d'Ulm, 2003.

MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris, INHA, 2014 ([en ligne :] http://inha.revues.org/4825).

PERRET Auguste, *Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Documents réunis et présentés par Christophe Laurent, Guy Lambert et Joseph Abram, Paris, Le Moniteur, 2006.

ROYÈRE Anne-Christine et SCHUH Julien (dir.), *L'Image reproduite : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, (à paraître en 2015).

WEILL Alain, *La mode parisienne, 1912-1925. La Gazette du bon ton*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2010.

SOURCES SECONDAIRES

Histoire de l'édition, de la presse et des revues

- **articles**

Anonyme, « Lucien Vogel », *Art et Décoration*, juillet-août 1954, p. 39-40.

ADLER DAVIS Shane, « Lucien Vogel », *Costume (The Journal of the Costume Society, London)*, n° 12, 1978, p. 74-82.

ASHWIN Clive, « Gleeson White : Aesthete and Editor », *Apollo*, vol. 108, octobre 1978, p. 256-261.

ASHWIN Clive, « The Early *Studio* and its Illustrations », *Studio International*, vol. 196, 1983, p. 23-29.

AYNSLEY Jeremy, « Graphic Change. Design Change : Magazines for the Domestic Interior, 1890-1930 », *Journal of Graphic History*, vol. 18, n° 1, 2005, p. 43-59.

AYNSLEY Jeremy et FORD Katherine, *Design and the Modern Magazine*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

BARBILLON Claire, « La *Gazette des beaux-arts* (1859-2002) », *Revue de l'art*, n° 140, 2003, p. 5-11.

CHALMERS JOHNSON Diane, « The *Studio* : a Contribution to the 90's », *Apollo*, mars 1970, p. 198-203.

CHAPERON Danielle et KAENEL Philippe, « Eugène Grasset, l'enlumineur », *in* Catherine LEPDOR (dir.), *Eugène Grasset 1845-1917. L'art et l'ornement*, Milan, 5 Continents éditions et Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2011, p. 27-37.

CHARENSOL Georges, « Un grand éditeur d'art, Lucien Vogel », *Les Nouvelles littéraires*, n° 133, mai 1925, p. 5.

CHASTEL André, « Les revues d'art », *Revue de l'art*, n° 33, 1976, p. 5-6.

CHEVALLIER Fabienne, « Le projet national et les nouveaux réseaux de la modernité sur la scène des revues artistiques en Europe », *in* Jean-Yves ANDRIEUX, Fabienne CHEVALLIER, Anja KERVANTO NEVANLINNA (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, PUR, et Paris, INHA, 2006, p. 57-78.

CHEVREFILS DESBIOLLES Yves, « Les revues d'art : histoire et variantes, des origines à 1970 », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93.

DUCCI Annamaria, « "Mouseion", una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di Critica d'Arte*, n° 1, 2005, p. 287-314.

FLEYEL Gilles, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, 2001/1, n° 105, p. 19-51 ([en ligne :] http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm, consulté le 15 janvier 2013).

FRAVALO Fabienne, FROISSART Rossella, LAFONT Anne, KARP LUGO Laura, PASSINI Michela et PICCIONI Lucia, « Revues : outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 121-131.

FROISSART Rossella, « La ligne juste milieu de la revue *Art et Décoration* », *in* Catherine MÉNEUX (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx*, Rennes, PUR, 2009, p. 155-166.

GERVAIS Thierry, « Photographies de presse ? », *Études photographiques*, 16 mai 2005, ([en ligne :], http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html, consulté le 14 mai 2013).

GIVRY Hélène de, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la *Gazette des beaux-arts* », dans Catherine MÉNEUX (dir.), *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, PUR-INHA, 2009, p. 41-50.

JUHEL Pierre, « Octave Uzanne : sa revue *L'Art et l'Idée* en 1892 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2003, p. 329-355.

JULLIARD Jacques, « Introduction : le monde des revues au début du siècle », *Cahiers Georges Sorel*, n° 5, 1987, *Les revues dans la vie intellectuelle 1885-1914*, p. 3-9.

LATOUR Anny, « Une dynastie d'éditeurs juifs à Paris », *Information juive, mensuel de liaison et d'information*, n° 272, mai 1977, p. 1; 8.

LÉVY Albert, « Le quarantième anniversaire d' "Art et Décoration" », *Art et Décoration*, janvier 1937, p. 1.

MARNEFFE Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde au début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES*, 4 octobre 2008 ([en ligne :] http://contextes.revues.org/index3493.html, consulté le 21 janvier 2014).

MEIZEL Laureline, « *Le Trésor artistique de la France* : un cas exemplaire de "livre-spécimen" au tournant des années 1870-1880 », *Études photographiques*, n° 30, décembre 2012, p. 78-115

MEIZEL Laureline, « De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIXe siècle. » *in* CHALLINE Éléonore, MEIZEL Laureline et POIVERT Michel (dir.), *L'expérience photographique*, Paris, PUPS, coll. « Histo.art » n° 6, 2014, p. 177-196.

MORAUD Sophie, « Le décor du livre dans les concours organisés par les revues d'art décoratif entre 1893 et 1912 », *Histoire de l'art*, n° 45, octobre 1999, p. 85-96.

PERNOUD Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et de Rémi de Gourmont », *Revue de l'art*, n° 115, 1997, p. 59-65.

RAPPO François, « La typographie d'Eugène Grasset », *in* Catherine LEPDOR (dir.), *Eugène Grasset 1845-1917. L'art et l'ornement*, Milan, 5 Continents éditions, et Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2011, p. 159-167.

SAUVAGE Anne-Marie, « L'affiche en couleurs à la fin du XIXe siècle : un peu de "chromotypographie" avec l'imprimeur-éditeur Gustave de Malherbe », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 230, 2010, p. 43-46.

MARIE Laurence et SAVY Pierre (dir.), *Labyrinthe*, n° 31, 2008/3, dossier *Revues mode d'emploi*.

STEAD Évanghelia, « De la revue au livre. Notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 2007, vol. 107, p. 803-823.

VAN DE KERCKHOVE Fabrice, « Gustave Kahn et les revues belges. 1886-1896 », *in* Sophie BASCH (dir.), *Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 395-458.

- **ouvrages (synthèses et monographies)**

ANGLÈS Auguste, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française. *La formation du groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978.

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III. *Le Temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990 (1ère édition, Promodis, 1985).

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome IV. *Le livre concurrencé*, Paris, Fayard, 1991 (1ère édition Promodis, 1986).

BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques et TEROU Fernand (dir.), *Histoire générale de la presse française*, paris, PUF, 1969-1976, 5 vol.

BOTT Gerhard, *Bildende Kunst 1850-1914 - Dokumentation aus Zeitschriften des Jugendstils I : Pan (1895-1900)*, Berlin, Gebr. Mann, 1970.

BOUVIER Béatrice, *L'Édition d'architecture à Paris au XIXe siècle. Les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève, Droz, 2004.

BRION-GUERRY Liliane (dir.), *L'Année 1913. Les Formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre Mondiale*, t. II *Les revues internationales*, Paris, Klincksieck, 1971.

CARIGUEL Olivier, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation, juillet 1940-août 1944*, Paris, IMEC, 2007.

CERISIER Alban, *Une Histoire de « La NRF »*, Paris, Gallimard, 2009.

CHARLE Christophe, *Le Siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004.

CHEVREFILS DESBIOLLES Yves, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Rennes, PUP, 2014 (1ère éd. Paris, Ent'revues, 1993).

DANGUY Laurence, *L'Ange et la jeunesse. La revue* Jugend *et le Jugendstil à Munich*, Paris, éditions MSH, 2009.

FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel, SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, 2002, 3 vol.

FOULON Anne-Cécile, *De l'Art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Frankfurt-am-Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2002.

GOURDON Suzanne, *La* Jugend *de Georg Hirth : la Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg*, Strasbourg, Revue d'Europe centrale, 1997.

HOCTAN Caroline, *Panorama des revues à la Libération, août 1944-octobre 1946*, Paris, IMEC, 2006.

JANNIÈRE Hélène, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1929-1939)*, Paris, éditions Arguments, 2002.

KALIFA Dominique et al. *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2011.

KURKDJIAN Sophie, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XXe siècle*, éd. Institut universitaire Varenne, 2014.

LIVOIS René de, *Histoire de la presse française*, Lausanne, éditions Spes et Paris, Société française du livre, 1965, 2 vol.

MARNEFFE Daphné de et DENIS Benoît (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Le Cri/Ciel, ULB-Ulg, 2006.

MOLLIER Jean-Yves, *Michel et Calmann-Lévy ou la naissance de l'édition moderne : 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

MOLLIER Jean-Yves, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

MOLLIER Jean-Yves et DUBOT Bruno, *Histoire de la librairie Larousse (1852-2010)*, Paris, Fayard, 2012.

RACINE Guillemette, *Art et Décoration : 1897-1997*, Paris, Massin, 1996, 3 vol.

STEAD Évanghélia, *La Chair du livre*, Paris, PUPS, 2012.

SOREL Patricia, LEBLANC Frédérique (dir.) et LOISY Jean-François (coll.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Édition du Cercle de la librairie, 2008.

SABOYA Marc, *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture*, Paris, Picard, 1991.

THÉRENTY M.-È. et VAILLANT A. (dir.), *Presse, nations et mondialisation*, Paris, Nouveaux mondes éditions, 2010.

VÉRILHAC Yoan, *La jeune critique des petites revues symbolistes*, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2010.

WLASSIKOV Michel, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs et Dominique Carré éditeur, 2005.

- **actes de colloques**

LENIAUD Jean-Michel et BOUVIER (Béatrice dir.), *Les Périodiques d'architecture. XVIIIe-XIXe siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse* (actes de la journée d'études, tenue au Collège de France, le 2 juin 2000), Paris, École des Chartes, 2001.

FROISSART PEZONE Rossella et CHEVREFILS DESBIOLLES Yves (dir.), *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle* (actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, au printemps 2008), Rennes, PUR, 2011.

GARRIC Jean-Philippe, D'ORGEIX Émilie et THIBAULT Estelle (dir.), *Le Livre et l'architecte* (actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure de Paris Belleville, 31 janvier-2 février 2008), Wavre, Mardaga, 2011.

JANNIÈRE Hélène, SORNIN Alexis et VANLAETHEM Francine (dir.), *Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970. Fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle* (actes du colloque tenu à Montréal, centre canadien d'architecture – CCA, les 6 et 7 mai 2004), Institut de recherche en histoire de l'architecture (IRHA), 2008.

KAENEL Philippe (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes* (études issues du colloque tenu à Lausanne, le 18 décembre 2008), Gollion, Infolio, 2011.

PLUET-DESPATIN Jacqueline, LEYMARIE Michel et MOLLIER Jean-Yves (dir.), *La Belle Époque des revues : 1880-1914* (actes du colloque tenu à l'Abbaye d'Ardenne, Caen du 20 au 22 janvier 2000), Paris, IMEC, 2002.

STEAD Évanghelia et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues, 1880-1920. Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008.

THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (dir.), *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIXe siècle* (actes du colloque tenu à Montpellier, du 20 au 22 novembre 2001), Paris, Nouveaux mondes éditions, 2004.

VÉDRINE Hélène (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles. Passages, rémanences, innovations* (actes du colloque tenu à Mulhouse, 13-14 juin 2003), Paris, éditions Kimé, 2005.

- **catalogues d'exposition**

Coll. *Des Revues d'art en Europe* (cat. exp. Strasbourg, Palais Rohan, 31 mai-30 juin 1991), Paris, Ent'revues et Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 1991.

FAWCETT Trevor et PHILLPOT Clive (dir.), *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines* (essays published for the Art Librairies Society on the occasion of the International Conference on Art Periodicals and the exhibition *The Art Press* at the Victoria and Albert Museum), London, The Art Book Company, Art Documents Number One, 1976.

THIÉBAUT Philippe, *La lettre Art nouveau en France* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 27 février-21 mai 1995), Paris, RMN, Les dossiers du musée d'Orsay, n° 55,1995.

- **travaux universitaires non publiés**

BOUQUIN Corinne, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle : l'imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse de doctorat sous la dir. de Henri-Jean Martin, université de Paris Panthéon-Sorbonne, 1993.

DUPIN Emmanuelle, *Art et Décoration 1897-1913, étude formelle*, mémoire de DEA sous la dir. de Robert Coustet, université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1994, 2 vol.

GERVAIS Thierry, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat d'histoire et civilisation, sous la dir. de Christophe Prochasson et André Gunthert, EHESS, 2007.

GOETZ Adrien, *L'Artiste, une revue de combat des années romantiques (1831-1848)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 1996, 5 vol.

LAURENT Chrystelle, *Art et Décoration 1897-1900*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Jean-Yves Andrieux, université de Rennes II, 1999.

MARNEFFE Daphné de, *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du titre de docteur en langues et lettres, sous la dir. de Jean-Pierre Bertrand, université de Liège, 2006-2007.

MORAUD Sophie, *Les revues d'art décoratif en France entre 1902 et 1914*, mémoire de DEA sous la dir. de Bruno Foucart et de Françoise Hamon, université Paris IV-Sorbonne, 1999.

RIGEADE Marine, *« Passé le détroit ». Le périodique* The Studio *et la modernité française (1893-1914)*, thèse de l'École des Chartes sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, 2010.

Discours sur l'art : critique d'art et histoire de l'art

- **articles et numéros spéciaux de revues**

Jacques Rivière critique d'art. Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, 12e année, n° 40, 2e et 3e trimestre 1986.

ARCHONDOULIS-JACCARD Nelly, « Vers un nouveau partenariat avec public. La critique des salons de peinture entre malaise et lucidité (1880-1914) », *Mil neuf cent*, n° 26, 2008, *Puissance et impuissance de la critique,* p. 11-30.

BALDICK Robert, « Huysmans et Gabriel Mourey : correspondance inédite », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 1953, 26, p. 27-38.

BASCH Sophie, « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2007, p. 449-468.

BOUILLON Jean-Paul, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, n° spécial *Littérature et peinture en France, 1830-1900*, p. 881-899.

BOUILLON Jean-Paul, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle : nouvel aperçu des problèmes », *48/14, La revue du musée d'Orsay*, n° 5, 1993, p. 32-43.

BOUILLON Jean-Paul, « Maurice Pillard-Verneuil : 1897-1907. Dix ans de discours théorique et critique de l'ornement au style », *in* Helen BIERI-THOMSON (dir.), *Maurice Pillard-Verneuil, artiste décorateur de l'Art nouveau 1869-1942*, Gingins, Fondation Neumann et Paris, Somogy éditions d'art, 2000, p. 101-117.

DONZÉ Fernand, CALAME Caroline et CHARRIÈRE Edmond (coll.), « William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe : dictionnaire à l'usage des curieux de la vie et de l'œuvre d'un Neuchâtelois hors du commun », *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 61, 1999.

CLATIN Marianne, « Un brin de plume au manche du tire-ligne : Frantz Jourdain (1847-1935) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. 5, 2003, p. 37-53.

COLRAT Jean, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et de Monet (1860-1890) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 18, 2008/1, p. 203-228.

DUSSOL Dominique, « La Société des amis des arts de Bordeaux face à la presse nationale et locale : quelle critique d'art pour la province ? », *in* Laurent HOUSSAIS et Marion LAGRANGE (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, Cahiers du centre François-Georges Pariset n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 79-87.

GALMICHE Xavier, « Europe centrale et patries personnelles chez William Ritter », *Culture d'Europe Centrale*, n° 3, CIRCE, 2003, ([en ligne :], http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=68:galmiche-destructions-des-confins&catid=25&Itemid=33, consulté le 14 août 2012).

GAMBONI Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIXe siècle », *Romantisme*, n°71, 1991, p. 9-17.

GIARD Noémie, « Les chemins de la rencontre », *Sociétés et représentations*, n° 21, 2006/1, p. 297-312.

GIARD Noémie, « La difficile reconnaissance française d'une architecture "catalane" », *in* Jean-Yves ANDRIEUX, Fabienne CHEVALLIER, Anja KERVANTO NEVANLINNA (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, PUR, et Paris, INHA, 2006, p. 195-203.

GIARD Noémie, « Réception française de l'architecture du Modernisme catalan (1880-1930) », *48-14. La revue du Musée d'Orsay*, n° 15, automne 2012, p. 80-89.

GIUSTI Lorenzo, « Louis Vauxcelles e la genesi del fauvismo », *Ricerche di Storia dell'arte*, n° 81, 2003, p. 5-22.

JARRASSÉ Dominique, « De la rupture comme résurgence du caractère national », *in* R. LEEMANN (dir.), *Les Ruptures, figures du discours historique* (actes de la 5e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Bordeaux, 7-8 mars 2003), Bordeaux, Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2005, p. 27-39.

JARRASSÉ Dominique, « Mythes raciaux et quête de scientificité dans la construction de l'histoire de l'art en France », *Revue de l'art*, n° 146, 2004, p. 61-72.

KAENEL Philippe, « William Ritter (1867-1955) : un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, n° 48, 1998/1, p. 73-98.

KRAHMER Catherine, « Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes », *in* Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT (dir.), *Distanz und Aneigung : relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 231-254.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 93-100.

MARCLE Céline, « Léonce Bénédite : "apôtre de la beauté moderne" ? », *Histoire de l'art*, n° 62, avril 2008, p. 99-108.

MÉNEUX Catherine, « De l'art et de la littérature : Roger Marx et Edmond de Goncourt », *Bulletin de la Société de l'art français*, 2002, p. 281-294.

MÉNEUX Catherine, « L'emprise d'Émile Gallé sur l'œuvre de Roger Marx dans les années 1890 », *Annales de l'Est*, n° spécial 2005 (actes du colloque *En hommage à Émile Gallé*, organisé par l'Académie de Stanislas à Nancy, 28-29 septembre 2004, édités sous la direction de François Le Tacon), p. 235-249.

MÉNEUX Catherine, « Les enquêtes d'opinion sur l'art : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905) », *in* Pierre PINCHON (dir.), *La Critique d'art en France (1900-1960)*, *Liame*, n° 22, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 15-34.

MICHAUD Éric, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie », *Critique*, n° 586, 1996, p. 163-187 (repris dans Éric Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 49-84).

POUPÉE Henri, « Magne, Lucien (1849-1916), Professeur d'Art appliqué aux métiers (1899-1916) », *in* FONTANON Claudine, GRÉLON André, (dir.), *Les Professeurs du Conservatoire national des arts et métiers, dictionnaire biographique 1794-1955*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, Conservatoire national des arts et métiers, 1994, vol. 2, p. 169-181.

TALENTI Simona, « Lucien Magne : un enseignement de l'histoire de l'architecture à l'École des beaux-arts entre 1892 et 1916 », *Histoire de l'art*, n° 31, octobre 1995, p. 47-57.

VAISSE Pierre, « Différences entre la critique d'art des XIXe et XXe siècles », *in* Uwe FLECKNER et Thomas GAEHTGENS (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 1999 (Passagen/ Passage, n° 1), p. 17-27.

VIOLANTE Isabel, « *Les Soirées de Paris* (1912-1914) : du cubisme au surréalisme en passant par le futurisme », *in* François LIVI (et al.), *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 35-58.

WEIL Alain et COULLARÉ Béatrice, « Un exemple de défense de la médaille artistique. La Société des amis de la médaille française », *The Medal*, n° 29, 1996, p. 55-61.

YOSHIDA Noriko, « Jules Chéret et la critique d'art de Roger Marx à Gustave Kahn », *in* Réjane BARGIEL (dir.), *La Belle Époque de Jules Chéret, de l'affiche au décor* (cat. exp. Paris, Musée de la Publicité 23 juin-7 novembre 2010, Munich, Museum Villa Stuck, 10 novembre 2011-4 février 2012, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, second semestre 2012), Paris, Les Arts décoratifs et Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 109-119.

- **ouvrages**

BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, en ligne depuis 2008 ([en ligne :] http://inha.revues.org/2902).

BARIDON Laurent, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BEAUFILS Christophe, *Joséphin Péladan : 1858, 1918, essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.

BRESC-BAUTIER Geneviève (dir.) et LAFABRIE Michèle (coll.) *Un Combat pour la sculpture : Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur* (actes de la journée d'étude, Paris, musée du Louvre, 15 janvier 1996), Paris, École du Louvre, 2003.

CLAUSEN Meredith, *Frantz Jourdain and the Samaritaine : Art nouveau theory and criticism*, Leiden, E. J. Brill, 1987.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 2010 (1ère éd. française Paris, Gallimard, 1978).

LENIAUD Jean-Michel, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994.

LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005.

MOFFETT Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, München, Prestel-Verlag, 1973.

PASSINI Michela, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

RICHARD André, *La Critique d'art*, Paris, PUF (collection Que sais-je ?), 1980 (1ère éd. 1958).

RIVIÈRE Jacques (préf. d'Alix Tubman-Mary), *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à* La Nouvelle Revue Française *(1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999.

RIVIÈRE Alain et Helen T. NAUGHTON (dir.), *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n° 26, 3e trimestre 1982, *Le Dialogue entre Jacques Rivière et Jacques Copeau*.

SCHVALBERG Claude (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris*, Rennes, PUR, 2014.

THERRIEN Lyne, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998.

VALENTI Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle : critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milano, V&P universita, 2003.

- **actes de colloques**

BARBILLON Claire, MARTIN François-René, RECHT Roland et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle* (actes du colloque tenu à Paris, INHA et Collège de France, 2-5 juin 2004), Paris, La Documentation française, 2008.

BASCH Sophie (dir.), *Gustave Kahn (1859-1936)* (actes du colloque tenu à Paris, Institut universitaire de France et université de Paris-Sorbonne, 4-5 février 2005), Paris, Classiques Garnier, 2009.

BOUILLON Jean-Paul (dir.), *La Critique d'art en France : 1850-1900* (actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987), Saint-Étienne, université de Saint-Étienne/ Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

CHAMBARLHAC Vincent, HOHL Thierry et TILLIER Bertrand (dir.), *Léon Rosenthal, militant, critique et historien d'art* (ouvrage issu d'une enquête effectuée en partenariat avec l'INHA et l'université de Bourgogne), Paris, Hermann, 2013.

COLLOMB Michel, RAULET Gérard (dir.), *Critique de l'ornement, de Vienne à la postmodernité* (groupe de recherche sur la culture de Weimar), Paris, Klincksieck, 1992.

FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc, *L'Invention de la critique d'art* (actes du colloque international tenu à l'université Rennes II, 24-25 juin 1999), Rennes, PUR, 2002.

LUCBERT Françoise et SHYROCK Richard (dir.), *Gustave Kahn, un écrivain engagé* (publié à la suite du colloque tenu au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, les 23 et 24 novembre 2006), Rennes, PUR, 2013.

MCWILLIAM Neil et PASSINI Michela (dir.), *L'Historiographie française de l'art, 1898-1950* [titre provisoire] (issu des recherches menées par le programme « Histoire de l'histoire de l'art » de l'INHA), Dijon, Les presses du réel et Paris, INHA, à paraître en 2015.

MÉNEUX Catherine (dir.), *Autour de Roger Marx, regards de critiques d'art* (actes du colloque tenu à Nancy et à Paris, INHA, les 31 mai et 1e juin 2006) Rennes, PUR, 2009.

RIALLAND Ivanne (éd.), *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)* (actes du colloque tenu à Paris, ENS et Maison de la Recherche, 16-18 juin 2011), Paris, Classiques Garnier, 2012.

- **catalogues d'exposition**

MÉNEUX Catherine (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin…* (cat. exp. Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 6 mai-28 août 2006), Ville de Nancy et Artlys, 2006.

POULAIN Martine (dir.), *Critiques d'art et collectionneurs : Roger Marx et Claude Roger-Marx, 1859-1977* (cat. exp. Paris, INHA, 11 mai-2 juillet 2006), Paris, INHA, 2006.

- **travaux universitaires non publiés**

AGUILAR Anne-Sophie, *Armand Dayot (1857-1934) et l'art français, d'un siècle l'autre*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Bertrand Tillier, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2014.

CELIO-SCHEURER Marie-Ève, *Eugène Grasset : enseignant et théoricien*. Édition critique des notes de cours et du traité inédit *Composition végétale*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. des professeurs Barthélémy Jobert et Pascal Griener, universités de Paris IV-Sorbonne et Neuchâtel, 2004.

CLATIN Marianne, *Frantz Jourdain (1847-1935), architecte, critique d'art et homme de lettres*, thèse de l'École des Chartes sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, 2000.

DANIEZ Pauline, *Les Débats sur la modernité en sculpture dans la presse de 1905 à 1914*, mémoire de cinquième année sous la dir. de C. Chevillot, Paris, École du Louvre, 2008

JOLIVET Anna, *La Perception de l'art musulman dans la seconde moitié du XIXe siècle en France, et son rôle dans la genèse de l'art nouveau*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la dir. de Dominique Jarrassé, université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2005.

JOLIVET Anna, *Représentations de l'école vénitienne en France au XIXe siècle : une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéologiques*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Dominique Jarrassé, université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2012.

MÉNEUX Catherine, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 2007.

Histoire de l'art et des arts décoratifs

- **articles**

L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard, Bulletin de l'Association, n° 5, 2009, *Les décors de l'hôtel Rouché à Paris*.

L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard, Bulletin de l'association, n° 6, 2010, *Albert Besnard et la critique d'art*.

L'Atelier. Le Temps d'Albert Besnard, Bulletin de l'association, n° 9, 2014, *Arts du décor, Arts décoratifs*.

AGULHON Maurice, « La statue de grand homme. Critique politique et critique esthétique », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003/1, p. 9-19.

AMANO Chika, « Cubisme, décor et tradition vers 1912 », *Histoire de l'art*, n° 16, décembre 1981, p. 81-96.

ARNOUX Mathilde, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », *Revue de l'art*, n°153, 2006, p. 57-68.

AYROLES Véronique, « Un artiste-décorateur et sa galerie : François Décorchemont et la maison Rouard », *Revue de l'art*, n° 118, 1997, p. 56-68.

BARBILLON Claire, « *L'Art pour tous*, une "mission de propagande éthique" », *in* DE VIÉVILLE Dominique (dir.), *Histoire de l'art et musées* (actes du colloque, École du Louvre, direction des Musées de France, 27-28 novembre 2001), Paris, École du Louvre, 2005, p. 89-111.

BASTOEN Julien, « La *transtextualité* à l'œuvre dans le domaine muséal : destins croisés du musée du Luxembourg, de la *Tate Gallery* et du *Museo de Arte moderno* dans les années 1890 », *in* ROLLAND Anne-Solène et MURAUSKAYA Hanna (dir.), *Les Musées de la Nation. Créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIXe-XXIe siècles* (actes du colloque tenu à Paris, ENS, 5-7 décembre 2007), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 183-204.

BENEKE Sabine, « Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerischen Kunstgewerbes im "Salon d'automne" von 1910 », *in* Alexandre KOSTKA et Françoise LUCBERT (dir.), *Distanz und Aneigung : relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 119-128.

BESSE Nadine, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », *in* Stéphane MICHAUD (dir.), *L'Édification, morales et cultures du XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 51-58.

BONNET Alain, « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : peinture et sculpture », *Romantisme*, n° 93, 1996, p. 27-38.

BOUILLON Jean-Paul, « An Artistic Collaboration : Bracquemond and Baron Vitta », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, n° 8, novembre 1979, p. 311-319.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113.

BOUILLON Jean-Paul, « Le moment symboliste », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 5-11.

BOUILLON Jean-Paul, « Denis, Taine, Spencer : les origines positivistes du mouvement Nabi », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1999 (2000), p. 291-309.

CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n° 104, 1994, p. 22-29.

CLATIN Marianne, « Frantz Jourdain (1847-1935), un architecte au Grenier », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 184-203.

CLAUSEN Meredith, « La Samaritaine », *Revue de l'art*, n° 32, 1976, p. 57-77.

DRAGUET Michel, « Les Vingt et le pouvoir. La mythologie des ruptures à l'épreuve des faits (1883-1893) », *in* Ginette KURGAN-VAN HENTENRYK, Valérie MONTENS (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 2001, p. 99-112.

ERIKSSON Eva, « Das Haus in Sundborn als schwedisches Einrichtungsideal », *in* Johann GEORG, Prinz VON HOHENZOLLERN (dir.), *Carl Larsson : ein schwedisches Märchen*, Munich, Hirmer, 2005, p. 78-102.

FIORI Ruth, « La perception de l'architecture classique en France au tournant des XIXe et XXe siècles : de la mode d'un style décoratif à la reconnaissance d'un patrimoine national », *in* Antonio BRUCCULERI (dir.), *Louis Hautecœur et la tradition classique*, Paris, INHA, 2008 ([en ligne], http://inha.revues.org/2929, consulté le 19 novembre 2014).

FLIEDL Gottfried, « Art et industrie » (trad. par Brigitte de Montgolfier), *in* David CASCARO (dir.), *Faire impression. L'École d'art de Mulhouse entre industrie et beaux-arts (1829-2009)*, Dijon, Presses du Réel, 2011, p. 29-46

FOUCHER Charlotte, « Le Péril bleu. Images psychopathologiques de la femme artiste au passage du siècle », *in* DARRAGON Éric et TILLIER Bertrand (dir.), *Image de l'artiste, Territoires contemporains, nouvelle série - 4* ([en ligne :], http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Charlotte_Foucher.html, consulté le 9 octobre 2014).

FRAVALO Fabienne, « Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 125-134.

FROISSART PEZONE Rossella, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux "ateliers des faubourgs" : le musée d'art industriel de la ville de Paris », *Revue de l'art*, n° 116, 1997-2, p. 95-105.

FROISSART PEZONE Rossella, « Charles Plumet (1861-1928) et Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans Tout : un mobilier rationnel pour un « art social » », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2001, p. 351-386.

PEZONE Rossella, « Controverses sur l'aménagement d'un Musée des arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, 1991, p. 55-65.

FROISSART Rossella, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIXe siècle. L'abstraction entre nature et géométrie. », *Ligeia*, numéro spécial *L'Abstraction dans les arts*, n° 89-92, janvier-juin 2009, p. 47-64.

FROISSART Rossella, « Situations du décoratif en France au tournant du XIXe siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective*, 2010/2011, n° 1, p 157-164.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, mars 1986, p. 40-73.

GUEISSAZ Catherine, « Les frères Véra et l'art des jardins entre les deux guerres », *Histoire de l'art*, n° 12, décembre 1990, p. 81-89.

HIROSE Midori, « The animal in decoration : the design of animal-based decorative patterns by the Art Nouveau designer M. P. Verneuil », *bulletin Dezain Riron de l'Ishô gakkai*, n° 57, novembre 2010, p. 61-73.

JANNEAU Guillaume, « Ébénistes et menuisiers français. – Les Ballets russes et le Salon des Munichois », *Meubles et Décors*, octobre 1966, p. 81-92.

JOHN-WILLEKE Bettina, « Die Galerie "La Maison Moderne" in Paris », *in* ULMER Renate (dir.), *Art Nouveau : Jugendstil und Symbolismus in Frankreich* (cat. exp. Darmstadt, Mathildenhöhe ; Berlin, Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, 1999-2000), Stuttgart, Arnoldsche, 1999, p. 147-166.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle. Un art sans frontières ? », *Hypothèses*, n° 6, 2003-1, ([en ligne] : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=HYP_021_0187, consulté le 17 septembre 2014).

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'Art de la mesure. Le Salon d'automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire et Mesure*, XXII-1, 2007, p. 145-183 ([en ligne :] le 01 juin 2010, http://histoiremesure.revues.org/2333, consulté le 23 février 2013).

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « "L'Art mobilier". La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle », *in* Christophe CHARLE (dir.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ-Vallon, 2009, p. 171-207.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps. La géopolitique des avant-gardes européennes (1900-1914) » ([en ligne], http://www.espacestemps.net/en/articles/jouer-sur-lrsquoespace-pour-maitriser-le-temps-en/, consulté le 17 septembre 2014).

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Une autre lumière. Carlos Schwabe, l'idéalisme et la mort », *L'écrit-voir*, n° 8, 1986, p. 50-61.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « "L'Enfance de Sainte-Geneviève" : une affiche de Puvis de Chavannes au service de "l'Union pour l'action morale" », *Revue de l'art*, n° 109, 1995, p. 63-74.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Symbolismes », *in* Claude ARNAUD, Stéphane GUÉGAN, Marie-Pierre SALÉ et al., *Le Mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008-4 janvier 2009), Paris, RMN, 2008, p. 128-131.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Séailles mécène : Schwabe, la conscience et l'exemple », introduction de « Carlos Schwabe » (1914), *in* Sarah LINFORD et Michela PASSINI (éd.), *Le Génie dans l'art. Anthologie des écrits esthétiques et critiques de Gabriel Séailles*, Paris, Kimé, 2011, p. 161-174.

KOLLER Gabriele, « L'École des arts appliqués du Musée autrichien d'art et d'industrie », *in* Jean CLAIR (dir.), *Vienne : 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse* (cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 13 février-5 mai 1986), Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986, p. 628-636.

LABRUSSE Rémi, « Paris, capitale des arts de l'Islam ? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, p. 275-311.

LABRUSSE Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, p. 97-121.

LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 45, janvier-mars 1995, p. 40-53.

LAURENT Christophe, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne du XXe siècle », *Revue de l'art*, n° 121, 1998, p. 61-78.

LAURENT Stéphane, « Marius Vachon, un militant pour les "industries d'art" », *Histoire de l'art*, n° 29/30, mai 1995, p. 71-78.

LAURENT Stéphane, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *Revue de l'art*, n° 116, 1997, p. 89-94.

LAURENT Stéphane, « L'art utile ou comment l'on en vint au design en France », *in* Isabelle KUSTOSZ, *Art et savoir, de la connaissance à la connivence*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 93-112.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Les arts et l'industrie au XIXe siècle », *Romantisme*, n° 55, 1987, p. 67-78.

LEMOINE Serge et PIERRE Arnauld, « La Lettre ou l'esprit : l'Antique au XXe siècle », *in* Jean-Piere CUZIN (et al.), *D'après l'antique*, (cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001), Paris, RMN, 2000, p. 132-140.

LOYER François, « Paul Hankar : l'art nouveau critique », *in L'Art nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du XIXe siècle* (actes du colloque organisé par l'Institut des Hautes Études de Belgique, à l'initiative des professeurs Roland Mortier et Suzanne Sulzberger), *Revue de l'université de Bruxelles*, 1981/3, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 1981, p. 93-100.

MCWILLIAM Neil, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 » (trad. de l'américain par Sophie Schvalberg), *in* Ségolène LE MEN et Aline MAGNIEN (éd.), *La Statuaire publique au XIXe siècle* (actes de la journée d'étude tenue à l'université de Paris X-Nanterre les 16 et 17 novembre 2000), Paris, Monum, éditions du Patrimoine, 2005, p. 100-115.

MONFORT Marie, « Paul Baudoüin, Georges Pradelle et l'association « "La Fresque" », *InSitu*,

n° 22, 2013 ([en ligne :] http://insitu.revues.org/10748 ; DOI : 10.4000/insitu.10748, consulté le 23 octobre 2014.).

MOUTARD-ULDRY R. [Renée], « Dictionnaire des artistes décorateurs. – Léon Jallot », *Mobilier et décoration*, n° 7, septembre-octobre 1953, p. 49.

PAPANDREOPOULOU Katia, « Les peintres intimistes : une alternative à la modernité dans la critique d'art de Camille Mauclair », *Histoire de l'art*, n° 72, juin 2013, p. 1-10 (Varia, [en ligne :] http://blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne/, consulté le 1er décembre 2014).

PASSERAT DE LA CHAPELLE Alix, « Un Art Nouveau pour le peuple. De "l'art dans tout" à "l'art pour tous" », *Histoire de l'art*, n° 31, octobre 1995, p. 59-68.

PLACIN-GEAY Amandine, « La Bande à Schnegg : examen d'un groupe », *Histoire de l'art*, novembre 2003, p. 45-55.

PLACIN-GEAY Amandine, « L'après-Rodin : "La Bande à Schnegg", une rupture ? », *in* Richard LEEMAN (éd.), *Les ruptures, figures du discours historique* (actes de la 5e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Bordeaux, École doctorale et Bibliothèque centrale Mériadeck, 7-8 mars 2003), Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2005, p. 91-99.

POSSÉMÉ Évelyne, « Le salon du bois du pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue de l'art*, n° 117, 1997-3, p. 64-70.

RUTHERFORD Jessica, « Paul Follot », *The Connoisseur*, juin 1980, p. 86-91.

SAUNIER Philippe, « Les Préraphaélites anglais. Les reproductions de leurs œuvres et leur réception au XIXe siècle en France », *Revue de l'art*, n° 137, 2002-3, p. 73-86.

SCHWARZ Helmut, « Nuremberg, capitale du jouet », *in* GIRVEAU Bruno et CHARLES Dorothée (dir.), *Des jouets et des hommes* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 septembre 2011-23 janvier 2012 et Helsinki, Helsinki Art Museum, 21 février-20 mai 2012), Paris, RMN, 2011, p. 36-43.

SUPINEN Marja, « Ville Vallgren's objets d'art of the 1890s », *Museojulkaisu /Ateneumin Taidemuseo = Bulletin/The Art Museum of the Ateneum*, 25e année, 1983, p. 44-55.

THIÉBAUT Philippe, « La Francia a Torino : un confronto mancato », *in* BOSSAGLIA Rossana, GODOLI Ezio, ROSCI Marco (dir.), *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, s. l., Fabbri editori, 1994, p. 263-271.

THIÉBAUT Philippe, « Produire et diffuser "l'objet d'art" moderne. L'exemple d'Eugène Grasset (1845-1917) », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 2, 1994, p. 35-43.

THIÉBAUT Philippe, « Le Salon d'automne et le style 1910 », *in* Coll. *Années folles, années d'ordre. L'Art déco de Reims à New York* (cat. exp. Reims, musée des Beaux-Arts, 14 octobre 2006-11 février 2007), Paris, Hazan, 2006, p. 46-55.

VAISSE Pierre « La querelle de la tapisserie », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, p. 66-82.

VAISSE Pierre, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914 », in Francis HASKELL (éd.), *Saloni, galerie, musei et loro influenza sullo sviluppo dell'arte di secoli XIX e XX* (Atti del XXIV Congressi Internationale di Storia dell'Arte, Bologne), CLUEB, 1981, p. 141-155

VAISSE Pierre, « Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle », *Romantisme*, n° 73, 1991, p. 93-102.

VAISSE Pierre, « La tapisserie au XIXe siècle, de la crise au renouveau », *in* Valérie AUCLAIR et Audrey NASSIEU MAUPAS (dir.), *La Tapisserie en France, du Moyen Âge à nos jours*, numéro spécial d'*Archéothéma, revue d'histoire et d'archéologie,* n° 20, avril 2012, p. 45-49.

VAISSE Pierre, « Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'art*, n° 156, 2007-2, p. 29-44.

VICHE Jean-Claude, « Le "Vieux Paris" de Robida », *in* Myriam BACHA (dir.), *Paris et ses Expositions universelles*, *1851-1937* (cat. exp. Paris, Mairies des XIVe, XVe et XVIe arrondissements, octobre 2005-janvier 2006), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 147-151.

VIGATO Jean-Claude, « Moderne, encore moderne, toujours moderne ! Les tribulations du théâtre des Champs-Élysées », *Cahiers de la recherche architecturale*, décembre 1982, p. 24-39.

WEISBERG Gabriel P., « Baron Vitta and the Bracquemond/Rodin Hand Mirror », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 66, n° 8, novembre 1979, p. 298-310.

- **ouvrages (synthèses et monographies)**

ARNOUX Mathilde, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, coll. Passages/Passagen vol. 18, 2007.

BACHOLLET Raymond, BORDET Daniel, LELIEUR Anne-Claude, *Paul Iribe*, Paris, Denoël, 1982.

BAAS Jacquelynn et FIELD Richard S., *The Artistic Revival of the Woodcut in France, 1850-1900*, Ann Arbor, 1984.

BARRÉ-DESPOND Arlette, *Jourdain Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906*, Paris, éditions du Regard, 1988.

BERTRAND Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, 2 vol.

BIGOT DU MESNIL DU BUISSON Françoise et DU MESNIL DU BUISSON Étienne, *Serrurier-Bovy, un créateur précurseur 1858-1910*, Dijon, éditions Faton, 2008.

BOËLL Denis-Michel, *Mathurin Méheut. La mer et les marins*, Rennes, éd. Ouest-France, 2013.

BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, 2006.

BONY Anne (dir.), *Les Années 10*, Paris, éditions du Regard, 1991.

BORSI Franco et GODOLI Ezio (trad. de l'italien par E. Vastman et M. Mangano), *Paris 1900*, Bruxelles, M. Voeker, 1976.

BOUILLON Jean-Paul, *Journal de l'Art nouveau : 1870-1914*, Genève, Skira, 1985.

BOUILLON Jean-Paul, *Journal de l'Art déco : 1903-1940*, Genève, Skira, 1988.

BOUILLON Jean-Paul, « 1900-1914, Naissance de l'art contemporain », *in* Jean-Paul BOUILLON, Paul-Louis RINUY et Antoine BAUDIN, *L'Art du XXe siècle : 1900-1939*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, p. 1-171.

BOUTON-CORBIN Philippe, *Eugène Corbin, collectionneur et mécène de l'École de Nancy, président des Magasins Réunis-Est, inventeur du camouflage de guerre*, Nancy, Association des amis du Musée de l'École de Nancy, 2003.

BRUNHAMMER Yvonne et TISE Suzanne, *Les Artistes décorateurs*, Paris, Flammarion, 1990.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, et Union centrale des arts décoratifs, 1992.

BUCHANIEC Nicolas, *Salons de province. Les expositions artistiques dans le Nord de la France (1870-1914)*, Rennes, PUR, 2010.

CALLU Agnès, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994.

CAMARD Florence, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts français*, Paris, éd. de l'Amateur, 1993.

CAPPELLA Émilie, *Moi, Eugène Carrière, le poème adorable et tragique des tendresses humaines*, Paris, Magellan & Cie, 2006.

CERMAN Jérémie, *Le Papier peint Art nouveau : création, production, diffusion*, Paris, Mare & Martin, 2012.

COHEN Jean-Louis, ABRAM Joseph et LAMBERT Guy (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine IFA, et « Le Moniteur », 2002.

COULLARÉ Béatrice (avec la collaboration de Catherine MÉNEUX), *L'Essor de la médaille aux XIXe et XXe siècles*, Wetteren, Moneta, 2003.

D'ENFERT Renaud, FROISSART PEZONE Rossella, LEBEN Ulrich et MARTIN Sylvie, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 108-148.

DAY Susan, *Louis Süe. Architectures*, Bruxelles/Liège et Pierre Mardaga/Institut français d'architecture, 1986.

DELOUCHE Denise, DE STOOP Anne et LE TIEC Patrick, *Mathurin Méheut,* Douarnenez, Chasse-Marée, 2004, (1ère éd. 2001).

DRAGUET Michel, *Khnopff ou l'Ambigu poétique*, Paris, Flammarion, Bruxelles, Crédit communal, 1995.

DRAGUET Michel, *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Pandora, ULB, 1997.

DRAGUET Michel, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.

DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert* (1857-1939), Paris, CNRS éditions, 2005.

DUMONT Marie-Jeanne, *La S.A.D.G. : histoire d'une société d'architectes/Société française des architectes*, Paris, Société française des architectes, 1989.

DUMONT Marie-Jeanne, *Le Logement social à Paris, 1850-1930 : les habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991.

DUNCAN Alastair, *Art nouveau* (trad. de l'anglais par Guillaume Marlière), Paris, Thames and Hudson, 2000.

DUNCAN Alastair, *The Paris Salons 1895-1914*, Woddbridge, Antique Collectors' Club, 1994-2002.

DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.

ELEB Monique et DEBARRE Anne, *L'Invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, Hazan et Archives d'architectures moderne, 1995.

EMERY Elizabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003.

FIORI Ruth, *L'Invention du Vieux Paris : naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, (préface de Dominique Poulot), Wavre, Madraga, 2012.

FRAVALO Fabienne et GIRAUD Michel, *Émile Decœur, 1876-1953*, Paris, Galerie Michel Giraud éditions, 2008.

FRÈCHES-THORY Claire et TERRASSE Antoine, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 2002.

FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France en l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la Troisième République : le système des Beaux-Arts (1870-1914)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

GARBAN Dominique, *Jacques Rouché, l'homme qui sauva l'Opéra de Paris*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007.

GARNER Patrick (dir.), *Les arts décoratifs, 1890-1940*, préf. de M. Rheims, Paris, Bruxelles, Bordas, 1981.

GOSLAR Michèle, *Victor Horta, 1861-1947 : l'homme, l'architecte, l'Art nouveau*, Bruxelles, Fondation Pierre Lahaut, Fonds Mercator, 2012.

GUERRAND Roger-Henri, *Les Origines du logement social en France*, Paris, éd. Ouvrières, 1966.

GUERRAND Roger-Henri, *L'Art nouveau en Europe*, Paris, Perrin, 2009 (1ère éd. : Plon, 1965).

HIROSE Midori, *Un Dessinateur de l'Art nouveau : M.-P. Verneuil et le Japon*, Tokyo, éd. Créo, 2013.

HUYGHE René, PARINAUD André et al., *Un siècle d'art moderne. L'histoire du Salon des Indépendants, 1884-1984*, Paris, Denoël, 1984.

JANSSENS René, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays*, Paris Nicolas Chaudun/Musée d'Orsay, 2009.

JUDE Patrick, *Mathurin Méheut, richesse et diversité*, Rennes, éditions Ouest-France, 1997.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR éditions, 1994.

KJELLBERG Pierre, *Art déco : les maîtres du mobilier. Le décor des paquebots*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1998.

KUENZLI Katherine M., *The Nabis and Intimate Modernism. Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Surrey et Burlington, Ashgate, 2010.

LAURENT Stéphane, *Les Arts appliqués en France. Histoire d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999.

LENIAUD Jean-Michel, (avec la collaboration de Marie-Amélie THARAUD), *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

LEPAPE Claude et DEFERT Thierry, *Georges Lepape ou l'élégance illustrée*, Paris, Herscher, 1983.

LOYER François, *L'Immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.

LOYER François, *Paul Hankar : la naissance de l'Art nouveau*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986.

LUNEAU Jean-François, *Félix Gaudin : peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

MAINGON Claire (avec la collab. de Daniel BERGEZ), *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009.

MARCILHAC Félix, *André Groult, décorateur ensemblier du XXe siècle*, Paris, éd. de l'Amateur, 1997.

MARTIN Marc, *Trois siècles de publicité en France*, Odile Jacob, 1992.

MCWILLIAM Neil, *Monumental Intolerance : Jean Baffier, a nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, University Park, Pennsylvannia state university press, 2000.

MIGNON Paul-Louis, *Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993.

MILLMAN Ian, *Georges de Feure, maître du symbolisme et de l'art nouveau*, Courbevoie, ACR éd., 1992.

MINNAERT Jean-Baptiste, *Henri Sauvage*, Paris, Norma/IFA, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2002.

NÈGRE Valérie, *L'Ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Liège, Mardaga, 2006.

NORA-MILLIN Véronique, avec la participation d'Alice LAMARRE, sous la direction de R. RAPETTI, *Eugène Carrière 1849-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard, 2008.

OCTAVE MAUS Madeleine, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX : la Libre Esthétique, 1884-1914*, Bruxelles, L. Hossmann, 1980 (1ère édition : Bruxelles, librairie l'Oiseau bleu, 1926).

O'NEILL Morna, *Walter Crane, The Arts and Crafts, Painting and Politics*, Londres, Yale University Press, 2010.

PÉLICHET EDGAR, *La Céramique Art nouveau*, Lausanne, Éd. du Grand-Pont, 1976.

PERNOUD Emmanuel, *L'Invention du dessin d'enfant à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, 2006.

PONTHUS Anne-Françoise, *La « Société Nouvelle » (1900-1914) : un réseau d'amis peintres et sculpteurs (Claus, Cotter, Le Sinader, Martin, Ménard, Simon Desbois, Meunier, Poupelet, Rodin, Schnegg, Troubetzkoy...)*, Saarbrücken, éditions universitaires européennes, 2010.

POUILLON François, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997.

RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'art - Histoire, 2007.

RHEIMS Maurice, *L'objet 1900*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1964.

RHEIMS Maurice, *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1965.

ROBERT-JONES Philippe (dir.), *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

QUIGUER Claude, *Femmes et machines 1900*, Paris, Klincksieck, 1979.

SCHVALBERG Sophie, *Le Modèle grec dans l'art français 1815-1914*, Rennes, PUR, 2014.

SCHMUTZLER Robert, *Art nouveau*, New York, Harry N. Abrams, 1962.

SCHNEIDER-HENN Dietrich, *Ornament und Dekoration. Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Prestel München, New-York 1997.

E. SILVER Kenneth (trad. de l'américain par Dennis Collins), *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 (1ère éd. 1989).

SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin-de-siècle* (trad. de l'américain par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1994 (1ère éd. : *Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology and styl*e, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989).

STALDER Laurent, *Hermann Muthesius (1861-1927) : das Landhaus als kulturgeschichtliche Entwurf,* Zurich, gta Verlag, 2008.

STEFANO ANDRYS Maryse de, *Le renouveau de la mosaïque en France. Un demi-siècle d'histoire, 1875-1914*, Paris, Actes Sud, 2007.

TSCHUDI-MADSEN Stephan, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956 (trad. française de Luce Hinsch : *Art nouveau*, Paris, Hachette, 1967).

THOMINE Alice, *Émile Vaudremer 1829-1914 : la rigueur de l'architecture publique*, Paris, Picard, 2004.

THOMSON Richard, *La République troublée. Culture visuelle et débat social*, *1889-1900*, Dijon, Les presses du réel, 2008.

TILLIER Bertrand, *Les Artistes et l'Affaire Dreyfus*, Seyssel, Champ-Vallon, 2009.

TROY Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier,* New Haven /Londres, Yale university Press, 1991.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VIGATO Jean-Claude, *L'Architecture régionaliste : France, 1890-1950*, Paris, Norma, 1994.

WALDBERG Patrick, *Eros modern'style*, s. l., Jacques Pauvert éditeur, 1964.

WATELET Jacques-Grégoire, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur, 1858-1910*, Bruxelles, Palais des académies, 1975.

WATELET Jacques-Grégoire, *Serrurier-Bovy. De l'Art Nouveau à l'Art Déco*, Bruxelles, Atelier Vokaer, 1986.

WEISBERG Gabriel P., *Art Nouveau Bing : Paris Style* 1900, New York, H. N. Abrams et Wahsington D. C., The Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986.

WHITE Harrison C. et Cynthia, *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (trad. de l'anglais par Antoine Jacottet), Paris, Flammarion, 1991 (1ère édition : *Canevas and Carreers : Institutionnal Change in the French Painting World*, John Wiley and Sons, 1965).

- **actes de colloques et mélanges**

ANDRIEUX Jean-Yves, CHEVALLIER Fabienne et KERVANTO NEVANLINNA Anja (dir.), *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne* (actes du colloque tenu à Paris, Institut finlandais et Institut hongrois, du 10 au 12 décembre 2003), Rennes, PUR, et Paris, INHA, 2006.

BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir.), *Le monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme* (actes du colloque tenu à Dijon, les 6 et 7 décembre 2012), Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2014.

BOUILLON, Jean-Paul, CEYSSON, Bernard et WILL-LEVAILLANT, Françoise (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* (actes du second colloque d'Histoire de l'art contemporain, Université de Saint-Étienne, 15-17 février 1974), Travaux 8, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

FROISSART Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, PUR, 2011.

GIBHARDT Boris et RAMOS Julie (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire* (actes du colloque tenu à Paris, Centre allemand d'histoire de l'art et INHA, du 9 au 11 février 2012), Paris, Classiques Garnier/INHA, 2014.

HOUSSAIS Laurent et LAGRANGE Marion, *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914* (actes du colloque tenu à Bordeaux, Bibliothèque municipale, 30 janvier-1er février 2008), Cahiers du centre François-Georges Pariset n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 31-42.

KEARNS James et VAISSE Pierre (dir.), *« Ce Salon à quoi tout se ramène ». Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Peter Lang, 2010, p. 7-22.

LAMARD Pierre et STOSKOPF Nicolas (dir.), *Art et industrie XVIIIe-XXIe siècle* (actes des IVe Journées d'histoire industrielles des 18-19 novembre 2010, Mulhouse, Société industrielle et université de Belfort-Montbéliard), Paris, Picard, 2013.

LOYER François (dir.), *L'École de Nancy et les arts décoratifs en Europe* (actes du colloque tenu à Nancy, Salle Poirel, 15-16 octobre 1999), Metz, Éd. Serpenoise, 2000.

MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine et RAMOS Julie (dir.), *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre* (publié à la suite d'un colloque tenu à Paris, INHA, 16-17 juin 2011), Rennes PUR, 2014.

MONNIER Gérard et VOVELLE José (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950* (actes de la table ronde internationale réunie au centre Malher le 23 et le 24 octobre 1992, par le centre interuniversitaire de recherche en histoire de l'art contemporain, CORHAC), Paris, Publications de la Sorbonne, 1994

POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel et BONNET Alain (dir.), *L'Éducation artistique en France, du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XXIe siècles* (études issues du colloque tenu à Nantes, octobre 2007 et du séminaire de Paris I, juin 2008), Rennes, PUR, 2010.

- **catalogues d'exposition**

Coll. *Évocation des XX et de la « Libre Esthétique »* (cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 29 avril-10 juillet 1966), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1966.

Coll., *Fantin-Latour : de la réalité au rêve* (cat. exp. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 29 juin-28 octobre 2007), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2007.

Coll. *Georges de Feure : Du symbolisme à l'art nouveau, 1890-1905* (cat. exp., Musée départemental Maurice Denis, "Le Prieuré", Saint-Germain-en-Laye, 11 mars-5 juin 1995, Fondation Neumann, Gingins, 15 juin-3 sept. 1995), Saint-Germain-en-Laye, [s. n. ?], 1995.

Coll. *Henri Martin : 1860-1943* (cat. exp., Cahors, musée Henri Martin et Toulouse, musée du Capitole, 14 septembre-29 septembre 1993), Paris, Fragments, 1993.

Coll. *I Fauves e la critica* (cat. exp. Turin, Lodève, Musée municipal Fleury, 28 mai-26 septembre 1999), Milano, Electa, 1999.

Coll. *Jozsef Rippl-Ronai : le Nabi hongrois* (cat. exp. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, novembre 1988-janvier 1988, Bruxelles, Hôtel de Ville et Namur, Musée Félicien Rops, février-avril 1999), Paris, Somogy, 1998.

Coll. *La Sculpture française au XIXe siècle* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, RMN, 1986.

Coll. *Les XX, la Libre Esthétique, cent ans après* (cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 novembre 1993-27 février 1994), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.

Coll. *L'École de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art*, (cat. exp. Nancy, Galeries Poirel, 24 avril-26 juillet 1999), Paris, RMN, 1999.

Coll. *L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932* (cat. exp. Paris, Galerie du Luxembourg, 20 mai-octobre 1974), Paris, Galerie du Luxembourg, 1974.

Coll., *Paris, Barcelone : de Gaudí à Miró* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 octobre 2001-14 janvier 2002 et Barcelone, Museu Picasso, 28 février-26 mai 2002), Paris, RMN, 2001.

Coll. *Paul-Élie Ranson : du Symbolisme à l'Art nouveau* (cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis du Prieuré, 25 octobre 1997-25 janvier 1998), Paris, Somogy et Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », 1997.

Coll. *Paul Poiret et Nicole Groult, maîtres de la mode Art déco* (cat. exp. Paris, musée Galliera, 5 juillet-12 octobre 1986), Paris, Paris Musées, 1986.

ADAM-SIGAS Catherine, BARBERIS Valentina, BARGIEL Réjane, et al. *Joseph Vitta, passion de collection* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 15 février-2 juin 2014), Paris, Somogy éd. d'art, 2014.

AMBROISE Guillaume, DESCAMPS Patrick et al., *Henri Marret, Parcourir la Bretagne* (cat. exp. Quimper, musée des Beaux-Arts, 12 novembre 2013-13 mars 2014), Quimper, musée des Beaux-Arts de Quimper, 2013.

ANKER Valentina (dir.), *Mythes et Mystères. Le symbolisme et les artistes suisses* (cat. exp. Bern, Kunstmuseum, 26 avril-18 août 2013, Lugano, Museo Cantonale d'Art et Museo d'Arte, 15 septembre 2013-12 janvier 2014), Paris, Somogy éditions d'art, Bern, Kunstmuseum et Lugano, Museo Cantonale d'Art et Museo d'Arte, 2013.

AUCLAIR Mathias et VIDAL Pierre (dir.), assistés de VINCIGUERRA Jean-Michel, *Les Ballets russes* (cat. exp., Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 24 novembre 2009-23 mai 2010), Paris, BNF et Montreuil, Gourcuff Gradenio, 2009.

BEAUVALOT Chantal (et al.), *Albert Besnard, 1849-1934* (cat. exp., Honfleur, musée Eugène Boudin, 5 juillet-29 septembre 2008), Honfleur, Société des Amis du musée Eugène Boudin, 2008.

BENTON Tim et Charlotte et WOOD Ghislaine (dir.), *L'Art déco dans le monde 1910-1939* (cat. exp. Londres, Victoria & Albert Museum, 27 mars-20 juillet 2003), Londres, V&A Publications, 2003 (rééd. Tournai, La Renaissance du Livre, 2011).

BIDAULT Maryse, THIBAULT Estelle et al., *Jules Bourgoin, 1838-1908, L'Obsession du trait* (cat. exp. Paris, INHA, 20 novembre 2012-12 janvier 2103), Paris, INHA, 2012.

BIERI-THOMSON Helen (dir.), *Maurice Pillard-Verneuil, 1869-1942, artiste décorateur de l'Art nouveau*, Gingins, Fondation Neumann / Paris, Somogy éditions d'art, 2000.

BLANCHETIÈRE François et al., *Rodin et les arts décoratifs* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 13 juin-20 septembre 2009), Paris, éd. Alternatives, 2009.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs : du japonisme à l'Art nouveau* (cat. exp. Limoges, Musée national Adrien Dubouché, 5 avril-4 juillet 2005, Hohenberg-an-der-Eger, Deutsches Porzellanmuseum, Selb-Plössberg, 25 juillet-25 octobre 2005, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, 15 novembre 2005-14 février 2006), Paris, RMN, 2005.

BOUILLON Jean-Paul (dir.), *Maurice Denis (1870-1943)* (cat exp. Paris, musée d'Orsay, 31 octobre 2006-21 janvier 2007 ; Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, 22 février-20 mai 2007 ; Rovereto, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 23 juin-23 septembre 2007), Paris, RMN, 2006.

BOUVIER Roseline, THOMAS Valérie, THIÉBAUT Philippe et al., *Couleurs et formes : l'héritage du XVIIIe siècle dans l'École de Nancy* (cat. exp. Nancy, Musée de l'École de Nancy, 16 septembre-31 décembre 2005), Paris, Somogy et Nancy, Musée de l'École de Nancy, 2005.

BRÉON Emmanuel et RIVOIRARD Philippe (dir.), *1925. Quand l'Art déco séduit le monde* (cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 octobre 2013-17 février 2014), Paris, éditions Norma, 2013.

BUROLLET Thérèse, FOLLIOT Franck et IMBERT Daniel, *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914* (cat. exp. Paris, Musée du Petit Palais, 8 novembre 1896-18 janvier 1987), Paris, Petit Palais, 1986.

CARIOU André, *Charles Cottet, 1863-1925* (cat. exp. Quimper, musée des Beaux-Arts, 7 juillet-30 septembre 1984), Quimper, musée des Beaux-Arts, 1984.

CASSOU Jean, LANGUI Émile, PEVSNER Nikolaus, *Les Sources du XXe siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914* (cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960-23 janvier 1961), Paris, éditions des Deux Mondes, 1961.

CHARPENTIER-DARCY Madeleine, HÉRAN Emmanuelle, MASSÉ Marie-Madeleine, Dominique MOREL *Alexandre Charpentier, 1856-1909 : naturalisme et Art nouveau* (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008), Paris, Musée d'Orsay/ N. Chaudun, 2007.

CHEVALLIER Fabienne, Janne GALLEN-KALLELA-SIREN et al., *Akseli Gallen-Kallela, une passion finlandaise* (cat. exp. Helsinki Art Museum, 22 septembre 2011-15 janvier 2012, Paris, musée d'Orsay, 7 février-6 mai 2012 et Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2 juin-9 septembre 2012), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

CHEVILLOT Catherine, *Emmanuel Frémiet 1814-1910 : la main et le multiple* (cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, 5 novembre 1988-16 janvier 1989 et Grenoble, musée de Grenoble, 23 février-30 avril 1989), Dijon, musée des Beaux-Arts et Grenoble, musée de Grenoble, 1988.

CHEVILLOT Catherine (dir.), *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009, Madrid, Fondacion Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009), Paris, Hazan/Musée d'Orsay et Madrid, Fondacion Mapfre, 2009.

CLAIR Jean (dir.), *Paradis perdus. L'Europe symboliste* (cat. exp. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 8 juin-15 octobre 1995), Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995.

COLLET Isabelle et LOBSTEIN Dominique (dir.), *Paris 1900. La ville spectacle* (cat. exp. Paris, Petit Palais, 2 avril-17 août 2014), Paris, Paris-Musées, 2014.

DAGUERRE DE HUREAUX Alain (dir.), *Jean-Paul Laurens, 1838-1921 : peintre d'histoire* (cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998, Toulouse, Musée des Augustins 2 février- 4 mai 1998), Paris, RMN, et Toulouse, Musée des Augustins, Mairie de Toulouse, 1997.

DEBRAY Cécile et LUCBERT Françoise (dir.), *La Section d'Or, 1912 – 1920 – 1925* (cat. exp. Châteauroux, musées de Châteauroux, du 21 septembre au 3 décembre 200 et Montpellier, musée Fabre, 15 décembre 2000-18 mars 2001), Paris, éditions Cercle d'Art, 2000.

ELLIOTT Patrick, *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, (cat. exp. Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Domaine de Coubertin, 15 septembre-13 novembre 1988), Saint-Rémy-lès-Chevreuses, Domaine de Coubertin, 1988.

FINANCE, Laurence de et LENIAUD, Jean-Michel (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte* (cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine et Norma éditions, 2014.

FÖHL Thomas, WALTER Sabine, ADRIAENSSENS Werner, *Henry Van de Velde. Passion Fonction Beauté* (cat. exp. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 13 septembre 2013-12 janvier 2014), Tielt, éditions Lannoo, 2013.

FOSSIER François, *Auguste Lepère ou le renouveau du bois gravé* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 23 juin-13 septembre 1992), Paris, RMN, Les dossiers du Musée d'Orsay n° 48, 1992.

GALIÈGUE Josette (dir.), *L'Idéal Art nouveau. Une collection majeure du Musée départemental de l'Oise* (cat. exp. Évian, Palais Lumière, 12 octobre 2013-12 janvier 2014), Paris, éd. Alternatives, 2013.

GEORGEL Chantal (dir.), *La Jeunesse des musées* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, RMN, 1994.

GREENHALGH Paul (dir.), *Art nouveau 1890-1914* (cat. exp. Londres, Victoria & Albert Musuem, 6 avril-30 juillet 2000), Tournai, La Renaissance, 2006 (1ère éd. Londres, V&A Publications, 2000).

HUSSLEIN-ARCO Agnès, GAILLEMIN Jean-Louis, HILAIRE Michel et LANGE Christiane, *Alfons Mucha* (cat. exp. Vienne, Belvédère, 12 février-1er juin 2009, Montpellier, Musée Fabre, 20 juin-20 septembre 2009, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kultutstftung, 9 octobre 2009-24 janvier 2010), Paris, Somogy éditions d'art, 2009.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France* (cat. exp., Bruxelles, musée d'Ixelles, Madrid, Fondation Mapfre-Vida, Paris, Pavillon des arts et Salzbourg, Rupertinum, octobre 1999-décembre 2000), Paris, Paris Musées, 1999.

JUSKIEWENSKI Claude (et al.), *Henri Martin (1860-1943) : du rêve au quotidien : peintures conservées dans les collections publiques françaises* (cat. exp. Cahors, Musée Henri Martin, Musée départemental Rognault de Saint-Cirq Lapopie, 7 juin-6 octobre 2008, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2008-1er février 2009, Douai, Musée de la Chartreuse, 13 mars-10 juin 2009), Milan, Silvana, 2008.

KAENEL Philippe (avec la coll. de Catherine Lepdor), *Théophile-Alexandre Steinlen : l'œil de la rue* (cat. exp. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 17 octobre 2008-25 janvier 2009 et Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 12 mars-31 mai 2009), Milan, 5 continents et Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2008.

LABRUSSE Rémi (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle* (cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris, Les arts décoratifs et Musée du Louvre, 2007.

LABRUSSE Rémi, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam* (cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011), Lyon, musée des Beaux-Arts et Paris, Somogy éditions d'art, 2011.

LELIEUR Anne-Claude, BACHOLLET Raymond et BORDET Daniel, *Paul Iribe, précurseur de l'art déco (1883-1935)* (cat. exp. Paris, Bibliothèque Forney, 6 octobre-31 décembre 1983), Paris, Bibliothèque Forney, 1983.

LEMOINE Serge (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne* (cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, février-juin 2002), Paris, Flammarion, 2002.

LEPDOR Catherine (dir.), *Eugène Grasset 1845-1917. L'art et l'ornement* (cat. exp. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 18 mars-13 juin 2011), 5 Continents éditions, 2011.

LERIBAULT Christophe (dir.), *Carl Larsson, l'imagier de la Suède* (cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, 7 mars-7 juin 2014), Paris, Paris musées, 2014.

LUCBERT Françoise (dir.), *Roger de la Fresnaye 1885-1925, cubisme et tradition* (cat. exp. Le Mans, musée de Tessé, 4 novembre 2005-5 février 2006 et Barcelone, musée Picasso, 1er mars-5 juin 2006), Paris, Somogy éditions d'art, 2005.

MICHIELSEN Béatrice, *Drôles de jouets ! André Hellé ou l'art de l'enfance* (cat. exp. Poissy, musée du Jouet, 18 octobre 2012-9 juin 2013), Paris, Mare & Martin, 2012.

MCWILLIAM Neil, ass. de Laura KARP LUGO, *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven* (cat. exp., Paris, INHA, Galerie Colbert, 27 janvier-14 avril 2012), Paris, INHA, 2012.

MILLMAN Ian, *Georges de Feure 1868-1943*, (cat. exp. Amsterdam, Van Gogh Museum, [1993]), Zwolle, Waanders, 1993.

NECTOUX Jean-Michel (dir.), *1913. Le Théâtre des Champs-Élysées* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 27 octobre 1987-24 janvier 1988), Paris, RMN, Les Dossiers du musée d'Orsay n° 15, 1987.

PICARD Pascale (dir.), *Rodin. La lumière de l'antique* (cat. exp. Arles, Musée départemental Arles antique, 6 avril-1er septembre 2013 et Paris, musée Rodin, 19 novembre 2013-23 février 2014), Paris, Gallimard et Arles, Musée départemental Arles antique, 2013.

PINGEOT Anne et HOOZE Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 mars-14 juillet 1997 et Gand, musée des Beaux-Arts, 6 septembre-14 décembre 1997), Bruxelles/Paris, Fonds Mercator/RMN, 1997.

POSSÉMÉ Évelyne (dir.), *Paul et André Véra, tradition et modernité* (cat. exp. Saint-Germain-en-Laye, Espace Paul et André Véra, 12 septembre 2008-11 janvier 2009), Paris, Hazan, 2008.

PRIVAT-SAVIGNY Maria-Anne (dir.), *Lyon, centre du monde ! L'Exposition internationale urbaine de 1914* (cat. exp. Lyon, musée Gadagne, 21 novembre 2013-27 avril 2014), s. l. Fage éditions, 2013.

PUGET Catherine, FARAUT Jacques, LE CHEVALLIER Anne, *Henri Marret, 1878-1964* (cat. exp. Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 1er octobre-31 décembre 2005), Pont-Aven, musée de Pont-Aven, 2005.

RAPETTI Rodolphe, *René Piot fresquiste et décorateur* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 26 février-27 mai 1991), Paris, RMN, 1991.

RIBEMONT Francis (dir.), *L'étrange Monsieur Merson : peintures* (cat. exp., Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008-8 mars 2009), Lyon, Lieux Dits, 2008.

SIMIER Amélie (dir.), *Jean Carriès, 1855-1894, La matière et l'étrange* (cat. exp. Paris, Musée du Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008), Paris, Petit Palais/N. Chaudun / Paris Musées, 2007.

SUEUR-HERMEL Valérie, *Henri Rivière : entre impressionnisme et japonisme* (cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-5 juillet 2009), Paris, éd. de la Bibliothèque nationale de France, 2009.

THARAUD Marie-Amélie et KERSCHENBAUM Élise, *Le Comité des Dames de l'Union centrale*, catalogue en ligne de l'exposition organisée à la Bibliothèque des arts décoratifs en 2012 (http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions-583/archives-585/le-comite-des-dames, consulté le 9 octobre 2014).

THIÉBAUT Philippe, *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 12 octobre-23 janvier 2000), Paris, RMN, 1999.

THIÉBAUT Philippe, *1900* (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars-26 juin 2000), Paris, RMN, 2000.

THIÉBAUT Philippe (dir.), *Art nouveau revival, 1900-1933-1966-1974* (cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 20 octobre 2009-4 février 2010), Gand, Snoeck éditions et Paris, musée d'Orsay, 2009.

TODTS Herwig et al., *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe 1875-1915* (cat. exp. Anvers, Musée royal des beaux-arts, 24 novembre 1996-16 février 1997), Gand, Ludion / Paris, Flammarion, 1996.

WEISBERG Gabriel P., BECKER Edwin et POSSÉMÉ Évelyne, *Aux origines de l'Art nouveau : la maison Bing* (cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004), Amsterdam, Van Gogh Museum, Paris, Les Arts décoratifs et Anvers, Fonds Mercator, 2004.

- **travaux universitaires non publiés**

ACHÉRÉ Sylvie, *Victor Champier (1851-1929) : un acteur de la vie artistique sous la IIIe République*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de François Robichon, université Lille-Charles de Gaulle, 2006.

CHABANNE Thierry, *Le décoratif. Textes et documents*, rapport ENSAD, 1995.

CHARDEAU Xavier, *Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909), peintre-illustrateur-décorateur caractéristique de l'Art nouveau*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la dir. de Bruno Foucart, université Paris IV-Sorbonne, 2010.

DUFOUR Agathe, *Henry Marcel (1854-1926)*, thèse de l'École des Chartes, sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, 2007.

FOUCHER Charlotte, *Un Symbolisme enfoui : les femmes artistes dans les milieux symbolistes au passage du siècle (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Pascal Rousseau, université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2012 (publication en cours).

LINFORD Sarah, *Le Symbolisme et la Troisième République : la tradition comme avant-garde, 1871-1915*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de Todd Potterfield et Jean-Paul Bouillon, université de Clermont-Ferrand et Princeton University, 2007.

LUNEAU Jean-François, *Art et industrie au XIXe siècle : l'Exposition universelle de 1851 et le rapport Laborde*, HDR, université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2012.

THARAUD Marie-Amélie, *L'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900*, thèse de l'École des Chartes, sous la dir. de J.-M. Leniaud, Paris, École des Chartes, 2009.

TOLÈDE Olivia, *Une Sécession française : la Société nationale des beaux-arts (1889-1903)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la dir. de Ségolène Le Men et Pierre Vaisse, universités de Paris-X Nanterre et Genève, 2003.

Histoire culturelle et politique

- **articles**

BIRCK Françoise, « Une Université populaire à Nancy », *Les Cahiers Lorrains*, n° 1, 1988, p. 31-46.

GUIEU Jean-Michel, « Régionalisme et idée européenne dans la première moitié du XXe siècle : le cas de Jean Charles-Brun (1870-1946) », *in* Marie-Thérèse BITSCH (dir.), *Le fait régional et la construction européenne*, Bruxelles, Bruylant, 2003, p. 31-44.

JULLIARD Jacques, « Avant-propos », BECKER Jean-Jacques, « 1905 : la menace de guerre est-elle à l'origine d'un renouveau nationaliste ? » et PROCHASSON Christophe, « Continuité et discontinuité. À propos du "tournant de 1905" » *Y a-t-il des tournants historiques ? 1905 et le nationalisme. Mil neuf cent*, n° 19, 2001, p. 3-4 ; 19-26 et 145-150.

THIESSE Anne-Marie, « L'invention du régionalisme à la Belle Époque », *Le Mouvement social*, n° 160, juillet-septembre 1982, p. 11-23.

- **ouvrages (synthèses et monographies)**

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 (éd. française de *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983).

CABANEL Patrick, *La question nationale au XIXe siècle*, Paris, La Découverte, 1997.

CHEVALLIER Fabienne, *Le Paris moderne. Histoire des politiques d'hygiène (1855-1898)*, Rennes, PUR, 2010.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

DASTON Loraine et GALISON Peter, *Objectivité* (trad. de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, préface de Bruno Latour), Dijon, les Presses du réel, 2012.

DUGAST Jacques, *La Vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Rennes, PUR, 2011 (1ère éd. PUF, 2001).

MERCIER Lucien, *Les Universités populaires : 1889-1914, éducation et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, éditions ouvrières, 1986.

MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard Folio essais, 1993 (1ère éd. Verdier, 1988).

PROCHASSON Christophe, *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

REBÉRIOUX Madeleine, *La République radicale ? 1898-1914*, Paris, Seuil (coll. Points Histoire), 1975.

STERNHELL Zeev, *La Droite révolutionnaire 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Paris, Fayard, 2000 (1ère éd. Paris, Seuil, 1997).

THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999.

THIESSE Anne-Marie, *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997.

TOPALOV Christian (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France*, Paris, éditions de l'EHESS, 1999.

WRIGHT Julian, *The regionalist movement in France 1890-1914 : Jean Charles-Brun and French political thought*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

WINOCK Michel, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2003 (1ère éd. 2002).

ZELDIN Theodore, *Histoire des passions françaises.* t. 3 : *Goût et Corruption.*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2003 (1ère éd. Théodore Zeldin, 1973).

- **actes de colloque**

APRILE Sylvie et BENSIMON Fabrice (dir.), *La France et l'Angleterre au XIXe siècle. Échanges, représentations, comparaisons*, (actes du colloque tenu à Paris, Université Paris-Nanterre et ENS, 29-30 janvier 2004), Paris, Creaphis, 2006.

CHARLE Christophe et ROCHE Daniel (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes* (actes du colloque tenu à Paris, 21-23 octobre 1999), Publications de la Sorbonne, 2002.

DARD Olivier, LEYMARIE Michel et MCWILLIAM Neil (éd.), *Le Maurrassisme et la culture (L'Action française. Culture, société, politique III)*, (actes du colloque tenu à Paris, du 25 au 27 mars 2009), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.

HUET-BRICHARD Marie-Catherine et METER Helmut (dir.), *La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

LEYMARIE Michel et PRÉVOTAT Jacques (éd.), *L'Action française, culture société politique*, (actes du colloque tenu à Paris, 21-23 mars 2007), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

MARX William (dir.) *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, (actes du colloque tenu à Lyon, 16-17 mai 2003), Paris, PUF, 2004 (réed. 2008).

QUAGHEBEUR Marc et SAVY Nicole (dir.), *France-Belgique 1848-1914. Affinités-ambiguïtés* (actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996), Bruxelles, éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, 1997.

- INDEX -

PERSONNES

Cet index ne concerne que les personnes citées dans le texte de la thèse, mortes après 1850. Il ne prend pas en compte les notes de bas de page ni les annexes.
Pour Émile Lévy et Maurice Pillard-Verneuil, dont la récurrence est trop fréquente, la pagination n'est pas indiquée.

A

Alcan-Lévy : 40.
Alexandre, Arsène (1859-1937) : 105, 110, 135, 143, 189, 244, 559.
Alfassa, Paul (1876-1949) : 524, 546.
Allouard, Henri (1844-1929) : 319.
Aman-Jean, Edmond (1858-1936) : 93, 95, 205, 207, 236, 326, 327, 330.
André et Sleigh : 73.
Anglada, Hermenegildo (1871-1959) : 382.
Anquetin, Louis (1861-1932) : 575.
Apollinaire, Guillaume (1880-1918) : 18, 505.
Appia, Adolphe (1862-1928) : 560.
Archipenko, Alexandre (1887-1964) : 507.
Arnauld, Michel (pseud. de Drouin, Marcel) (1871-1943) : 383.
Arnesen, Broghilde (1872-19..) : 404.
Aronson, Naoum (1872-1943) : 495, 581.
Astruc, Gabriel (1864-1938) : 589.
Aubert, Félix (1866-1940) : 539, 552.
Auburtin, Francis (1866-1930) : 574.
Auclair, Claudius (1876-19..) : 221.
Aucoc, Louis (1850-1932) : 509.
Aurier, Gabriel Albert (1865-1892) : 197.
Auriol, George (1863-1938) : 70, 105, 143, 239, 240, 243, 244, 335, 336, 369, 568, 571, 572.
Avenard, Étienne (1873-1952) : 236, 270, 274-276, 292, 300, 317, 370, 424, 592, 608.

B

Babelon, Ernest (1854-1924) : 44, 369.
Bacard : 333.
Baertsoen, Albert (1866-1922) : 328, 338-340.
Bakst, Léon (1866-1924) : 480, 558-563.
Baranoff-Rossiné, Vladimir (1888-1944) : 507.
Barberis, Henri : 453.
Barrès, Maurice (1862-1923) : 475, 484.
Bartet, Julia (1854-1941) : 563.

Barthélémy : 139.
Bartholomé, Albert (1848-1928) : 343, 489.
Bartlett, Charles (1860-1940) : 159.
Bastien-Lepage, Jules (1848-1884) : 330.
Baudelaire, Charles (1821-1867) : 18.
Baudot, Anatole de (1834-1915) : 181, 439.
Baudoüin, Paul (1844-1931) : 576-578.
Baumgart, Émile (1843-1908) : 98, 122, 168.
Baur, Otto : 417.
Beardsley, Aubrey (1872-1898) : 348.
Becker, Edmond (1871-1971) : 183.
Behrens, Peter (1868-1940) : 139, 273, 415.
Bellery-Desfontaines, Henry (1867-1910) : 14, 243, 330, 337, 338, 369, 402, 451, 453.
Beltrand, Jacques (1874-19..) : 494.
Belville, Eugène (1863-1931) : 98, 125, 238, 243, 256, 363, 366, 390, 391, 393, 433, 473, 482, 585, 608, 614.
Bénédictus, Edouard (1878-1930) : 335, 386.
Bénédite, Léonce (1859-1925) : 30, 33, 83, 87, 89, 91, 98-100, 135, 160, 173-175, 187, 191, 192, 199-202, 207, 221, 224-225, 236-238, 259-261, 271, 298, 303, 306, 321-323, 326-329, 338, 339, 365, 391, 396-398, 426, 448, 494, 543, 598, 603.
Bénézech, Georges (1882-1949) : 463.
Benn, David R. : 130.
Benoit-Lévy, Georges (1880-1970) : 537.
Bénouville, Léon (1860-1903) : 314, 315, 341, 343, 439.
Béranger, Henry : 202.
Bérard, Léon (1876-1860) : 506.
Berger-Levrault : 569.
Bergson, Henri (1859-1941) : 94, 201, 490.
Berlage, Hendrik Petrus (1856-1934) : 281.
Berlepsch-Valendas (1849-1921) : 69, 159, 272.
Bernard, Émile (1868-1941) : 366.
Bernard, Joseph (1866-1931) : 489-491.
Bernoux : 78.
Bertsch, Karl (1873-1933) : 417.
Besnard, Albert (1849-1934) : 95, 174, 194, 209, 321-326, 328-329, 382, 383, 426, 446, 448, 494, 560, 562, 573, 598.
Bidou, Henry (1873-1943) : 478, 544, 575, 576, 579.
Biéler, Ernest (1863-1948) : 505, 515, 574-575, 579.
Biéler, Michelle : 575.
Bigaux, Louis : 116-117.
Bigot, Alexandre (1862-1927) : 78, 267, 426.
Binet, René (1866-1911) : 98, 174, 236, 292, 338, 398, 524.

Bing & Grøndahl (manufacture) : 410.
Bing, Siegfried (et Maison Bing) (1838-1905) : 14, 78, 93, 95, 110, 111, 112, 122, 133, 135, 144, 181, 193, 197, 208, 220, 240, 254, 284, 341, 405, 441, 596, 609.
Bistolfi, Leonardo (1859-1933) : 187.
Blanc, Charles (1813-1882) : 43, 48, 164, 172, 183, 192.
Blanche, Jacques-Émile (1861-1942) : 207, 222, 326, 381.
Bliault, Eugène (1866-1926) : 439-440.
Bloy, Léon (1846-1917) : 71.
Blum, René (1878-1942) : 401-403, 406, 415, 438, 464, 479.
Böcklin, Arnold (1827-1901) : 74.
Boiceau, Ernest (1881-1950) : 563-564.
Bois, Jules (1869-1943) : 219.
Boison, J. : 299-300
Boldini, Giovanni (1842-1931) : 338.
Boncour, Paul (1873-1872) : 527, 540.
Bongi, Orsini (1875-1921) : 408.
Bonnard, Pierre (1867-1947) : 208, 209, 345, 559.
Bonnier, Louis (1856-1946) : 367, 369, 463, 466.
Bonvallet, Lucien (1861-1919) : 404.
Bouchard, Henri (1875-1960) : 393, 489, 490, 491, 581, 582.
Bouchot, Henri (1846-1906) : 98-99, 188.
Bourdelle, Émile Antoine (1861-1929) : 393, 488-491, 583-584, 586-587.
Bourgeois, Léon (1851-1925) : 297.
Bourgoin, Jules (1838-1908) : 44, 164, 599, 601.
Boutard, André : 122.
Boutet de Monvel, Bernard (1881-1949) : 382, 403, 447-448, 458, 475, 480.
Boutet de Monvel, Maurice (1851-1913) : 480.
Bouyer, Raymond (1862-1935) : 86, 98-99, 112, 117, 160, 200, 238, 244, 484, 489, 491, 496-497, 515, 523, 544, 571, 573, 592, 596, 608.
Bracquemond, Félix (1933-1914) : 163, 284, 340, 341, 400, 493.
Braillard, Maurice (1879-1965) : 536-537.
Brandt, Edgar (1880-1960) : 200, 403, 405, 435, 548, 560.
Brangwyn, Frank (1867-1956) : 245, 338-339, 446.
Braque, Georges (1882-1963) : 505.
Brateau, Jules (1843-1923) : 310.
Braun : 569.
Breton, Paul-Eugène (1868-1933) : 261.
Brière, Gaston (1872-1962) : 391, 393.
Brindeau, Louis (18..-1943?) : 404.
Bruckmann, Hugo (et éditions) (1863-1941) : 46, 51, 74, 81, 569.
Brühl, Henri : 45.
Brühl, Sophie : 44.

Bruneau, Eugène : 181.
Brunet, Émile (1869-1943) : 147.
Brunhoff, Cosette de : 479.
Brussel, Robert (1874-1940) : 586.
Bugatti, Rembrandt (1884-1916) : 490-491.
Bundgaard, Anders (1864-1937) : 292.
Burnand, Eugène (1851-1921) : 569.
Burne-Jones, Edward (1833-1898) : 57, 228.
Burnot, Philippe (1877-1956) : 555.
Burty, Philippe (1830-1890) : 596.
Bussy, Simon (1870-1954) : 382.
Buyten : 139.

C

Cadot, Adolphe : 475, 610.
Cahen, Albert (1857-1937) : 612.
Calmann-Lévy (Lévy, Calmann, dit) (1819-1891) : 41-42.
Calmettes, Pierre (1873-19..) : 298, 236-237, 239, 290, 422, 432-433.
Camondo, Moïse de (1860-1935) : 495-496.
Capiello, Lenoetto (1875-1942) : 427.
Carabin, François-Rupert (1862-1932) : 108-109, 414, 418, 421, 529.
Carlègle, Charles Émile (1877-1936) : 480.
Carnot, François (1872-1960) : 527, 551.
Caro-Delvaille, Henry (1876-1928) : 382, 446, 480.
Carrière, Eugène (1849-1906) : 176, 348, 579.
Carriès, Jean Joseph (1855-1894) : 436.
Carsix, Robert : 509.
Cartier, Alfred (1841-1925) : 509.
Cassatt, Mary (1844-1926) : 381.
Cazin, Jean-Charles (1841-1901) : 30, 33, 61, 83-89, 160, 167, 173, 199-201, 207, 321-322, 396, 399, 443, 569.
Cesbron, Achille (1849-1913) : 302.
Cézanne, Paul (1839-1906) : 342, 396, 499, 506.
Chachoin, H. : 571.
Chagall, Marc (1887-1895) : 507.
Chaîne et Simonson (galerie) : 436.
Champier, Victor (1851-1929) : 54-55, 59, 81, 108, 155, 167, 212-214.
Chaplet, Ernest (1835-1909) : 436, 597.
Charles-Brun, Jean (1870-1946) : 460.
Charpentier, Alexandre (1856-1909) : 174, 176, 185, 284, 297, 319-320, 328, 443.
Charvet, Léon (1830-1916) : 423.
Chausson, Ernest (1855-1899) : 208, 446.

Chédanne, Georges (1861-1940) : 120.
Chéret, Jules (1836-1932) : 72, 187, 284, 494.
Cheronnet, Louis (1899-1950) : 218.
Chevreul, Michel-Eugène (1786-1889) : 246.
Chirico, Giorgio de (1888-1978) : 507.
Christofle (maison fondée en 1830) : 78.
Ciamberlani, Albert (1864-1956) : 206.
Clairin, Georges (1843-1919) : 117.
Claparède, Édouard (1873-1940) : 424.
Clarà, José (1878-1958) : 489, 595.
Claretie, Léo (1862-1924) : 549.
Claus, Émile (1849-1924) : 327.
Clément-Janin, Noël (1862-1947) : 531.
Clouzot, Henri (1865-1941) : 389, 391, 453.
Cochin, Henry (1854-1926) : 446.
Colonna, Édouard (1862-1948) : 144, 245.
Cometti, Giacomo (1863-1938) : 277.
Copeau, Jacques (1879-1949) : 383-385, 390, 487, 496, 561, 598.
Corbin, Jean Baptiste Eugène (1835-1953) : 362.
Corbin, Louis : 363.
Cordonnier, Alphonse Amédée (1848-1930) : 444.
Cornu, Paul (1881-1914) : 62, 70, 298, 371-373, 387, 391, 393, 438, 479, 564-565, 567, 614.
Corpechot, Lucien (1871-1944) : 498-499.
Corrard, Pierre : 480.
Cossard, Adolphe (1880-1952) : 156.
Cottet, Charles (1863-1925) : 93, 207, 325-329, 487.
Coudyser, Jules : 426, 522.
Courajod, Louis (1841-1896) : 119-121, 389, 392, 460, 542, 544 .
Courbet, Gustave (1819-1877) : 506, 569.
Courboin, François (1865-1926 : 386, 389, 391, 493.
Couty, Edme (18..-1917) : 98-99, 301-302.
Couyba, Charles Maurice (1866-1931) : 262, 362, 423, 426, 460, 466, 526-527.
Craig, Gordon (1872-1966) : 560-561.
Crane, Walter (1845-1915) : 129, 514, 568.
Crespin, Adolphe (1859-1944) : 134.
Crevaux (agence photographique) : 529.
Cros, Charles (1842-1882) : 246.
Croué, Jean (1878-1952) : 561.
Cuypers, Joseph (1861-1949) : 281.

D

Dali, Salvador (1904-1989) : 11.

Dalou, Jules (1838-1902) : 320, 443.
Dalpayrat, Adrien (1844-1910) : 205, 437.
Daly, César (1811-1893) : 23, 44.
Dammouse, Albert (1848-1926) : 170, 547.
Dampt, Jean (1853-1946) : 30, 83, 85, 88, 95, 116, 167, 183, 185, 202, 204-205, 298, 447, 536.
Darc, Jean (pseud. de Ponsole, Paul) (1862-19..) : 150, 304.
Dauchez, André (1870-1946) : 207.
Daum (frères) Antonin et Auguste (1864-1930 et 1853-1909).
Dausset, Léon : 145.
David, Fernand (1872-1926) : 581, 584.
Dayot, Armand (1851-1934) : 346, 363-364, 366, 394.
Debain, Alphonse : 78.
Deberny (fonderie) : 243, 571-572.
Decœur, Émile (1876-1953) : 437, 547.
Décorchemont, François (1880-1971) : 547.
Degas, Edgar (1834-1917) : 36, 93.
Degouve de Nuncques, William (1867-1935) : 342.
Dehaynin : 120.
Delachaux, Théodore (1879-1949) : 473.
Delaherche, Auguste (1857-1940) : 205, 392, 437.
Delaw, Georges (1874-1929) : 562.
Delcourt : 426.
Delville, Jean (1867-1953) : 206.
Denis, Maurice (1870-1943) : 68, 208-209, 233, 392, 400, 417, 447-450, 458, 477, 496, 499, 505, 533, 559, 560, 562, 574, 587, 594-595, 608.
Derain, André (1880-1954) : 345, 382.
Derré, Émile (1867-190..) : 120, 174, 393, 451.
Des Gachons, Andhré (1871-1951) : 95.
Desbois, Jules (1851-1935) : 583.
Deschamps, Léon (1864-1899) : 194.
Deshairs, Léon (1874-1967) : 218, 389, 391, 516, 553.
Deshayes, E. [Eugène?] (1862-1939) : 596-597.
Desjardins, Paul (1859-1940) : 201.
Despiau, Charles (1874-1946) : 445, 489.
Despret, Georges (1862-1952) : 186.
Desvallières, George (1861-1950) : 207, 382, 487, 560, 562.
Dethomas, Maxime (1867-1929) : 382, 562.
Devambez, André (1877-1944) : 328, 382.
Diaghilev, Serge (1872-1929) : 558-559, 563.
Dietrichson, Lorenz (1834-1917) : 275.
Dillens, Jules (1849-1904) : 206.

Dimier, Louis (1865-1943) : 389.
Dinet, Étienne (1861-1929) : 249, 330, 598.
Doat, Taxile (1851-1938) : 343, 386.
Dolent, Jean (1835-1909) : 20.
Doucet, Jacques (1853-1929) : 479.
Drésa, Jacques (1869-1929) : 480, 562.
Dreyfus, Alfred (et Affaire) (1859-1935) : 44, 95, 118.
Druet, Eugène (1868-1917) : 449, 570.
Du Chasnet : 436, 462, 464.
Duchamp, Marcel (1887-1968) : 366, 501.
Duchamp-Villon, Raymond (1876-1918) : 501, 581.
Ducos du Hauron, Louis (1837-1920) : 246.
Ducourvioux : 73.
Ducrocq, Georges (1874-1927) : 99.
Dufau, Clémentine-Hélène (1869-1937) : 151, 317, 330, 338-339, 342-343, 427, 579.
Dufrène, Maurice (1876-1955) : 125, 157, 234, 335-336, 372, 393, 402, 404-405, 407, 432, 439, 502, 509, 523, 529, 531, 538, 544, 555, 560, 571-574, 592, 609.
Dujardin-Beaumetz, Étienne (1852-1913) : 527.
Dulong, René (1860-v. 1940) : 126.
Duplessis, Georges (1834-1899) : 43.
Durand, Amand (1831-1905) : 43.
Dutert, Ferdinand (1845-1906) : 119.
Dutuit, Eugène (1807-1886) : 43.

E

Eckmann, Otto (1865-1902) : 139.
Eichmüller, Victor : 539.
Enroch : 78.
Espagnat, Georges d' (1870-1950) : 176, 562.

F

Facchina, Giandomenico (1926-1903) : 580.
Faivre, Abel (1867-1945) : 480.
Fantin-Latour, Henri (1836-1904) : 396-398, 443.
Farmakowsky : 457.
Faure-Laubarède, G. : 147.
Félice, Roger de : 401.
Feuillâtre, Eugène (1870-1916) : 14, 403, 547.
Feure, Georges de (1868-1943) : 14, 70, 122, 125, 144-145, 189, 239, 245, 267, 402, 451, 568.
Fierens-Gevaert, Hippolyte (1870-1926) : 100, 133, 172, 188, 206, 209, 236, 328, 339-340, 594.
Firmin-Didot (éditeur) : 242.

Flamand, Eugène : 560.
Flameng, Léopold (1831-1911) : 43.
Flers, Robert de (1872-1927) : 568.
Floury, H. (18..-19..) : 46.
Follot, Paul (1877-1941) : 369, 403, 404-407, 432, 439, 502, 521, 529, 533, 609.
Fontainas, André (1865-1948) : 20, 222, 526.
Forain, Jean-Louis (1852-1931) : 494, 569.
Forestier, Jean-Claude-Nicolas (1861-1930) : 499.
Formigé, Jules-Camille (1845-1926) : 192.
Fort, Paul (1872-1960) : 560.
Forthuny, Pascal (1872-1962) : 526.
Fortier-Marotte : 73.
Fouquet, Georges (1862-1957) : 403.
Fourcaud, Louis de (1851-1914) : 173, 497.
Foville, Alfred de (1842-1913) : 463.
Fraipont, Gustave (1849-1923) : 52, 72.
France, Anatole (1844-1924) : 432.
Frantz, Henri (pseud. de Fritsch-Estrangin, Auguste Henri) (1870-19..) : 217, 253, 341-342.
Fréchon, Émile (1848-1921) : 569.
Frédéric, Léon (1865-1940) : 199-200, 206.
Frémiet, Emmanuel (1824-1910) : 30, 61, 83, 84, 87-88, 93, 119-120, 174, 187.
French, Annie (1872-1965) : 411.
Fuchs, Louis (1818-1904) : 156-157, 369.

G

Gaillard, Eugène (1862-1933) : 144, 341, 441, 455, 534.
Gaillard, Lucien (1861-1933) : 78, 310.
Gallé, Émile (1846-1904) : 14, 106, 145, 146, 167, 177, 205, 268, 287, 531.
Gallén-Kallela, Akseli (1865-1931) : 140-141.
Gallerey, Mathieu : 315, 404, 406, 427, 438, 548.
Gardelle, Camille (1866-1947) : 123.
Gardet, Georges (1863-1939) : 297, 338.
Garnier, Charles (1825-1898) : 580.
Garnier, Édouard (1840-1903) : 186, 365.
Garnier, Tony (1869-1948) : 439.
Gaudi, Antoni (1852-1926) : 11, 278-279.
Gaudin, Félix (1851-1930) : 98, 232.
Gaudin, Jean (1879-1954) : 412, 419.
Gaudissard, Émile (1872-1956) : 584.
Gauguin, Paul (1848-1903) : 197, 436, 448, 488, 491.
Geffroy, Gustave (1855-1926) : 98, 222, 237, 298, 316.
Gélibert, Jules-Bertrand (1834-1916) : 569.

Genuys, Charles (1852-1928) : 98, 99, 142, 236, 392, 403, 450, 464.
Germain, Alphonse (1861-1938) : 526.
Gesellius, Hermann Ernest (1874-1916) : 140, 452, 454.
Ghéon, Henri (1875-1944) : 383, 494, 569.
Gide, André (1869-1951) : 383, 496.
Gillot, Charles (1853-1903) : 241.
Giraldon, Adolphe (1855-1933) : 243, 412, 457, 571-572.
Giraudon (agence) fondée en 1877 : 569.
Gjobel (ateliers) : 313.
Gleizes, Albert (1881-1953) : 477, 505.
Goerz, Carl Paul (1854-1923) : 333.
Goncourt, Edmond et Jules de (1822-1896 et 1830-1870) : 195, 596.
Goupil (maison) : 216.
Goupy, Marcel (1886-1954) : 558.
Gourmont, Rémy de (1858-1915) : 25.
Goussé, Henri (1872-1914) : 147.
Gouttière-Vernolle, Émile (1855-1927) : 363.
Grandhomme, Paul (1851-1944) : 547.
Granet Pierre (1842-1910) : 319.
Grasset, Eugène (et caractère Grasset) (1841-1917) : 30, 33, 34, 45-46, 61, 69-70, 72, 75, 77, 83-87, 89-90, 92-93, 98-100, 111, 115, 118, 136, 152, 154-158, 169, 177, 180, 182, 190, 205, 209-210, 221, 229, 231-237, 239-244, 250, 256, 262, 267-268, 285, 298, 301-304, 308-310, 330, 332, 334-336, 341, 370, 372, 374-375, 392, 394, 406, 410, 412, 419-420, 432, 435, 451, 456-457, 511, 568, 572, 580, 589-591, 595, 597, 600, 603, 613.
Groult, André (1884-1966) : 501-502, 565.
Groult, Nicole (Poiret, Nicole) (1887-1967) : 565.
Gsell, Paul (1870-1947) : 319-320.
Guadet, Julien (1834-1908) : 369, 371, 585.
Guébin, Louis (1854-1933) : 423.
Guérin, Alphonse-Théodore (et École Guérin) (1857-après 1906) : 84-85, 87, 152, 231, 332, 405.
Guérin, Charles (1875-1939) : 342.
Guibert, Joseph (1869-1943) : 370.
Guichard, Ernest : 166.
Guiffrey, Jules (1940-1918) : 98.
Guillaume, Eugène (1922-1905) et méthode Guillaume : 348, 423, 424.
Guillemot, Maurice (1859-1931) : 286, 310, 479, 484, 494, 509, 522-523, 536-537, 546, 553-554, 563, 586, 588, 608.
Guilleré, René (1878-1931) : 527, 536, 538.
Guillot, Anatole (1865-1911) : 174, 187, 319.
Guilloux, Alphonse (1852-1939) : 444.
Guimard, Hector (1867-1942) : 11, 13, 14, 67, 108, 113, 193, 451, 459, 504, 522, 605.
Gusman, Pierre (1862-1942) : 494.

H
Hadamard, Lucie (épouse Dreyfus) (1870-1945) : 44.
Hamm, Henri (1871-1961) : 147.
Hanfstaengl (agence) : 569.
Hankar, Paul (1859-1901) : 134-135.
Hansen-Reistrup, Karl (1823-1929) : 293.
Harvey, Alexander (1868-1949) : 411.
Havard, Henry (1838-1921) : 113, 192.
Haviland (Manufacture) : 78.
Heaton, Clément (1861-1940) : 190.
Hébrard, Adrien (1865-1937) : 93.
Heim, F. : 302.
Hellé, André (1871-1945) : 548.
Helleu, Paul (1859-1927) : 381.
Hénard, Eugène (1849-1923) : 439.
Herbinier, Arsène (1869-avant 1955) : 156-157.
Herman-Kähler (Manufacture)
Hiroshige (1797-1858) : 293.
Hobé, Georges (1854-1936) : 463-464.
Hodler, Ferdinand (1853-1918) : 515.
Hœntschel, Georges (1855-1915) : 194, 323, 370, 387-388, 437.
Hoffmann (fresquiste) : 587.
Hoffmann, Josef (1870-1956) : 273, 282.
Hohlwein, Ludwig (1874-1949) : 364-365, 377, 379.
Hokusaï (1760-1849) : 494.
Hollerbaum & Schmidt : 546.
Holme, Charles (1848-1923) : 220.
Horta, Victor (1861-1947) : 12-13, 15, 134-135, 459.
Hourticq, Louis (1875-1944) : 487-488, 491, 528, 538, 582.
Howard, Ebenezer (1850-1928) : 537.
Hoytema, Theo van (1863-1917) : 568.
Huber, Anton : 273.
Huillard, Paul (1875-1966) : 501.
Hurtré, Émile (1870-1930?) : 116-117.
Huysmans, Joris Karl (1848-1907) : 195, 219, 568.

I
Iribe, Paul (1883-1935) : 480, 509, 564, 566.
Ives, Frederic (1856-1937) : 246.

J

Jacobson, John : 563-564.
Jacquin, Arthur (1851-1932) : 494.
Jallot, Léon (1874-1967) : 404-406, 439, 458, 502, 533, 574, 609.
Jamot, Paul (1863-1939) : 238, 586.
Jaulmes, Gustave (1873-1959) : 533, 551.
Jaurès, Jean (1859-1914) : 306.
Jeanin, Georges (1841-1925) : 302.
Jeanmaire, [Edouard ?] (1847-1916) : 386.
Jeanneret, Charles-Édouard (pseud : Le Corbusier) (1887-1965) : 518, 520.
Jeanniot, Pierre-Georges (1848-1934) : 494.
Jensen, Georg (1866-1935) : 540.
Jiranek, Milos (1875-1911) : 136.
Jones, Owen (1809-1874) : 599.
Jouhaud, Léon (1874-1950) : 547.
Jourdain, Francis (1876-1958) : 562.
Jourdain, Frantz (1847-1935) : 32, 98, 117, 142, 181, 187, 209, 222, 225-230, 238, 260, 264-265, 267-268, 291, 294, 298, 306, 307, 318, 341, 379, 407, 416, 426, 506-509.
Jouve, Paul (1878 ou 1880-1973) : 174, 338, 343, 491.

K

Kadar, Gabriel (1859-1928) : 368-369.
Kahn, Gustave (1859-1936) : 98, 112, 187, 225-230, 237, 253, 268, 290, 298, 306, 379.
Kahnweiler, Daniel-Henry (1884-1979) : 505.
Kandinsky, Wassily (1866-1944) : 366.
Karageorgevitch, Bojidar (1861-1908) : 298.
Karbowsky, Adrien (1855-1945) : 194.
Kaulitz, Marion (1865-19..) : 549.
Kefer, Gustave (1855-19..) : 531.
Keller, Alfred (1877-19..?) : 333.
Khnopff, Fernand (1858-1921) : 206.
King, Jessie (1875-1949) : 411, 548.
Kisling, Moïse (1891-1953) : 507.
Klee, Paul (1879-1940) : 598.
Klein, Charles (1873-après 1906) : 451.
Klimt, Gustav (1862-1918) : 137.
Koch, Alexander (1860-1939) : 56, 82, 217.
Koch, Walther : 546.
Kœchlin, Raymond (1860-1931) : 303, 599, 600.
Koernig, Arno : 273;
Kogan : 507.
Köyer, Peder Severin (1851-1909) : 292.
Kreuger, Nils (1858-1930) : 275, 410.

Krieger : 451.
Kupka, Frantisek (1871-1957) : 507.

L

L'Art dans Tout (1896-1901) : 14
La Fresnaye, Roger de (1885-1925) : 501, 504.
La Gandara, Antonio de (1861-1917) : 381, 480.
La Maison Moderne : 14, 17, 116, 125-126, 144, 181-182, 189, 193, 220, 228, 255, 289, 311, 314, 403, 405-406.
La Sizeranne, Robert de (1866-1932) : 228
La Touche, Gaston (1854-1913) : 123, 174, 324, 328-329, 446.
Laborde, Léon de (1807-1869) : 165-166, 340.
Labori, Fernand (1860-1917) : 560.
Labouret, Auguste (1871-1964) : 524.
Labrouche, Pierre (1876-1956) : 594.
Labrouste, Henri (1801-1875) : 61, 128, 181, 226, 513, 612.
Lacombe, Georges (1868-1916) : 209.
Lafenestre, Georges (1837-1919) : 249.
Lagneau, Jules (1851-1894) : 201.
Laguionie : 538.
Lahor, Jean (pseud. de Cazalis, Henri) (1840-1909) : 129, 143, 298, 312-314, 461.
Lalique, René (1860-1945) : 14, 77, 126, 132, 144, 167, 186, 189, 245, 288, 335, 432, 509, 560.
Lambeaux, Jef (1852-1908) : 206.
Lambert, Théodore (1857-19..) : 315, 404-405, 574.
Lamourdedieu, Raoul (1877-1953) : 584.
Lampué, Pierre (1834-1924) : 506.
Lance, Adolphe (1813-1874) : 43
Landry, Abel : 185.
Laprade, Laurence de : 215, 486, 553, 555.
Laprade, Pierre (1875-1931) : 345.
Laran, Jean (1876-1948) : 218, 391, 401-402, 409, 451, 613.
Larche, Raoul (1860-1912) : 581.
Larousse (éditeur) : 151, 317, 572, 611.
Larsson, Carl (1853-1919) : 274-275.
Latenay, Gaston de (1859-1943) : 122.
Läuger, Max (1864-1952) : 137, 415, 437, 441.
Laugier, Léon (1879-1962) : 591.
Laurens, H. (Henri-Pierre, éditeur) : 215, 233-234, 365, 389.
Laurens, Jean-Paul (1838-1921) : 30, 61, 83-86, 88, 171, 173, 321, 348, 382, 384.
Laurens, Paul (1870-1934) : 384.
Lavirotte, Jules (1864-1924) : 577.

Le Bourgeois, Gaston (1880-1956) : 491-492, 551, 584.
Le Félibrige (association) : 460.
Le Sidaner, Henri (1862-1939) : 328-329, 381.
Lebasque, Henri (1865-1937) : 574.
Leclerc : 386.
Lecoq de Boisbaudran, Horace (1802-1897) : 84, 87, 396, 424.
Lefébure, Ernest (1835-1913) : 99.
Lefèbvre, Hippolyte (1863-1935) : 444.
Lefèvre, Camille (1853-1933) : 393, 451.
Lefort, Lucien (1850-1916) : 463.
Lemercier (imprimerie) (1803-1901) : 41, 43, 72-73, 78, 248, 369.
Lemmen, Georges (1865-1916) : 447.
Lemonnier, Henry (1842-1936) : 121, 320, 370, 495.
Lemonnier, Camille (1844-1913) : 98.
Lemordant, Julien (1878-1968) : 382.
Lenoble, Émile (1876-1940) : 437, 547.
Lenoir, Alfred (1850-1920) : 443.
Lenormant, François (1837-1883) : 43-44.
Léon, Paul (1874-1962) : 223.
Léonard, Agathon (1841-1923) : 183.
Lepape, Georges (1887-1971) : 480, 566-567.
Lepère, Auguste (1849-1918) : 303, 330, 492-439, 568.
Leprieur, Paul (1860-1918) : 98, 308.
Letellier, Léon (1859-1926) : 184, 201, 205.
Leuba, Albert-Guillaume : 466.
Lévy, Albert (?-1976) : 30, 218-219, 613-615.
Lévy, Aron (1821-1897) : 40-44, 72.
Lévy, Émile (1861-1916) : près de 400 occurrences.
Lévy, Max : 246
Lévy-Brühl, Lucien (1857-1939) : 44
Lévy-Dhurmer, Lucien (1865-1953) : 95, 202-205, 207.
Liberty & Co : 125, 255.
Lindgren, Armas (1874-1929) : 140, 452-454.
Liouville, Jacques (1879-1960) : 591.
Lipchitz, Jacques (1891-1973) : 491.
Lloyd, C. : 548.
Lorain, Gustave (1882-19..) : 157.
Lorrain, Jean (1855-1906) : 219.
Louvrier de Lajolais, Auguste (1829-1908) : 151.
Lovatelli : 125.
Lucas, Hippolyte (1854-1925) : 117.
Lugné-Poë (1869-1940) : 559.

Lugrin, P. : 215.
Luigini, Ferdinand (1870-1943) : 384.
Lumet, Louis (1872-1923) : 298, 319, 610.

M

Macbeth, Ann (1875-1948) : 313.
Mackensen, Franz : 517.
Mackintosh, Charles Rennie (1868-1928) : 411.
Magne, Lucien (1849-1916) : 30, 32, 61, 83-90, 98, 100, 104, 112, 152, 154, 171, 177, 180, 186, 189, 191, 210, 221, 229, 238, 256, 266, 309, 509-510, 528, 579-580, 589, 592, 613.
Maignan, Maurice (1872-1946) : 461, 531, 532, 543, 591.
Maillet, Arthur : 53, 55, 58, 81, 155.
Maillol, Aristide (1861-1944) : 208-209, 393, 489-491, 594.
Majorelle, Louis (1859-1926) : 14, 145-146, 560.
Mâle, Émile (1862-1954) : 119, 392, 545.
Malherbe, Gustave de (1856-1935) : 71-72, 78, 248, 481.
Mallarmé, Stéphane (1842-1898) : 18.
Manguin, Henri (1874-1949) : 345.
Manzi, Joyant et Cie (éditeur-imprimeur) (1897-1917) : 216.
Marcel, Henry (1854-1926) : 258, 322, 388-389, 443-444.
Marcel, Pierre (1878-1953) : 370.
Marcoussis, Louis (1883-1941) : 507.
Mare, André (1885-1932) : 477, 501-502, 504, 605.
Marguillier, Auguste (1862-1945) : 569-570.
Marinot, Maurice (1881-1960) : 547.
Marquet, Albert (1875-1947) : 345, 382.
Marret, Henri (1878-1964) : 576, 578-579.
Martin, Henri (1860-1943) : 95, 174, 246, 248-249, 321-329, 343, 446, 448, 574.
Marx, Roger (1859-1913) : 20-22, 30, 83, 87-88-91, 105, 120, 131-132, 143, 146, 150, 160, 164, 167-168, 187-188, 191, 201, 222, 237-238, 258, 260, 265, 285, 292, 296-298, 302, 304, 316-317, 323, 341, 381, 392, 408, 426-427, 436, 455, 459, 506, 526-527, 534, 536, 550, 572.
Massé, Alfred (1870-1951) : 259, 527.
Massier, Clément (1845-1917) : 205, 598.
Massin, Charles : 615.
Mathilde (princesse) (1820-1904) : 446.
Matisse, Henri (1869-1954) : 345, 477, 601.
Mauclair, Camille (1876-1945) : 20, 237-238, 327-328, 338-339, 345, 379-383, 398-400, 421, 446-447, 458, 497, 579.
Maupassant, Guy de (1850-1893) : 92.
Maus, Octave (1856-1919) : 50, 98-100, 102, 104-105, 133, 142, 159, 176, 199-200, 206.
Méheut, Mathurin (1882-1958) : 45, 234, 333, 369, 375, 378, 436, 482, 486, 552, 555, 591.

Meier-Graefe, Julius (1867-1935) : 14, 81, 123, 135, 181, 185, 212-214, 253, 268, 405, 437, 539, 609.
Meisenbach, Georg (1841-1912) : 246.
Meissen (manufacture) : 137.
Meissonier, Ernest (1815-1891) : 85.
Mellerio, André (1862-1943) : 95, 202, 222, 426.
Mellery, Xavier (1845-1921) : 206.
Ménard, René (1862-1930) : 93, 205, 207, 328, 330, 342, 496-498, 569, 576.
Mendès, Catulle (1841-1909) : 219, 227.
Mère, Clément (1861-1940) : 535.
Mérimée, Prosper (1803-1870) : 103, 166.
Mérodack-Janneau, Alexis (1873-1919) : 366.
Merson, Luc-Olivier (1846-1920) : 30, 61, 83-88, 172, 175, 191, 199-200, 447, 580.
Méthey, André (1871-1920) : 547, 593.
Metman, Louis (act. 1898-1941) : 527.
Metzinger, Jean (1883-1956) : 477.
Meunier, Charles (1865-1948) : 177.
Meunier, Constantin (1831-1905) : 320, 444.
Meyer-Riefstahl, Rudolf (1880-1936) : 599-601.
Meynial, Jules : 480.
Mezzara, Paul : 386, 527, 552, 555.
Michel, André (1853-1925) : 95, 98, 120, 176.
Migeon, Gaston (1861-1930) : 236, 328, 330, 389, 597-600.
Milon, Eugène (1859-1917) : 588.
Minne, George (1866-1941) : 206.
Mistral, Frédéric (1830-1914) : 460.
Mithouard, Adrien (1864-1929) : 233, 448, 587.
Mockel, Albert (1866-1945) : 337.
Modersohn, Otto (1865-1943) : 517.
Möhring, Bruno (1863-1929) : 139.
Molinier, Émile (1857-1906) : 44, 67, 77, 98, 100, 105, 108-110, 122, 125, 149, 168-169, 186, 193, 236, 369, 429, 451.
Monet, Claude (1840-1926) : 93, 324.
Monod, François (1877-19..) : 33, 37, 223-225, 236, 267, 283, 288, 303, 324, 326, 342, 345, 379, 382, 391, 393, 398-399, 408-410, 415, 419, 422-423, 431-433, 447-450, 453, 482-483, 495, 504-505, 507, 509-510, 515, 517, 528-529, 533- 534, 536-537, 554, 565, 597.
Monod, Gabriel (1844-1912) : 224.
Monod-Herzen, Gabriel (1873-1963) : 236-237, 267.
Montald, Constant (1862-1944) : 206.
Montandon, Henry : 108.
Montesquiou, Robert de (1855-1921) : 195, 338.
Moréas, Jean (1856-1910) : 203.

Moreau, Georges (1853-1934) : 317, 423, 610.
Moreau-Nélaton, Étienne (1859-1927) : 151, 236, 317, 396.
Morice, Charles (1861-1919) : 309, 345-346, 397-398.
Morice, Gabriel : 369.
Morin, Louis (1855-1938) : 494, 543.
Morisset, Henri (1870-1956) : 342.
Morosov, Ivan (1871-1921) : 449.
Morris, William (1834-1896) : 12, 57, 61, 95-96, 119, 129, 135, 141, 165, 204, 220-221, 307, 312, 492, 514.
Moser, Koloman (1868-1918) : 273, 282, 341.
Mottez, Victor (1809-1897) : 576.
Mourey, Gabriel (1865-1943) : 30, 33, 37, 93, 95, 129, 207, 210, 217-223, 228, 230, 236-239, 243, 256, 258, 261, 264-296, 306-313, 316, 322-329, 337, 341, 393, 436, 446, 479-480, 483-484, 486, 490-491, 498-499, 514-515, 517, 520, 530-531, 533, 535, 547, 558, 572, 584, 592, 606-607.
Mucha, Alfons (1860-1939) : 46, 72, 220, 243, 303, 333, 335-338, 568.
Muthesius, Hermann (1861-1927) : 411, 463.
Mutzenbecher, Curt von (1866-1938 ?) : 449.
Myrbach, Felician von (1853-1940) : 273

N

Nefftzer, Auguste (1820-1876) : 92.
Niclausse, Paul (1879-1958) : 489, 491, 594.
Nicolas, Émile : 363.
Nicolle, Marcel (1871-1934) : 99, 122, 125.
Nicollet, Gérard : 186.
Niels-Hansen (Hansen-Jacobsen, Niels) (1861-1941) : 292.
Niemeyer, Adalbert (1867-1932) : 416.
Niermans, Édouard-Jean (1859-1928) : 116.
Nocq, Henry (1868-1944) : 81, 168, 297.
Norberg, Pierre : 448-449, 458.
Noussanne, Henri de (1865-19..) : 307.
Nouvion, Jacques de : 480.
Nyrop, Martin (1849-1921) : 276.

O

Olbrich, Josef Maria (1867-1908) : 408, 415.
Ollendorf (éditeur) : 151, 483.
Orsi, Achille d' (1845-1929) : 320
Ory-Robin, Blanche (1862-1942) : 313.
Osbert, Alphonse (1857-1939) : 95.

P

Pankok, Bernhardt (1872-1943) : 139.
Parmentier, Eugène : 241.
Pascal, Jean-Louis (1837-1920) : 369, 371.
Pasteur, Louis (1822-1895) : 580.
Paul, Bruno (1874-1968) : 139, 416.
Pechman (baron de) : 543.
Peignot, Georges (1839-1899?) : 68, 240-241.
Péladan, Joséphin (1859-1918) : 94-95, 202-203, 206, 222, 559, 561.
Pelletan, Édouard (1854-1912) : 46, 240.
Pératé, André (1862-1947) : 391, 453.
Perret, frères : 585, 587, 608
Perret, Auguste (1874-1954) : 475, 588-589, 595
Perrot, Georges (1832-1914) : 150.
Peter, Victor (1840-1918) : 310.
Petit, Charles Guillaume : 246. .
Petit, Georges (1856-1920) et galerie : 323, 326, 383-384, 390.
Philippe, Charles-Louis (1874-1909) : 383.
Picard, Edmond (1836-1924) : 50.
Picard, Georges (1857-1943 ?) : 123, 174.
Picasso, Pablo (1881-1973) : 475.
Pillard-Verneuil, Maurice (parfois dit Verneuil) (1869-1942) : plus de 250 occurrences.
Pillet, Jules-Jean (1842-1912) : 423.
Pinsard, Jules : 245, 247.
Piot, René (1869-1934) : 562, 576.
Pissarro, Lucien (1863-1944) : 242.
Plauszewsky : 333.
Plumet, Charles (1861-1928) : 32, 116, 122, 144, 181-182, 185, 221, 236, 255, 265, 268, 291, 311, 402, 405, 486, 524, 351.
Poe, Edgar Allan (1809-1849) : 219.
Point, Armand (1861-1932) : 95, 167-168, 202, 204-205, 329.
Poiret, Paul (1879-1944) : 479, 563-568, 601.
Pommier, Albert (1880-1944) : 489, 594.
Poupelet, Jane (1878-1932) : 489.
Pradelle, Georges (1865-1935) : 269, 576.
Praetere, Jules de (1879-1947) : 412.
Previati, Gaetano (1852-1920) : 447.
Prévot, René (1880-1955) : 415-416, 517.
Prinet, René (1861-1946) : 207.
Proust, Antonin (1832-1905) : 54, 151.
Prouvé, Victor (1858-1943) : 145, 287, 421.
Puech, Denys (1854-1942) : 309.

Puig i Cadafalch, Josep (1867-1956) : 278.
Pujo, Maurice (1872-1955) : 94-95, 201-202.
Pulsky, Charles (1853-1899) : 369.
Puvis de Chavannes, Pierre (1824-1898) : 30, 61, 83-89, 93, 106, 173-174, 197, 199-202, 206-207, 209, 321-323, 338, 396-397, 443, 448, 490, 497, 574, 576, 578, 587.

Q

Quantin (Albert) (1850-1933) et édition : 46, 71, 73.
Quénioux, Gaston (1864-1951) : 305, 423-426, 476, 517, 610, 612.
Quillivic, René (1879-1969) : 490-491.
Quost, Ernest (1844-1931) : 302

R

Rackham, Arthur (1867-1939) : 569-570.
Radics, Eugène : 369.
Raffaëlli, Jean-François (1850-1924) : 426.
Raguel, Félicien : 291.
Rais, Jules (1872-1943) : 257, 286-287, 298, 328.
Rajon, Claude (1866-1932) : 202.
Rambosson, Yvanhoé (1872-1943) : 363, 366, 390-391, 473, 482, 614.
Ranson, Paul-Élie (1862-1909) : 208-209, 505, 559.
Rapin, Henri (1873-1939) : 551.
Recolin, Charles (1857-1905) : 202.
Régius (ferronnier) : 427.
Reiber, Émile (1826-1893) : 52.
Reinhardt, Max (1873-1943) : 560.
Réjane (1856-1920) : 446.
Rémon, Georges (1889-1963) : 560.
René-Jean (1879-1951) : 536.
Rengade, Jules (1841-18..) : 307.
Renoir, Pierre-Auguste (1841-1919) : 381, 506.
Rey, Augustin (1864-1934) : 439.
Riat, Georges (1870?-1905) : 291.
Ricketts, Charles (1866-1931) : 241.
Ricourt, Achille : 48.
Riemerschmid, Richard (1868-1957) : 195-196, 273, 416.
Riotor, Léon (1865-1946) : 256, 426.
Rioux de Maillou, Pedro (1853-1914) : 293.
Rippl-Ronaï, Jozsef (1861-1927) : 208-210.
Rispal, Jules (1871-1909) : 451.
Ritter, William (1867-1955) : 33-34, 45, 58, 63-64, 66, 70, 74-75, 80, 88, 90-92, 99-100, 112, 136-137, 140, 142, 159, 216, 218-219, 237, 270, 282, 300, 364, 374-377, 379, 387, 474.

Rivaud, Charles (1859-1923 ?) : 456, 590.
Rivera, Diego (1886-1957) : 477.
Rivière, Henri (1864-1951) : 73, 151, 171, 317, 369, 492-493.
Rivière, Jacques (1886-1925) : 383-385, 569.
Rivière, Théodore (1857-1912) : 183, 598.
Rivoire, François (1842-1919) : 302
Robert, Émile (1881-1948) : 53, 194, 422, 435, 540, 548.
Robida, Albert (1848-1926) : 119.
Roblin, Pierre Louis (1877-1916) : 521, 527.
Roche, Pierre (1855-1922) : 183, 236, 302, 308, 313, 453.
Roches, Fernand (1882-19..) : 365, 473-474, 516, 590, 614.
Rodin, Auguste (1840-1917)
Roger, Claude (Roger-Marx, Claude ?) (1888-1977?)
Roger-Milès, Léon (1859-1928) : 36, 91, 330, 489, 570.
Roll, Alfred (1846-1919) : 174.
Roseman : 570.
Rosenthal, Gabrielle (1881-1941) : 550.
Rosenthal, Léon (1870-1932) : 516, 526, 550.
Roty, Louis-Oscar (1846-1911) : 30, 33, 61, 83-89, 187.
Rouard, Georges (1874-1929) : 538, 547, 615.
Roubille (1872-1955) : 427.
Rouché, Jacques (1862-1957) : 393, 449, 456, 539, 560-562.
Rougeron-Vignerot (photograveur) : 73.
Roujon Henry (1853-1914) : 45, 87, 212, 258.
Roussel, Ker Xavier (1867-1944) : 345, 588.
Rouveyre, Edouard (1849-1930) : 78.
Rozenburg (manufacture) : 256.
Rubinstein, Ida (1885?-1960) : 563.
Ruckert, Jean Jules Camille : 249-250.
Rudder, Hélène de (1869-1862) : 134, 289, 552.
Rudder, Isidore de (1855-1943) : 134, 289, 552.
Rudnicki, Léon (act. 1880-1914 env.) : 524.
Ruffe, Léon (1864-1927?) : 215.
Rusiñol, Santiago (1861-1931) : 278.
Ruskin, John (1819-1900) : 165.
Ruyters, André (1876-1952) : 383.

S

Saarinen, Eliel (1873-1950) : 13, 140, 452-454.
Sandier, Alexandre (1843-1917) : 185.
Sandoz, Roger-Gustave (1867-1942) : 527.
Sandreuter, Hans (1850-1901) : 63-64, 74.

Sarazin, Charles (1873-1950) : 307, 426, 463, 466.
Sarradin, Édouard (1869-1957) : 132, 161, 170-171, 392.
Sarraut, Albert (1872-1962) : 527.
Saunier, Charles (1865-1941) : 216, 237-238, 253, 269, 286, 370, 392-393, 403-404, 420, 464, 467, 482, 484, 495, 510, 515, 520-521, 523, 539, 569, 571, 608.
Sauvage, Henri (1873-1932) : 78, 131, 181-182, 307, 402, 405, 426, 439, 451, 463, 466.
Scellier de Gisors, Louis-Georges (1844-1905) : 314.
Schenck, Édouard (1874-1959) : 548.
Schlumberger, Jean (1907-1987) : 383.
Schmidt, Karl : 273
Schnegg, Lucien (1864-1909) : 445, 451, 489.
Schultze(-Naumburg), Paul (1869-1949) : 273.
Schwabe, Carlos (1866-1926) : 70, 94-95, 202-207, 239, 329, 568.
Scott, Mackay Hugh Baillie (1865-1945) : 411, 463, 465.
Séailles, Gabriel (1852-1922) : 94-95, 201.
Sedeyn, Émile (pseud : Maubourg, Jean et Sarrazin, Pierre) (1871-1946) : 30, 33, 38, 218, 404, 427, 478-483, 485-486, 501-505, 510, 523, 530, 534-535, 540, 570-573, 580, 585, 589-590, 593, 608.
Segantini, Giovanni (1858-1899) : 63, 74, 137.
Segard, Achille (1872-1936) : 322, 324.
Seguin, Pierre (1872-19..) : 454.
Selmersheim, Tony (1871-1970) : 116, 122, 144, 181-182, 185, 255, 268, 311, 318, 393, 402, 405, 510, 560.
Séon, Alexandre (1855-1917) : 95, 206.
Sergent, René (1865-1927) : 236, 252, 311, 341, 496.
Serrurier-Bovy, Gustave (1858-1910) : 78, 126, 134, 192-193, 255.
Serruys, Yvonne (1873-1953) : 489.
Sézille, Louis (18..-19..) : 402-403, 451-453, 463-467, 511.
Sicard, François (1862-1934) : 443-444.
Simas, Eugène-Martial (1862-1939?) : 122, 286, 335-336.
Simon, Lucien (1861-1945) : 93, 207, 325, 328-329, 348, 446.
Simonet, René Auguste (1865-19..) : 267, 341.
Simons & Cie : 580.
Slott-Muller, Harald (1864-1937) : 293.
Soleau, Eugène (1853-1929) : 122.
Sorel, Georges (1847-1922) : 26, 306.
Sorel, Louis (1867-1933) : 126, 189, 402, 539.
Sorolla y Bastida, Joaquin (1863-1923) : 458, 382.
Soudbinine, Séraphin (1870-1944) : 488.
Soulié, G. et M. : 147.
Soulier, Gustave (1872-1937) : 30, 33-34, 37, 63, 66-67, 70, 80, 82, 89-100, 103, 106-107-118, 122-126, 129-134, 137-161, 167-170, 173-193, 198-207, 210, 213-215, 217-219, 221-222, 230, 237-238, 252, 256-257, 265, 268, 270, 274, 285, 290, 293, 298, 304, 306-307, 309, 311,

316, 321, 323, 325, 329, 337, 341, 363, 376, 379, 383, 385, 393, 407, 431, 438, 447, 467, 480, 482, 532, 568, 572, 574, 593, 607-608.
Sparre, Louis (1863-1964) : 141.
Spicer-Simson, Theodore (1871-1959) : 109.
Steck, Paul (1866-1924) : 517, 610.
Steeg, Théodore (1868-1950) : 527.
Steichen, Edward (1879-1973) : 565, 567, 569.
Steinlen, Alexandre Théophile (1859-1923) : 188, 320.
Stern, Charles (188.?-195.?) : 532-533.
Stock, Pierre-Victor (1861-1943) et éditions : 42
Süe, Louis (1875-1968) : 501-502, 565.
Suinso, Hishida (Shunsō) (1874-1911) : 342.
Sully-Prudhomme (1839-1907) : 571.
Szabo, Paul : 548.

T

Tadamasa, Hayashi (1853-1906) : 596.
Taikan, Yokayama (1868-1958) : 342.
Taine, Hippolyte (1828-1893) : 143, 541-543.
Talachkino (ateliers de) : 245, 276, 312, 318, 436, 558.
Tauzin, Henri (1879-1918) : 463, 465.
Tenicheva, Maria, dite Ténicheff, Marie (1858-1928) : 276, 436.
Testard, Maurice (1880-1969) : 591.
Thesmar, Fernand (1843-1912) : 547.
Thibaudeau, Francis (1860-1925) : 241, 243.
Thiébault-Sisson, François (1856-1944) : 30, 34, 57-64, 73, 77, 85, 91-93, 96, 100, 118, 130, 133-134, 136-137, 158-161, 170, 177, 180, 182, 185, 218, 221, 371, 478, 607.
Thomas, Albert (1878-1932) : 184.
Thomas, Gabriel (1854-1932) : 449, 587.
Thubert, Emmanuel de (1880?-1945) : 475, 577, 579.
Tiffany, Louis Comfort (1848-1933) : 13, 111.
Toulouse-Lautrec, Henri de (1864-1901) : 72.
Trarieux, Gabriel (1870-1940) : 202.
Trenkler et Cie : 570.
Tressan, Comte de : 596.
Tronchet : 392.
Tronquois, Emmanuel (1855-1918) : 92.
Troost, Paul Ludwig (1878-1934) : 417.
Turner, Joseph Mallord William (1775-1851) : 497, 569.

U

Uhry, Edmond (1871-1920) : 435, 457.

Uzanne, Octave (1851-1931) : 70, 99, 144, 187, 222, 242, 298, 492.

V

Vachon, Marius (1850-1928) : 54, 151-153, 240, 272, 274, 299, 519.
Vaillat, Léandre (1878-1952) : 570.
Valentino, H. (Henri?) (1854-19..) : 517.
Vallgren, Ville (1855-1940) : 95, 141, 183-184, 202, 205.
Vallotton, Félix (1865-1925) : 208, 382, 494.
Valmy-Baisse, Jean (1874-1962) : 147.
Van de Velde, Henry (1863-1957) : 111, 134-135, 195, 217.
Van der Stappen, Charles (1843-1910) : 206.
Van Gennep, Arnold (1873-1957) : 460.
Varenne, Gaston (1872-1932) : 578.
Vaudoyer, Jean-Louis (1883-1963) : 389, 448, 479, 558-562, 566-567, 583-588, 594, 596-597.
Vaudremer, Émile (1829-1914) : 30, 61, 83-89, 229, 348, 369.
Vaugeois, Henri (1864-1916) : 95, 201.
Vauxcelles, Louis (1870-1943) : 379-382, 416-418, 426, 447, 501, 526, 574, 578, 582-584.
Veber, Jean (1868-1928) : 170, 248.
Veil, Theodor (1879-1965) : 417.
Véra, André (1881-1971) : 16, 405, 473, 477, 499-501, 556, 565.
Verneau, Eugène (18..-19..) : 73, 151, 571.
Véron, Eugène (1825-1889) : 163.
Verth, Jan : 281
Vever, Henri (1854-1942) : 98-99, 110, 112, 178, 403, 453.
Vidal de la Blache, Paul (1845-1918) : 460, 466.
Vidalenc, Georges (1885-1967) : 514.
Vignaud, Jean (1875-1962) : 187.
Vignier, Charles (1863-1934) : 599
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de (1838-1889) : 71.
Villon, Jacques (1875-1963) : 366, 501.
Violet, Gustave (1873-1952) : 583.
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1814-1879) : 61-62, 84, 89, 103, 106, 119-120, 128, 134, 158, 166, 177, 179, 190, 226, 244, 266, 288, 292, 330, 334, 340, 391, 405, 463, 465-466, 513, 542, 544, 577, 589, 593, 600, 607, 612-613.
Vitry, Paul (1872-1941) : 98, 100, 119-121, 149, 174, 178, 187, 200, 222, 236-237, 261, 283, 306, 308, 310, 316-319, 338, 344, 365, 388-389, 391-394, 409, 484, 488-491, 533, 544, 574, 581-583, 585, 594, 603.
Vitta, Joseph (1860-1942) : 284-285, 296, 325.
Vlaminck, Maurice de (1876-1958) : 382.
Vogel, Hermann (1856-1918) : 378.
Vogel, Lucien (1886-1954) : 30, 34, 38, 218-219, 377-378, 478-480, 512, 566, 590.
Vogeler, Heinrich (1872-1942) : 517.

Voltz et Wittmer : 139.
Vuillard, Édouard (1868-1940) : 208-209, 382, 559, 588.

W

Wagner, Richard (1813-1883) : 570.
Walter, Jean (1883-1957) : 537.
Welie, Antoon van (1866-1956) : 175.
Wertheim (maison) : 273.
Weyl, Fernand (1874-1931) : 98-99, 103, 202.
Whistler, James Abbott McNeill (1834-1903) : 569, 581, 596-599.
White, Gleeson (1851-1898) : 100, 129-130.
Wielandt, Manuel (1863-1922) : 546.
Wiener Werkstätte : 15, 273.
Wiener, René (1855-1939) : 145
Wilde, Oscar (1854-1900) : 15.
Willette, Adolphe (1857-1926) : 209, 569, 494, 496, 543.
Witte, Jean-Joseph de (1808-1889) : 44.
Worringer, Wilhelm (1881-1965) : 545.
Worth, Charles Frederick (1825-1895) : 479, 563.

Y

Yvon, Adolphe (1817-1893) : 369.

Z

Zervudachi : 405.
Zola, Émile (1840-1902) : 18.
Zuloaga, Ignacio (1870-1945) : 80, 207, 325, 328, 446.

REVUES

Cet index ne concerne que les titres des revues citées dans le texte de la thèse. Il ne prend pas en compte les notes de bas de page.

A

Annalele architecturii si ale artelor cu care si leaga (1890-?) : 51.

Art et Industrie (1909-1914) : 362, 366, 381, 414-415, 417, 461, 473, 517, 320, 329, 349, 562, 585, 610.

Art et Industrie (1925-1955) : 614

B

Bulletin de la Société d'art moderne (1899) : 147.

Bulletin de l'art ancien et moderne (1899-1935) : 74.

Bulletin de l'Union centrale (1874-1880) : 54.

Bulletin des musées de France (1890-1893) : 365.

C

Cocorico (1898-19??) : 239.

Correspondierende Pallas oder Kunstzeitung (1855-?) : 50.

D

Dekorative Kunst (1898-1936) : 46, 81-82, 140, 217.

Deutsche Kunst und Dekoration (1897-1932) : 78, 82, 217.

Die Graphischen Künste (1879-1943 ?) : 80.

Die Kunst für alle (1885-1899) : 51.

E

El Artista (1834-1936) : 50.

Emporium (1895-1964) : 51.

F

Femina (1901-1917 ; 1922-1954) : 378.

G

Gazette des beaux-arts (1859-2002) : 27-28, 34, 48, 59, 66, 74, 99, 216, 237-238, 248, 272, 348, 364, 373, 474-475, 586, 610.

Gazette du bon ton (1912-1925) : 478-480, 512, 564, 566, 568.

Gazette illustrée des amateurs de jardin (1913-1996) : 498.

Gil Blas (1879-1940) : 380, 382, 506, 582.

I

Innen-Dekoration (1900-1944) : 56, 217.

J

Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur : 50.

Jugend (1896-1940) : 31, 51.

K

Kunst und Kunsthandwerk (1898-1931) : 78.

Kunstkronijk (1840-1910) : 50.

L

L'Ameublement (1870-1902) : 53.

L'Architecte (1906-1935) : 366-371, 374, 388, 462, 479, 585, 615.

L'Art à l'école (1908-1939) : 362.

L'Art appliqué (1903-1905) : 215.

L'Art dans l'intérieur ancien et moderne (1912) : 474.

L'Art de France devient *La Belle France* puis *La Douce France* (1913-1923) : 475-476, 515, 520, 528, 536, 539, 577, 578.

L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne (1896-1897) : 53.

L'Art décoratif (1898-1914) : 31-32, 34, 78, 82, 96, 123, 127, 135, 138, 144, 153, 160, 169, 181, 184, 189, 190, 207-208, 212-215, 217, 238-239, 248, 253, 256, 268, 274, 286, 290-291, 298, 304, 309, 313, 363-365, 381, 383, 390-391, 393, 401, 406, 416, 424, 431, 438, 461-462, 473-474, 482, 498, 500-501, 508, 520, 524, 531-532, 539, 543, 559, 562, 564, 590-591, 608, 610, 614.

L'Art décoratif moderne (1894-1898) : 54, 60, 63, 65, 76, 81, 361.

L'Art décoratif pour tous (1902-1904) : 215, 239.

L'Art et les Artistes (1905-1939) : 34, 346, 363-366, 390, 394, 474, 497-498, 564, 570, 604.

L'Art français moderne (1916-1920) : 610-613.

L'Art français, revue artistique hebdomadaire (1887-1901) : 49.

L'Art moderne (1881-1914) : 31, 50.

L'Art pour tous (1861-?) : 52, 474

L'Art pratique (1891-1898) : 52, 65.

L'Artisan pratique (1904-1939) : 215

L'Artiste. Journal hebdomadaire artistique, critique, littéraire… (1831-1904) : 48.

L'Assiette au beurre (1901-1936) : 378.

L'Avenç (1881-1893) : 51.

La Céramique et la Verrerie (1882-1939) : 53.

La Chronique des arts et de la curiosité (1861-1922) : 49, 81.

La Construction (supplément au *Moniteur des architectes*) (1869-1870) : 43.

La Dentelle. Journal de la dentelle à la main (1903-1906) : 215.

La Galerie des modes et des costumes (1778-1878) : 479.

La Gazette archéologique (1875-1899) : 44, 47.
La Grande Revue (1898-1940) : 500, 560, 562.
La Mésangère (Journal des dames et des modes) (1797-1839) : 479.
La Nouvelle Revue : 380.
La Plume (1889-1914) : 50, 56, 65, 71, 99, 216, 237.
La Renaissance des arts français et des industries de luxe (1918-1940) : 614.
La Rénovation esthétique (1905-1910) : 366.
La Revue artistique (1910-1914) : 475.
La Revue Blanche (1891-1903) : 47, 50, 56, 65, 380.
La Revue d'architecture : 368.
La Revue de l'art ancien et moderne (1897-1937) : 34, 49, 74, 99, 237, 254, 348, 364, 474, 610.
La Revue de l'art français ancien et moderne (1885-1904) : 49.
La Revue des beaux-arts (1889-1899) : 77.
La Revue des revues : 42.
La Revue générale de l'architecture et des travaux publics (1840-1890) : 23, 44.
La Revue illustrée : 72.
La Revue indépendante (1884-1895) : 50, 99, 380.
La Vie à la campagne (1906-1966) : 462, 464, 466.
La Vie heureuse (1902-1917) : 378.
La Vie illustrée en France : 72.
Le Bulletin de l'Ami des arts (1843-1845) : 48.
Le Bulletin monumental (1834-) : 48.
Le Courrier français (1884-1914) : 219.
Le Figaro illustré (1883-1911) : 481
Le Guide artistique (revue mensuelle d'art décoratif et d'enseignement) (1909-?) : 474.
Le Journal des dames et des modes (1912-1914) : 480.
Le Magasin littéraire : 80.
Le Modèle (1894-1904) : 52, 233.
Le Monde moderne (1895-1908) : 72.
Le Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie (1884-1939) : 53
Le Moniteur de la céramique, de la verrerie et des industries qui s'y rattachent (1869-1914) : 53.
Le Moniteur des architectes (1870-1878) : 43, 367.
Le National Suisse : 80.
Le Petit Bleu (de Paris) (1898-1940) : 481.
Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art (1915-1922) : 610-613.
Le Spectateur catholique (1897-1900) : 233.
Le Temps (1861-1942) : 92.
Le Tour de France (1860-1914) : 481.
Le XIXe siècle : 481.
L'Encyclopédie d'architecture (1850-1892) : 44, 368.
L'Ermitage (1890-1906) : 50, 99, 237.
Les Annales archéologiques (1844-1881) : 48.

Les Annales politiques et littéraires (1883-1939) : 42.
Les Arts de la vie (1904-1905) : 222, 238, 243, 256, 258, 293-294, 572.
Les Arts du métal (1892-1894) : 54.
Les Arts français (1917-1919) : 572, 610-611.
Les Échos d'industrie d'art (1925-1931) : 615.
Les Maîtres de l'Affiche (1897-1899) : 52.
Les Soirées de Paris (1912-1914) : 477.
Les Tendances nouvelles (1904-1914) : 366.
L'Esprit nouveau (1920-1925) : 25.
L'Estampe moderne (1895-1896) : 52.
L'Estampe originale (1893-1894) : 68.
L'Idée : 481.
L'Image (1896-1897) : 233.
L'Intérieur (1911-1912) : 474.
L'Objectif : 481.
L'Occident (1901-1914) : 239, 587, 594.
L'Ymagier (1894-1895) : 52

M

Mercure de France (1890-1965) : 47, 50, 197, 216, 237, 345, 380, 460, 481.
Mobilier et décoration d'intérieur (1922-1924) : 614.
Modes et manières d'aujourd'hui (1912-1914) : 480.
Montjoie ! (1913-1914) : 505.
Musées et Monuments de France (1906-1907) : 365.
Muveszi Ipar (1887-?) : 51.

N

Notes sur les arts / L'Art social (1911-1914) : 426, 476, 550.
Nouvelle Revue française (1908-) : 383-384, 496, 560.

P

Pall Mall Magazine (1893-1914) : 72.
Pan (1895-1900) : 51.
Pèl & Ploma (1899-1903) : 80.
Portefeuille des arts décoratifs (1888-1898) : 52, 65, 215, 474.

R

Revue de la bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie (1900-1914) : 215, 361.
Revue des arts décoratifs (1880-1902) : 32, 54-55, 59-60, 63, 66, 69, 76, 81, 99, 108, 142, 144, 153, 167, 173, 181, 208, 212, 229, 248, 253, 386.
Revue des études franco-russes (1901-1907) : 560.

Revue pédagogique (1878-1926) : 316.

S

Simplicissimus (1896-1944) : 31.

T

The Dial (1889-1897) : 51.

The Pageant (1896-1897) : 51.

The Studio (1893-1964) : 15, 31, 56-58, 65-66, 72, 76-77, 96, 100, 129, 132, 153, 169, 217, 219, 222, 326, 605.

The Yellow Book (1894-1897) : 51.

- TABLE DES MATIERES DETAILLEE -

- III - 1906-1910 : UN RETOUR A L'ORDRE ?.....357

CHAPITRE 7 – UNE REVUE D'ART GÉNÉRALISTE 361
1/ Un champ en expansion..... 361
La constellation des revues d'art 361
L'Architecte : l'autre revue de la Librairie centrale des beaux-arts 366
Art et Décoration : « la vivante encyclopédie de l'art actuel »..... 371
2/ Les promoteurs de l'ordre 374
Une direction, des directeurs..... 374
Une inflexion conservatrice ? Camille Mauclair et Louis Vauxcelles..... 379
Le réseau de la Nouvelle Revue française : une critique d'art consensuelle 383
3/ Histoire et critique..... 386
L'attraction du passé 386
L'histoire : un corollaire de la critique 390
Le retour à la peinture..... 395

CHAPITRE 8 – POUR LE « RELÈVEMENT DES ARTS APPLIQUÉS »..... 401
1/ Craintes et soulagements : une évolution en demi-teinte..... 401
Les progrès de l'art décoratif..... 401
La suprématie nationale en danger..... 407
Le soufflet du Salon d'automne de 1910..... 413
2/ Réagir : une triple urgence..... 418
L'enseignement, des artistes au public 419
Les expositions comme vitrine 427
L'industrie : un mal nécessaire 433

CHAPITRE 9 – RATIONALISME ET TRADITION..... 443
1/ Modernité et continuité..... 443
Les « peintres » de la vie moderne 443
La modernité décorative 447
Continuer la tradition nationale..... 450
2/ Révisions du décoratif..... 455
De la stylisation 455
Du décor à l'architecture : la solution du régionalisme..... 459

- IV - 1911-1914 : TENDANCES NOUVELLES 469

CHAPITRE 10 – UNE REVUE ANTIMODERNE ? 473
1/ Le repli conservateur des années dix 473
Les revues d'avant-guerre au service des valeurs traditionnelles 473
Autour d'Émile Sedeyn 478
2/ Le passé : une référence omniprésente 484
La tentation de l'archaïsme 485
La question du classicisme 494
3/ Le rejet de l'avant-garde 503
Le malentendu cubiste 503
Une « revue mensuelle d'art moderne » à l'arrière-garde ? 508

CHAPITRE 11 – L'ENGAGEMENT NATIONALISTE DE LA CRITIQUE 513
1/ France/Allemagne : une perspective comparatiste 513
L'obsession allemande 513
Provoquer l'émulation : les stratégies du discours 519
2/ L'Exposition de 1916 comme horizon 524
De Turin 1911 à Paris 1916 : le suivi du projet 524
La mobilisation forcée de la critique 530
3/ L'exaltation des richesses nationales 541
L'art comme expression de la « race » 541
Évaluation d'une suprématie : l'excellence de l'art français 546
Les arts de la femme et du foyer 552

CHAPITRE 12 – VERS UN NOUVEAU STYLE : LES PRÉMICES DE L'ART DÉCO 557
1/ Une ré-extension des arts du décor 557
La révélation des Ballets russes et les arts de la scène 557
La rencontre de l'art et de la mode 563
L'art du livre revalorisé 568
2/ La renaissance de l'art monumental 573
Le retour de la couleur : fresques et mosaïques 573
La grande sculpture 581
Le Théâtre des Champs-Élysées comme paradigme 585
3/ Le décoratif : de la synthèse à la reconversion 589
Style et harmonie 590
L'apport oriental 595

CONCLUSION 603
BIBLIOGRAPHIE 617
INDEX.....664

Mots-clés : revues d'art, arts décoratifs, art et industrie, critique d'art, théorie de l'art, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

Keywords : art reviews, decorative arts, art and industry, art criticism, art theory, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

RÉSUMÉ

La revue* Art et Décoration *(1897-1914) : de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

En 1897, paraît la première revue parisienne consacrée à la critique des arts décoratifs contemporains : *Art et Décoration*, publiée par la Librairie centrale des beaux-arts. Jusqu'en 1914, elle reste fidèle aux engagements énoncés par son programme : être l'auxiliaire du développement d'un art décoratif français moderne, au sens large, en suivant étroitement l'actualité artistique et en prenant part aux débats critiques, esthétiques, théoriques et idéologiques qui sous-tendent cette actualité. Cette recherche a pour but de décrypter l'action critique et théorique d'*Art et Décoration* en tant qu'auxiliaire de l'évolution des faits artistiques, selon trois niveaux de lecture : la place d'*Art et Décoration* et de ses principaux acteurs au sein du champ éditorial des revues d'art, la vocation militante de son discours critique, et, enfin, son élaboration d'une esthétique décorative extensive. Tout en suivant ce triple niveau de lecture, cette étude adopte un parcours en quatre temps, correspondant à quatre périodes, définies par la superposition de l'histoire interne d'*Art et Décoration*, de l'évolution des faits artistiques et du positionnement critique et théorique de la revue vis-à-vis de ces derniers.

The review *Art et Décoration* (1897-1914), from Art nouveau to a modern decorative art

In 1897, the *Librairie centrale des beaux-arts* published the first Parisian review devoted to contemporary decorative arts criticism: *Art et Décoration*. Until 1914, the review adhered to its original mission of chronicling the development of modern, French decorative art by reporting artistic events, and taking an active role in the critical, aesthetical, theoretical and ideological debates of the period. This research intends to understand the critical and theoretical actions of *Art et Décoration* through three different perspectives: the role of *Art et Décoration* and its main contributors in the field of art review publishing; the militant language of its critical discourse; and, its construction of an extensive decorative aesthetic. In addition to these three viewpoints, this study is further divided into four chronological periods based upon the internal dynamics of *Art et Décoration*, artistic developments of the era, and the progression of the review's critical and theoretical positions.

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Rectorat
Fbg du Lac 5a
2000 Neuchâtel
Tel +41 32 718 10 20
messagerie.rectorat@unine.ch

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : FRAVALO Prénom : Fabienne

Cursus : Doctorat Histoire de l'Art Faculté d'inscription : Lettres

Lieu et date : Neuchâtel, le 31.8.2015 Signature : Fravalo

****

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Mots-clés : revues d'art, arts décoratifs, art et industrie, critique d'art, théorie de l'art, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

Keywords : art reviews, decorative arts, art criticism, art theory, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

La revue Art et Décoration *(1897-1914) : de l'Art nouveau à un art décoratif moderne*

En 1897, paraît la première revue parisienne consacrée à la critique des arts décoratifs contemporains : *Art et Décoration*, publiée par la Librairie centrale des beaux-arts. Jusqu'en 1914, elle reste fidèle aux engagements énoncés par son programme : être l'auxiliaire du développement d'un art décoratif français moderne, au sens large, en suivant étroitement l'actualité artistique et en prenant part aux débats critiques, esthétiques, théoriques et idéologiques qui sous-tendent cette actualité. Cette recherche a pour but de décrypter l'action critique et théorique d'*Art et Décoration* en tant qu'auxiliaire de l'évolution des faits artistiques, selon trois niveaux de lecture : la place d'*Art et Décoration* et de ses principaux acteurs au sein du champ éditorial des revues d'art, la vocation militante de son discours critique, et, enfin, son élaboration d'une esthétique décorative extensive. Tout en suivant ce triple niveau de lecture, cette étude adopte un parcours en quatre temps, correspondant à quatre périodes, définies par la superposition de l'histoire interne d'*Art et Décoration*, de l'évolution des faits artistiques et du positionnement critique et théorique de la revue vis-à-vis de ces derniers.

The review *Art et Décoration* (1897-1914), from Art nouveau to a modern decorative art

In 1897 the *Librairie centrale des beaux-arts* publishes the first Parisian review devoted to contemporary decorative arts criticism: *Art et Décoration*. From this date to 1914, the review conforms itself to its first program: to go along with the development of a French modern decorative art. So it follows the artistic events and takes part into critical, aesthetical, theoretical and ideological debates that underlie these events. This research intends to understand critical and theoretical action of *Art et Décoration* in the decorative art progression between 1897 et 1914. It proposes three reading levels: the role of *Art et Décoration* and its main contributors into the art reviews publishing field, the militant vocation of its critical discourse, and its construction of an extensive decorative aesthetic. Trough these three reading levels, this study is divided into four chronological periods, which are determined by the combination of *Art et Décoration*'s intern story, of artistic events progression and of the critical et theoretical position of the review.

Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS
CHEC

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 3 : annexes

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

rapporteurs

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

le
11 mai 2015

Université de Neuchâtel
Institut d'histoire
de l'art et de muséologie

Université Blaise-Pascal
Clermont-Ferrand II
École doctorale LSHS

Thèse de doctorat ès lettres en histoire de l'art
présentée par

Fabienne Fravalo

La revue *Art et Décoration* (1897-1914), de l'Art nouveau à un art décoratif moderne

volume 3 : annexes

sous la codirection de

Régine Bonnefoit et Jean-Paul Bouillon

Jury

Laurent Baridon, Université Lumière Lyon II
Rossella Froissart, Université de Provence – Aix-Marseille
Philippe Kaenel, Université de Lausanne
Pierre Vaisse, Université de Genève

Semestre de printemps 2015

- SOMMAIRE -

I – SOURCES

I-A *Art et Décoration* par elle-même : textes programmatiques et rétrospectifs

I-B Archives concernant la Librairie centrale des beaux-arts et la famille Lévy

I-C Correspondance entre William Ritter et *Art et Décoration* ou au sujet d'*Art et Décoration*

I-D Correspondance entre Émile Lévy et Mathurin Méheut

II – RÉPERTOIRES

II-A Sommaires d'*Art et Décoration* de 1897 à 1914

II-B Hors-textes : techniques et photograveurs

II-C Publicités

Tableaux statistiques

Répartition par typologie d'annonceurs

II-D Auteurs

Dates et fréquence des collaborations

Répartition socio-professionnelle

Notices

III - ICONOGRAPHIE

Note : cette annexe reproduit les œuvres citées ou évoquées dans la thèse, dans l'ordre de leur apparition dans *Art et Décoration*. Le système de numérotation adopté suit la publication des numéros : « 1897-1 » pour « janvier 1897 », « 1898-3-5 » pour « mars à mai 1898 » etc.

ANNEXE

- I -

SOURCES

I-A *Art et Décoration* par elle-même : textes programmatiques et rétrospectifs

François Thiébault-Sisson, « Art et Décoration, revue mensuelle d'art moderne », *Art et Décoration*, [avant-propos inséré au début du tome I], [1896], p. [1-3].

L'Art décoratif, si longtemps délaissé, reprend faveur. Aux manifestations isolées par lesquelles il s'est affirmé au début, succèdent des manifestations plus compactes ; à l'initiative privée des artistes, correspondent, chez les fabricants, des efforts moins brillants et moins originaux, mais plus étudiés, plus coordonnés, plus pratiques.

L'imagination est le guide unique des artistes. Elle les a souvent inspirés d'une façon très heureuse ; mais ces bonheurs d'expression, tout partiels, seraient restés sans influence sur la marche de l'art décoratif s'ils n'avaient piqué d'émulation le fabricant.

Nous avons vu ce dernier, à son tour, s'inquiéter, chercher, lui aussi, du nouveau, et, pour interpréter l'idée neuve, courir le risque dispendieux d'un renouvellement d'outillage. L'essai lui a réussi. Dans le papier peint, dans l'étoffe, dans la reliure, dans l'orfèvrerie, dans le vitrail, d'intéressants essais ont surgi, suivis d'encourageants résultats.

Ces résultats, toutefois, n'ont rien de définitif. Ils jalonnent la voie ; c'est beaucoup, – mais nul n'a encore trouvé la formule dans laquelle devra se résumer l'art de demain, et le principe sur lequel on devra se régler, nul ne le voit. On a, pour construite l'édifice, des matériaux de premier choix sous la main ; – le plan d'ensemble, d'où tout dépend, reste à faire.

Ce plan d'ensemble, nous n'avons pas la prétention de le dresser. On ne crée pas un art neuf de toutes pièces. C'est une œuvre essentiellement anonyme à laquelle tout le monde collabore, et qui n'est jamais signée par un seul. – Nous encouragerons cette œuvre commune, nous enregistrerons avec impartialité tout effort qui, dans une mesure quelconque, y aidera, et nous l'enregistrerons d'où qu'il vienne.

Le mouvement que nous donnons pour tâche d'observer n'est pas né, comme on le croit communément, outre-Manche. Il y a pris, à la suite des prédications de Ruskin, sous l'impulsion de W. Morris et de Burne-Jones, une extension rapide, il s'y est organisé avec un rare esprit de méthode, mais il avait pris naissance chez nous. On a trop oublié les travaux par lesquels deux architectes français, Labrouste et Viollet-le-Duc, surtout Viollet-le-Duc, ont préconisé à la fois l'étude de l'art gothique et le retour, dans l'art décoratif, aux saines traditions nationales. Ils n'ont été compris, par malheur, et suivis, que du petit nombre. Dédaignées chez nous, leurs idées ont été reprises en Angleterre par Morris ; elles n'ont été appréciées des Français qu'après avoir porté fruit en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, même.

À l'heure actuelle, il existe à l'étranger deux écoles, l'une anglaise, l'autre américaine, en voie de développement continu, et dont l'activité se traduit par des œuvres en harmonie avec les exigences du pays, avec les habitudes et le tempérament de la race ; une école belge est en voie de formation. Et partout, en Europe, des tendances analogues s'éveillent ; – artistes et fabricants s'évertuent, et l'enseignement, sous la pression des idées courantes, sous des patronages officiels ou privés, se renouvelle.

Un intérêt pressant nous commande donc, en France, d'observer toutes les phases de ce mouvement international. Nous y trouverons d'utiles exemples. Qu'il y ait lieu de les critiquer ou de les suivre, la leçon sera profitable, et chaque fois que nous y invitera l'occasion, nous ferons ressortir clairement cette leçon.

On ne s'interdira pas, en effet, la critique dans la Revue que nous avons entrepris de créer. On en bannira tout étroit parti pris, mais on se fera une loi de démêler, dans les tentatives de toute sorte qui vont se multiplier, celles qui s'inspireront avant tout de la logique et qui se présenteront dans un état parfait d'équilibre. On ne condamnera pas pour cela l'imprévu, mais on exigera de l'imprévu qu'il satisfasse à la fois le sens commun et le bon goût, qu'il se pénètre des règles imposées à l'artiste par le but spécial qu'il poursuit et par la matière dans laquelle il travaille. On se gardera, en un mot, de prendre l'excentrique pour du neuf, et la médiocrité inédite pour de l'originalité de bon aloi.

L'autorité personnelle qui nous manque, on la trouvera dans le Comité qui a bien voulu s'associer à notre tentative et guider l'Art et la Décoration dans sa marche. Où trouver meilleure

garantie que dans des noms comme ceux de Puvis de Chavannes, Vaudremer, Frémiet, Jean-Paul Laurens, Cazin, L.-O. Merson, Grasset, Roty, Lucien Magne ?

Il nous reste à exposer le plan de la publication. Le voici :

Aux articles d'information et de critique que l'actualité nous dictera, dans lesquels nous passerons en revue toutes les expositions où l'art décoratif joue un rôle, s'ajouteront des études suivies sur les industries d'art, et des monographies d'ouvriers d'art ou d'artistes français et étrangers. Là encore, le choix des sujets sera guidé par l'événement du jour, et notre premier numéro contiendra sur William Morris, sur son influence en Angleterre, sur son œuvre, un travail accompagné de reproductions soignées et nombreuses.

Dans toute revue sérieuse consacrée à l'art, et à l'art décoratif spécialement, l'illustration n'a pas moins d'importance que le texte : elle en est le complément obligé, l'instructif et l'indispensable auxiliaire. Nous nous attacherons donc à multiplier autant que possible l'image.

Et en même temps que nous tiendrons le lecteur au courant des expositions, que nous le ferons entrer, par des études séparées, dans le secret des fabrications, dans l'intimité des créateurs de tout ordre, nous lui rendrons compte aussi des concours dus à l'entreprise privée ou publique, nous lui en mettrons les résultats sous les yeux. Enfin la revue ouvrira des concours spéciaux d'un caractère essentiellement pratique et elle y conviera l'élève des écoles comme l'artiste. Ces concours, que récompenseront des primes en argent, seront jugées non par nous, mais par des membres de ce comité de rédaction, qui nous aidera du magistral appui de ses conseils. Être jugés par ces hommes éminents, quel honneur pour les jeunes gens de nos écoles ! et quelle leçon ! »

Anonyme, « Notre questionnaire », *Art et Décoration*, novembre 1905, supplément, p. 1.

Nous devons d'abord remercier nos lecteurs des très nombreuses réponses qu'ils ont bien voulu faire à notre questionnaire. De nombreuses réponses nous arrivent encore chaque jour, ce qui nous a décidé à laisser la consultation ouverte jusqu'au 15 novembre.

Le sentiment général qui se dégage jusqu'ici dans ces réponses est que la voie que nous suivons est la bonne, et que nous devons continuer. Cependant, beaucoup d'heureuses idées ont été émises dont nous ferons notre profit, et dans ce présent numéro, nous donnons déjà satisfaction à certaines des demandes qui ont été formulées. On nous demandait, entre autres, la technique du Batik, nos lecteurs la trouveront détaillée ici. On nous demande aussi de donner plus d'importance au *Supplément*. Nos abonnés y trouveront des comptes rendus d'expositions et tous les renseignements que nous avons jugé devoir les intéresser.

Bref, cette consultation n'aura pas été inutile. Elle nous permettra d'entrer en plus complète communication d'idées avec nos lecteurs, de mieux répondre à leurs désirs. Dans notre prochain numéro, nous indiquerons les améliorations que nous comptons apporter.

La Rédaction, « Notre consultation », *Art et Décoration*, décembre 1905, supplément, p. 4-5.

Comme nous le disions dans notre dernier numéro, notre consultation a été très bien accueillie. Les réponses sont venues par centaines. Elles nous assurent que la revue satisfait ses lecteurs et leur est utile et elles nous suggèrent un certain nombre d'idées nouvelles. En voici le résumé et le commentaire suivant l'ordre du questionnaire, dont nous reprenons les termes :

1° *Peintres, sculpteurs, décorateurs ou architectes français ou étrangers dont on désire que la revue publie la monographie.*

Parmi les noms qu'on nous cite, nous avons mis à l'étude et nous ferons paraître prochainement des monographies sur Eug. Guillaume, J.-P. Laurens, Eug. Carrière, Lucien Simon, Aubrey Beardsley, Vaudremer, etc., par MM. G. Lafenestre, Léonce Bénédite, Camille Mauclair, Gabriel Mourey, etc.

2° *Études techniques sur les métiers d'art*

Presque tous nos lecteurs les demandent et en marquent l'utilité. Nous donnerons successivement des études sur le Fer forgé par M. Eug. Arouet, la Céramique par M. Doat, le Vitrail par M. Marcou, la Reliure, la Dentelle par M. P.-Verneuil, l'Eau-forte par M. Courboin, la Photographie artistique par M. Ed. Monod-Herzen.

On s'attachera à compléter la description des procédés par des notes bibliographiques et par des notes techniques documentaires.

3° *Monuments de l'art du passé*

Il est bien entendu qu'*Art et Décoration* reste une revue d'art moderne, qui s'occupe de publier et de commenter les œuvres les plus remarquables des contemporains. Mais on nous demande avec raison de toucher accessoirement à l'art du passé dans la mesure où cela est profitable à nos lecteurs – cela de deux manières :

Nos études techniques comporteront comme introductions, de courts résumés historiques, rappelant la progression et l'évolution des formes et des procédés, et reproduisant quelques belles pièces anciennes, caractéristiques, nullement destinées à être copiées, mais donnant occasion à des comparaisons et à des analyses techniques.

En second lieu, un article, de temps à autre, pourra être consacré par exemple à telle exposition rétrospective particulièrement nouvelle et intéressante (art musulman, art japonais, etc.).

4° *Concours*

On nous en propose un grand nombre d'excellents. Nous en retenons plusieurs et nous publierons bientôt le programme des concours suivants : lettres ornées et monogrammes pour broderie ; – décor de fenêtres ; stores et brise-bise ; – maison de campagne à bon marché.

Nous nous proposons, afin de donner plus de valeur pratique à ces concours, de les faire précéder d'articles sur les sujets correspondants, et de les faire, autant que possible, suivre de l'exécution du projet primé.

***

Voici les résultats les plus notables de notre questionnaire. Nous ferons encore notre profit de certaines indications de détail que nos correspondants nous proposent.

C'est ainsi que l'on voudrait une bibliographie plus complète, et comprenant les ouvrages techniques et pratiques, les livres de métier.

On demande d'autre part (et l'idée ne vient ni d'un artiste ni d'un commerçant, mais d'un amateur) que les artistes et les maisons commerciales dont nous publions les ouvrages, ou dont nous annonçons les produits, puissent faire connaître leurs prix dans le supplément de la revue, dans sa partie renseignements et annonces. Cela est en effet de l'intérêt général. Cela est une condition de la prospérité des artistes et des industries d'art, et cela est nécessaire au public, qui voudrait se mettre en rapports avec l'artiste ou avec le fabricant, et qui n'est retenu souvent que par ce défaut de renseignements pratiques.

***

Ce qui ne nous a pas été le moins précieux dans les réponses de nos lecteurs c'est les preuves nouvelles qu'elles nous apportent de l'action de notre revue sur le goût public. Un jeune architecte nous écrit :

« Je réside actuellement à B. Cette plage se construit tous les ans ; cette année, un ralentissement se produisit. La cause en était surtout à l'écœurement des propriétaires devant la banalité et le peu de confortable des habitations neuves édifiées d'après d'anciens types. Appelé par un ami, artiste, je vins à B. dans l'espoir d'édifier quelques constructions. Présenté à divers propriétaires comme architecte moderniste, ceux-ci me firent grise mine et me déclarèrent leur hostilité pour l'art moderne : ils ne le connaissaient que par les meubles de bazar ou les productions médiocres qui encombrent la province. Mon ami leur soumit alors quelques exemplaires d'*Art et Décoration* où il leur signala notamment les deux reproductions de mes envois aux Salons avec la bienveillante critique de

M. Verneuil. Ces propriétaires constataient *pour la première fois* l'existence d'œuvres modernes intéressantes ; et désormais confiants, ils accordèrent *sans aucune autre référence* la construction de leurs villas à un jeune architecte d'eux inconnu, qui se trouva enlever ainsi les quatre constructions importantes de l'endroit en un mois et demi. »

Nous tenons, à la fin du compte rendu de cette consultation, à rappeler à nos lecteurs qu'*Art et Décoration*, à l'avenir, recevra toujours volontiers la communication de leurs desiderata et de leurs conseils.

[Paul Cornu], *Art et Décoration, revue mensuelle d'art moderne, table des matières contenues dans les 12 premières années, tomes I à XXXV (janvier 1897-décembre 1908)*, Paris, Émile Lévy éditeur, Librairie centrale des beaux-arts, 1908, p. [1-3]

À la fin de l'année 1896, la Librairie centrale des Beaux-Arts annonçait, par la plume de M. Thiébault-Sisson, la fondation d'une revue mensuelle d'art moderne sous le titre : *Art et Décoration*.
Les œuvres d'art décoratif venaient d'être, trois ans auparavant, admises aux expositions des Champs-Élysées et l'étaient depuis cinq ans à celles du Champ-de-Mars. Le public commençait à témoigner, pour les efforts tendant à la création d'un style nouveau, d'une faveur qu'il n'accordait plus, depuis longtemps, qu'aux copies des styles anciens. Quelques fabricants consentaient à les encourager en leur faisant une place dans leur production ; quelques autres, plus audacieux, s'y consacraient exclusivement.

L'heure était bien choisie pour tâcher d'entretenir, par la création du nouveau périodique, le courant des sympathies récemment suscitées entre artistes, public et fabricants. Aussi *Art et Décoration* prit-elle rapidement une place importante parmi les revues d'art.

Aujourd'hui elle atteint sa treizième année. Restée fidèle aux tendances qu'elle s'était donné pour mission de faire connaître et de soutenir, elle en offre, dans la collection des vingt-quatre tomes parus, la riche encyclopédie.

***

S'adressant tout à la fois aux amateurs et aux artistes, *Art et Décoration* avait annoncé, d'une part, des articles d'information et de critique sur les producteurs, leurs expositions d'ensemble ou particulières et, d'autre part, des études sur les industries d'art, les techniques de la décoration et l'enseignement artistique.

De fait, elle n'a négligé aucune des manifestations où l'art décoratif a joué un rôle important : à l'Exposition universelle de 1900 a été consacrée la presque totalité des tomes VII et VIII ; fréquemment les salons de la Société Nationale, des Artistes français, de la Société du Salon d'automne, ont fait l'objet de plusieurs articles par année ; mais *Art et Décoration* ne s'en est pas tenue aux expositions parisiennes : celles de la Société d'art moderne de Bordeaux (1900), de l'École de Nancy (1909), celles même de la Libre Esthétique à Bruxelles, des Arts and Crafts à Londres, de l'Art français à Krefeld, des Industries d'Art moderne à Liège, de l'Art décoratif moderne à Turin, pour ne citer que celles-là, ont suscité de longs comptes rendus.

Les monographies d'artistes, tant français qu'étrangers, occupent la plus importante partie du texte. C'est exceptionnellement et seulement pour des raisons tirées encore de l'*actualité* qu'on les trouve consacrées à des artistes défunts, comme aux Dessinateurs du XVIe siècle, à Rembrandt, à Chassériau, à Carpeaux, à Puvis de Chavannes, à Berthe Morizot [sic]. Généralement elles s'attachent à des artistes vivants, pris soit à un moment de leur production, soit sous un seul aspect de leur œuvre. C'est ainsi qu'ont été étudiés, parmi les peintres : J.-C. Cazin, Wisthler [sic], Carrière, Besnard, Cottet, Roll, J.-P. Laurens, H. Martin, L. Simon, Chéret, E. Dinet, La Touche, J. Veber, Maurice Boutet de Monvel, Mlle Dufau, Aman-Jean, L. Frédéric, Maurice Denis, Brangwyn, G. d'Espagnat ; – parmi les dessinateurs et graveurs : Bracquemond, Helleu, A. Lepère, Steinlen, Jacquin ; – parmi les sculpteurs : Dalou, C. Meunier, Rodin, Bartholomé, Saint-Marceaux, L. Bistolfi, S. Becker, J. Lambeaux, A. Charpentier, Gorguet, Schnegg, Gardet, Th. Rivière ; – parmi les graveurs en médailles : Chaplain, Roty, Yencesse, H. Nocq ; – parmi les architectes et les décorateurs : G. Hobé, Carl Larsson, G.

Munthe, Plumet, Selmersheim, Lalique, Laurent Bouvier, Carriès, Dammouse, T. Doat, Delaherche, W. Crane, Grasset, Mucha, Bellery-Desfontaines, Gaillard, de Feure, H. Sauvage, Serrurier-Bovy, M. Dufrêne [sic], E ; Robert, etc.

Un des services que pourra rendre la Table d'*Art et Décoration* sera qu'elle permettra de joindre, aux monographies, les citations extraites d'articles plus généraux et d'en accroître la documentation. Qu'on jette un coup d'œil sur des nomenclatures comme celles qui énumèrent les reproductions des œuvres de A. Charpentier, de Bellery-Desfontaines, de Grasset, de Lalique, de G. de Feure, de Ch. Plumet : on verra qu'en se reportant simplement à ces reproductions on peut juger de la valeur et de l'évolution de leur talent. N'est-il pas intéressant de constater, par exemple, que la première citation relative à Maurice Dufrène prend cet artiste, aujourd'hui en pleine possession de ses moyens, à sa sortie de l'École, lorsqu'il figurait encore au nombre des jeunes décorateurs dont les envois faisaient tant de succès aux concours d'*Art et Décoration* ?

Les amateurs et les écrivains d'art goûtent davantage les comptes rendus d'exposition et les monographies d'artistes. Mais les producteurs eux-mêmes trouvent dans *Art et Décoration* une matière qui leur est plus personnellement destinée : ce sont les articles sur l'état de la décoration française ou étrangère, sur les perfectionnements des techniques, sur les établissements d'enseignement professionnel, sur les groupements artistiques divers, parisiens, provinciaux ou étrangers. Ainsi ont été étudiés dans leur production d'ensemble les architectures anglaise, belge, autrichienne, allemande, finlandaise, l'art populaire russe, la broderie écossaise, les tissus musulmans, les pochoirs japonais, les céramiques de Copenhague, etc. Des articles d'une valeur technique dont les noms de leurs auteurs : E. Garnier, T. Doat, Grasset, M. P.-Verneuil, F. Gaudin, L. Magne, Jeanmaire et Leclerc, E. Monod, etc., sont les meilleurs garants, ont successivement abordé les arts du mobilier, du cuir, du métal, de la céramique, de la verrerie, du vitrail, des bijoux, de l'impression en couleurs, de la pyrogravure, de la corne, de la fonte à la cire perdue, etc. Toute une importante série, due à la plume de M. P.-Verneuil, qui a appuyé ses démonstrations de dessins empruntés soit à ses propres cartons, soit à ceux, si riches, de Grasset, de Bellery-Desfontaines, de M. Dufrène, de Meheut [sic], de Benedictus, de Séguy, recherche les principes de l'adaptation du décor à la forme, ou montre les partis à tirer, pour la décoration, des formes des animaux, en particulier des insectes, des oiseaux, des poissons et des reptiles. Très judicieusement, le rappel de quelque motif tiré de l'ornementation d'autrefois ou de la décoration japonaise, musulmane, etc., vient préciser le lien qui, dans tous les temps et tous les pays, rattache l'art à la nature. Au surplus, tout en défendant avec constance l'art nouveau, *Art et Décoration* rend volontiers le témoignage d'admiration qui est dû au passé et sait en tirer une leçon pour le présent. L'ouverture du Musée des Arts décoratifs, son importante exposition de dentelles, celle de la toile imprimée au Musée Galliera, l'inauguration de la collection Moreau-Nélaton, la publication de la collection Hœntschel, furent autant d'occasions pour passer en revue l'art d'autrefois.

Grâce aux quelques noms cités on a pu se rendre compte déjà de l'intérêt du texte élaboré par les collaborateurs d'*Art et Décoration*. Aux noms des membres du comité de direction, MM. Vaudremer, Grasset, L. Magne, J.-P. Laurens, Fremiet, Roty, L. Bénédite, R. Marx, il suffira d'ajouter ceux de MM. E. Molinier, A. Alexandre, Thiébault-Sisson, H. Marcel, A. Dayot, F. Jourdain, L. Monod, G. Brière, P. Vitry, R. Bouyer, G. Mourey, F. Courboin, L. Deshairs, A. Fierens-Gevaërt, G. Kahn, C. Mauclair, O. Maus, E. Sarradin, Ch. Saunier, G. Soulier, M. P.-Verneuil, L. Vauscelles, E. Avenard, H. Clouzot, J.-L. Vaudoyer, J. Laran, etc, pour en indiquer la variété.

Mais il est juste de constater qu'*Art et Décoration* doit une grande part de son succès à l'agrément de son aspect. Le choix, pour la composition, du caractère typographique Grasset ; l'agrément des lettres ornées, des encadrements de pages, des distributions harmonieuses de clichés ; la perfection technique apportée à l'exécution des hors-texte en couleurs, tout contribue à faire de chaque tome de la revue un beau livre.

Quant au nombre et à la valeur documentaire des reproductions, ils sont tels qu'il a été possible de constituer un répertoire court et substantiel de la matière si abondante contenue dans ces douze premières années, en s'en tenant à la seule nomenclature des illustrations.

C'est ce répertoire qu'on trouvera plus loin. Rien qu'à la parcourir on aura l'impression qu'*Art et Décoration*, est bien une entreprise sans analogue ; que, de toutes les revues françaises, elle est bien la seule qui ait réussit à constituer pour notre éducation présente comme pour la documentation des historiens futurs, la vivante encyclopédie de l'art *actuel* dans ses efforts les plus originaux.

Jean Laran, « Art et Décoration », *Art et Décoration*, mai-juin 1919, p. 33-34

En reprenant cette publication, que la guerre a interrompue au mois d'août 1914, nous avons pour premier devoir d'apporter notre hommage à la mémoire de notre fondateur.

Émile Lévy, qu'une mort prématurée a enlevé, en janvier 1916, a attaché son nom à des éditions magnifiques, pour lesquelles aucun soin, aucun sacrifice ne lui paraissaient excessifs, parce qu'il voulait en faire ce qu'elles sont, en effet, l'honneur de la librairie française. Son goût affiné des belles choses, sa longue pratique du monde artistique, son expérience sans cesse renouvelée de la technique du livre, son souci de l'élégante présentation des œuvres, nous en avons constamment bénéficié ici même, car l'éditeur d'A&D en fut aussi le collaborateur le plus actif et le plus diligent. La conception élevée qu'Émile Lévy s'était faite de son rôle, à la tête de la Librairie centrale des Beaux-Arts, est un précieux héritage qui doit être et qui sera fidèlement conservé.

***

Lorsque cette revue s'est fondée, à la fin de l'année 1896, sous le parrainage de Puvis de Chavannes, Vaudremer, Grasset, JP Laurens, LO Merson, Frémiet, Roty et Lucien Magne, il fallait quelque audace pour consacrer un périodique français à l'art contemporain et plus encore pour y réserver une place privilégiée à l'art décoratif moderne.

C'est à peine si les arts « mineurs » venaient d'être admis dans les expositions. Malgré des efforts comme ceux de l'Union centrale des Arts décoratifs, un public bien restreint encourageait les tentatives des trente ou quarante artistes qui luttaient pour la reconnaissance de nos arts industriels. Il suffit de voir, au lendemain de la guerre, l'empressement de la foule autour de vitrines et des ensembles de nos décorateurs pour mesurer le chemin parcouru. Nul ne contestera la part prise par cette revue dans ce progrès de l'opinion.

***

Ce qu'elle a inlassablement demandé aux artisans comme aux artistes, c'est tout d'abord d'être de leur temps, de ne pas souscrire à cet aveu d'impuissance qu'est le pastiche des styles anciens.
La partie serait déjà gagnée si ce pays avait eu l'esprit d'organisation dont la concurrence internationale et les nécessités modernes font un devoir impérieux. Mais la guerre a passé, nous laissant de dures leçons, qui ne seront pas perdues. Ce n'est pas la routine qui résoudra les problèmes de l'heure présente : reconstruction des provinces dévastées, extension des villes, création de logements sains et accueillants pour tous.

Est-ce à dire que l'on a espéré, que l'on attend encore l'éclosion miraculeuse d'un style sans lien avec le passé ? Jamais rien de tel n'a été dit ici. Il s'agit d'émonder les branches mortes et d'activer la montée de sève et non d'arracher l'arbre avec ses racines. Nous ne rêvons pas de la nouveauté à tout prix, de la maison à l'envers et de la chaise à 5 pieds ; mais nous approuvons une 24 HP de ne pas ressembler à un carrosse, et nous ne nous lassons pas de dénoncer le ridicule d'une banque camouflée en temple antique.

L'occasion du renouvellement espéré est suffisamment offerte à qui sait pratiquer les franches structures, les belles matières, les saines techniques, et consulter à propos la nature « intarissable fontaine de beauté et d'invention. »

***

Si l'on a trop demandé à ces principes éternels, si des écoliers trop pressés ont cru y trouver la recette qui tenait lieu de la science et du talent, ce n'est pas la faute de ceux qui les ont formulés. Que l'on se reporte aux articles si sages d'un Grasset, d'un Lucien Magne, qui formèrent de leurs leçons une génération entière d'artistes, on y trouvera toutes les réserves qui mettent à leurs plans respectifs la pédagogie et l'art.

L'application rigoureuse des principes logiques de construction et d'ornementation ne suffit pas à faire naître l'œuvre d'art. L'œuvre d'art comporte essentiellement un artiste, c'est-à-dire un

homme qui possède à un degré éminent tout d'abord la force, ou la grâce, ou la finesse, ou l'élégance ou la fantaisie, et aussi le courage de ses goûts, et aussi un instinct subtil du rythme et de l'harmonie, et aussi l'esprit d'invention, et aussi l'amour et l'expérience de son métier. Or, c'est le caractère et l'imagination, et le sens des formes et des couleurs, et la conscience qu'il est le plus difficile de mettre en formule et en traités.

C'est pourquoi, si nous restons fidèles à une doctrine qui a fait ses preuves, nous pensons, toutefois, qu'il ne faut manier les règles et les théories que d'une main légère et discrète.
Exposer les faits, le plus de faits possible, faire connaître les œuvres et les artistes, le plus d'œuvres et d'artistes possibles, tel reste notre but essentiel.

Notre regretté collaborateur et ami Paul Cornu avait résumé naguère, le passé d'*Art et Décoration* dans un mot qui demeure notre programme, parce qu'il comporte moins de parti pris dans les dogmes que de curiosité attentive pour les résultats : continuer au jour le jour *la vivante encyclopédie de l'art actuel*.

Anonyme, « Chronique. Notes et Informations. - Notre couverture », *Art et Décoration*, janvier 1920, supplément, p. 1

Nos lecteurs n'auront pas retrouvé à la place accoutumée la double tige d'ancolie qui portait, depuis vingt-trois ans, le titre et le sommaire d'*Art et Décoration*. Cette enseigne, familière à tous les yeux, œuvre de jeunesse de M. P.-Verneuil, qui fut, par la plume et le crayon, le plus constant collaborateur de notre revue, avait le double mérite de réaliser un bel équilibre des noirs et des blancs et de symboliser cette poussée, un peu exubérante, du végétal stylisé, qui fut la substance du renouveau ornemental.

Mais un quart de siècle ne s'écoule pas sans apporter dans le goût quelques changements, dont une publication vivante doit être le reflet. De la concision, de l'air, des partis sobres et hardis, tels sont, dans le livre comme ailleurs, les exigences actuelles. Telles sont aussi les moindres qualités de M. Daragnès, qui a bien voulu dessiner et graver sur bois notre nouvelle couverture. C'est à regret que nous devons nous contenter aujourd'hui de mentionner son nom, car ce rare illustrateur mérite de ne pas être connu des seuls bibliophiles : mais nous en reparlerons bientôt à loisir.

Anonyme, « Chronique. – Notes et informations. "Art et Décoration" et "L'Art décoratif" », *Art et Décoration*, décembre 1921, supplément, p. 1.

Fondée par Meier-Graefe en 1898, un an après *Art et Décoration*, la revue *L'Art décoratif* a cessé de paraître en 1914.

Successivement, Gustave Soulier, puis Eugène Belville et Yvanhoe Rambosson avaient présidé à ses destinées. Mais c'est surtout depuis 1910 qu'elle avait, sous l'active et intelligente direction de M. Fernand Roches, gagné de nombreuses sympathies.

La revue *L'Art décoratif* ne reparaîtra pas. Elle vient de se fondre avec son aînée.

Ceux qui savent combien son programme était voisin du nôtre ne seront pas étonnés de cette fusion. Les artistes qu'elle aimait sont ceux-là même dont nous nous attachons à faire connaître les œuvres. Nous continuerons, en son nom et au nôtre, le bon combat qu'elle menait, à côté de nous, pour l'art décoratif moderne.

Albert Lévy, « Le quarantième anniversaire d' "Art et Décoration" », *Art et Décoration*, janvier 1937, p. 1

L'année même d'une grande exposition, c'est-à-dire d'une manifestation où vont pouvoir se confronter les tendances esthétiques les plus diverses, *Art et Décoration* atteint ses quarante ans révolus.

Lorsqu'en 1896 Émile Lévy décida de fonder une revue d'art décoratif, il ne le fit pas pour ajouter une « branche » nouvelle à l'activité déjà grande de la *Librairie Centrale des Beaux-Arts*. Il créa *Art et Décoration* parce qu'il sentait que tout un public avait besoin d'une publication qui concrétiserait les

efforts qu'on tentait un peu partout en France et à l'étranger pour échapper à la copie d'ancien et créer un style neuf, complètement neuf.

Il faut se rappeler ce qu'étaient les conditions de création artistique dans ces années du siècle finissant pour se rendre compte combien était audacieuse, et pourtant nécessaire, la création d'un tel organe, qui, non seulement devait soutenir des recherches authentiques, mais, encore, entendait réunir tous les lecteurs s'intéressant à ces tentatives.

S'adresser tout à la fois aux artistes et aux amateurs ; faire œuvre de critique et d'information ; suivre les évolutions esthétiques des créateurs isolés ou des groupes ; signaler tout apport nouveau qui pouvait avoir une influence déterminante, etc… : tels sont les quelques objectifs que s'était immédiatement proposés Émile Lévy, avec toute l'intelligence de sa jeune maturité ; tels sont, croyons-nous, les buts qu'il a atteint et que nous nous flattons d'atteindre toujours.

Le premier rédacteur en chef de la revue fut Thiébault-Sisson, ceux qui lui succédèrent furent : Gustave Soulier, M. P.-Verneuil, Gabriel Mourey, Lucien Vogel, Émile Sedeyn, Jean Laran, Léon Deshairs, Louis Cheronnet. Ces différentes personnalités sont assez connues de nos lecteurs pour que nous n'ayons pas à rappeler les titres qu'elles avaient à la conduite de cette revue, à travers les courants de la vie artistique. Mais ce que l'on peut souligner, c'est que la diversité de leurs tempéraments fit que, sans jamais s'éloigner de la ligne de conduite que son fondateur lui avait assignée, *Art et Décoration* ne se cristallisa jamais dans une formule étroite ou périmée et sut toujours demeurer une revue vivante.

Ces « capitaines » de rédaction parvinrent à grouper autour d'eux une parfaite pléiade d'écrivains d'art et de critiques où furent toujours mêlés jeunes et aînés dans un constant souci de constituer une collaboration subtilement intelligente et curieuse autant qu'avertie.

Ainsi, en quarante ans, il n'est pas un artiste digne de ce nom à qui il n'ait été consacré un ou plusieurs articles dans cette revue. On se doute qu'une énumération, même succincte de tous ces noms tiendrait une place telle qu'il nous faut y renoncer. Mais nous pouvons dire que tous les « créateurs » véritables de ce temps ont toujours trouvé chez nous un encouragement ou leur consécration. Et nombreux sont ceux qui virent leur nom cité pour la première fois par *Art et Décoration* ou qui trouvèrent dans notre revue la première étude d'ensemble consacrée à leur œuvre. Ces « révélations » au public d'œuvres débutantes qu'aujourd'hui le temps et l'opinion ont consacrées sont une des fiertés de notre revue.

De même, il n'est pas une technique artistique, pas une école esthétique française ou étrangère, pas un matériau, pas un progrès qui ne furent examinés ou jugés ici dès leur apparition ou dès que la preuve fut faite de leur valeur.

Art et Décoration a toujours encouragé toutes les expériences et combattu pour toutes les audaces pourvu qu'elles fussent enrichissantes. Tout comme il s'est tourné vers les arts des hautes époques, ou primitifs, ou populaires, chaque fois qu'ils pouvaient offrir un enseignement ou de rafraîchissants éléments d'inspiration.

Pour nous il n'y a pas de cloisons étanches entre les parties de l'art. L'art est vie, l'art est dans la vie. L'art est un tout qui doit être servi et magnifié dans toutes ses formes d'expression et dans toutes ses manifestations. C'est pourquoi nous le suivons dans toutes ses évolutions, au jour le jour, oserons-nous dire.

C'est pour tout cela que la collection complète d'*Art et Décoration* constitue une véritable Encyclopédie de l'art de ce siècle, examinant non seulement les faits mais aussi leurs sources et leur influence les uns sur les autres, encyclopédie à laquelle on ne peut se dispenser d'avoir recours dès que l'on veut étudier un peu plus profondément le mouvement esthétique de notre temps. Mais c'est aussi sans doute pourquoi, tandis que nombre de revues ayant un programme analogue au nôtre, n'ont eu qu'une existence éphémère, nous avons trouvé, entre les considérations objectives et les jugements immédiats sur l'actualité, un équilibre et une expérience qui nous ont permis de durer et de faire connaître l'art de notre pays à travers le monde entier.

Qu'on parcoure seulement l'ensemble des tables des matières des quarante années qui viennent de s'écouler, l'on y verra que nous pouvons vraiment affirmer que pas un instant nous n'avons failli à notre tâche. Et c'est dans cette constatation, faite par tous nos amis, que nous puisons toutes les forces nécessaires pour considérer avec confiance l'avenir.

Anonyme, « 1897-1947 », *Art et Décoration*, 1er trimestre 1947, n. p.

Ce n'est pas une vaine gloire pour une revue que d'atteindre un âge aussi canonique, qui confère à l'effort humain tout son sens et consacre son autorité. Si *Art et Décoration*, fondée en 1897 par Émile Lévy, est aujourd'hui la doyenne des publications d'art en France, ne devons-nous pas en tirer quelque légitime fierté ? N'est-ce pas la meilleure preuve de l'amicale confiance que nos lecteurs, dispersés à travers le monde entier, ont toujours accordée à ceux qui la dirigèrent et qui surent interpréter à chaque fois les préoccupations essentielles de leur époque ?

Fêter notre jubilé, c'est, en effet, retrouver page après page les noms de tous ceux dont l'histoire a par la suite ratifié la place et qui illustrent l'art décoratif contemporain : c'est faire l'énumération de toutes ces tentatives, parfois si diverses, qui nous conduisirent du modern-style aux prémisses de l'art de demain ; c'est rappeler aussi que chaque essai a son importance et peut devenir riche de conséquences imprévues.

Ainsi, ce que nous célébrons ici, c'est donc non seulement la clairvoyance de ceux qui ont réussi, par un judicieux travail d'équipe, à choisir dans l'immense défilé de cinquante années d'art et à mettre en valeur, dès leurs débuts, les véritables talents. Mais c'est surtout l'œuvre accomplie peu à peu par tous ces créateurs français ou étrangers pour donner à la vie un accent plus personnel, un cadre plus digne et plus humain, où chaque élément a sa part, du meuble de haut luxe au plus humble objet quotidien. Et c'est pour cette raison sans doute, parce qu'elle s'est toujours penchée attentivement sur ces problèmes et qu'elle n'a pas craint de rappeler les grands exemples du passé ou les audacieuses réussites des civilisations primitives, que notre revue a pu elle-même conserver un caractère vivant et se renouveler d'année en année.

Un cinquantenaire est un précieux gage de vitalité. Et c'est pour nous le meilleur encouragement à continuer notre tâche et aider la France à maintenir, grâce à ses artistes, son prestige spirituel dans le monde de demain.

I-B Archives concernant la Librairie centrale des beaux-arts et la famille Lévy
Archives nationales, Paris

F/18/330 Dossier 8 : feuillets 85-88

L.M.S. du Préfet de Police au Ministre de l'Intérieur, 3 décembre 1869

« Paris, le 3 décembre 1869,
Monsieur le Ministre,
J'ai l'honneur d'informer votre excellence que, conformément à l'art. 2 de la loi du 11 mai 1868, M. A. Lévy, libraire-éditeur né à Metz, Moselle, en 1821, demeurant à Paris, rue de Seine, 29-31,
a déposé dans mes bureaux, le 25 novembre 1869, une déclaration portant que, jouissant de ses droits civils et politiques, il a l'intention de publier, à Paris, un journal non politique intitulé « La Construction », paraissant hebdomadairement.
Le propriétaire de ce journal, M. Lévy, qui en sera aussi le gérant,
Et l'imprimeur, M. Bonaventure, 55 quai des Grands Augustins.
M. Lévy n'est pas noté aux sommiers judiciaires.
Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.
Le Préfet de Police. »

L.M.S. du Chef de la Division de la Presse à M. A. Lévy, 4 décembre 1869

«Ministère de l'intérieur. Direction générale du personnel, Division de la presse. 1er bureau.
Paris, le 4 décembre 1869,
Monsieur,
Par déclaration déposée à la Préfecture de Police le 25 novembre dernier, vous avez fait connaître votre intention de publier, à Paris, un journal non politique ayant pour titre : « La Construction ».
Je crois devoir vous rappeler, Monsieur, que l'art. 7 de la loi du 11 mai 1868, vous impose l'obligation de faire un double dépôt, de deux exemplaires de votre journal : l'un au Ministère de l'Intérieur, l'autre au Parquet.
Dans le but de vous éviter d'encourir la peine qu'entraîne l'inexécution de cette formalité, je vous engage, Monsieur, à mettre la plus grande exactitude à faire les dépôts auxquels vous êtes tenu. Je vous prie, en outre, de m'informer sans retard de l'époque à laquelle votre journal paraîtra.
Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.
Le Chef de la Division de la Presse »

L.M.S. du Préfet de police au Ministre de l'Intérieur, 11 décembre 1869

« Paris, le 11 décembre 1869
Monsieur le Ministre,
J'ai l'honneur de vous transmettre les renseignements suivants sur le sieur Lévy qui a déclaré avoir l'intention de publier un Journal non politique intitulé « La Construction », ainsi que j'en ai informé Votre Excellence le 3 courant.
M. Lévy, Aaron, né à Metz (Moselle) le 20 août 1821, marié et père de famille, demeure rue de Seine, 29 et 31, et tient à cette même adresse un établissement de librairie ; il a été employé pendant plusieurs années en qualité de gérant, chez M. Lemercier, imprimeur-lithographe, 55, rue de Seine ; mais depuis 1855 il s'est établi libraire, pour son propre compte. Le Journal qu'il se propose de publier contiendra des articles d'édilité parisienne et traitera exclusivement des matières relatives à tout ce qui concerne le bâtiment.
M. Lévy est favorablement représenté sous tous les rapports, sa position de fortune est bonne ; il n'a ni antécédents politiques ni antécédents judiciaires connus de mon administration.
Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.
Le Préfet de Police

F/18/353 Dossier 46 : feuillets 303-304

L.M.S. du préfet de Police au Ministre de l'Intérieur, 17 juin 1875

« Paris, le 17 juin 1875
Monsieur le Ministre,
J'ai l'honneur de vous informer que, conformément à la loi du 11 mai 1868, M. Lévy, Aaron, né le 21 septembre 1821, à Metz (Lorraine allemande) ayant opté pour la nationalité française, libraire-éditeur, demeurant rue Bonaparte, 21 a déposé dans mes bureaux, le 12 juin courant, une déclaration portant que, jouissant de ses droits civils et politiques, il a l'intention de publier un journal illustré non politique ayant pour titre « Gazette archéologique », lequel paraîtra tous les deux mois.
Le propriétaire de ce journal sera M. Lévy qui en sera également le gérant
Et l'imprimeur M. Chamersot, rue des Saints-Pères.
M. Lévy n'est pas noté aux sommiers judiciaires tenu à ma préfecture.
Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect,
Le préfet de Police »

L.M.S. du Préfet de Police au Ministre de l'Intérieur, 19 juillet 1875

« Paris, le 19 juillet 1875
Monsieur le Ministre
J'ai l'honneur de vous transmettre les renseignements recueillis sur M. Lévy, Aaron, qui a déclaré dans mes bureaux, le 12 juin dernier, ainsi que je vous en ai donné avis, le 17 du même mois, avoir l'intention de publier, comme propriétaire et gérant, un journal non politique, illustré, ayant pour titre « Gazette archéologique ».
M. Lévy est le fils d'un ancien libraire de Metz. En 1850, il vint à Paris et entra comme commis, chez M. Lemercier, imprimeur-lithographe et libraire, rue de Seine, 55, qui le plaça, en 1852, à la tête d'une librairie qu'il possédait rue de Seine, 29 et 31, et qui était connue sous le nom de « Librairie du Moyen Âge et de la Renaissance ».
Le 21 février 1855, M. Lévy ayant obtenu un brevet de libraire, acheta la librairie dont il était le gérant et qu'il a transférée depuis quelques années, rue Bonaparte, 21, où est également situé son domicile.
Le résultat des informations prises sur le compte de M. Lévy, lui est favorable. Sa position pécuniaire paraît bonne : il passe pour un homme d'ordre.
La « Gazette archéologique » est destinée spécialement à analyser les cours faits à la Bibliothèque nationale par M. François Lenormant, professeur d'archéologie.
Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.
Le Préfet de Police »

LH 19800035/0307/41292

L.M.S. d'É. Lévy au Grand Chancelier de la Légion d'honneur, 20 novembre 1900

« Monsieur le Grand Chancelier
Souffrant depuis près de deux mois, je vous adresse aujourd'hui seulement les pièces que me demandait votre lettre du 17 septembre.
Ci-inclus je vous remets : une expédition de mon acte de naissance, le récépissé de la somme de fr. 37, la lettre d'avis de M. le Ministre du Commerce.
Je continue depuis 15 ans la maison d'édition que mon père a fondée en 1850 – tous les ouvrages que j'édite sont faits pour la propagation de l'art français. Je dirige en outre la revue mensuelle « Art et Décoration » que j'ai fondée en 1897. A ce propos je m'offre à en servir gracieusement l'abonnement aux maisons d'éducation de la Légion d'honneur, si cette revue peut les intéresser.
Je me permets enfin de vous désigner comme parrain M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, commandeur de la Légion d'honneur.
Je vous prie d'agréer, Monsieur le Chancelier, mes plus respectueuses salutations.
E. Lévy »

I-C Correspondance entre William Ritter et *Art et Décoration* ou au sujet d'*Art et Décoration*
Fonds William Ritter, Archives littéraires de Suisse, Berne

1896

L.M.S. de Gabriel Mourey (Paris, 43, rue Saint-Georges) à W. Ritter, 11 février 1896

Monsieur,

J'avais bien reçu et lu vos aimables lignes, mais j'ignorais votre adresse pour vous en remercier. Quoique tardivement, laissez-moi le faire aujourd'hui et de grand cœur.

En même temps que mon prochain roman L'œuvre nuptial, qui paraît le 20 de ce mois chez Lemerrre, je me ferai un plaisir de vous adresser Les Brigands et ma traduction de Poe, si je puis en dénicher encore un exemplaire. Dois-je vous expédier le tout à Vienne ? Je ne voudrais pas que le paquet s'égarât.

En vous disant merci pour le passé et d'avance merci pour l'avenir, je voue prie de me croire, cher Monsieur,

bien cordialement

Vôtre

G. Mourey »

L.M.S. du secrétaire d'Émile Lévy (Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 8 juillet 1896

« Monsieur William Ritter, Vienne,

Nous avons l'honneur de vous informer que suivant les ordres de Monsieur Grasset nous vous envoyons ce jour par colis postal

1 ex : La Plante Livraisons I. II. III. IV.

Agréez, Monsieur, nos bien sincères salutations,

Pour Em. Lévy »

M. Emtsche [?]

L.M.S. d'É. Lévy à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 24 novembre 1896

« Monsieur,

Nous vous adresserons par colis postal les livraisons 5 à 8 de « La Plante » la semaine prochaine. Nous en manquons en ce moment. L'ouvrage de M. Grasset obtient en France, en Angleterre, en Belgique et en Hollande un grand succès. Par ce même courrier, nous vous adressons le programme d'une revue d'art dont la 1ère livraison paraîtra en décembre.

Recevez nos salutations empressées.

Em. Lévy »

[programme manquant dans carton archives]

L.M.S. de François Thiébault-Sisson (Le Temps, 5, boulevard des Italiens) à W. Ritter, 3 décembre 1896

« Paris, le 3 Xbre 1896

Monsieur,

De retour d'Angleterre depuis deux jours seulement, je n'ai pu lire votre lettre qu'hier. Nous serons ravis, est-il besoin de vous le dire, d'avoir à Vienne un correspondant tel que vous ; mais il n'est pas moins nécessaire d'ajouter que nous tenons, avant de nous prononcer, à savoir les conditions auxquelles il vous conviendrait de collaborer avec nous. Le prix que nous payons, pour le texte, est de 0 f20c la ligne. Que demanderiez-vous pour les illustrations s'il y avait lieu d'en joindre à votre texte ?

En ce qui concerne le sujet de lettre que vous nous proposez, je crois utile de vous dire que nous nous occuperons beaucoup moins de grande décoration que des arts du mobilier, etc, et de l'architecture. Pour que nous jugions à propos de parler de peintres pareils à [Hynais ?] etc il faudrait que l'actualité nous le dictât.

De toute façon, nous serons très sévères sur le choix de nos sujets Nous désirons avant tout ne rien donner qui ne nous satisfasse pleinement ou qui ne nous paraisse, à beaucoup d'égards, digne d'un réel intérêt.

Vous nous feriez donc plaisir, Monsieur, en nous communiquant à l'avance les photographies de ce que vous croiriez devoir reproduire et en nous indiquant, par un résumé rapide, les points essentiels de votre étude.
Ceci vous paraîtra peut-être un peu compliqué, mais l'attitude que nous avons prise dans notre programme nous en fait une loi ; vous le comprendrez, j'en suis sûr, à merveille, et vous voudrez bien, Monsieur, agréer l'expression de nos sentiments les plus distingués.
Thiébault-Sisson,
Critique d'art au Temps.
PS : nous verrions avec intérêt un article sur l'enseignement des écoles d'art décoratif en Autriche-Hongrie. Qu'en penseriez-vous ?

L.M.S. de F. Thiébault-Sisson (Le Temps, 5, boulevard des Italiens) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 13 décembre 1896
« Paris, le 13 X^bre 1896
Cher Monsieur,
Il n'est rien de tel que de parler pour s'entendre. Le programme que vous m'avez envoyé m'a permis de constater que nous ne nous entendions peut-être pas sur tous les points. De tous les sujets proposés, les seuls qui me paraissent vraiment nous convenir sont 1° la décoration intérieure de l'église du couronnement, 2° la mosaïque de [Veitter] pour l'hôtel Meissel. Ni Brozik, ni van der Stappen, ni Hylsbeck, ni Parlement hongrois ; - le jeu de cartes d'Alesch et les reliures d'Oliva nous iraient. Dans la lutte entre l'élément officiel et les éléments nationaux dans l'art et la décoration, quelques indications générales suffiraient. L'affiche dont votre lettre porte une reproduction nous paraît sans grand intérêt. Nous aimerions mieux, à part, des reproductions de broderies indigènes. Enfin, si vous croyez sérieusement qu'il y ait dans quelques unes des maisons nouvelles de Vienne quelque chose de vraiment inédit, parlez-en et joignez les photographies ou documents nécessaires.
S'il se fait dans l'ornementation intérieure quelque chose de curieux, nous serons ravis d'en être informés.
J'ai vu jadis, dans des expositions d'intéressants essais de mosaïque de bois. Ne se fait-il plus rien de ce genre ?
Voilà, chez Monsieur, ce qui nous plairait vraiment. Inutile d'ajouter que nous acceptons les conditions proposées. On vous renverra franco les documents et on vous soldera le prix des envois.
Veuillez agréer, chez Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus sympathiques,
Thiébault-Sisson »

1897
L.M.S. de F. Thiébault-Sisson (Le Temps, 5, boulevard des Italiens) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 23 janvier 1897
« Paris, le 23 janvier 1897
Cher Monsieur,
Nous attendons avec impatience l'article que vous avez bien voulu nous promettre. Dois-je conclure de votre silence que vous renoncez à nous le donner ? Nous vous serions reconnaissants de nous dire si nous pouvons réellement y compter, et pour quelle date ferme.
Agréez, je vous prie, chez Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments,
Thiébault-Sisson »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 26 février 1897
« Paris, le 26 février 1897
Monsieur,
Je vous suis très reconnaissant de m'avoir communiqué le très-bel article que vous venez de consacrer à « La Plante ». Il m'a vivement intéressé et j'ai trouvé la plupart de vos critiques très judicieuses. Il y a plaisir à être critiqué de telle façon – et il y a profit – je vous en remercie vivement.
J'espère que vous avez reçu le 1er numéro de Art & Décoration. Ce 1er numéro est loin d'être bon. Le 2e vous satisfera davantage, je pense, et plus nous irons, plus nous nous efforcerons de faire bien.

J'espère que vous voudrez bien collaborer à cette Revue. M. Thiébault-Sisson, que j'avais prié de vous demandez votre collaboration, me dit l'avoir fait, nous avez-vous oublié ?
Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments les plus distingués,
Em. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 3 mai 1897

« Paris, le 3 mai 1897
Cher Monsieur,
Je vous accuse réception des intéressants articles que vous avez bien voulu publier dans le Magazine littéraire et que je viens de recevoir. Je vous en remercie sincèrement.
Me permettrai-je de vous rappeler que vous aviez bien voulu promettre votre collaboration à la Revue « Art et Décoration ». Vous m'aviez même fait espérer un article pour une des premières livraisons. Je serais heureux que vous ne tardiez pas davantage à mettre votre promesse à exécution. Si vous pouvez m'envoyer quelque chose dans le courant du mois – qui renseignât nos lecteurs sur le mouvement d'art industriel en Autriche-Hongrie – avec documents à l'appui, je vous en serais obligé.
Vous avez dû recevoir la 12e et dernière livraison de « La Plante ».
Croyez, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 10 mai 1897

« Paris, le 10 mai 1897
Cher Monsieur,
Les conditions dont parle votre carte du 7 sont bien celles « d'Art et Décoration » et vous pouvez être tranquille quant au soin avec lequel vos documents seront traités. Pour éviter tout retard ou accident, adressez-moi à mon nom tous vos envois.
J'autorise avec plaisir la reproduction d'un ou de plusieurs documents de notre Revue dans le compte-rendu que vous voulez bien lui consacrer dans « die graphischen Künste ».
Veuillez croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

C.A.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter, Johannesgasse n° 11, Vienne), 14 mai 1897 [cachet]

« Cher Monsieur,
Votre manuscrit vient de m'arriver – mais je n'ai pas reçu encore les illustrations que je vous serais reconnaissant de me faire parvenir sans retard.
Demain partiront pour les « Graphischen Künste » les 2 galvanos que vous me demandez.
Votre bien dévoué
Em. Lévy »

L.M.S. d'Eugène Grasset à W. Ritter, 26 juin 1897

« Paris, le 26 juin 97
Mon cher ami,
Je vous suis infiniment reconnaissant de tout ce que vous faites et voudrez faire pour moi qui vous en récompense si peu et si mal en vous faisant honteusement attendre une réponse. Plus je vais et moins la correspondance m'amuse ; c'est au point que je laisse quelques fois à mon grand désespoir des lettres sans aucunement y répondre ; et , ce qui me désole atrocement, c'est qu'elles émanent de ceux que j'aime le plus ! Je réponds toujours aux indifférents, vous sentirez vous-même combien cela est abominablement humain !
J'aurais dû vous remercier comme cela le vaut des numéros que vous m'avez envoyés pour mes élèves, car j'avais pris sur moi de vous écrire en bloc en leur nom. La plupart sont du sexe dit faible entre autres Messieurs Milesi, Poidevin et Hervegh [?] Je n'ai rien à dire à vos critiques qui sont d'un ordre un peu trop esthétique pour mes élèves généralement assez terre à terre et que j'ai souvent besoin de faire marcher. Il faut dire que mon école qui est payante, n'a que le rebut des écoles du gouvernement

lesquelles sont gratuites et offrent des exemptions de service militaire, etc, qui en assurent la fréquentation. J'ai eu l'occasion de donner un cours, cela m'a intéressé et m'a forcé de formuler des idées auxquelles je n'avais jusqu'ici prêté quelque attention. D'ailleurs mon cours se publiera prochainement.
Mon principe est de se servir de l'ornement abstrait d'une part, et des objets naturels de l'autre. Ceux-ci doivent être étudiés, non au point de vue pittoresque, mais au contraire à celui de la connaissance complète de ces objets, tout au moins pour ce qui en concerne l'extérieur. Voilà pourquoi à l'inverse de votre opinion, je trouve les dernières études de Verneuil moins bonnes et utiles que les premières, puisqu'elles ne doivent être faites qu'en vue de servir en l'absence de l'objet naturel lui-même.
En tous cas, « La Plante ornementale » est le Premier ouvrage de ce genre bien moderne et sortant du connu, c'est le premier effort public fait en vue d'un art vraiment moderne. Tout ce que j'ai vu des Anglais et des Allemands me confirme dans cette manière de voir.
Je vous remercie bien sincèrement au sujet de la Revue « Graphischen Künste » bien que cela m'effraye un peu de vous donner de l'inédit ou approchant. Vous connaissez presque tout ce que j'ai fait, sauf peut-être les aquarelles ou tableaux de paysages ou de sujets en dehors d'un emploi « décoratif ». Je me sens de plus en plus attiré vers cette voie qui est mon but depuis l'âge de 16 ans et que j'ai sacrifié à la sottise de mes succès en Art appliqué. Relisez ma conférence vers la fin et je suis prêt à répéter ce que je pense de l'Art Ornemental pour lequel on est vraiment bien bon de se mettre en quatre.
J'ai malheureusement expédié une quinzaine de cadres à Boston pour une exposition. Ils ne doivent revenir, s'ils ne sont acquis, qu'à la fin de l'année. J'ai fait quelques photographies de ces sujets. Ayant passé la plus grande partie de ma vie à des travaux sans aucun intérêt, je me trouve démuni d'œuvres personnelles originales, intéressantes pour la reproduction. Je ferai ce que vous voudrez et serais désolé, mon cher ami, de vous causer la plus petite peine.
Veuillez croire votre bien reconnaissant et cordialement dévoué
E. Grasset »

C.A.S. d'É. Lévy à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 1er juillet 1897 [cachet]
« Cher Monsieur,
Par ce même courrier, je vous adresse 3 ex de la livraison Juin Art & Décoration et quelques feuilles contenant votre article. J'espère que vous les recevrez encore à Vienne – Faites moi savoir, je vous prie, où je dois vous faire venir le montant de vos honoraires – Topic reçoit notre revue – et je ne doute pas que votre article intéresse sa clientèle.
Pour ce qui est de Munich, je crois la section d'Art décoratif bien peu importante et bien peu intéressante – d'après ce qui m'a été rapporté – Si cependant mes renseignements étaient inexacts, vous m'obligeriez en m'écrivant un mot à ce sujet quand vous serez à Munich.
Veuillez croire, chez Monsieur, à mes meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

Extrait de L.M.S. de Milos Jiranek (Mleehosty) à W. Ritter, 2 octobre 1897
« […] Je vous remercie de la livraison d'Art et Décoration qui m'attend probablement à Prague. Nous la lisons d'ailleurs à Prague, cette excellente revue, inutile de vous dire avec quel plaisir j'y ai trouvé votre article que j'ai lu tout de suite après l'apparition. […] »

C.A.S. du secrétaire d'É. Lévy à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 2 octobre 1897
« Paris, 2 octobre 1897
Monsieur,
Nous avons l'avantage de vous faire savoir que nous vous retournons ce jour par colis postal les documents et dessins que vous nous aviez adressés pour notre revue « Art et Décoration ».
Recevez, Monsieur, nos sincères salutations.
Pr Em. Lévy,
H. d'Ozonville [?] »

L.M.S. de F. Thiébault-Sisson (Le Temps, 5, boulevard des Italiens) à W. Ritter, 4 octobre 1897

« Le 4 octobre 1897
Cher Monsieur,
J'arrive de voyage et je trouve votre carte du 28 sept. Oui, certainement, pour Boecklin. Je ne pourrai me rendre à Bâle que vers le 20 ; j'aime donc infiniment mieux que ce soit vous qui en parliez. Je vous serais reconnaissant, toutefois, de m'indiquer à l'avance dans quel sens vous entendriez votre article, car il ne me semble pas que Boecklin soit jamais appelé à être goûté des Français. Je vois en lui une nature, un tempérament curieux à étudier, un artiste évidemment des plus personnels, mais un fichu coloriste et il me paraîtrait indispensable d'appuyer autant sur les défauts que sur les qualités, défauts d'ailleurs qui ont contribué, plus encore que les qualités, à l'influence énorme dont jouit l'artiste en Allemagne.
Reste la question illustration. En auriez-vous, dès à présent, la matière ? Pour que l'article puit passer en octobre, il faudrait d'ici 8 jours les photos ! Qu'en pensez-vous et comment comptez-vous faire.
Sincères sympathies de votre tout dévoué
Thiébault-Sisson »

L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 23 octobre 1897

« Paris, le 23 oct. 97
Excusez, mon cher ami, mon silence prolongé. Je suis arrivé de voyage il y a quelques jours et ai trouvé un monceau de correspondances y compris les vôtres.
Je me suis occupé de vous réunir quelques documents à reproduire. J'ai très peu d'inédits étant donné que je ne travaille que sur commande.
Vous pourrez toujours donner les 5 premiers panneaux dont un ou deux en couleur si vous voulez. La Revue des Arts décoratifs a publié ma conférence avec un certain nombre de reproductions sans me demander d'autorisation, entre autres le meuble de salle à manger de Gillot
* ce qui réduit encore mon inédit.
Je vous envoie aussi quelques dessins d'étude, chose que je n'ai pas encore faite et qu'en principe je condamne.
Je tiens à ce que tous ces documents ou épreuves me soient retournés.
Quant aux autorisations, je ne pense pas que cela fasse de difficultés, j'entends pour les œuvres appartenant à des éditeurs ; je pense qu'il suffit amplement de mettre leur nom au dessous de la reproduction.
Vous avez dû recevoir les Panneaux n° 3 et 4 parce que le service a été fait. Je ne sais si le 5 est parti. A ce sujet merci de votre article aimable et croyez bien que s'il n'y a pas d'hommes c'est que c'est un programme convenu ; je partage tout à fait votre opinion.
En septembre et octobre, j'ai été à Lausanne, Neuchâtel et Bâle exprès pour voir l'exposition Böcklin. J'ai été heureux de faire la connaissance de quelques unes des œuvres de ce grand artiste. Je n'aime pas tout également, il s'en faut, mais il y a bien des choses de premier ordre, et toujours une entente parfaite de la composition. Je regrette qu'il lui ait un peu manqué le sentiment de la vraie beauté ou élégance de la forme. Mais beaucoup de ses œuvres n'en ont pas besoin. Je vous donnerai mon opinion plus complète une autre fois.
A vous de tout cœur
E. Grasset »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Johannesgasse n° 11, Vienne), 25 octobre 1897

« Paris, le 25 octobre 1897
Cher Monsieur Ritter,
M. Bruckmann – ou plutôt la 'Photographische Union' – m'a en effet offert de reproduire quelques clichés, mais à des prix tout à fait inabordables pour la Revue : les prix pour chaque reproduction varient de 50 marks à 500 marks. Vous comprendrez que dans ces conditions, nous avons tout simplement refusé : nous avons eu de M. Sarasin-Thurneisen la photographie de 3 de ses panneaux et ce sont ceux qui accompagnent votre article ; j'ai naturellement supprimé de votre article les quelques lignes dans lesquelles vous annonciez et recommandiez les albums publiés par Bruckmann.

J'ai dû également demander à M. Thiébault-Sisson de raccourcir un peu votre article qui, vu la petite quantité de reproductions était un peu long. Si je ne me suis pas adressé à vous pour ces retranchements, c'est qu'il n'y a que deux jours que nous avons su si nous le pourrions publier. J'espère que vous ne nous en voudrez pas de la liberté que nous avons dû prendre. A l'avenir ceci n'arrivera plus. J'avoue que j'ai mis à votre article une petite note pour expliquer à mes lecteurs la raison pour laquelle l'article était si pauvrement illustré. Je crois que M. Bruckmann n'aura pas lieu de se féliciter d'avoir été aussi exigeant.
Pour ce qui est de Mr Grasset, j'ai une nouvelle qui nous fera plaisir à vous annoncer : il vous prépare un envoi. Il me l'a dit dimanche. Je le reverrai dans un ou deux jours et le presserai de le faire.
Je vous adresse ci-inclus la somme de fr. 100 en un billet de banque : c'est approximativement le montant de votre article.
Je vous renouvelle, cher Monsieur Ritter, l'assurance de mes meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

1898

L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 23 janvier 1898

« Paris, 23 janvier 98
Mon cher Ritter,
Bien des excuses pour tous ces retards. Il y a longtemps que le paquet est préparé mais j'attends des aquarelles d'Amérique qui, au lieu de revenir dans les premiers jours de janvier, ne pourront être ici qu'en Mai si elles ne sont pas vendues d'ici là. De plus j'ai eu l'influenza et ai tout lâché depuis le jour de l'an.
J'ai fait un choix très long d'ailleurs, d'environ 190 pièces dont une partie inédites. Il est fâcheux que votre article n'ait pas eu quelques rapports avec les reproductions et ait peut-être un caractère trop général. Cependant ce sera comme vous voudrez. Veuillez d'un mot me dire si vous voulez que j'envoie à Mr Marius [?] les documents en question ou s'il y a totalement renoncé. En ce cas, M. de Berlepsch m'en a demandé pour une autre publication et de dire aussi un peu d'inédit.
J'aurais voulu pouvoir mettre les dates et les noms d'éditeurs sur tous les dessins, mais c'est un travail au-dessus de mes forces.
Je vous ferai envoyer la collection s'il y a lieu, par une maison de librairie, car je crains les douanes et les difficultés de transport comme pour les Panneaux que vous n'avez pas reçus.
Veuillez pardonner ces désagréments bien involontaires que je vous ai causés et me croire votre tout dévoué
E. Grasset »

L.M.S. de Gustave Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette) à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 26 mars 1898

« Paris, le 26 mars 98
Monsieur,
Votre article sur Hans Thoma est à la composition, et nous vous en adresserons des épreuves dès qu'elles nous seront parvenues. Monsieur Lévy m'a communiqué votre lettre du 22 : l'envoi de photographies ne nous est pas parvenu encore ; nous en aurons, soyez-en assuré, le plus grand soin.
Nous acceptons avec empressement les deux clichés que nous offrent gracieusement MM. Breitkopf et Martel, et nous vous serons reconnaissants de nous les faire adresser.
Nous prenons bonne note de votre changement d'adresse.
Je vous prie de recevoir, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.
Gustave Soulier,
Secrétaire de la rédaction »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter, 29 mars 1898

« Paris, 29 mars 98

Monsieur,

Nous avons reçu votre envoi de documents juste à temps pour le soumettre au Comité de Direction, qui s'est réuni hier. Malgré la valeur de l'article, qui était déjà composé, d'ailleurs, et dont nous vous adressons les épreuves, l'intérêt de l'illustration a paru trop maigre, du moins pour être composée des éléments qui nous sont fournis. La prévision de votre article lui-même s'est, vous le voyez, réalisée, et nous devons sans doute nous en excuser auprès de vous : « si dans une revue française, dites-vous, il s'agissait de reproduire au hasard dix des lithographies de Thoma, sur ce nombre il s'en trouverait au moins sept qui seraient insupportables »… D'autre part, plusieurs des pièces de céramique que nous aurions voulu publier viennent de l'être en Allemagne. Ne consentiriez-vous pas à remanier votre article, en le consacrant exclusivement à Hans Thoma, et en vous inspirant, pour l'illustration, des articles que nous avons déjà consacrés à Roty et à Cazin, par exemple ? Ne pourriez-vous obtenir de même des dessins et des croquis inédits de l'artiste, que l'on joindrait à quelques œuvres déjà reproduites ?

Vous excuserez, n'est-ce pas, le souci que nous prenons de l'intérêt de nos lecteurs ; et nous espérons qu'il vous sera possible de transformer votre article suivant ces données.

Je vous prie de recevoir, Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués,

Gustave Soulier,

Secr. de la Réd. »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 16 avril 1898

« Paris, le 16 avril 98

Cher Monsieur,

Je m'étonne fort que vous n'ayez pas encore reçu le manuscrit et les documents relatifs à Hans Thoma, car il vous ont été renvoyés tout de suite ; j'espère qu'ils vous seront parvenus depuis, à bon port. Si M. Thoma se refuse à laisser reproduire des dessins inédits, il vaut mieux sans doute renoncer à un article à lui consacré, qui ne serait plus dans le caractère des monographies que publie la revue, et dont l'intérêt documentaire ne serait plus assez neuf. Je m'excuse d'avoir à répondre dans ce sens aux propositions que vous avez obligeamment faites à « Art et Décoration », mais je ne suis pour ma part, que porte-parole.

Avec nos remerciements et nos excuses pour cette fois, je vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs,

Gustave Soulier »

Extrait de L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 29 avril 1898

« Mon cher Ritter,

[…]

Vos observations sur Art et Décoration peuvent être en partie justes, car l'élément académique cherche à s'y introduire par subterfuge (article Magne, par ex), mais ce n'est nullement la tendance de la publication. Pour vos articles vous n'avez pas de chance. Böcklin et non par votre faute, a été horriblement illustré, tandis qu'il y avait tout à faire ; or il paraît que l'illustration de Hans Thoma a paru insuffisante à l'éditeur, et surtout non inédite. Vous auriez peut-être pu demander de Hans Thoma lui-même des croquis ou dessins originaux de ces gravures religieuses dont vous m'avez fait l'éloge et une œuvre inédite.

En tous cas l'article et les illustrations qui l'accompagnent ds Kunst U Handwerk n'ont rien de renversant, au contraire. C'est du Sous-Böcklin, le génie en moins. Remarquez que le talent suffit amplement pour faire un charmant article, mais je tiens à vous supplier de ne pas croire qu'on en veut à celui-ci ou à celui-là. C'est bon pour l'esprit protestant et persécutant. De plus le « Comité de direction » ne dirige absolument rien. Il juge les concours des petits jeunes gens et c'est tout (heureusement !). L'Institut y fourmille, y grouille et y rapplique. Je suis tout seul contre tous, car les Cazin et les Puvis, charmants artistes, sont des vaches comme hommes. D'ailleurs on parle un peu de moi, un peu trop peut-être et cela m'oblige à un pugilat contre mes ennemis et contre mes amis, hélas !

Mille fois heureux êtes-vous dans les beaux sites de Durnstein loi des mesquineries de la vie. Mais que cela ne vous fasse pas négliger ce que vous avez eu la bonté de me promettre de revoir votre article en conformité avec les illustrations qui doivent l'accompagner. Je ne veux point dire que vous y ferez des découvertes mais plutôt des compléments.
Combien j'aurais de plaisir à écrire souvent à un sensitif comme vous ! Mais le destin m'a condamné au travail forcé afin que je ne passe pas ma vie à écrire à mes amis.
A vous très cordialement,
E. Grasset »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 11 juin 1898
« Paris, le 11 juin 98
Cher Monsieur,
Nous serons heureux de recevoir les documents que vous nous envoyez pour l'article sur le Salon Viennois. Quant à Segantini, le caractère « appliqué » de notre Revue nous interdit de lui faire une bien large place. Cependant, nous en donnerons, pour vous être agréable, une ou deux reproductions. Nous ferons passer l'article au plus tôt ; il sera encore d'actualité.
Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs,
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 23 juin 1898
« Paris, le 23 juin
Cher Monsieur,
Je compatis bien à tous vos tracas et vous remercie bien cordialement de toute la peine que vous vous êtes donnée pour nous. Nous avons maintenant tout reçu, et nous allons faire composer et clicher tout de suite, après quoi vous recevrez épreuves et manuscrit. Les documents vous seront renvoyés soigneusement, à l'exception de l'exemplaire de l'article, que j'accepte avec beaucoup de gratitude puisque nous me l'offrez si aimablement.
Quant au cliché arrivé de Prague, il représente bien la même œuvre que la photographie envoyée par vous, mais prise d'un autre côté.
Les photographies de Segantini sont intéressantes, et nous en publierons plusieurs, avec la note que vous avez préparée.
Le mot glaçure est employé, en France aussi, comme terme de céramique, pour désigner, non pas l'émail lui-même, mais la qualité de luisant de l'émail.
Je suis très sensible à l'offre que vous me faites de quelques uns de vos travaux. Je dois avouer que je ne lis pas couramment l'allemand, mais je m'en tire avec un dictionnaire, et je serai très heureux de pouvoir vous lire.
Merci encore bien sincèrement pour tous vos envois et vos démarches, et croyez-moi, cher Monsieur, votre bien dévoué,
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 25 juin 1898
« Paris, le 25 juin
Cher Monsieur,
C'est par erreur et pour avoir trop rapidement regardé, que je vous ai dit que le cliché envoyé de Prague représentait bien la même œuvre de Bilek que votre photographie. C'en est une autre ; mais tout ira bien tout de même, car ce cliché étant un peu trop grand pour la mise en page d' « Art et Décoration », nous en faisons faire un d'après votre photographie.
Bien cordialement à vous,
Gustave Soulier
PS : Vous serez bien aimable de me dire à quelle adresse il faut envoyer à Prague le cliché Bilek. »

Extrait de L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 1er juillet 1898

« Paris, le 1er juillet 98
Mon cher ami
[…]
Thiébault-Sisson n'est plus à Art et Décoration ; il ne s'occupait presque pas, paraît-il, de cette Revue et il y a eu séparation. Je tiens de l'éditeur ces détails vrais ou non, mais le fait existe. Il n'y a qu'un M. Soulier secrétaire de la rédaction, jeune homme bien intentionné mais un peu trop selon moi suiveur de snobs. Il faut dans une telle Revue un sens critique indépendant basé sur un certain bagage. Or on accueille quelques fois des insuffisances qui ne devraient être montrées que pour être blâmées. Je vous approuve fort d'essayer de votre côté des applications d'art moderne. C'est si intéressant, si amusant, si facile même, si l'on a un peu de goût, marchandise très rare de nos jours, mais dont je suis certain que vous ne manquez pas ou puisque vous aimez mes œuvres…Mais sans aucune plaisanterie, je vois des petites sottes qui avec quelques indications font des choses supportables ; à plus forte raison en ferez-vous de très intéressantes en puisant dans l'inépuisable Nature. […]

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein sur Danube, Basse Autriche), 8 juillet 1898

« Paris, le 8 juillet 97 [sic, mais cachet poste du 8.7.98]
Cher Monsieur,
Je vous fais envoyer l'épreuve de l'article sur les Salons viennois, en comptant absolument sur vous pour me le renvoyer par retour de courrier. Je vous enverrai aussi le manuscrit, que je n'ai pas sous la main en ce moment, et le paquet de documents.
Suivant la note mise à la fin des épreuves, vous verrez que nous avons soit 12 lignes en trop, soit un manque de 9 lignes. Rectifiez à votre choix, mais en ne remaniant, je vous prie, que la dernière page.
Merci et bien vôtre,
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 6 août 1898

« Paris, le 6 août 98
Cher Monsieur,
Notre numéro d'août vient de paraître : je vous en fais envoyer 5 exemplaires avec 12 bonnes feuilles. J'ai demandé aussi que l'on réglât votre article au plus tôt.
J'espère que vous allez passer un agréable été, et vous m'annoncez un voyage en Roumanie qui me tenterait fort ; mais je ne vois guère que je puisse m'absenter longtemps de suite cette année, car il s'agit de ne pas perdre l'avance que nos numéros ont réussi à conquérir.
La cheminée de Karageorgevtich - comme celle de Belville, d'ailleurs reproduite dans l'article que j'ai récemment consacré à cet artiste, est, en effet, en bois ; et toutes les deux sont de vraies cheminées. Mais le revêtement extérieur de la cheminée couvrant toujours une maçonnerie, il n'y a pas d'inquiétude à avoir, et le bois y est, par suite, aussi convenable que le marbre. Ne vous le semble-t-il pas ?
Vous êtes bien aimable de prendre intérêt à la réimpression de mes poèmes florentins ; malheureusement, j'aurais besoin d'avoir devant moi un peu de temps libre pour achever les parties qui évoquent Ravenne et Venise . – De mon côté, j'aurais grand plaisir à lire ce que vous m'annoncez.
Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments bien cordiaux,
Gustave Soulier »

L.M.S. du secrétaire d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 9 août 1898

« Paris, le 9 août 1898
Monsieur Wilhelm [SIC] Ritter
Dürstein s/Danube
Nous vous adressons ci-inclus un chèque de fr. 141 montant de votre article dans « Art et décoration ».
Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments dévoués.
Pr Em. Lévy, Léon [?]»

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 14 août 1898

« Paris, le 14 août 98

Cher Monsieur,

Merci de penser à nous, même en voyage.

Voyez, en effet, s'il n'y aurait pas lieu de nous envoyer un article sur l'Art décoratif en Roumanie, mais pourvu toutefois que vous puissiez découvrir et grouper de documents tout à fait intéressants.

D'autre part, nous avons déjà une longue étude sur Walter Crane par Gleeson White, et nous regrettons, pas suite, de ne pouvoir vous le demander : vous seriez assurément, tout à fait qualifier pour écrire sur la matière quelque chose de très intéressant et de très complet. Quant aux deux autres sujets que vous nous proposez, comme nous sommes assez bien pourvus de copie en ce moment, ils ne tentent pas M. Lévy. J'espère que nous serons plus heureux une autre fois, et je regrette bien, pour ma part, de me pouvoir faire meilleur accueil à vos offres.

Maintenant que notre Revue a bien pris sa place et qu'elle a, je crois, son caractère propre, nous espérons que l'édition française de Dekorative Kunst ne nous fera pas une concurrence nuisible.

Bon voyage, cher Monsieur, et bien cordialement à vous,

Gustave Soulier »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 25 octobre 1898

« Paris, le 25 octobre 1898

Cher Monsieur,

J'ai lu avec un grand intérêt la critique que vous avez bien voulu consacrer dans « Le National Suisse » aux dernières livraisons d'Art et Décoration. Je suis heureux de voir qu'à quelques observations près, vous approuvez la marche du journal, et les critiques que vous formulez me paraissent – à moi aussi – d'une justesse absolue.

Où se trouve exactement Dürstein ? Est-ce loin de Munich ? car je voudrais bien avoir un article sur H. von Berlepsch dont les reproductions que j'ai vues dans la dernière livraison de « Deutsche Kunst » m'ont vivement intéressé : M. Grasset m'a dit que vous connaissiez M. de Berlepsch : pourriez-vous savoir de lui s'il a d'autres documents intéressants que ceux publiés – et en assez grand nombre pour illustrer un article que nous lui consacrerions.

En attendant de vous lire, je vous prie de croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Em. Lévy »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 3 décembre 1898

« Paris, le 3 déc. 98

Cher Monsieur,

Merci de l'envoi de votre article sur la Céramique moderne de Meissen et des intéressants documents qui l'accompagnent. Je vais le faire composer tout de suite, afin de le faire passer le plus tôt possible, et vous enverrai les épreuves.

Bien des souvenirs cordiaux,

Gustave Soulier »

Extrait de L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 10 décembre 1898

« Mon cher ami,

[…]

J'applaudis d'avance à votre Revue et en redoute d'avance les précipices de toute nature ; car le nombre de ces publications est devenu considérable et le côté argent, le plus horrible, a pris une effrayante importance. Il faut arriver à un tirage de dix mille pour s'en tirer. Je ne sais ce que donnent les deux Revues allemandes comme bénéfice, mais je crains que ce ne soit peu de chose. La Réclame seule peut les faire vivre. Comme exécution, Deutsche Kunst me paraît mieux comprise, bien que

lourde à côté des anglaises. Il faut donc mieux faire que tout cela et c'est dur mais non impossible. En ne donnant que des choses hors ligne, d'une façon absolue, on peut y arriver, car je vois souvent d'affreux remplissages combler des numéros du Studio lui-même.
Merci de tout cœur pour le grand plaisir que vous m'avez fait et pour votre amitié qui m'est si précieuse. »

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Dürstein-sur-Danube, Basse Autriche), 15 décembre 1898

« Paris, le 15 dec 98.
Cher Monsieur,
Je vous envoie, avec votre manuscrit, l'épreuve de la mise en page de l'article sur les Céramiques de Meissen. Voulez-vous y ajouter quelques lignes, à la fin (25), inscrire les légendes pour les gravures, et me renvoyer par retour de courrier. Nous sommes déjà en retard.
Merci, et bien à vous,
Gustave Soulier »

Zxtrait de L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 16 décembre 1898

« Paris, le 16 dec 98
Mon cher ami
[…]
Le numéro spécial Grasset paraîtra quand il plaira à Dieu, mais pas trop vite, je vous en supplie, car Lévy m'en a menacé depuis longtemps pour la date de parution du premier volume de ma Méthode de composition ornementale qui m'abrutis depuis des immémmorialités ! Cet ouvrage, qui est la mise au net de mon cours, moins les corrections et critiques orales, doit être fait. Je vois déjà mes élèves étrangers répandre mes théories et il est temps de fixer les choses.
À ce propos votre remarque au sujet du Studio ne m'étonne pas. Il y a longtemps que les Anglais ont cessé de m'intéresser. Lors de mon premier voyage à Londres en 1896, j'ai déjà vu l'équivalent (presque) de ce qui remplit les publications anglaises et américaines et même européennes. Les Anglais ne se renouvellent pas. Voilà ce qu'entre autres choses Mr. Mourey n'a pas découvert lors de sa découverte de l'Angleterre. L'Art de Morris et Co existe de puis cinquante ans à l'insu de ceux que cela n'intéressait pas autrefois. Leur but aux Morris etc était la Restauration du Moyen Age (surtout XVe). Didron, Lassus, et Viollet le Duc étaient alors leurs prophètes. Le préraphaélisme en est résulté, tant mieux car il s'est modernisé. Or presque tous les « Art nouveau » ont fait comme Mr. Mourey ; ils ont découvert et imité cette vieillerie anglaise. Voilà donc pourquoi vous éprouvez le sentiment unanime que c'est toujours la même chose (mettons faiblesse). Rien encore de fort n'a marqué dans les choses réalisables. Une infinité de bourdons qui heurtent les vitres.
Excusez ces dissertations qui m'ont trop entraîné et bien à vous
E. Grasset »

1899

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 4 janvier 1899

« Paris, le 4 janv. 98
Cher Monsieur,
Nous avons reçu le copieux matériel d'illustration que vous nous avez adressé pour un article sur Sandreuter. Malheureusement, nous ne trouvons là que très peu de documents à signification vraiment décorative, et le cadre de notre Revue ne nous permet pas de consacrer une étude monographique à une œuvre purement picturale, si intéressante qu'elle soit en elle-même. Tout au plus pourrions-nous faire de temps en temps une exception pour un artiste français. C'est donc avec un bien vif regret que nous nous voyons forcés de ne pas profiter de tout ce travail de préparation, et nous nous excusons de vous renvoyer le paquet de photographies et de dessins. Le caractère spécial d' « Art et Décoration » nous trace des limites étroites.

Nous aurons, je l'espère, plus de chance une autre fois. Recevez aujourd'hui des vœux bien cordiaux pour l'année nouvelle, et croyez à mes sentiments les meilleurs,
Gustave Soulier »

Télégramme de G. Soulier à W. Ritter (Monruz, Neuchâtel Suisse), 5 janvier 1899
« Considérez lettre écrite hier comme nulle écrirai demain.
Soulier »
[annotation au crayon à papier : « Donc cette lettre annoncée par encore arrivée. Mais ce télégramme annule le document A »]

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 6 janvier 1899
« Paris, le 6 janv. 99
Cher Monsieur,
Vous avez sans doute reçu mon télégramme avant la lettre qu'il annule. Un paquet de documents avait, en effet, échappé hier à notre attention et un second examen nous a mieux fait voir ce que l'on pouvait tirer d'intéressant de ce matériel d'illustration. Je suis heureux de vous adresser ce contre-avis, et j'attends l'article avec impatience.
A vous bien cordialement,
Gustave Soulier »

L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 6 janvier 1899
« Mon cher ami,
Merci pour votre mot et les souhaits qui l'accompagnent. Les miens vous sont tout acquis pour le comble de vos vœux.
Soyez rassuré au sujet de votre incognito, car en dehors de Lévy je ne vois personne qui puisse me parler de vous dans mon entourage immédiat.
Je suis allé hier chez Lévy exprès pour votre affaire Sandreuter. J'avais vu le matin même le dit éditeur que j'attendais et lui ai tout de suite parlé de votre article. Il n'était que temps car il m'a dit : « Nous n'en ferons rien et le paquet repartira ce soir » Je manifeste le désir de me rendre compte de l'insuffisance des documents et aussitôt il me prie de passer le soir même, très content au contraire de revenir sur la décision prise.
Comme je vous l'ai dit déjà, le Comité est purement honorifique (Ce sont des noms sur une étiquette). On lui donne un semblant de vie en le convoquant pour juger les concours, mais avec Magne, j'y suis presque seul maintenant ; les autres ont lâché parce qu'ils se sentent combattus en face, ce que leur grandeur n'admet pas.
Il n'y a plus non plus de directeur. Cela se trouve remplacé par l'éditeur flanqué de Soulier, secrétaire factotum, jeune homme infiniment trop jeune. C'est un ami des Extravagants et aussi malheureusement des impuissants. Vous n'ignorez pas qu'un certain nombre de ratés de tout se sont mis à faire de l'Art nouveau. Ce sont les plus féroces pour tout ce qui n'est pas la coterie des Bas-fonds. Je vous en parlerai plus en détail, car il faut absolument choisir dans la confusion actuelle.
Soulier a donc déclaré que tous ces Sandreuter étaient infects et Lévy, qui est le bourgeois timoré, craignant de compromettre sa Revue, ne demandait qu'à être renseigné pour ne pas prendre de décision. C'est donc pour cela qu'il a accueilli mon intervention avec empressement. Il pourra toujours dire que s'il y a eu un numéro ignoble, ç'a été par ma faute, mais je reconnais qu'il n'a pas tenu ces propos, au contraire.
Nous avons donc fait un choix, Soulier absent, et je lui ai démontré qu'on pouvait faire un article intéressant et surtout d'une note différente que ce que la Revue a déjà donné. J'ai fait valoir que dans le même genre le Böcklin ayant été insuffisant ceci le compléterait. Ce que j'ai vu c'est la crainte que Sandreuter ne fût pas assez illustre pour succéder à Roty, Cazin, etc. En tout cas on ne voudrait pas donner à l'illustration plus d'importance qu'aux précédents.
Enfin ça y est et dans de bonnes conditions.
A vous sincèrement
E. Grasset »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 11 janvier 1899

« Paris, le 11 janvier 1899
Cher Monsieur,
Je vous remercie – et des vœux que vous voulez bien former pour moi-même et pour notre jeune Revue « Art &Décoration ». Je vous remercie aussi du tiré à part des Graphischen Künste et vous félicite de l'art avec lequel vous avez présenté l'œuvre de Grasset. J'aimerais bien pouvoir éditer une aussi luxueuse publication que les G.K. mais le Gouvernement ne serait pas ici disposé à nous aider comme il le fait certainement à Vienne.
Hans Sandreuter. Nous avons donné à la reproduction celles de ses œuvres dont nous avons décidé la publication. Je regrette bien que vous n'ayez pas pu nous envoyer plutôt des œuvres d'un caractère franchement décoratif que des tableaux. Il nous faut rester une revue d'art décoratif, nous spécialiser le plus possible : là est le succès.
Veuillez croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

L.M.S. du secrétaire d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 14 janvier 1899

« Paris, le 14 janvier 1899
Monsieur William Ritter
Monruz
Près Neuchâtel
Ci-inclus nous avons l'avantage de vous adresser un chèque de fr. 75 pour solde de votre rédaction dans « Art et Décoration » numéro de janvier.
Agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments dévoués.
Pr Em. Lévy
L. P. [?] »

C.A.S. de G. Soulier (5, rue Roquépine) à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 15 janvier 1899

« Paris, 15 janv 99
5 rue Roquépine
Cher Monsieur,
J'espère que vous avez reçu les exemplaires du numéro que je vous ai fait adresser à Monruz ; là vous sera aussi adressé le montant de votre article, si ce n'est déjà fait, l'ordre étant donné.
Merci de l'annonce d'un exemplaire de votre étude sur Grasset, que je vous suis très reconnaissant de me réserver. Je serai très heureux de la revoir et de la posséder.
Oui, je suis collectionneur d'affiches et je vous remercie de penser à moi à l'occasion. Vous allez bientôt recevoir celle que nous avons fait tirer pour « Art et Décoration ».
Bien des souvenirs très cordiaux et merci de l'annonce de l'article Sandreuter.
Gustave Soulier »

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (chez M. Milos Jiranek, Sadoura ulice n°11, Prague, Autriche Bohême), 2 février 1899

« Paris, le 2 Févr.
Cher Monsieur,
J'espère que vous avez bien reçu avant votre départ de Monruz, les trois exemplaires de janvier qui vous ont été adressés.
J'attends votre article sur Sandreuter et je vous serais très obligé de me l'envoyer le plus tôt possible, si ce n'est déjà fait : tous les documents sont clichés.
Pensez aussi pour nous à l'article promis sur Berlepsch.
Bien cordialement à vous
Gustave Soulier »

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (chez M. Sedivy, Dlouha Trida, n°730, Prague, Autriche-Bohême), 26 mars 1899

« Paris, le 26 mars 99
Cher Monsieur,
Je vous envoie les épreuves et le manuscrit de l'article Sandreuter. Les surprises de la mise en pages nous ont, hélas, obligés – vous le verrez - à sacrifier certaines parties, - sans que la hâte nécessaire et l'effroyable distance qui nous sépare nous ait permis de recourir à vous. Nous avons agi avec tout le discernement qui nous a été possible, mais excusez-nous bien quand même.
Comptez, d'ailleurs, que je reverrai encore soigneusement avant le tirage ; et croyez-moi votre bien cordialement dévoué,
Gustave Soulier

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Dürnstein-sur-Danube, Basse-Autriche), 13 avril 1899

« Cher Monsieur,
Je vous ai fait adressé 3 exempl. nouveaux du numéro d'avril. Voulez-vous me donner l'adresse de M. Sandreuter, afin qu'on lui renvoie le paquet de documents et qu'on puisse lui adresser aussi le numéro.
Je vous ferai adresser un chèque, dès que le compte du numéro va être établi.
Quant à l'article Berlepsch, la longueur du texte dépendra du matériel d'illustration : on pourrait, me semble-t-il à première vue, lui consacrer cinq ou six pages ; plus si cela présente un grand intérêt pour la Revue.
Bien cordialement à vous,
Gustave Soulier »

Extrait de L.M.S. de Hans Sandreuter (Rihen, Bâle) à W. Ritter, 27 avril 1899

« Cher ami Ritter
Enfin parmi les mosaïques …. Je trouve un moment pour vous dire que j'ai d'abord lu le manuscrit et ensuite l'article imprimé. Celui-ci n'est quand même pas si mal réussi comme d'après vos écrits j'étais [prêt ?] à le croire, au contraire j'avais encore beaucoup de plaisir. L'original sans doute est encore beaucoup plus détaillé et c'est ce que j'applaudis surtout c'est la manière d'éclairer la situation entre Böcklin et moi qui est pour le Publique [sic] chose nouvelle et qu'on trouve déjà imprimé dans l'article de Muther [?] sur Böcklin. Je n'ai malheureusement pas trouver un traducteur. Mon neveu est trop chargé de ses propres affaires, pour livrer promptement la traduction.
Je viens de recevoir sur ma commande 10 numéros de l'Art et Décoration, en plus un abonnement 1899 avec le vôtre que j'accepte avec beaucoup de remerciement un total de 12 n°s, par le même envoi de l'A et D m'ont été retournés mes dessins et Photographies sans que j'étais obligés de les réclamées. L'affaire est donc en règle. […]»

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Dürnstein-sur-Danube), 1er mai 1899

« Paris, le 1er mai 1899
Cher Monsieur,
Ce qu'on ne fait pas soi-même risque d'être mal fait – ou même de ne pas l'être du tout. J'ai, par deux fois, donné l'ordre à l'un de mes employés de vous envoyer un mandat postal – par deux fois il l'a oublié : je vous prie d'agréer de ce fait toutes mes excuses et je joins à la présente le mandat.
Nous n'avons rien reçu de M. de Berlepsch. Quant à Copenhague, l'idée m'en sourit, mais je voudrais connaître les illustrations et causer un peu avec vous : je compte aller passer 24 ou 48 heures à Vienne la semaine prochaine. Vous serait-il possible de m'y venir voir, car je suis tellement pressé que je n'ose penser pouvoir aller à Dürnstein, et je serais très désireux de vous connaître.
Je ne sais encore si ce sera vers le 10 ou vers le 20 que je serai à Vienne : je quitterai Paris samedi prochain, mais je ne sais si j'irai d'abord à Munich, Vienne, ou si je commence mon voyage par Hambourg Berlin. Veuillez croire, cher Monsieur, à nos meilleurs sentiments.
Em. Lévy »

C.A.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Villino Cambi, Via Fierolana 91, Fiesole, par Firenze, Italie), 14 décembre 1899

« Paris, le 14 Déc. 99
Cher Monsieur,
Voilà bien longtemps que je voulais vous écrire sans y parvenir. Nous ne publierons pas d'étude sur Segantini, des études avaient déjà paru sur lui dans nombre de revues et le sujet n'entrant pas tout à fait dans le programme de notre revue. Mais je compte toujours de votre part sur un Berlepsch, que je serais heureux d'avoir – texte et illustrations, - le plus tôt possible.
Voyez en Italie, autour de vous, si quelque manifestation valait de nous être signalée. Heureux êtes-vous d'être niché dans ce petit coin de Fiesole, qui est une de mes grandes passions.
Bien des souvenirs cordiaux,
Gustave Soulier

1900

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Villino Cambi, Via Fierolana 91, Fiesole, par Firenze, Italie), 17 janvier 1900

« Paris, le 17 janvier
Cher Monsieur,
J'ai bien reçu l'envoi de Berlepsch et j'ai donné tout de suite à clicher une partie des documents, dès que j'aurai les épreuves, je pourrai calculer la longueur de copie nécessaire et vous en aviserai.
J'ai écrit à Berlepsch pour lui demander en outre une planche en couleurs et des dessins pour l'arrangement des pages (en-tête, cul-de-lampe, vignettes).
A bientôt d'autres nouvelles, et très à vous
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Villino Cambi, Via Fierolana 91, Fiesole, par Firenze, Italie), 2 février 1900

« Paris, le 2 févr
Cher Monsieur,
Ainsi que je vous l'avais annoncé, je vous envoie épreuve des documents de Berlepsch que nous reproduisons, et pour l'article, il nous faudrait la valeur de 8 à 9 colonnes de textes. Rien n'y sera changé, c'est entendu. Mais je vous en prie, ne parlez pas avec amertume des articles sur Thoma, et Sandreuter ; ce qui est arrivé est tout à fait simple : pour Thoma, le comité n'a pas jugé que les documents soient propres à intéresser notre public, et quant à Sandreuter, nous avions dû couper pour les besoins d'habillage et de mise en page, qui présentent toujours, chez nous, des difficultés particulières. Et votre éloignement rend souvent impossible, à la dernière heure, des échanges de vues et d'épreuves. Toutefois, soyez absolument tranquille désormais, puisque nous nous entendons d'avance sur les dimensions de l'article : le tout est que vous vous y renfermiez vous-même.
Le numéro de janvier a paru au début du mois et l'on m'assure qu'il vous a été envoyé. Voulez-vous adresser une réclamation à la poste ?
Très cordialement à vous,
Gustave Soulier
PS : Et naturellement, c'est un peu au point de vue français qu'il faut se placer pour juger les artistes dans la Revue : les divergences de nature et de goût amènent forcément des différences d'application et obligent à tempérer certains éloges. Il faut bien que la Revue ait, vous le comprenez, une unité de conduite.

L.M.S. du secrétaire d'É. Lévy (Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Fiesole), 8 mars 1900

« Paris, le 8 mars 1900
Monsieur W. Ritter, Fiesole
Ci-inclus nous vous adressons la somme de fr. 78.40 en un chèque sur Florence, pour solde de votre rédaction dans « Art et Décoration » numéro de Mars 1900.
Agréez, Monsieur, nos bien sincères salutations.
Pr Em. Lévy
Léon Lévy »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter, 16 octobre 1900

« Paris, le 16 oct 1900
Cher Monsieur,
Nous sommes très accaparés en ce moment, et le serons encore pour plusieurs mois, par l'Exposition, même après sa fermeture, en sorte que nous ne pouvons placer en ce moment d'étude sur les arts à l'étranger. Le moment viendra peut-être un jour, en particulier pour Stuck ; mais là encore, il y aura, à notre point de vue, un choix à faire. Pour Sandreuter, j'avoue aussi avoir bien des restrictions à faire et crains de passer à vos yeux pour bien dogmatique.
Mais il me semble, d'après l'idée que je me fais de son œuvre, qu'il aurait pu être représenté à l'Exposition par des toiles plus définitives.
Bien des souvenirs cordiaux
Gustave Soulier »

Carte de la Librairie centrale des beaux-arts (vignette « Art et Décoration ») à W. Ritter (Beauregard, Besançon), 7 décembre 1900

« 1er décembre 1900
AVIS
Par suite d'un accident survenu au cours de l'impression, la livraison de Décembre ne sera remise aux Abonnés que vers le 12 du présent mois.
L'éditeur »

1901

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 11 mars 1901

« Paris, le 11 mars 1901
Cher Monsieur,
Je reviens de voyage ; excusez-moi donc de n'avoir pu répondre plus tôt à votre envoi et à vos cartes.
Nous allons publier votre article sur le bouclier d'Herkomer [?] avec les documents que vous m'avez communiqués.
Quant au décorateur Gysis, s'il est aussi intéressant que vous le dites, nous serons très heureux d'en parler. Voulez-vous donc avoir l'obligeance de m'envoyer les documents et l'article que vous me proposez, et je vous dirai tout de suite ce que j'en pense. J'espère que cela pourra aller pour vous.
Merci, et bien cordialement à vous.
Gustave Soulier »

C.A.S. d'É. Lévy à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 19 mars 1901

« Cher Monsieur
La dernière livraison de la 2e série de « La Plante » paraîtra à la fin de la présente semaine. J'attends qu'elle soit publiée pour vous envoyer le tout.
Croyez, je vous prie, à la nouvelle assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy
19.3.1901 »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 3 avril 1901

« Paris, le 3 Avr. 1901
Cher Monsieur Ritter,
Je suis désolé d'être obligé de vous faire réexpédier l'important matériel d'illustration que j'ai reçu de Madame Gysis, le Comité ayant jugé qu'il ne pouvait y avoir là matière à un article pour nous, étant donné le caractère de l'œuvre et les sujets traités.
Je le regrette personnellement beaucoup, et je m'en excuse aussi de renvoyer tout cela chez vous, mais Madame Gysis a oublié de m'indiquer son adresse à Munich, et je ne puis le lui retourner directement. Je lui adresse aussi une lettre d'excuses, à vos bons soins.
Il nous arrive aussi un autre désagrément – mais réparable, je l'espère, au sujet du bouclier d'H…. dont l'article est déjà composé. En effet, le graveur n'a su rien faire de la grande photographie qui est, vous vous en souvenez sans doute, coupée en deux : il nous faudrait une épreuve d'une seule pièce. Un mot, je vous prie, pour savoir si vous pouvez nous la procurer.
Je vous prie de prévenir M. Montandon, en lui présentant nos regrets, que l'article devient inutile.
Pardon de cet ennui, et bien cordialement à vous,
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 25 avril 1901

« Cher Monsieur,
Je suis bien au regret que notre graveur, auprès duquel j'ai encore insisté, ne puisse rien tirer de satisfaisant du bouclier d'Herkomer. Vous allez recevoir les documents qui ne me sont pas encore revenus. Je vous envoie aujourd'hui le manuscrit qui était déjà composé, ainsi qu'en fait foi l'épreuve que j'y joins.
Encore mes regrets, et bien cordialement à vous,
Gustave Soulier »

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 28 juin 1901

« Paris, le 28 juin 1901
Voulez-vous nous communiquer les documents dont vous pouvez disposer pour illustrer l'article « L'Art décoratif à l'Expo intern^ale^ de Munich », et je vous répondrai par retour de courrier si l'article peut nous intéresser.
Je suis désolé de ce que vous me dites au sujet du retour des documents Gysis et Herkomer, que j'avais soigneusement recommandés aux employés. On m'assure que l'emballage a été fait dans les meilleures conditions, et que c'est à la douane que les envois ont dû être endommagés. Je n'en suis pas moins tout à fait contrarié.
A bientôt, j'espère, de vos nouvelles ; je serais très désireux moi-même d'avoir l'article que vous nous offrez ; et croyez-moi bien cordialement vôtre,
Gustave Soulier

L.M.S. de G. Soulier (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 16 août 1901

« Paris, le 16 août 1901
Cher Monsieur Ritter,
Je tiens à vous dire tout de suite que le paquet de photographies nous est arrivé en très mauvais état ; les quatre grandes photographies sont cassées, ce qui les rend inutilisables pour la reproduction. Il n'y aura donc rien de notre fait dans la façon dont ces documents vous seront rendus, et vous pouvez juger ainsi qu'il n'en va pas autrement de notre faute lorsqu'ils vous parviennent endommagés quoiqu'étant partis intacts de chez vous. Dans ces longs trajets, la poste n'est pas toujours aussi soigneuse qu'il le faudrait.
Voici les documents que nous aurions été disposés à reproduire :
Frantz Hock - Paysage d'automne
- Route

Leistikow - Paysage (baie)
Hinlerscher [?] - Cécilia
Schmall von Eisenwerth – Verreries
Les photos d'Urban sont beaucoup trop noires et ne donneraient rien de bon à la gravure. Ce serait donc beaucoup trop peu pour un article sur les Expositions d'Art à Munich, et il vaut mieux que nous vous demandions autre chose. Vous voyez que ce n'est pas par mauvaise volonté que nous éliminons une grande part de ces documents ; mais ils ne peuvent vraiment être utilisés, car la gravure donne toujours encore moins, vous le savez, que la photographie.
Mais nous tenons toujours à votre collaboration, et nous voudrions précisément de vous quelque chose de plus étendu. M. Lévy va prochainement à Munich ; il s'entendra donc de vive voix avec vous, ce qui vaudra mieux, pour une série d'articles sur les artistes allemands et autrichiens. Voilà ce que nous voudrions, et je pense que les artistes nous donneront pour cela toutes les facilités désirables.
Si la distance était moins grande entre nous, les difficultés diminueraient aussi, et il serait plus aisé de grouper des documents valables. Mais je vous en prie, ne voyez dans tout cela que le désir de ne pas traiter les artistes fort intéressants que vous nous présentez, et ne croyez pas à de la malveillance de notre part. Plus que jamais, après tous les dérangements que nous avons eus, nous tenons à avoir quelque chose de vous.
Croyez, je vous prie, à mes sentiments les meilleurs.
Gustave Soulier »

L.M.S. d'É. Lévy (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 30 novembre 1901

« Paris, le 30 novembre 1901
Cher Monsieur,
Plusieurs membres du Comité de direction de notre revue ont, lors de leur dernière réunion exprimé le désir de voir paraître prochainement un article d'ensemble sur l'art décoratif viennois – dans lequel on passerait rapidement en revue le chemin parcouru depuis les premiers essais d'art moderne ; tant en architecture que dans les diverses branches d'art industriel dans lesquelles l'art viennois s'est fait remarquer : on laisserait de côté la peinture et la sculpture.
Il faudrait citer les principaux ouvriers de cette rénovation, dire les influences qu'ils ont subies, examiner succinctement leurs œuvres, et reproduire les plus importantes d'entre elles, et tout cela en une vingtaine de pages, texte et illustrations compris.
L'architecture, le meuble, la broderie sont ce qui nous paraît à nous autres étrangers le plus intéressant à être étudié.
Voulez-vous me faire savoir si malgré votre éloignement de Vienne, vous pourriez facilement réunir les documents nécessaires pour cet article : nous voudrions avoir un certain nombre d'illustrations originales.
Cet article devrait être un article synthétique d'ensemble auquel viendraient se greffer par la suite des articles spéciaux sur tel ou tel artiste viennois comme Olbrich, K. Moser, Hoffmann, etc.
Je vous renouvelle, cher Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 12 décembre 1901

« Paris, le 12 Dec. 1901
Cher Monsieur,
Je suis surpris de n'avoir reçu de vous aucune réponse à la lettre que je vous ai écrite la semaine dernière.
Vous m'obligeriez en m'informant par retour du courrier de la décision que vous avez prise.
Je serais aussi heureux de savoir si vous avez eu l'occasion de rendre compte du 2e volume de « La Plante » que je vous ai adressé sur votre demande.
Veuillez croire à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

C.A.S. d'É. Lévy à W. Ritter (Gärtnerplatz 5, Munich), 16 décembre 1901
« Cher Monsieur,
Je vous remercie de votre lettre du 14.
Je suis heureux d'apprendre que vous viendrez en janvier à Paris.
Nous reparlerons alors, s'il en est encore temps, de l'article sur les artistes autrichiens.
Croyez, en attendant, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

1905
L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Thunovska ulice 184, Mala Strana, Prague), 25 mars 1905
« Monsieur,
Je serai très-heureux de vous voir collaborer de nouveau à notre revue. Je ne pense pas que Soulier ait eu contre vous la moindre animosité ainsi que vous paraissez le supposer. Si quelques articles que vous auriez désiré voir paraître dans la revue n'y ont pas été publiés, c'est plutôt qu'ils nous sont parvenus à un moment où nous avions une grande – une trop grande quantité d'articles d'avance – et le comité pendant un certain temps a refusé tout ce qui ne présentait pas un caractère d'actualité.
S'il y a des jeunes artistes à Prague qui méritent d'être publiés, je ne demande pas mieux que de leur consacrer quelques pages dans la revue, mais je vous demanderai avant de rédiger votre article de m'envoyer quelques documents sur les artistes afin que je puisse les soumettre au comité. Y a-t-il à Prague des décorateurs ou des dessinateurs industriels de talent ? L'Ecole des Arts décoratifs mérite-t-elle qu'on s'occupe d'elle ? Je ne vous cacherai pas que c'est surtout l'art décoratif qui intéresse nos lecteurs et qu'un article sur un ferronnier ou un brodeur a pour eux plus d'attrait qu'un article sur un peintre. Ce peintre eût-il beaucoup de talent.
Vous recevez à partir du prochain numéro notre revue.
Je vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

Extrait de L.M.S. d'E. Grasset à W. Ritter, 31 mars 1905
« […] Pour Lévy, il constitue à lui seul le comité de direction, vous voilà renseigné. […] »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Thunovska ulice 184, Mala Strana, Prague), 1er mai 1905
« Paris, le 1er mai 1905
Cher Monsieur,
Vous m'avez proposé, il y a quelque temps un article sur quelques artistes tchèques. J'ai égaré la lettre dans laquelle vous m'en parliez et je viens vous prier de me faire savoir, par retour du courrier si la chose vous est possible, quels sont les artistes dont vous désirez parler dans votre article.
Veuillez croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 28 septembre 1905
« Cher Monsieur,
Je vous adresse par ce même courrier 19 documents qui ont été choisis pour être publiés dans l'article sur l'École de Prague. Voulez-vous me donner un article de 500 lignes environ.
Excusez-moi de ne vous avoir pas répondu plus tôt. J'ai été absent une grande partie de l'été, et le viens seulement de rentrer à Paris.
Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, la nouvelle assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Monruz, près Neuchâtel, Suisse), 6 octobre 1905

« Paris, le 6 octobre 1905
Cher Monsieur,
Pouvez-vous me fixer au moins approximativement, sur la date à laquelle vous pensez me donner l'article sur l'École des Arts décoratifs de Prague.
Vous m'obligerez
Votre bien dévoué
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Monruz, Neuchâtel, Suisse), 7 octobre 1905

« Cher Monsieur,
Je suis heureux d'apprendre que je recevrai votre texte la semaine prochaine. Je vous prie de vouloir bien m'envoyer les photographies le plus tôt possible car les clichés n'en sont pas faits.
Croyez, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10 A, Schwabing, Munich, Allemagne), 14 octobre 1905

« Paris, le 14 octobre 1905
Cher Monsieur,
Vous me demandez de vous indiquer le nombre de lignes que devra contenir votre article. Je vous réponds : environ 500 – et vous m'en envoyez 1000 ! Que voulez-vous que je devienne ?
J'ai lu votre article avec infiniment d'intérêt : il renseigne bien exactement sur les tendances de cette école ; je suis désolé d'avoir à vous demander de l'amputer, mais que voulez-vous, il le faut absolument.
Quant aux documents que vous blâmez le jury d'avoir écartés : je vous assure qu'ils n'étaient guère « publiables ». Peut-être ne nous a-t-on pas envoyé ceux que vous aviez choisis.
Comparez du reste les documents que nous avons publiés avec l'article de Verneuil sur Vienne et ceux que nous a envoyés Prague, et vous verrez qu'en dehors de ceux de la classe de Kloricek [?] ils sont bien moins originaux.
Ayez donc l'obligeance, cher Monsieur, de réduire votre article à la proportion à laquelle je vous l'avais demandé, de façon à ce qu'il ne dépasse pas 600 lignes.
Je suis désolé du surcroît de travail que je me vois forcé de vous demander, mais vous reconnaîtrez que la faute ne m'en incombe pas.
Croyez, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy
PS : si vous pouviez me retourner l'article avec corrections par retour du courrier, je pourrai le publier, je pense, dans le prochain numéro. »

L.M.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10 A, Schwabing, Munich, Allemagne), 17 octobre 1905

« Paris, le 17 octobre 1905
Cher Monsieur,
Je reçois à l'instant votre article et je vous en remercie.
Vous en recevrez après-demain une nouvelle épreuve.
Je vous renouvelle l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette) à W. Ritter, (Biedersteinerstrasse 10A, Munich-Schwabing), 18 octobre 1905

« Paris, le 18 octobre
Cher Monsieur,
Ci-inclus je vous adresse un chèque montant des honoraires pour votre article, que je vous remercie encore de m'avoir retourné si promptement.
Je vous demanderai peut-être un article sur les Sécessionnistes de Munich. Je pense que vous pourriez facilement vous documenter. Voulez-vous m'écrire à l'occasion, ce que vous en pensez, et la liste des artistes dont vous croyez utile de parler ?
Croyez, cher Monsieur, à mes meilleurs sentiments.
E. Lévy
Vous recevrez 4 numéros aussitôt la livraison prête, et si vous voulez bien m'envoyer des indications pour envoyer des numéros à la presse de Prague, je les enverrai avec plaisir. »

L.M.S. d'É. Lévy (Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette) à W. Ritter, (Biedersteinerstrasse 10A, Munich-Schwabing), 24 octobre 1905

« Paris, le 24 octobre 1905
Cher Monsieur,
Aussitôt que vous aurez réuni les documents sur la Sécession de Munich, vous pourrez me les faire parvenir. Inutile de vous hâter beaucoup pour l'article que je ne pourrai pas publier avant février, mais vous pourrez toujours me l'adresser aussitôt écrit.
Pour le second article sur Prague, envoyez-moi les illustrations, et je les soumettrai au comité :
Je vous adresse les photographies dont nous avons publié les reproductions dans la Revue. Les autres, nous les avons déjà retournées à M. Stibral [?]
Je serai heureux de lire l'article que vous consacrerez au livre de M. Grasset. Je vais prochainement publier une série de 40 planches de ferronnerie dessinées par M. Grasset. Je vous en enverrai un exemplaire.
Je vous prie de croire à l'assurance de mes meilleurs sentiments. »
E. Lévy »

1906

L.M.S. d'É. Lévy (Villa Simone, Menton-Garavan, Alpes-Maritimes) à W. Ritter, (Biedersteinerstrasse 10A, Munich-Schwabing), 19 février 1906

« Cher Monsieur Ritter,
Je reçois aujourd'hui de ma maison de Paris avis que les 2 colis postaux que m'annonçait votre lettre du 12 ct sont arrivés.
Je compte rentrer à Paris dans une dizaine de jours et soumettrai aussitôt au comité les documents que vous avez bien voulu m'envoyer.
Veuillez croire, cher Monsieur Ritter, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy
19 février 1906 »

L.M.S. d'É. Lévy (Villa Simone, Menton-Garavan, Alpes-Maritimes) à W. Ritter, (Biedersteinerstrasse 10A, Munich-Schwabing), 21 mars 1906

« 21 mars 1906
Cher Monsieur Ritter,
Les documents que vous avez eu l'obligeance de m'adresser n'ont pas eu l'honneur de plaire au comité de la revue, et c'est avec un vif regret que je vous en fais effectuer le retour.
J'en ai recommandé l'emballage et vous pouvez être certains qu'ils vous reviendront en très bon état.
Je suis très ennuyé, cher Monsieur Ritter, de vous causer cet ennui, mais je compte aller en mai prochain à Munich, où nous nous entendrons certainement sur plusieurs articles.
J'attribue le rejet de l'article à la raison suivante : M. Camille Mauclair nous a proposé un article sur Svabinsky, et nous a communiqué quantité de photographies. Cet article avait été accepté, et le Comité a sans doute craint de faire à l'art tchèque une part trop grande ?

Quoiqu'il en soit, croyez-moi, cher Monsieur Ritter,
Votre bien dévoué
E. Lévy »

Extrait de L.M.S. de Camille Mauclair (St Leu Taverny, Seine-et-Oise) à W. Ritter, 15 mai 1906

« Cher Monsieur Ritter,
Votre carte reçue ce matin me montre un petit malentendu et je n'en veux même pas laisser subsister l'ombre. J'avais parlé à M. Lévy il y a 3 ou 4 mois d'un article possible sur Preisler et Svabinsky dont Salva et Svabinsky m'avaient envoyé diverses photos. Il écarta celles de Preisler, disant avec raison qu'elles ne donnaient aucune idée du coloris par quoi ces œuvres valent, et retint celles de Svabinsky. Je fis depuis dans Art et Décoration plusieurs articles français et ne revis plus M. Lévy parti dans le Midi. Je l'ai vu à son retour il y a 8 jours, et, cherchant avec lui quels articles refaire, ceux que j'avais donnés étant parus, il en vint à me parler des photos de Swab, qu'il a toujours, et, incidemment, de vous et d'un colis de photos que vous m'aviez envoyés avec un plan d'article sur les peintres de Prague. Je lui dis alors : « Ritter est d'une compétence infiniment supérieure à la mienne, et du moment qu'il vous propose cette étude, faites la lui faire et servez-vous, entre autres documents, de ceux que je vous ai remis, s'ils ne se trouvent pas dans son envoi. » J'ajoutai les plus vifs éloges sur vous. M. Lévy me répondit alors, en s'associant à ces éloges, qu'il ne trouvait pas intéressantes les œuvres que vous lui communiquiez.
[feuillet 2]
Je lui ai déclaré d'ailleurs que j'eusse préféré une étude sur l'ensemble du mouvement de Prague, mais que j'étais hors d'état de l'écrire, auprès de vous. Il a persisté dans cette réduction du projet, en se fondant sur l'insuffisant intérêt de vos photos. Au reste le projet Svabinsky ne presse pas, j'ai un Zorn à écrire avant. Voilà exactement ce qui s'est passé, et je vous prie de croire ce que j'ai dit de vous, comme partout ailleurs, tout le bien que je pense. Mais on ne veut rien savoir de l'art étranger ici, sinon ce qui ressemble au nôtre, ce qui est un peu le cas du très honorable talent de Svabinsky. La sculpture de Kafka, que j'ai préfacée chez Hébrard [?], rencontre la même paresse édifiante. Je suis sûr que votre envoi contenait des choses plus caractéristiques que Svabinsky – c'est pour cela qu'on n'en a pas voulu. Je voudrais bien qu'une fois pour toutes vous soyez sûr que je ne suis pas homme à faire dérailler ni vous ni personne. […] »

L.M.S. d'É. Lévy (Émile Lévy éditeur, 13 rue Lafayette) à W. Ritter (Miava (Hyitra Megye) Hongrie), 26 juin 1906

« Paris, le 26 juin 1906
Cher Monsieur Ritter,
Je regrette de ne pouvoir vous offrir la compensation que vous me demandez, et cela malgré mon très vif désir de vous être agréable – mais tous nos numéros sont complets jusqu'en novembre, et le comité de la revue est très réfractaire aux articles rétrospectifs. J'ai pu à la dernière séance faire accepter un article sur les anciennes dentelles, parce qu'il y a à Paris une exposition très intéressante, mais cela a été très-laborieux.
Croyez, cher Monsieur, à mes bien sincères regrets et recevez la nouvelle assurance de mes meilleurs sentiments. »
E. Lévy »

1907

L.M.S. de François Monod (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, ~~13 rue Lafayette~~ 278 boulevard Raspail, Paris XIVème) à W. Ritter, 4 septembre 1907

« Paris, le *4 sept 07*
Monsieur,
La Revue « Art et Décoration » désirerait rendre compte de votre publication *W. Ritter. Etudes d'art étranger*. L'exemplaire devrait être envoyé franco à l'adresse ci-dessous.
Veuillez agréer, *Monsieur*, nos salutations distinguées.
F. Monod »
[Enveloppe associée : Mercure de France, mais dates diffèrent (4. Sept manuscrit sur lettre et 18. 9 sur enveloppe). L'italique correspond aux mots manuscrits, le reste du texte est dactyographié]

1908

L.M.S. de Maurice Pillard-Verneuil (Vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, ~~13 rue Lafayette~~ 19 rue Le Verrier) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Schwabing, Munich), 17 mars 1908

« Paris, le 17 mars 1908
Cher Monsieur,
Il y a longtemps déjà, nous avons correspondu ensemble. J'ai sous les yeux aujourd'hui la lettre que je reçois comme directeur d'Art et Décoration.
C'est avec plaisir que je recevrai de vous un article sur l'exposition des artistes polonais à Vienne. Je vous demanderai seulement, comme c'est la coutume dans notre Revue qui est avant tout une Revue d'images, de me faire parvenir les photographies destinées à illustrer votre article afin d'en saisir le comité.
Choisies par vous, je suis certain qu'elles seront fort intéressantes, et que par là même votre article nous conviendra beaucoup.
Je vais partir d'ici deux semaines pour un voyage à Vienne, Budapest, Bucarest et Prague. Dans cette dernière ville, vous serait-il possible de me donner des indications sur les artistes à voir, les plus intéressants, décorateurs, surtout ? Et pourriez-vous me recommander à l'un d'eux parlant le Français ? Je regrette de ne pouvoir m'arrêter à Munich, ce qui m'aurait permis de faire votre connaissance. Je ferai, je pense, d'ici quelques mois spécialement ce voyage et aurai ce plaisir alors.
J'espère avoir bientôt une réponse de vous, et vous prie, cher Monsieur, d'agréer mes meilleurs compliments.
MP Verneuil »

L.M.S. de M. Pillard-Verneuil (Vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, ~~13 rue Lafayette~~ Le Goulet sur Gaillon, Eure) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Schwabing, Munich), 14 juin 1908

« Le 14 juin 1908,
Cher Monsieur
J'ai à m'excuser bien des fois de ne vous avoir pas écrit encore pour vous dire combien j'ai été heureux de trouver en M. Hoffmann un guide sûr et complaisant à Prague. Mais j'ai été depuis toujours en voyage par ci, par là, et bien chargé de besogne dans mes courts séjours à Paris.
Envoyez-moi donc les photos polonaises. Elles seront en sureté et je les communiquerai au Comité, ainsi que vous me le demandez, très heureux si je puis vous obliger en cela.
Je penserai à vos numéros lors de mon premier passage à Paris.
Croyez, cher Monsieur, à toutes mes excuses en même temps qu'à mes remerciements et à mes meilleurs compliments.
MP. Verneuil
L'adresse ci-dessus »

L.D.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts. 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Schwabing, Munich), 20 juin 1908

« Paris, le 20 juin 1908,
Monsieur William Ritter, München
Cher Monsieur,
Je ne m'explique pas le silence de M. Verneuil et dès son retour à Paris, je lui en demanderai la raison que je vous ferai connaître. Je m'excuse, moi aussi, de ne répondre qu'aujourd'hui à votre lettre du 15, j'étais absent de Paris.
En ce qui concerne Stanislas Wyspanski, je vous serais bien reconnaissant de me faire savoir dans quelles revues illustrées ont paru des reproductions de ses œuvres, car avant de vous demander l'envoi de documents, je voudrais être certain que notre comité m'en autorisera la publication. Aussitôt que j'aurai reçu le renseignement que je vous demande, je vous donnerai une réponse.
Croyez, cher Monsieur, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.D.S. de M. Pillard-Verneuil (Librairie centrale des Beaux-Arts. 13 rue Lafayette), à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Schwabing, Munich), 27 juin 1908

« Paris, le 27 juin 1908
Cher Monsieur,
Je vous accuse réception du paquet de photographies que vous m'avez adressé et je vous le retourne aujourd'hui par ce même courrier.
Les deux artistes dont vous m'envoyez les documents méritent incontestablement d'être publiés et nous sommes tout prêts à leur donner une place importante, mais les documents que vous nous envoyez sont pour la plupart inutilisables : ils sont ou à une échelle trop petite ou certaines des photographies sont insuffisantes.
Pour Mehoffer, nous pourrons laisser telles qu'elles sont les photographies n°1-12-14-&25 et nous serions très désireux d'avoir de meilleures épreuves et mieux encore des détails à grande échelle des n° 7-20-21-22&-5, mais ce qui rendrait l'article beaucoup plus intéressant encore ce serait si vous pouviez nous communiquer les dessins mêmes de l'artiste. L'intérêt de celui-ci, de même que le nôtre, est que ces reproductions soient aussi bonnes que possible.
Veuillez donc me faire savoir le plus tôt possible si vous pouvez nous compléter les documentations ainsi que nous le désirons et recevez, cher Monsieur, avec mes remerciements, l'assurance de mes meilleurs sentiments.
MP Verneuil. »

1910

L.M.S. de M. Pillard-Verneuil (Vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, ~~13 rue Lafayette~~ Hôtel continental Ottostrasse, Munich) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Schwabing), 25 février 1910

« Cher Monsieur,
Me voici à Munich depuis hier ; j'y reste jusqu'à dimanche. Mais je ne voudrais pas quitter la ville sans vous voir, vous serrer la main et vous demander un ou deux articles. Je n'ai pu malheureusement me procurer votre adresse qu'il y a un moment.
J'aurais un vif désir de vous voir le plus tôt possible mais j'ai des rendez-vous pris. Seriez-vous assez aimable pour passer à l'Hôtel demain samedi entre 1 heure et 2 heures ? Sinon me donner rendez-vous pour dimanche matin. Mais samedi serait je crois bien préférable.
À demain donc je l'espère, et croyez moi, cher Monsieur, bien cordialement à vous ?
M.P. Verneuil »

L.M.S. de M. Pillard-Verneuil (Vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, ~~13 rue Lafayette~~ 84, rue Mozart) à W. Ritter (Monruz, Neuchâtel, Suisse), 5 avril 1910

« Paris le 5 avril 1910
Cher Monsieur,
Vous devez vous demander ce que je deviens ? Depuis notre rentrée en France, j'ai du voyager encore, Marseille et le midi, puis déménager (nouvelle adresse 84 rue Mozart). Tout cela m'a fait remettre, remettre…
J'ai bien reçu l'envoi de Hohlwein, moins copieuse que je ne le désirais. J'ai à vous causer à ce propos :
1°/ je ne puis me procurer ici qu'une photo ridicule des carreaux émaillés, à échelle trop réduite. Hohlwein ne pourrait-il m'en fournir une, ou au moins me faire faire 1 ou 2 clichés photographiques des plus intéressants (à nos frais, mais dans les prix doux).
2°/ d'autre part, cet article Hohlwein ne pourra passer que dans quelques mois. Je ne puis garder aussi longtemps les clichés zinc prêtés par l'éditeur des affiches. Holwein ne pourrait-il m'envoyer un exemplaire des suivantes, que je ferai regraver ici, et lui renverrai ensuite ?
1°/ Sportman gilet rouge et chien
2°/ Officier à cheval (auquel vous tenez)
3°/ les pingouins
4°/ des enfants et une femme de chambre
(Boll's […] ne pourrait-il aussi faire photographier à nos frais (prix doux) la petite maison encadrée dans son atelier ?
Tout cela causerait l'article, très intéressant, que vous lui consacrez.
Je ferai le nécessaire pour le prix que vous demandez. Soyez tranquille de ce côté.
Entendu pour les sports d'hiver. Allez y donc…
Et Jauk ?
Adresse de Monod [?]
11 rue des Ternes (TERNES)
Paris
Nous voici en Suisse en vacances. Je vous souhaite un beau printemps et un temps favorable. Nous nous souvenons avec grand plaisir des instants trop courts passés à Munich en votre compagnie. Reviendrez-vous pas à Paris ?
Aussitôt composé, je vous enverrai votre article.
En attendant un mot, je vous prie, en réponse à ceci.
Croyez-moi, cher Monsieur, bien cordialement vôtre.
M. P. Verneuil »

L.M.S. d'É. Lévy (Émile Lévy éditeur, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Munich), 3 décembre 1910

« Paris, le 3 Déc 1910
Cher Monsieur,
A mon retour de Londres, je trouve votre lettre du 28 nov. Et je me hâte de vous informer que vous recevrez, je m'y engage, toute satisfaction. Ou bien votre article sur Hohlwein paraîtra – et cela avant 3 mois – ou, s'il ne paraît pas, le manuscrit vous sera payé, et une indemnité, celle que vous fixerez vous-même vous sera remise, en égard aux pas et démarches que vous avez bien voulu faire.
Je serai fixé à ce sujet lundi ou mardi prochain, et je vous ferai aussitôt connaître la décision qui aura été prise, mais je n'ai pas voulu vous faire attendre jusque là pour vous faire connaître mes intentions.
Je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments. »
E. Lévy »

L.D.S. d'É. Lévy (Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette) à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Münich-Schwabing), 12 décembre 1910

« Paris, le 12 décembre 1910
Monsieur,
Vous trouverez ci-joint le texte composé de votre article sur Hohlwein. Nous le publierons, mais malheureusement nous ne pourrons pas le faire paraître avant trois mois, nos numéros étant tous complets jusqu'à cette époque.
Je vous envoie donc dès maintenant le montant, soit fr. 87 et vous prie de me retourner les épreuves avec vos corrections. L'article est un peu long et, lors de la mise en pages, je vous demanderai de vouloir bien diminuer d'une trentaine de lignes.
En attendant, je vous prie d'agréer, Monsieur, mes salutations empressées.
E. Lévy
PS : les « Vereinigte Drückereien und Kunstanstalten » nous ont réclamé les 3 clichés qu'elles nous avaient prêtés pour l'article sur Hohlwein. Je leur écris aujourd'hui de vouloir bien nous les laisser encore trois mois ; mais, au cas où elles en auraient absolument besoin, je les leur retournerais de suite. »

L.M.S. de Lucien Vogel (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette), à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10A, Münich-Schwabing), 19 décembre 1910

« Paris, le 19 décembre 1910
Monsieur William Ritter
Monsieur,
Je vous envoie par ce courrier votre manuscrit et une seconde épreuve de la composition, comme vous le demandiez, dans votre carte du 16 Xb...
Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations et l'assurance de ma très haute considération.
Lucien Vogel »

1911

L.M.S. de L. Vogel (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette), à W. Ritter (Monruz, Neuchâtel, Suisse), 6 mai 1911

« Paris, le 6 mai 1911
Monsieur William Ritter,
Monsieur,
Je vous renvoie par ce courrier une copie de votre article sur Ludwig Hohlwein. Car je compte le faire passer dans un de nos prochains numéros.
Je vous demanderai de bien vouloir me le retourner par le plus prochain courrier, corrigé et en y supprimant 50 lignes, car l'article est trop long de cette dimension.
Vous vous rappellerez sans doute que je vous avais déjà envoyé il y a 3 mois cette copie, mais je n'en ai pas reçu depuis les corrections. Peut-être ne l'avez-vous envoyée et se sera-t-elle perdue ?
Veuillez agréer, Monsieur, avec mes remerciements, l'assurance de ma très haute considération.
Lucien Vogel »

L.M.S. de L.Vogel (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette), à W. Ritter (Monruz, Neuchâtel, Suisse), 15 mai 1911

« Paris, le 15 mai 1911
Monsieur,
Je vous envoie par ce courrier la mise en page de votre article sur Ludwig Holwein en vous priant de bien vouloir me la retourner avec votre bon à tirer.
Je vous demanderais aussi s'il ne vous serait pas possible de me faire parvenir un document plus intéressant que l'abeille qui sert d'entête à cette article, pour le remplacer, car l'effet n'en est pas très heureux.

Je vous demanderais aussi de supprimer le cliché du bas de la page 174 qui fait double emploi avec celui du haut, et s'il ne serait pas possible d'avoir une œuvre plus récente de M. Ludwig Holwein pour mettre à la place. Votre article serait ainsi plus actuel.
Veuillez agréer, Monsieur, avec nos remerciements anticipés l'assurance de ma très haute considération.
Lucien Vogel
PS : Monsieur Verneuil ne fait plus, en effet, partie de la rédaction d'Art et Décoration, mais continue d'être un collaborateur extérieur.
D'autre part, je suis désolé de vous apprendre que par mesure d'économie, la Revue ne rapportant pas assez, nous avons été obligé de prendre une mesure générale et de supprimer tous les services gratuits.
Je vous ferai naturellement parvenir un numéro de votre article. »

L.M.S. de L. Vogel (vignette « Art et Décoration », Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette), à W. Ritter (Biedersteinerstrasse 10 Munich-Schwabing), 13 août 1911

« Paris, le 13 août 1911
Monsieur,
Au reçu de la lettre que vous avez écrite à Monsieur Lévy, je vous ai fait envoyé les trois numéros que vous désiriez, ils venaient d'être tirés trois jours avant.
J'espère que vous en serez satisfaits et vous prie de recevoir mes meilleures salutations.
Lucien Vogel »

I-D Correspondance entre Émile Lévy et Mathurin Méheut
Archives privées Patrick Jude

1910

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 16 septembre 1910

« Mon cher Méheut,
Je suis content d'apprendre que vous vivez heureux. Continuez. Pourrai-je un de ces jours aller jusqu'à Roscoff. Je le souhaite sans oser beaucoup l'espérer. Je vous envoie la 3e livraison qui vient de paraître. Je vais – je le crains – avoir un peu de [?] pou' la 4e – et plus encore pour la 5e. Aussi, ayez l'obligeance de m'envoyer ce que vous avez fait. Soignez l'emballage.
Mes amitiés à la bourgeoise et croyez à mes meilleurs sentiments.
E. Lévy. »

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 6 octobre 1910

« Mon cher Méheut,
Je vous envoie ci-inclus un permis qui vous permettra de venir sans frais voir le Salon d'automne – et votre éditeur car j'ai besoin de vous voir au sujet des animaux – dont plusieurs dessins ne me plaisent pas.
Je pars aujourd'hui pour Londres – mais j'en serai de retour dès lundi – venez donc quand vous voudrez, mais avisez-moi.
Mes hommages à la bourgeoise et dites lui de mieux vous nourrir, vous n'aurez pas d'entérite.
B. à v.
E. Lévy »

1911

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 6 janvier 1911

« Mon cher Méheut,
Il n'y a pas une seule mante religieuse à Paris – celles que Verneuil avait sont en poussière.
Nous cherchons un chat – et ce n'est pas facile à trouver !! Vogel doit aller dimanche matin au marché aux oiseaux : il espère en trouver un.
J'ai chargé Ruckert de vous envoyer un couple de faisans : vous serez avisé de l'envoi – et dès que vous les aurez suffisamment dessinés – vous les mangerez aux truffes à ma santé.
Je compte aller vous voir vers mars – dès que les journées seront un peu plus longues.
Mes meilleurs vœux Santé ! Travail agréable et rémunérateur.
Bien à vous
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 3 février 1911

« Mon cher Méheut,
Afin que vous ne pleuriez plus – nous ne vous demanderons que 4 planches -1/4 – Donc envoyez-moi vos trois planches de chats et vos deux planches d'insectes – nous bouclerons avec cela. J'espère que vous serez content.
Bien à vous
E. Lévy. »

L.D.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 5 février 1911

« Mon cher Méheut,
Il est entendu que vous me vendez en toute propriété, tous les dessins, aquarelles, et croquis que vous avez faits à Roscoff, pour la somme de 10 000 francs dont je vous verse la moitié aujourd'hui, et l'autre moitié en janvier prochain.
En outre, si dans un délai de 10 années, les opérations diverses que je pourrai faire à l'aide de ces documents (vente de dessins, ou publications diverses) rapporte un bénéfice, les premiers fonds qui constitueront ce bénéfice vous seront versés jusqu'à concurrence de 6000 francs, c'est donc très probablement 16.000 frs que vous recevrez pour le beau travail que vous avez fait, car je ne peux pas

m'imaginer qu'avec la quantité et la qualité des documents que vous avez rapportés, nous n'arrivions pas à intéresser le public pour vous indemniser convenablement.
Croyez Mon Cher Méheut à mes meilleurs sentiments.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 11 février 1911

« Mon cher Méheut,
Je ne suis pas satisfait de vos derniers dessins – je les ai montrés – et tout le monde a eu la même impression – c'est pour vous débarrasser de ce travail qui vous assomme que vous avez bâclé ces derniers dessins. – Je ne vous comprends vraiment pas. – Vous me parlez de travaux forcés à perpétuité dans une de vos précédentes lettres ! Vous m'adjurez de vous laisser travailler à la mer – et dès que vous m'avez envoyé ceux que vous considérez comme vos derniers dessins, vous me proposez de faire un numéro sur l'architecture bretonne !
C'est moi qui commence à la trouver mauvaise !
Sur vos 3 planches de chats la seule possible est la planche de têtes : les deux autres sont lâchées, je ne veux à aucun prix qu'on puisse dire que la dernière livraison a été faite par dessous la jambe.
Le hanneton a été fait à l'aide d'animaux séchés, les ailes en sont trop petites et mal placées – et pour cette planche, la seule de l'ouvrage, vous avez cherché une présentation décorative, mais vous admettrez qu'elle était au moins inutile.
Quant aux frelons ils forment un paquet noir qu'il faudra que vous éclaircissiez. – Pour nous résumer je ferai graver [?] – malgré ses défauts la planche de hannetons - je vous enverrai pour que vous la retouchiez la planche de frelons.
Il me manquera encore 3 planches – Donc – ou refaites moi et sérieusement deux planches de chats et la planche de têtes fera la 5e – ou bien si les faisans sont suffisants (mais votre dépêche me fait craindre qu'ils ne soient bons que pour la poêle) faites moi 3 planches de faisans. – En tous cas, répondez-moi par retour du courrier et dites moi ce que vous décidez.
Bien à vous
E. Lévy. »

L.D.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 21 juillet 1911

« Mon cher Méheut,
Me voici de retour à Paris après un voyage qui s'est passé le mieux du monde, et dont Roscoff a été certainement grâce à vous une des stations les plus agréables.
J'ai rapporté vos dessins et je les ai examinés de nouveau, ici avec le plus grand soin, et je me demande très sincèrement si un livre comme vous l'entendez, c'est à dire avec un texte, aurait beaucoup de succès ; j'en doute, et Mr Petit et mes représentants sont de mon avis.
Par conséquent, et je vous le dis très franchement, si vous trouvez à vous défaire avantageusement de ces dessins, soit au Prince de Monaco, soit à un autre amateur par l'intermédiaire de l'Institut, faites-le sans hésitation. Si vous n'en avez pas preneur, je suis toujours là pour les utiliser d'une façon ou de l'autre ; soit pour Art et Décoration, soit pour un album ; et dites-moi si vous voulez que je vous retourne les dessins que j'ai entre les mains ?
Il fait ici terriblement chaud, je vous envie bien sincèrement d'être à Roscoff.
Je vous remercie beaucoup de la petite photographie de Maryvonne que vous m'avez envoyée ; elle fait la joie de Marianne.
Faites-moi savoir, je vous prie, ce que je vous dois pour les langoustes, qui sont très bien arrivées.
Je vous remercie de la peine que vous avez bien voulu prendre, et je vous adresse ainsi qi'à la charmante Madame Méheut, toutes mes amitiés.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 24 juillet 1911

« Mon cher Méheut,
Je me suis probablement mal exprimé dans ma dernière lettre car vous m'avez mal compris.
Il y a environ 3 semaines, vous m'avez écrit : venez à Roscoff si vous désirez voir mes travaux avant que je ne les montre à des amis que le directeur doit recevoir. Je suis venu. J'ai été enthousiasmé de voir combien vous avez travaillé, et quels beaux dessins vous avez produits. Je vous ai même dit que je

m'arrangerai pour vous faire avoir une belle exposition aux Arts Décoratifs et j'y suis plus que jamais disposé mais je ne vous ai pas caché combien j'étais embarrassé pour publier un volume, malgré tout l'intérêt de vos dessins : depuis je revois vos dessins journellement et je vois et les surprises désagréables que nous aurons à la reproduction : d'abord par le fait de la réduction – ensuite par l'emploi du papier couché – et je me rends compte aussi de la difficulté que nous aurons à vendre cet ouvrage – et ceci joue aussi un certain rôle.
Aussi, c'est pourquoi, après avoir mûrement réfléchi à toutes ces choses, je me suis décidé à vous rendre votre liberté absolue, soit pour vous trouver un autre éditeur, soit pour vendre vos dessins à un amateur.
J'ai même ajouté que si vous ne trouviez pas à vous en défaire avantageusement, je suis toujours là pour vous acheter vos dessins que nous utiliserions après entente, soit pour publier un album, soit pour des articles pour Art et Décoration.
Je ne vois donc pas, mon très cher Méheut, en quoi ma décision pourrait entamer nos décisions toujours cordiales ; vous avez voulu, malgré mes avertissements, faire des dessins – sans vous occuper de la façon dont on les reproduirait. Eh bien, le premier éditeur auquel vous les montrez, hésite à tort ou à raison mais il garde pour vous, soyez en certains les sentiments d'amitié et de très sincère estime que vous lui inspirez.
Ne m'écrivez donc plus de lettre aussi aigre que celle je reçois dans laquelle la phrase « certain que les personnes qui s'intéressent à mes travaux ne me plaqueront pas » m'a péniblement impressionné.
Je n'ai jamais « plaqué » personne – vous moins que tout autre.
Toutes mes amitiés à la bourgeoise, je vous enverrai prochainement les photos faites à Beclem.
Et par le même courrier je vous envoie avec tous mes remerciements un mandat de 28 fr qui clôt le compte « langoustes ».
Bien amicalement.
E. Lévy »

L.M.S. d'É. Lévy (13, rue Lafayette) à M. Méheut, 1er août 1911

« Mon cher Méheut,
Vous n'avez pas reçu le mandat pour les langoustes : cela n'a rien de bien surprenant. Mlle Berthe a oublié de l'envoyer. Je répare aujourd'hui son oubli et le mien en vous envoyant 200 francs que vous voudrez bien remettre à M. Delage en le félicitant encore de ma part sur l'excellente installation de son laboratoire et en le remerciant du charmant accueil qu'il a bien voulu nous faire.
Je pars demain pour Paris-Plage : vous pouvez m'y écrire Châlet « Le Simoun » si vous avez quoi que ce soit à me dire.
Bonjour à la bourgeoise et embrassez pour moi Maryvonne aux yeux penseurs.
Bien à vous
E. Lévy.

ANNEXE

- II -

RÉPERTOIRES

1897

Lucien MAGNE	Le Vitrail	janvier 1897	p. 1-10
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Art décoratif en Belgique. - Un novateur : Victor Horta	janvier 1897	p. 11-18
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Art décoratif en Angleterre. - "Arts and Crafts"	janvier 1897	p. 19-22
Anonyme	L'Ecole Guérin. - Les céramiques de Lachenal et de Dalpayrat. - Un panneau décoratif de M. Bigaux	janvier 1897	p. 23-24
Anonyme	Les Estampes décoratives de Grasset	janvier 1897	p. 24-25
M. P. V. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Notre concours de couverture	janvier 1897	p. 26-30
Anonyme	Nos concours mensuels	janvier 1897	p. 31
L. V	Chronique	janvier 1897	p. 32
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Art décoratif en Angleterre "Arts and Crafts"	janvier 1897	p. 19-22
Anonyme	Expositions	janvier 1897	p. 23-24

DUCROCQ, Georges	Quelques oeuvres de Victor Prouvé	février 1897	p. 1-8
MAGNE, Lucien	Le Vitrail (suite)	février 1897	p. 9-16
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Art décoratif en Belgique	février 1897	p. 17-23
Anonyme	Notre concours de couverture	février 1897	p. 24
THIEBAULT-SISSON, [François]	Une décoration d'intérieur	février 1897	p. 25-29
Le Badaud	Chronique	février 1897	p. 30-32
Anonyme	Concours mensuels. Concours d'avril : une lanterne d'antichambre	février 1897	p. 32

BENEDITE, Léonce	L. O. Roty	mars 1897	p. 33-43
MAUS, Octave	Les Industries d'art au Salon de la Libre Esthétique	mars 1897	p. 44-48
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les étoffes teintes d'Isaac	mars 1897	p. 49-56
MAGNE, Lucien	Concours Rougevin à l'Ecole des Beaux-Arts	mars 1897	p. 57-61
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Un intérieur moderne	mars 1897	p. 62
Anonyme	Nos concours : casier à musique	mars 1897	p. 63
Le Badaud	Chronique. Une conférence de M. Emile Molinier sur le meuble	mars 1897	p. 64

LEPRIEUR, Paul	Les Salons de 1897. - Quelques peintures décoratives	avril 1897	p. 65-67
BINET, René	Orfèvrerie et Bijoux	avril 1897	p. 68-71
SOULIER, Gustave	Quelques artistes	avril 1897	p. 72-75
VACHON, Marius	Les Industries d'art au Salon : le meuble	avril 1897	p. 76-80
FIERENS-GEVAERT, H. et MIGEON, Gaston	Sculpture décorative	avril 1897	p. 81-84
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Tapisseries, broderies	avril 1897	p.85-86
SOULIER, Gustave	L'Art Moderne (conférence de M. Grasset)	avril 1897	p. 87-92
Anonyme	Nos Concours. Un voile pour un dossier de canapé. - Concours de juin : porte-allumettes	avril 1897	p. 93
Le Badaud	Chronique	avril 1897	p. 94-96

THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Art décoratif aux Salons. Où en est le nouveau style?	mai 1897	p. 97-104

ESQUIE, Pierre	Les Essais de Mobilier et Décoration intérieure	mai 1897	p. 105-108
MOLINIER, Emile	Les Arts du Feu	mai 1897	p. 109-115
SOULIER, Gustave	Alexandre Charpentier	mai 1897	p. 116-117
GRASSET, Eugène	Papiers peints	mai 1897	p. 118-124
MAGNE, Lucien	Concours: une lanterne d'antichambre	mai 1897	p. 125-128
THIEBAULT-SISSON, [François]	Un dernier Mot sur les Salons. - L'étain, le cuir, la faïence	juin 1897	p. 161-168
BINET, René	Un dernier Mot sur les Salons. Orfèvrerie et bijoux	juin 1897	p. 168-172
WHITE, Gleeson	L'Arbre dans le dessin d'ornement anglais	juin 1897	p. 173-179
RITTER, William	L'Art décoratif en Autriche-Hongrie : Les Tchèques	juin 1897	p. 180-86
SOULIER, Gustave	La Plante et ses applications ornementales	juin 1897	p. 187-189
GRASSET, Eugène	Nos concours : août, un vitrail d'appartement	juin 1897	p. 189
GRASSET, Eugène	Concours pour un Bandeau de Cheminée	juin 1897	p. 190-193
MOLINIER, Emile	Quelques mots sur l'Exposition de Céramique	juillet 1897	p. 1-8
BULLEE	Un illustrateur hollandais : Théo van Hoytema	juillet 1897	p. 9-16
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Un maître affichiste - Steinlen	juillet 1897	p. 17-22
SOULIER, Gustave	Ilsée, Princesse de Tripoli	juillet 1897	p. 23-26
GRASSET, Eugène	Nos concours - I. Porte-allumettes - II. Papier de garde	juillet 1897	p. 27-32
Anonyme	Notre concours de septembre. Un chemin de table en broderie	juillet 1897	p. 32
Anonyme	Petite correspondance	juillet 1897	p. 32
MAGNE, Lucien	La Tapisserie à la Manufacture des Gobelins	août 1897	p. 33-42
SOULIER, Gustave	Conclusion sur la Peinture aux Salons	août 1897	p. 43-48
SOULIER, Gustave	L'Art domestique de M. Vallgren	août 1897	p. 49-55
SARRADIN, Edouard	Nouveaux essais d'ameublement. - M. Bellery-Desfontaines. - MM. Louis Bigaux et Joseph Le Cœur.	août 1897	p. 56-59
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Exposition des travaux d'élèves à l'Ecole des Arts décoratifs	août 1897	p. 60-64
THIEBAULT-SISSON, [François]	Le Biscuit de Sèvres	septembre 1897	p. 65-72
P.- VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Décoration intérieure et les Travaux féminins - la Tapisserie	septembre 1897	p. 73-80
MOLINIER, Emile	Notes sur l'étain (1er article)	septembre 1897	p. 81-88
MAUS, Octave, SOULIER, Gustave	L'Art décoratif en Belgique. - MM Paul Hankar et Adople Crespin	septembre 1897	p. 89-96
Anonyme	Nos concours : concours de novembre	septembre 1897	p. 96
MOLINIER, Emile	Notes sur l'étain (suite et fin)	octobre 1897	p. 97-104
SOULIER, Gustave	Meubles nouveaux	octobre 1897	p. 105-109
RITTER, William	Arnold Böcklin	octobre 1897	p. 110-115
GAUDIN, Félix	Concours d'août : Un vitrail d'appartement	octobre 1897	p. 116-123
LEFEBURE, Ernest	Concours pour un chemin de table	octobre 1897	p. 124-127
GRASSET, Eugène	Concours de décembre. Support en fer forgé.	octobre 1897	p. 127-128
Anonyme	Tablettes	octobre 1897	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie	octobre 1897	p. 2

MAUS, Octave	La Sculpture en ivoire à l'Exposition de Bruxelles	novembre 1897	p. 129-133
THIEBAULT-SISSON, [François]	Le Concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie	novembre 1897	p. 134-138
P.-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Broderie	novembre 1897	p. 139-146
MAZEROLLE, F.	Les dernières fabrications de la Monnaie de Paris	novembre 1897	p. 147-154
THIEBAULT-SISSON, [François]	L'Exposition de l'Ecole Guérin	novembre 1897	p. 155-159
SOULIER, Gustave	Les Bijoux de René Lalique	novembre 1897	p. 160
Anonyme	Concours de janvier. Un miroir à main	novembre 1897	p. 160
Anonyme	Tablettes	novembre 1897	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie	novembre 1897	p. 2

BENEDITE, Léonce	Jean-Charles Cazin	décembre 1897	p. 162-175
VITRY, Paul	La Sculpture décorative aux Nouvelles Galeries du Museum	décembre 1897	p. 176-183
GRASSET, Eugène	Nos Concours : deux vignettes typographiques pour papier et enveloppes	décembre 1897	p. 184-187
MAGNE, Lucien	Concours pour un berceau. - Concours de février	décembre 1897	p. 188-192
Anonyme	Tablettes	décembre 1897	p. 1-2

1898

SOULIER, Gustave	Lévy-Dhurmer	janvier 1898	p. '1-12
P.-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les applications d'étoffe	janvier 1898	p. 13-21
BENEDITE, Léonce	Théodore Chassériau et la décoration de la Cour des Comptes	janvier 1898	p. 22-25
BOUYER, Raymond	L'Image	janvier 1898	p. 26-29
MAGNE, Lucien	Nos concours	janvier 1898	p. 30-32
Anonyme	Concours de Mars. - Un service à bière en cristal	janvier 1898	p. 32
G. S. [SOULIER, Gustave]	Tablettes	janvier 1898	p. 1-3

SARRADIN, Edouard	Henri Rivière et son oeuvre	février 1898	p. 33-44
MAGNE, Lucien	L'Architecture moderne (1ere partie)	février 1898	p. 45-53
BENEDITE, Léonce	Décoration de l'Hôtel de Ville par L.O Merson	février 1898	p. 54-60
MAGNE, Lucien	Nos concours. - Un miroir à main	février 1898	p. 61-62
GRASSET, E. [Eugène]	Concours d'avril. Une Lampe électrique	février 1898	p. 62-64
Anonyme	Tablettes	février 1898	p. 1-2

SOULIER, Gustave	Le Mobilier (1er article)	mars 1898	p. 65-72
MAGNE, Lucien	L'Architecture moderne (2e partie)	mars 1898	p. 73-80
WHITE, Gleeson	Papiers peints anglais modernes	mars 1898	p. 81-90
SOULIER, Gustave	Divagations ornementales	mars 1898	p. 91-92
THIEBAULT-SISSON, François	Nos concours : le concours de la Société artistique des amateurs	mars 1898	
Anonyme	Tablettes	mars 1898	p. 1-2

MAUS, Octave	Le Salon de la Libre Esthétique	avril 1898	p. 97-104
SOULIER, Gustave	Le Mobilier (2e article)	avril 1898	p. 105-114
BOUCHOT, Henri ; Anonyme	Propos sur l'affiche	avril 1898	p. 115-122

G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours. Concours de service à bière	avril 1898	p. 123-128
Anonyme	Tablettes	avril 1898	p. 1-2
BENEDITE, Léonce	La peinture décorative aux Salons	mai 1898	p. 129-147
SOULIER, Gustave	Eugène Belville	mai 1898	p. 148-155
VEVER, Henri	Boucles de ceintures	mai 1898	p. 156-160
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours. - En-tête de papier à lettres	mai 1898	p. 161-162
GRASSET, E. [Eugène]	[Nos concours]. - Concours de lampes électriques	mai 1898	p. 163-167
Anonyme	[Nos concours]. - Concours de juillet. Décoration d'un fusil de chasse	mai 1898	p. 167-168
Anonyme	Tablettes	mai 1898	p. 1-2
VEVER, Henri	Les Bijoux aux Salons de 1898	juin 1898	p. 169-178
LEPRIEUR, Paul	La sculpture décorative aux Salons	juin 1898	p. 179-188
MOLINIER, Emile	Les Arts du Feu (Salons de 1898)	juin 1898	p. 189-200
Anonyme	Concours d'août. Un tableau réclame	juin 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	juin 1898	p. 1-3
UZANNE, Octave	La décoration des Livres au Salon de 1898	juillet 1898	p. 1-9
SOULIER, Gustave	Les Arts de l'Ameublement aux Salons	juillet 1898	p. 10-21
BOUYER, Raymond	Quelques objets d'art des salons	juillet 1898	p. 22-27
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours : une banquette d'antichambre	juillet 1898	p. 28-32
Anonyme	Concours de septembre : un coupe-papier	juillet 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	juillet 1898	p. 1-2
LAHOR, Jean	Nécrologie	juillet 1898	p. 2-3
RITTER, William	L'Art décoratif aux dernières Expositions de Vienne	août 1898	p. 33-42
SOULIER, Gustave	L'Atelier de Glatigny	août 1898	p. 43-50
MAUS, Octave	Charles Van der Stappen	août 1898	p. 51-59
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours. Un cachet	août 1898	p. 60-64
Anonyme	Concours d'octobre : une suspension électrique pour salle à manger	août 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	août 1898	p. 1-3
VITRY, Paul	L'Oeuvre décorative de M. Frémiet	septembre 1898	p. 65-77
SOULIER, Gustave	Serrurier-Bovy	septembre 1898	p. 78-85
BOUYER, Raymond	La décoration des Restaurants	septembre 1898	p. 86-92
GRASSET, E. [Eugène]	L'Animal dans la décoration	septembre 1898	p. 93-96
Anonyme	Concours de novembre : une affiche pour « Art et Décoration »	septembre 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	septembre 1898	p. 1-2
LARROUMET, Gustave	Nécrologie. Charles Garnier	septembre 1898	p. 3-4
VITRY, Paul	L'Entrée monumentale de l'Exposition de 1900	octobre 1898	p. 97-104
COUTY, Edme	La Marqueterie	octobre 1898	p. 105-115
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Fernand Khnopff	octobre 1898	p. 116-124
GRASSET, E. [Eugène]	Nos concours. Concours de septembre	octobre 1898	p. 125-128

Anonyme	Concours de décembre : un store de fenêtre	octobre 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	octobre 1898	p. 1-3
BENEDITE, Léonce	Puvis de Chavannes	novembre 1898	p. 129-153
JOURDAIN, Frantz	La Décoration d'une brasserie	novembre 1898	p. 154-160
SOULIER, Gustave	Nos concours. Un coupe-papier	novembre 1898	p. 161-164
Anonyme	Concours de janvier. Lettres ornées pour « Art et Décoration »	novembre 1898	p. 1
L. B.	Nécrologie	novembre 1898	p. 1-2
O. M. [MAUS, Octave]	Tablettes	novembre 1898	p. 2-3
SOULIER, Gustave (adapté de WHITE, Gleeson)	Walter Crane	décembre 1898	p. 165-179
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Les monuments funéraires de Léonardo Bistolfi	décembre 1898	p. 180-184
BOUYER, Raymond	L'Estampe murale	décembre 1898	p. 185-191
MAGNE, L. [Lucien]	Nos concours : suspension électrique de Salle à Manger	décembre 1898	p. 192-196
Anonyme	Concours de février. Un service de table (verrerie)	décembre 1898	p. 1
Anonyme	Tablettes	décembre 1898	p. 1-3

1899

SOULIER, Gustave	Edme Couty	janvier 1899	p. 1-15
WEYL, Fernand	Décoration d'un restaurant	janvier 1899	p. 16-21
RITTER, William	La céramique moderne de Meissen	janvier 1899	p. 22-27
MAGNE, Lucien	Les travaux de l'Ecole Guérin	janvier 1899	p. 28-32
Anonyme	Tablettes	janvier 1899	p. 1-2
UZANNE, Gustave	Couvertures illustrées de publications étrangères	février 1899	p. 33-42
MIGEON, Gaston	Le Sculpteur Augutin Saint-Gaudens	février 1899	p. 43-49
BELVILLE, Eugène	La Pyrogravure	février 1899	p.50-56
MAUS, Octave	Le Monument F. de Mérode	février 1899	p. 57
SOULIER, Gustave	Nos concours : une afiche pour 'Art et Décoration'	février 1899	p. 58-64
Anonyme	Concours d'avril. Une table à thé	février 1899	p. 1
O. M. [MAUS, Octave] ; VITRY, Paul	Tablettes	février 1899	p. 1-3
E. M. [MOLINIER, Emile?]	Bibliographie	février 1899	p. 5
SOULIER, Gustave	Henri Sauvage	mars 1899	p. 65-75
MOLINIER, Emile	Le Castel Béranger	mars 1899	p. 76-81
G. S. [SOULIER, Gustave]	La Société de "l'Art dans Tout"	mars 1899	p. 82-89
Anonyme	Nos concours : un store de fenêtre	mars 1899	p. 90-96
Anonyme	Concours de mai. Une étoffe de tenture	mars 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	mars 1899	p. 1-2
MAUS, Octave	Les Industries d'art au Salon de la Libre Esthétique	avril 1899	p. 97-103
BOUYER, Raymond	Une reliure nouvelle de Petrus Ruban	avril 1899	p. 104
RITTER, William	Hans Sandreuter	avril 1899	p. 105-111

MOLINIER, Emile	La Collection Edouard Corroyer	avril 1899	p. 112-121
BOUYER, Raymond	Un groupe de Rob Stigell	avril 1899	p. 122
SOULIER, Gustave	Nos concours : lettres ornées	avril 1899	p. 123-128
Anonyme	Concours de juin. Un Papier peint de Salon	avril 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	avril 1899	p. 1-2
SOULIER, Gustave	Carlos Schwabe	mai 1899	p. 129-146
BENEDITE, Léonce	Quelques nouvelles oeuvres d'O. Roty	mai 1899	p. 147-152
VITRY, Paul	Essais d'ntérieurs modernes	mai 1899	p. 153-157
MAUS, Octave	Charles William Bartlett	mai 1899	p. 158-160
Anonyme	Concours de juillet. Un éventail	mai 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	mai 1899	p. 1-2
ALEXANDRE, Arsène	Georges Auriol	juin 1899	p. 161-170
BENEDITE, Léonce	La peinture décorative au Salon de 1899	juin 1899	p. 171-184
MAUS, Octave	Le Blé et le Lin par M. Léon Frédéric	juin 1899	p. 185-189
SOULIER, Gustave	Nos concours : service de table en cristal	juin 1899	p. 190-192
O. M. [MAUS, Octave]	Tablettes	juin 1899	p. 1-2
G. S. [SOULIER, Gustave]	Les Objets d'Art des Salons	juillet 1899	p. 1-12
MARX, Roger	René Lalique	juillet 1899	p. 13-22
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Franck Brangwyn	juillet 1899	p. 23-31
G. S. [SOULIER, Gustave]	Un panneau d'application d'étoffes	juillet 1899	p. 32
Anonyme	Concours de septembre. Un pendant de cou avec sa chaîne	juillet 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	juillet 1899	p. 1-2
MOLINIER, E. [Emile]	Bibliographie	juillet 1899	p. 3-4
MICHEL, André	La Sculpture décorative aux Salons	août 1899	p. 33-41
DULONG, René	Les Arts d'ameublement aux Salons	août 1899	p. 42-47
BENEDITE, Léonce	La Médaille au Salon de 1899	août 1899	p. 48-54
E. L. [LEVY, Emile?]	La Reliure aux Salons	août 1899	p. 55-59
MAUS, Octave	Une Figure tombale de J. de Lalaing	août 1899	p. 60
SOULIER, Gustave	Nos concours : table à thé	août 1899	p. 61-64
Anonyme	Concours d'octobre.	août 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	août 1899	p. 1-3
SARRADIN, Edouard	Théodore Rivière	septembre 1899	p. 65-73
SOULIER, Gustave	Dernier mot sur les salons	septembre 1899	p. 74-82
VEVER, Henri	Dessins de joaillerie	septembre 1899	p. 83-89
DARC, Jean	L'Art dans la rue : La Façade de la Maison Jules Mümm à Reims	septembre 1899	p. 90-92
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours : étoffe d'ameublement	septembre 1899	p. 93-96
Anonyme	Tablettes	septembre 1899	p. 1-3
GARNIER, Edouard	Albert Dammouse	octobre 1899	p. 97-105

Anonyme	Un Cours d'art appliqué aux métiers	octobre 1899	p. 106-112
MAUS, Octave	Le Monument de Jules de Burlet par le Comte J. de Lalaing	octobre 1899	p. 113-114
SOULIER, Gustave	Les Travaux de l'Ecole des Arts décoratifs	octobre 1899	p. 115-120
MAUS, Octave	Un décorateur nouveau : Georges d'Espagnat	octobre 1899	p. 121-123
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours : éventail	octobre 1899	p. 124-128
Anonyme	Tablettes	octobre 1899	p. 1-3

FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Jef Lambeaux et le Monument des Passions humaines	novembre 1899	p. 129-133
LE CHATELIER, A.	Céramique d'art (1er article)	novembre 1899	p. 134-139
WEYL, Fernand	La Broderie dans la toilette de la Femme	novembre 1899	p. 140-144
Anonyme	Le Diplôme de l'Exposition universelle	novembre 1899	p. 145
BENN, R. Davis	Le Concours national d'Art en Angleterre	novembre 1899	p. 146-150
BOUYER, Raymond	La Décoration d'un Restaurant	novembre 1899	p. 151-155
SOULIER, Gustave	L'Ecole d'Application de la Manufacture de Sèvres	novembre 1899	p. 156-160
Anonyme	Concours de janvier. Un calendrier pour 1900	novembre 1899	p. 1
Anonyme	Tablettes	novembre 1899	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie	novembre 1899	p. 2-3

BENEDITE, Léonce	Albert Bartholomé	décembre 1899	p. 161-174
SOULIER, Gustave	Le Mobilier	décembre 1899	p. 175-180
LE CHATELIER, A.	Céramique d'art (2e article)	décembre 1899	p. 181-189
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours : Pendant de cou	décembre 1899	p. 190-196
G. S. [SOULIER, Gustave]	En-tête pour « Le Progrès agricole »	décembre 1899	p. 197-200
Anonyme	Tablettes	décembre 1899	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie	décembre 1899	p. 2-3

1900

BENEDITE, Léonce	La Lyre et les Muses par Henri Martin	janvier 1900	p.1-10
SOULIER, Gustave	Charles Plumet et Tony Selmersheim	janvier 1900	p.11-21
Anonyme	L'Exposition des « Arts and Crafts » à Londres	janvier 1900	p. 22-32
Anonyme	Concours de mars	janvier 1900	p.1
Anonyme	Tablettes	janvier 1900	p.1-3
Anonyme	Nécrologie	janvier 1900	p. 3

SOULIER, Gustave	Les Aménagements de Magasins	février 1900	p. 33-38
NICOLLE, Marcel	Georges Picard	février 1900	p. 39-46
VIGNAUD, Jean	"L'Art dans tout"	février 1900	p. 47-50
BOUYER, Raymond	Papiers à Lettres	février 1900	p. 51-54
MAUS, Octave	Privat Livemont	février 1900	p. 55-61
G. S. [SOULIER, Gustave]	L'Exposition d'Antoon van Welie	février 1900	p. 62-64
Anonyme	Tablettes	février 1900	p. 1-3

Anonyme	Nécrologie	février 1900	p. 3
DAYOT, Armand	Notes sur Carriès (A M. Georges Hoentschel)	mars 1900	p. 65-73
RITTER, William	H.E. von Berlepsch Valendas	mars 1900	p. 74-82
SOULIER, Gustave	La 'Société d'Art moderne' à Bordeaux	mars 1900	p. 83-89
UZANNE, Octave	William Nicholson	mars 1900	p. 90-96
Anonyme	Nos concours	mars 1900	p. 1
Anonyme	Concours d'avril	mars 1900	p. 1
Anonyme	Concours de mai	mars 1900	p. 1
Anonyme	Tablettes	mars 1900	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie. John Ruskin	mars 1900	p. 2-3
MIGEON, Gaston	J.C. Chaplain	avril 1900	p. 97-104
SOULIER, Gustave	L'Art dans l'Habitation	avril 1900	p. 105-117
Anonyme	Boucles de ceinture par Obiols	avril 1900	p. 118
VIGNAUD, Jean	Gaston de Latenay	avril 1900	p. 119-123
G. S. [SOULIER, Gustave]	Armand Point et l'Atelier de Haute-Claire	avril 1900	p. 124-128
Anonyme	Tablettes	avril 1900	p. 1-3
DEGLISE	Tribunaux	avril 1900	p. 4-5
MASSON, Charles	Mucha	mai 1900	p. 129-138
BAUMGART, E. [Emile]	La Manufacture nationale de Sèvres en 1900. Les Biscuits	mai 1900	p. 139-147
GUIFFREY, Jean	La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 (1er article)	mai 1900	p. 148-154
VITRY, Paul	La Frise du Travail de M. Guillot	mai 1900	p. 155-160
Anonyme	Concours de juin	mai 1900	p. 1
Anonyme	Tablettes	mai 1900	p. 1
Anonyme	Nécrologie	mai 1900	p. 1-2
BOUYER, Raymond	Jean Veber	juin 1900	p. 161-169
SOULIER, Gustave	Le Salon	juin 1900	p. 170-178
BAUMGART, E. [Emile]	La Manufacture nationale de Sèvres en 1900. Porcelaines et Grès	juin 1900	p. 179-188
Anonyme	Nos concours : un calendrier pour 1900	juin 1900	p. 189-192
Anonyme	Tablettes	juin 1900	p. 1-3
Anonyme	Nécrologie	juin 1900	p. 3
SOULIER, Gustave	Le Pavillon de Finlande à l'Exposition universelle	juillet 1900	p. 1-11
BARTHELEMY, A.	L'Architecture nouvelle à l'Exposition	juillet 1900	p. 12-20
Anonyme	L'Exposition à l'Union Centrale des Arts Décoratifs	juillet 1900	p. 21-32
Anonyme	Nos concours	juillet 1900	p. 1
Anonyme	Tablettes	juillet 1900	p. 1-2
SOULIER, Gustave	L'Ameublement à l'Exposition	août 1900	p. 33-45
BOSQUET, Em. [Emile]	La Reliure française à l'Exposition	août 1900	p. 46-55
Anonyme	Nos concours : une maison de campagne	août 1900	p. 56-64

Anonyme	Tablettes	août 1900	p. 1-2
BENEDITE, Léonce	Le Bijou à l'Exposition Universelle	septembre 1900	p. 65-82
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Papier peint à l'Exposition	septembre 1900	p. 83-90
SOULIER, Gustave	Les Appareils d'éclairage électrique à l'Exposition (1er article)	septembre 1900	p. 91-96
Anonyme	Tablettes	septembre 1900	p. 1-2
GEFFROY, Gustave	Rodin	octobre 1900	p. 97-110
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Etoffes tissées et les Tapisseries à l'Exposition	octobre 1900	p. 111-125
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours. - Une nappe en dentelle	octobre 1900	p. 126-128
Anonyme	Tablettes	octobre 1900	p. 1-3
NEVEUX, Pol	René Lalique	novembre 1900	p. 129-136
SOULIER, Gustave	L'Ameublement à l'Exposition (2e article)	novembre 1900	p. 137-150
G. S. [SOULIER, Gustave]	Les Appareils d'éclairage électrique à l'Exposition (2e article)	novembre 1900	p. 151-160
Anonyme	Concours de décembre	novembre 1900	p. 1
Anonyme	Tablettes	novembre 1900	p. 1-4
VITRY, Paul	L'Orfèvrerie à l'Exposition	décembre 1900	p. 161-176
SOULIER, Gustave	L'Ameublement à l'Exposition (3e article)	décembre 1900	p. 177-183
SANDIER, Alex. [Alexandre]	La Céramique à l'Exposition	décembre 1900	p. 184-196
Anonyme	Tablettes	décembre 1900	p. 1-4

1901

VITRY, Paul	Emile Derré Imagier	janvier 1901	p. 1-12
SOULIER, Gustave	La Broderie et la Dentelle à l'Exposition	janvier 1901	p. 13-20
TOURNIER, P. [Pierre]	Les Aspects de Paris par Henri Riviere	janvier 1901	p. 21-22
GENUYS, Ch. [Charles]	Le Fer à l'Exposition Universelle de 1900	janvier 1901	p. 23-36
BOUYER, Raymond	La Décoration des Montres	janvier 1901	p. 37-40
Anonyme	Tablettes	janvier 1901	p. 1-3
LEMONNIER, Camille	Constantin Meunier	février 1901	p. 41-52
SANDIER, Alex. [Alexandre]	La Céramique à l'Exposition (2e article)	février 1901	p. 53-68
SOULIER, Gustave	Quelques couvertures par George Auriol	février 1901	p. 69-76
Anonyme	Concours de mars	février 1901	p. 1
Anonyme	Tablettes	février 1901	p. 1-2
UZANNE, Octave	George de Feure	mars 1901	p. 77-88
BENEDITE, Léonce	Un bâtisseur belge : Georges Hobé	mars 1901	p. 89-98
BOSQUET, Em. [Emile]	La reliure étrangère à l'Exposition	mars 1901	p. 99-104
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nos concours : une carte de Noël	mars 1901	p. 105-108
Anonyme	Tablettes	mars 1901	p. 1-2

BOUYER, Raymond	Edmond Becker, sculpteur	avril 1901	p. 109-119
BELVILLE, Eugène	Le Cuir décoré à l'Exposition Universelle	avril 1901	p. 120-126
G. S. [SOULIER, Gustave]	Oeuvres récentes de Carlos Schwabe	avril 1901	p. 127-128
SOULIER, Gustave	"L'Art dans Tout"	avril 1901	p. 129-140
Anonyme	Tablettes	avril 1901	p. 1-2

MAUS, Octave	Léon Frédéric	mai 1901	p. 141-152
SOULIER, Gustave	Jean-Charles Cazin	mai 1901	p. 153-155
G. S. [SOULIER, Gustave]	Les Installations générales de l'Exposition	mai 1901	p. 156-165
MOREAU-NELATON, Etienne	Un précurseur : Laurent Bouvier	mai 1901	p. 166-172
Anonyme	L'Exposition des « Arts réunis »	mai 1901	p. 1-2
Anonyme	Tablettes	mai 1901	p. 2-3

SOULIER, Gustave	La Peinture aux Salons (1er article)	juin 1901	p. 173-183
Anonyme	Un livre d'études florales	juin 1901	p. 184
MOLINIER, Emile	Les Objets d'art aux Salons (1er article)	juin 1901	p. 185-192
G. S. [SOULIER, Gustave]	L'Ameublement aux Salons	juin 1901	p. 193-199
Anonyme	Concours. - Un fusil de chasse (Art et Décoration) Un « Collier de Chien » (Chambre syndicale de la Bijouterie)	juin 1901	p. 200-204
Anonyme	Combinaisons ornementales (par MM. M. P.Verneuil, G. Auriol et Mucha)	juin 1901	p. 205-208
Anonyme	Tablettes	juin 1901	p. 1-2

SOULIER, Gustave	La Peinture aux Salons (2e article)	juillet 1901	p. 1-8
NICOLLE, Marcel	La Sculpture aux Salons	juillet 1901	p. 9-20
MOLINIER, Emile	Les Objets d'Art aux Salons	juillet 1901	p. 21-32
Anonyme	Tablettes	juillet 1901	p. 1-3
Anonyme	Nécrologie	juillet 1901	p. 3

G. S. [SOULIER, Gustave]	L'Ameublement aux Salons	août 1901	p. 33-40
SOULIER, Gustave	La Peinture aux Salons (3e article)	août 1901	p. 41-44
[MOLINIER, Emile]	Les Objets d'art aux Salons (3e article)	août 1901	p. 45-54
MARX, Roger	L'Emancipation des "Prix de Rome"	août 1901	p. 55-64
Anonyme	Concours de septembre. Une affiche pour « Art et Décoration »	août 1901	p. 1
Anonyme	Tablettes	août 1901	p. 1-3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Pochoir	septembre 1901	p. 65-75
SOULIER, Gustave	L'Art photographique et l'Ecole américaine : Ed.-J. Steichen	septembre 1901	p. 76-80
GARNIER, Edouard	La décoration des assiettes	septembre 1901	p. 81-86
G. S. [SOULIER, Gustave]	Les poignées de canne	septembre 1901	p. 87-91
E. R.	L'Exposition des peintures de la Société Nihon-Gwakaï de Tokyo	septembre 1901	p. 92-96
Anonyme	Concours d'octobre	septembre 1901	p. 1
Anonyme	Tablettes	septembre 1901	p. 1-3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Etoffes tissées	octobre 1901	p. 97-107

FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Le Sculpteur George Minne	octobre 1901	p. 108-112
SOULIER, Gustave	Le Mobilier	octobre 1901	p. 113-124
KAHN, Gustave	Abel Truchet	octobre 1901	p. 125-128
Anonyme	Tablettes	octobre 1901	p. 1-3
KAHN, Gustave	La Verrerie	novembre 1901	p. 129-139
SERGENT, René	Une maison de rapport	novembre 1901	p. 140-146
SOULIER, Gustave	Grün	novembre 1901	p. 147-154
SOULIER, Gustave	Les Sièges	novembre 1901	p. 155-161
M. P.-V. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Concours d'Affiches	novembre 1901	p. 162-164
Anonyme	Tablettes	novembre 1901	p. 1-2
GEFFROY, Gustave	Albert Besnard	décembre 1901	p. 165-182
BELVILLE, Eugène	Le Cuir ciselé et repoussé à la main	décembre 1901	p. 183-190
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Concours de frises au pochoir	décembre 1901	p. 191-196
Anonyme	Tablettes	décembre 1901	p. 1-2
Anonyme	Nécrologie	décembre 1901	p. 2-3

1902

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	De l'emploi de la couleur en impression	janvier 1902	p. 1-12
KAHN, Gustave	Dessins de bijoux. MM. Mucha, de Feure, Dufrene, Marcel Bing	janvier 1902	p. 13-17
M.P.V [P-VERNEUIL, Maurice]	Broderies viennoises	janvier 1902	p. 18-20
SOULIER, Gustave	Quelques meubles d'Eugène Gaillard	janvier 1902	p. 21-27
G. S. [SOULIER, Gustave]	Nouvelles estampes d'Henri Rivière	janvier 1902	p. 28-32
M.P.V [P-VERNEUIL, Maurice]	Concours de Poignées de Cannes	janvier 1902	p. 33-36
Anonyme	Tablettes	janvier 1902	p. 1
KAHN, Gustave	Boutet de Monvel	février 1902	p. 37-50
MARX, Roger	La Société des Amis de la Médaille française	février 1902	p. 51-56
KAHN, Gustave	Le Cristal taillé et gravé	février 1902	p. 57-62
SERGENT, René	Un Magasin artistique à Paris	février 1902	p. 63-68
Anonyme	Notre concours de février	février 1902	p. 1
G. K. [Gustave Kahn]	Notes d'art	février 1902	p. 1-2
Anonyme	Salons	février 1902	p. 2
Anonyme	Tablettes	février 1902	p. 3-4
Anonyme	Nécrologie	février 1902	p. 4
Anonyme	Nouvelles	février 1902	p. 4
BENEDITE, Léonce	Figures d'Extrême-Orient (A propos de l'exposition posthume des oeuvres de Marius Perret)	mars 1902	p. 69-74
R. D. [DULONG, René ?]	Le Métal dans le mobilier et la décoration	mars 1902	p. 75-84
P-VERNEUIL, M.	La Photogravure	mars 1902	p. 85-92
KAHN, Gustave	L'Exposition de la Miniature et des arts précieux	mars 1902	p. 93-100
BEAUNIER, André	Le musée des arts décoratifs	mars 1902	p. 1-2

G. K. [Gustave Kahn]	Expositions des prix du salon et boursiers de voyage	mars 1902	p. 2-3
Anonyme	L'Exposition des Orientalistes	mars 1902	p. 3
G. K. [Gustave Kahn]	Les Arts réunis	mars 1902	p. 3
Anonyme	Nécrologie	mars 1902	p. 4

MIGEON, Gaston	René Ménard	avril 1902	p. 101-112
DAYOT, Armand	Le Salon des Boursiers de voyage	avril 1902	p. 113-122
JOURDAIN, Frantz	Une petite maison à loyer	avril 1902	p. 123-127
GRASSET, E. [Eugène]	Concours de dessus de table à ouvrage	avril 1902	p. 128-132
Anonyme	Les rapports de l'artiste et du public	avril 1902	p. 1-2
G. K. [Gustave Kahn]	Expositions	avril 1902	p. 2-4

BEAUNIER, André	Aman-Jean	mai 1902	p. 133-142
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Enseignement des Arts décoratifs à Vienne	mai 1902	p. 143-164
Anonyme	Notre concours de mai	mai 1902	p. 1
Anonyme	L'Exposition de Turin	mai 1902	p. 1
Anonyme	L'idée de corporation	mai 1902	p. 2-5

STRANNIK, Ivan	Quelques tableaux de la société nationale des Beaux-Arts	juin 1902	p. 165-176
FRANTZ, Henri	Le Meuble aux Salons de 1902	juin 1902	p. 177-188
JOURDAIN, Frantz	L'Architecture aux Salons de 1902	juin 1902	p. 189-196
Anonyme	Notre concours de juin	juin 1902	p. 1
Anonyme	Tablettes	juin 1902	p. 1-2

MARX, Roger	Une Salle de billard et une Galerie modernes (Salon de la Société nationale)	juillet 1902	p. 1-13
VITRY, Paul	La Sculpture monumentale aux Salons	juillet 1902	p. 14-23
KAHN, Gustave	Les Objets d'art aux Salons	juillet 1902	p. 24-32
Anonyme	Tablettes	juillet 1902	p. 1
Anonyme	Les magasins des manufactures d'Etat	juillet 1902	p. 1-2
VITRY, Paul	Bibliographie	juillet 1902	p. 2

BEAUNIER, André	Les Bijoux de Lalique aux Salons	août 1902	p. 33-39
VITRY, Paul	La Petite Sculpture aux Salons	août 1902	p. 40-48
AMAN-JEAN	La Peinture aux Salons	août 1902	p. 49-57
KAHN, Gustave	Les Objets d'art aux Salons	août 1902	p. 58-64
Anonyme	Les manufactures d'Etat à l'Exposition de l'ameublement.	août 1902	p. 1
Anonyme	Le Salon d'Automne	août 1902	p. 1-2
Anonyme	La fonderie d'art au musée Galliera	août 1902	p. 2
Anonyme	Le concours de façade de la Ville de Paris	août 1902	p. 2
Anonyme	Les concours pour le prix de Rome	août 1902	p. 2-3
Anonyme	Fondations de prix	août 1902	p. 3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	L'Exposition d'Art décoratif moderne de Turin	septembre 1902	p. 65-112

Anonyme	Nos concours	septembre 1902	p. 1
M. P.-V. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	L'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs	septembre 1902	p. 2-3
Anonyme	Concours pour le prix de Rome [et divers…]	septembre 1902	p. 3-4

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Etoffes et tapis de Koloman Moser	octobre 1902	p. 113-116
KAHN, Gustave	Les Objets d'art aux Salons	octobre 1902	p. 117-127
GSELL, Paul	Médailles et plaquettes aux Salons	octobre 1902	p. 128-132
E. G. [GRASSET, Eugène]	Nos concours. Une Etagère Encoignure	octobre 1902	p. 133-135
M. P. V. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	[Nos concours.] Bibliothèque tournante	octobre 1902	p. 136-138
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	[Nos concours.] Une étude de fleur: lis ou pavot	octobre 1902	p. 139-144
Anonyme	"Ce n'est pas nous qui nous plaindrons…."	octobre 1902	p. 1-3

SAUNIER, Charles	Luc-Olivier Merson	novembre 1902	p. 145-160
DESTEVE, Tristan	La maison de René Lalique	novembre 1902	p. 161-166
G. R. [RIAT, Georges ?]	Une Salle à manger	novembre 1902	p. 167-171
ROCHE, Pierre	Le Plomb dans la Statuaire moderne d'après les fontaines de Versailles	novembre 1902	p. 172-176
Anonyme	La reconstruction du musée du Luxembourg [et divers…]	novembre 1902	p. 1-2

KAHN, Gustave	Jules Chéret	décembre 1902	p. 177-192
VITRY, Paul	Le « Beethoven » de Max Klinger	décembre 1902	p. 193-197
PLUMET, Charles	Une Maison de Campagne	décembre 1902	p. 198-200
DEMAISON, Maurice	Les Montures de Vases	décembre 1902	p. 201-208
Anonyme	La reconstruction du musée du Luxembourg	décembre 1902	p. 1
GSELL, Paul	Le musée Gustave Moreau	décembre 1902	p. 1-2
GSELL, P. [Paul]	Concours d'enseignes	décembre 1902	p. 2
G. M. [MOUREY, Gabriel]	De Bruxelles	décembre 1902	p. 2-3
RAIS, Jules	Patriz Huber et Félix Commichau	décembre 1902	p. 3
Anonyme	[Programme du Cours d'art appliqué de Lucien Magne]	décembre 1902	p. 3-4

1903

MOUREY, Gabriel	Eugène Grasset	janvier 1903	p. 1-25
FAURE, Elie	Henry Caro-Delvaille	janvier 1903	p. 26-32
GEFFROY, Gustave	Esquisses décoratives de René Binet	janvier 1903	p. 33-37
G. M. [MOUREY, Gustave]	Le Diplôme de l'Exposition d'Hanoï	janvier 1903	p. 38
T. D. [DESTEVE, Tristan?]	Nos Concours : un porte-cartes	janvier 1903	p. 39-40
Anonyme	Concours de janvier : un alphabet illustré	janvier 1903	p. 1-2
Anonyme	Le Magasin des manufactures d'Etat	janvier 1903	p. 2-3
J. R. [RAIS, Jules]	Les peintures de Besnard à l'Ecole de Pharmacie	janvier 1903	p. 3
RAIS, Jules	Charles Gallé-Reinemer	janvier 1903	p. 3
Anonyme	La Libre Esthétique	janvier 1903	p. 3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Tapis Moderne	février 1903	p. 41-52

BEAUNIER, André	Saint-Marceaux	février 1903	p. 53-64
MOUREY, Gabriel	L'Exposition de 'La Poignée'	février 1903	p. 65-72
T. D. [DESTEVE, Tristan?]	Nos concours : papier peint pour chambre d'enfant	février 1903	p. 73-76
Anonyme	Concours de février : un tapis de salon	février 1903	p. 1
G. M. [MOUREY, Gabriel]	L'Exposition « Arts and Crafts » de Londres	février 1903	p. 1
Anonyme	Médailles	février 1903	p. 1-2
J. R. [RAIS, Jules]	Apollon et M. Christian	février 1903	p. 2
RAMBOSSON Yvanhoé	Marcellin Desboutin	février 1903	p. 2-4
VITRY, Paul ; G. M. [MOUREY, Gabriel]	Bibliographie	février 1903	p. 4-6

BOUCHOT, Henri	Helleu	mars 1903	p. 77-86
MOUREY, Gabriel	L'Exposition des Arts & Crafts	mars 1903	p. 87-98
BINET, René	Projets de fontaines pour Reims	mars 1903	p. 99-104
SAUNIER, Charles	Quelques Médaillons de contemporains par Henry Nocq	mars 1903	p. 105-108
G. M. [Mourey, Gabriel]	Un concours de pastiches	mars 1903	p. 1
G. M. [Mourey, Gabriel]	Le Monument Zola	mars 1903	p. 1
RAIS, Jules	Quatrième exposition de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs	mars 1903	p. 1-3
Anonyme	Quelques expositions	mars 1903	p. 3
Anonyme	Les Arts réunis	mars 1903	p. 3-4
G. M. [Mourey, Gabriel]	Exposition Carrière	mars 1903	p. 4
J. R. [RAIS, Jules]	Exposition des cours complémentaires	mars 1903	p. 4-5
J. R. [RAIS, Jules]	Le Budget et la discussion des beaux-arts à la Chambre	mars 1903	p. 5-7
G. M. [Mourey, Gabriel]	Conférence sur l'architecture	mars 1903	p. 7-8
Anonyme	Concours. Exposition de photographie	mars 1903	p. 8

MOUREY, Gabriel	Mendes da Costa	avril 1903	p. 109-118
RAIS, Jules	Henri Le Sidaner	avril 1903	p. 119-125
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Un concours de napperon à l'Union centrale des Arts décoratifs	avril 1903	p. 125-128
RAIS, Jules	L'Ecole de Nancy et son Exposition au musée des Arts décoratifs	avril 1903	p. 129-138
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Concours d'alphabet	avril 1903	p. 139-140
G. M. [MOUREY, Gabriel]	La leçon de la tiare	avril 1903	p. 1
Anonyme	Quelques expositions	avril 1903	p. 1-4
SAUNIER, Charles	Hubert Ponscarme	avril 1903	p. 4-6
SAUNIER, Charles	Cent portraits dessinés par Ingres	avril 1903	p. 6

MARCEL, Henri	Salons de 1903 : Henri Martin	mai 1903	p. 141-148
JOURDAIN, Frantz	Une maison, un mobilier modernes	mai 1903	p. 149-161
MOUREY, Gabriel	L'Exposition Georges de Feure	mai 1903	p. 162-164
SAUNIER, Charles	Bellery-Desfontaines	mai 1903	p. 165-172
Anonyme	Notes sur l'art décoratif allemand	mai 1903	p. 1-8
G. M. [MOUREY, Gabriel]	Expositions	mai 1903	p. 8-12

P-VERNEUIL, M. [Maurice]	L'Art décoratif à la Société nationale	juin 1903	p. 173-194
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons. La Société nationale	juin 1903	p. 195-201
E. G. [GRASSET, Eugène]	Nos concours : un tapis de salon	juin 1903	p. 202-204
Anonyme	Une rectification	juin 1903	p. 1
DINET, Etienne	Les jeux de la lumière	juin 1903	p. 1-8
SAMBON, A.	Les fresques de Boscoreale	juin 1903	p. 8-9
G. M. [MOUREY, Gabriel]	Bibliographie	juin 1903	p. 9-11

MOUREY, Gabriel	La Peinture aux Salons	juillet 1903	p. 205-216
P-VERNEUIL, M. [Maurice]	Les Objets d'art à la Société des Artistes français	juillet 1903	p. 217- 236
G. M. [MOUREY, Gabriel]	La médaille d'honneur [et divers…]	juillet 1903	p. 1-8

MOUREY, Gabriel	L'Art populaire russe	août 1903	p. 237-246
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons – la Société des Artistes français	août 1903	p. 247-257
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Albert Baertsoen	août 1903	p. 258-264
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Ecole de Dentelles de Vienne	août 1903	p. 265-272
Anonyme	Meuble-classeur pour estampes	août 1903	p. 1
FORTHUNY, Pascal	Les « Sécessionnistes » de Munich	août 1903	p. 1-2
Anonyme	Une exposition internationale des beaux-arts à Dusseldorf en 1904	août 1903	p. 3
G. M. [MOUREY, Gabriel]	Les peintures décoratives de Maurice Denis au Vésinet	août 1903	p. 4
Anonyme	"L'Exposition des Arts décoratifs modernes de Turin…" [et divers…]	août 1903	p. 4-5
Anonyme	Décentralisation artistique [et divers…]	août 1903	p. 5-6
Anonyme	L'Exposition des Primitifs français [et divers…]	août 1903	p. 6
G. M. [MOUREY, Gabriel]	Bibliographie	août 1903	p. 8-9

VITRY, Paul	Jules Dalou 1838-1902	septembre 1903	p. 273-288
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Madame de Rudder, brodeuse	septembre 1903	p. 289-296
FRANTZ, Henri	Th. Spicer-Simson	septembre 1903	p. 297-301
Anonyme	Documents décoratifs par A. M. Mucha	septembre 1903	p. 302-304
Anonyme	Pour nos musées	septembre 1903	p. 1
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Nouvelles diverses	septembre 1903	p. 1-8

BENEDITE, Léonce	Art et Orient. L'Oeuvre d'Etienne Dinet	octobre 1903	p. 305-315
MOUREY, Gabriel	Une maison de Campagne (1er article). Projet de MM. A. Laverrière et E. Monod	octobre 1903	p. 316-321
BINET, René	Paul Jouve, animalier	octobre 1903	p. 322-330
BRUNEAU, Adrien	Un Cours d'Art appliqué aux métiers	octobre 1903	p. 331-336
Anonyme	L'Exposition de l'habitation	octobre 1903	p. 1-2
Anonyme	L'Art décoratif en Belgique	octobre 1903	p. 2-4

AVENARD, Etienne	Carl Larsson	novembre 1903	p. 337-344
VITRY, Paul	Masques	novembre 1903	p. 345-354
MOLINIER, Emile	Les plus récents Travaux de la Manufacture de Porcelaine de Sèvres	novembre 1903	p. 355-364
E. G [GRASSET, Eugène]	Concours de Meuble Classeur pour estampes	novembre 1903	p. 365-368

La Rédaction	Le nouveau Directeur des Beaux-Arts	novembre 1903	p. 1
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Salon d'Automne	novembre 1903	p. 1-2
CALMETTES, Pierre	Les Gobelins et leur budget	novembre 1903	p. 2-4
Anonyme	Lettre d'Allemagne	novembre 1903	p. 4-5
Anonyme	Académie des arts de la fleur et de la plante	novembre 1903	p. 5-6
G. M. [MOUREY, Gabriel]	Nécrologie. Léon Bénouville	novembre 1903	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Adaptation du Décor à la Forme	décembre 1903	p. 369-382
RIAT, Georges	Salon d'Automne	décembre 1903	p. 383-391
MOUREY, Gabriel	Bas-Reliefs peints	décembre 1903	p. 392-398
GUILLEMOT, Maurice	Un cabinet de Toilette, par M. E. M. Simas	décembre 1903	p. 399-400
MOLINIER, Emile	Le budget des beaux-arts à la Chambre	décembre 1903	p. 1
Anonyme	L'élection à l'Académie des Beaux-Arts	décembre 1903	p. 2
AVENARD, Etienne	Lettre de Norvège	décembre 1903	p. 2-4
P. V. [VITRY, Paul]	Nouvelles diverses	décembre 1903	p. 4-6
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Bibliographie	décembre 1903	p. 6-7

1904

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Insecte	janvier 1904	p. 1-21
BENEDITE, Léonce	Auguste Lepère, peintre-graveur	janvier 1904	p. 22-33
MAGNE, Lucien	Concours de sculpture donné par les fabricants de bronze	janvier 1904	p. 34-36
Anonyme	Nos concours pour l'année 1904	janvier 1904	p. 1-5
GUILLEMOT, Maurice	Expositions	janvier 1904	p. 5-10

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	L'Email et les Emailleurs (1er article)	février 1904	p. 37-53
CALMETTES, Pierre	La Poignée	février 1904	p. 54-62
MOUREY, Gabriel	Une Villa en Bretagne	février 1904	p. 63-68
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La collection Gillot	février 1904	p. 1-3
Anonyme	Les Médailles du Ministère des Beaux-Arts	février 1904	p. 3
Anonyme	Académie des arts de la fleur et de la plante	février 1904	p. 4
Anonyme	Programme d'admission à l'école de céramique de la Manufacture nationale de Sèvres	février 1904	p. 4-5

DAYOT, Armand	William T. Dannat	mars 1904	p. 69-77
GENUYS, Ch. [Charles]	L'Exposition de la Société des Artistes Décorateurs	mars 1904	p. 78-92
VOGT, G. [Georges]	L'emploi de la Céramique dans la Construction	mars 1904	p. 93-100
CALMETTES, Pierre	Ce que sera l'art décoratif français à l'exposition de Saint-Louis	mars 1904	p. 1-3
Anonyme	Bibliographie. Les Arts de la vie	mars 1904	p. 6

BENEDITE, Léonce	Charles Cottet	avril 1904	p. 101-116
VITRY, Paul	Pierre Roche	avril 1904	p. 117-127
E. G. [GRASSET, Eugène]	Concours de février. Etudes et Applications décoratives de l'Insecte	avril 1904	p. 128-132

FORTHUNY, Pascal	Société nouvelle de peintres et de sculpteurs.	avril 1904	p. 1-3
E. A. [AVENARD, Etienne]	Lettre de Copenhague	avril 1904	p. 3-5
Anonyme	« La Société des Artistes français avait, cette année, ... »	avril 1904	p. 5
Anonyme	Exposition rétrospective de pendules	avril 1904	p. 5
DE MONTESQUIOU, Comte Robert	Un Maître Femme. Mademoiselle Breslau	mai 1904	p. 133-142
SAUNIER, Charles	Ovide Yancesse, médailleur	mai 1904	p. 143-149
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Email et les Emailleurs (2e article)	mai 1904	p. 150-164
Ch. S. [SAUNIER, Charles]	Expositions du mois	mai 1904	p. 1-3
E. A. [AVENARD, Etienne]	Lettre d'Allemagne	mai 1904	p. 3-4
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Arts appliqués aux Salon	juin 1904	p. 165-196
Anonyme	Les médailles d'honneur du Salon	juin 1904	p. 1-2
Anonyme	Les récompenses du Salon	juin 1904	p. 2-5
BENEDITE, Léonce	La Peinture aux Salons de 1904	juillet 1904	p. 1-20
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1904	p. 21-34
GSELL, P. [Paul]	Les Médailles et les Plaquettes aux Salons de 1904	juillet 1904	p. 35-40
SAUNIER, Charles	Quatorzième concours de la société d'encouragement à l'art et à l'industrie	juillet 1904	p. 1-3
Anonyme	"Un Comité de poètes..."	juillet 1904	p. 3-4
Anonyme	Musée des Arts décoratifs	juillet 1904	p. 4
VITRY, Paul	Bibliographie	juillet 1904	p. 5-7
BENEDITE, Léonce	A propos des dessins de Puvis de Chavannes	août 1904	p. 41-50
VITRY, Paul	L'Art à l'Ecole	août 1904	p. 51-56
GUILLEMOT, Maurice	Georges d'Espagnat	août 1904	p. 57-60
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Quelques intérieurs à Vienne	août 1904	p. 61-70
GRASSET, E. [Eugène]	Concours de Lampes électriques	août 1904	p. 71-76
Anonyme	Distribution des récompenses. Ecole des Arts décoratifs, Architecture, Peinture, Sculpture	août 1904	p. 1-3
Anonyme	« L'Exposition du Salon d'Automne... »	août 1904	p. 3-4
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Taxile Doat céramiste	septembre 1904	p. 77-86
MONOD, Fr.[François]	Daniel Dupuis, médailleur	septembre 1904	p. 87-94
RIAT, G. [Georges]	Jardins d'Espagne	septembre 1904	p. 95-100
Anonyme	Société protectrice des animaux	septembre 1904	p. 2-3
Anonyme	Nécrologie	septembre 1904	p. 3
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	A propos des Expositions des Ecoles d'Art décoratif	octobre 1904	p. 101-108
MARGUILLIER, A.	Joseph-Sattler	octobre 1904	p. 109-124
AVENARD, E. [Etienne]	L'Art à l'Ecole en Suède	octobre 1904	p. 125-129
GUILLEMOT, Maurice	Quelques bijoux de Lucien Gaillard	octobre 1904	p. 130-134
GRASSET, Eugène	Lettres ornées typographiques	octobre 1904	p. 135-143

M. G. [GUILLEMOT, Maurice?]	L'esthétique de la rue	octobre 1904	p. 144
MONOD, François	G. F. Watts	octobre 1904	p. 1-2
Anonyme	Emile Gallé	octobre 1904	p. 2-3
Anonyme	Revues	octobre 1904	p. 4-5
Anonyme	Notre concours de janvier 1905	octobre 1904	p. 6-7

GRASSET, Eugène	Les Bordures	novembre 1904	p. 145-154
MARX, Roger	A propos d'une Construction récente de M. Chédanne	novembre 1904	p. 155-164
P-VERNEUIL, M.	L'Art décoratif au Salon d'Automne	novembre 1904	p. 165-176
MONOD, François	La Galerie nationale d'art anglais et le legs Chantrey	novembre 1904	p. 1-3
Anonyme	Bartholdi	novembre 1904	p. 3
M., Fr [MONOD, François] et MOLINIER, E. [Emile]	Nouvelles diverses	novembre 1904	p. 3-5
Anonyme	Revues	novembre 1904	p. 5-6
Anonyme	Notre concours de janvier 1905 : un service de table	novembre 1904	p. 7-9

AVENARD, Etienne	L'Oeuvre décoratif de Gerhard Munthe	décembre 1904	p. 177-188
JOURDAIN, Frantz	Tony Selmersheim	décembre 1904	p. 189-198
GUILLEMOT, Maurice	Troubetzkoy	décembre 1904	p. 199-207
GRASSET, Eugène	Notre concours. Un service de table brodé	décembre 1904	p. 208-212
MONOD, François	Le Salon d'Automne.	décembre 1904	p. 1-4
Anonyme	Cours d'art décoratif	décembre 1904	p. 5
Anonyme	Cours public d'histoire de l'art	décembre 1904	p. 5

1905

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Poissons	janvier 1905	p. 1-20
BENEDITE, Léonce	Brangwyn	janvier 1905	p. 21-32
LANCELOT	Figures décoratives de A. Mucha	janvier 1905	p. 33-36
MONOD, François	L'exposition de la Société internationale de peinture et de sculpture	janvier 1905	p. 1-3
VITRY, Paul	Bibliographie	janvier 1905	p. 3-5
Anonyme	Revues	janvier 1905	p. 5-6

BENEDITE, Léonce	Félix Bracquemond, L'animalier	février 1905	p. 37-47
BENEDITE, Léonce	Une Exposition d'oeuvres d'Auguste Rodin au Musée du Luxembourg	février 1905	p. 48-51
MONOD-HERZEN, Edouard	Méthode de composition ornementale d'Eugène Grasset	février 1905	p. 52-57
VITRY, Paul	Un nouveau bas-relief monumental d'Alexandre Charpentier	février 1905	p. 58-61
GRASSET, E. [Eugène]	Concours de salle à manger	février 1905	p. 62-68
Anonyme	Nouvelles diverses.	février 1905	p. 1
AVENARD, E. [Etienne]	Lettre de Finlande	février 1905	p. 1-2
MONOD, François	L'atelier de Fantin-Latour. Les aquarelles de M. G. Prunier	février 1905	p. 2-3
Anonyme	Exposition de Liège	février 1905	p. 3
Anonyme	Revues	février 1905	p. 4
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	février 1905	p. 4-5

E. G. [GRASSET, Eugène]	Concours	février 1905	p. 6-7
VITRY, Paul	Un animalier : Georges Gardet	mars 1905	p. 69-76
MOUREY, Gabriel	L'Art décoratif hollandais	mars 1905	p. 77-88
MIGEON, Gaston	Notes sur l'Histoire du Tissu au Japon	mars 1905	p. 89-98
GRASSET, E. [Eugène]	Concours de Service de Table en Faïence	mars 1905	p. 99-104
MONOD, Fr. [François]	La première exposition des peintres d'intérieurs	mars 1905	p. 1
M, Fr. [MONOD, François]	Menzel (1815-1905)	mars 1905	p. 1-2
Anonyme	L.-E. Barrias (1841-1905)	mars 1905	p. 2
Anonyme	Revues	mars 1905	p. 4-5
MONOD, Fr. [François], VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Bibliographie	mars 1905	p. 5
MAUCLAIR, Camille	Mademoiselle Clémentine-Hélène Dufau	avril 1905	p. 105-116
MARX, Roger	Rodin céramiste	avril 1905	p. 117-128
SAUNIER, Charles	Une maison de rapport, rue de Luynes	avril 1905	p. 129-140
MONOD, François	La 13e Exposition des Orientalistes. La 6e Exposition de la Société nouvelle	avril 1905	p. 1-3
F. M. [MONOD, François]	Eugène Guillaume (1822-1905)	avril 1905	p. 3-4
Anonyme	Revues	avril 1905	p. 4
VITRY, Paul	Le groupe d'Adam et Eve, et quelques oeuvres récentes de Bartholomé	mai 1905	p. 141-146
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Broderie	mai 1905	p. 147-160
BENEDITE, Léonce	Les Salons de 1905 - Quelques peintres et quelques tableaux (1er article)	mai 1905	p. 161-172
MONOD, François	Les Expositions	mai 1905	p. 1-3
BENEDITE, Léonce	Les Salons de 1905 - Quelques peintres et quelques tableaux (2e article)	juin 1905	p. 173-182
MONOD, Fr. [François]	Les premiers Ouvrages de Whistler	juin 1905	p. 183-192
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Art décoratif aux Salons de 1905	juin 1905	p. 193-204
MICHEL, André	Paul Dubois	juin 1905	p. 1-2
M, Fr. [MONOD, François]	L'ouverture du musée des Arts décoratifs	juin 1905	p. 2
Anonyme	Un commentaire des Nocturnes de Whistler	juin 1905	p. 2
Anonyme	Revues	juin 1905	p. 3-4
MONOD, Fr. [MONOD, François]	Bibliographie	juin 1905	p. 4
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	L'Architecture et l'art décoratif aux Salons	juillet 1905	p. 1-13
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1905	p. 13-24
X. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	De l'étude documentaire de la plante	juillet 1905	p. 25-32
SAUNIER, Charles	Le XVe concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie	juillet 1905	p. 1-2
Anonyme	Les musées de Bagatelle	juillet 1905	p. 2
Anonyme	Revues	juillet 1905	p. 3-4
AVENARD, Etienne	Le Nouvel Hôtel de Ville de Copenhague	août 1905	p. 33-44
MONOD-HERZEN, Edouard	La Technique du métal dans l'objet d'art	août 1905	p. 45-56
GRASSET, Eugène	Concours de mai. Un Buvard en cuir travaillé	août 1905	p. 57-60

GRASSET, Eugène	Concours d'avril. Un Buffet de salle à manger	août 1905	p. 61-64
MONOD, François	L'Exposition Albert Besnard	août 1905	p. 1-4

VITRY, Paul	Le Nouveau Musée des Arts décoratifs	septembre 1905	p. 65-104
Anonyme	Notre concours de novembre. Une affiche	septembre 1905	p. 1
MONOD, François	Bibliographie	septembre 1905	p. 1-2
Anonyme	Revues	septembre 1905	p. 3

MOCKEL, Albert	le Salon français des Industries d'Art moderne à l'Exposition de Liège	octobre 1905	p. 105-113
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Mobiliers à bon marché	octobre 1905	p. 114-132
MONOD-HERZEN, Edouard	L'Orfèvrerie	octobre 1905	p. 133-142
GRASSET, Eugène	Concours de février : Jardinière en céramique	octobre 1905	p. 143-1144
M., Fr. [MONOD, François]	L'Ecole pratique d'enseignement mutuel des arts	octobre 1905	p. 1-2
Anonyme	Revues	octobre 1905	p. 3
M., Fr. [MONOD, François]	Bibliographie	octobre 1905	p. 3-4

MAUCLAIR, Camille	J. Boldini	novembre 1905	p. 145-154
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Batik	novembre 1905	p. 155-163
RITTER, William	L'Ecole des Arts décoratifs de Prague	novembre 1905	p. 164-176
Anonyme	Notre questionnaire	novembre 1905	p. 1
MONOD, François	L'Exposition du fer forgé, du cuivre et de l'étain au Musée Galliera	novembre 1905	p. 1-2
Anonyme	La Sixième Exposition internationale de Venise	novembre 1905	p. 2-3
Anonyme	Revues	novembre 1905	p. 6

GEFFROY, Gustave	Des Bijoux. A propos de René Lalique	décembre 1905	p. 177-188
VAUXCELLES, Louis	La Fonte à la cire perdue	décembre 1905	p. 189-197
MONOD, François	Le Salon d'automne	décembre 1905	p. 198-210
BENEDITE, Léonce	Théodore Rivière, à propos de sa récente exposition	décembre 1905	p. 211-212
Anonyme	L'Exposition des écoles provinciales d'art	décembre 1905	p. 1-3
MONOD, François	L'Art décoratif au Salon d'Automne. Le 2e Salon de la Gravure en couleurs	décembre 1905	p. 3-4
La Rédaction	Notre consultation	décembre 1905	p. 4-5
Anonyme	Nouvelles diverses	décembre 1905	p. 5-6
P.-V. [PILLARD-VERNEUIL, Marurice?] ;	Bibliographie	décembre 1905	p. 6-8

1906

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les reptiles	janvier 1906	p. 1-24
BENEDITE, Léonce	Lucien Simon	janvier 1906	p. 25-37
GENUYS, Ch. [Charles]	Deux Villas au bord de la mer	janvier 1906	p. 38-40
MONOD, François	Chronique. L'Exposition de Mlle Claudel et de M. Bernard Hoetger. Les poteries de M. Lenoble.	janvier 1906	p. 1-2
VITRY, Paul	Bibliographie	janvier 1906	p. 5-6
Anonyme	Revues	janvier 1906	p. 6

MAUCLAIR, Camille	Idées sur Eugène Carrière	février 1906	p. 41-51

MARX, Roger	Auguste Delaherche	février 1906	p. 52-63
SAUNIER, Charles	Antoon von Welie	février 1906	p. 64-67
GRASSET, E. [Eugène]	Concours d'affiches	février 1906	p. 68-72
AVENARD, Etienne	Chronique. Un musée moderne en Allemagne. Le musée Kaiser Wilhelm de Krefeld	février 1906	p. 1-2
CALMETTES, Pierre	[Chronique] L'Exposition Désiré Lucas	février 1906	p. 2-3
Anonyme	Revues	février 1906	p. 9-10
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Maurice Dufrène, décorateur	mars 1906	p. 73-84
MAUCLAIR, Camille	Jean-Paul Laurens	mars 1906	p. 85-98
GAUDIN, Jean	L'Ecole d'Art de la Ville de Birmingham	mars 1906	p. 99-108
MONOD, François	Chronique. Les Paysages de M. Cabie. L'Exposition de Madame Duhem. Les Intimistes. L'Exposition des « Arts réunis ». La Société de la Peinture à l'eau. Le Salon des Orientalistes	mars 1906	p. 1-3
Anonyme	Nouvelles diverses	mars 1906	p. 3-5
MONOD, François	Bibliographie	mars 1906	p. 5-6
Anonyme	Revues	mars 1906	p. 6
MOREAU-VAUTHIER, Ch. [Charles]	Une Salle de l'Hôtel de la comtesse de Béarn par Jean Dampt	avril 1906	p. 109-118
NEVEUX, Pol	Armand Rassenfosse, dessinateur et graveur liégeois	avril 1906	p. 119-128
COURBOIN, François	L'Eau-forte	avril 1906	p. 129-144
Anonyme	L'eau forte	avril 1906	p. 1-2
SAUNIER, Charles ; F. M. [MONOD, François]	Chronique.	avril 1906	p. 2-4
MIGEON, Gaston	Bibliographie	avril 1906	p. 5-6
Anonyme	Revues	avril 1906	p. 6
MARCEL, Henry	les Peintures d'Henri Martin pour le Capitole de Toulouse	mai 1906	p. 145-152
BENEDITE, Léonce	Fantin-Latour	mai 1906	p. 153-166
VITRY, Paul	Une nouvelle série de dessins de Paul Renouard	mai 1906	p. 167-172
GENUYS, Ch. [Charles]	Les "Ouvrages de ferronnerie" de Grasset	mai 1906	p. 173-176
MONOD, François	Chronique. La 22e Exposition des pastellistes. La Société nouvelle. Le 22e Salon des Indépendants. Les paysages de M. Lebourg et de M. Guillaumin	mai 1906	p. 1-4
M., Fr. [MONOD, François]	Nécrologie. (Eugène Carrière)	mai 1906	p. 4-5
MONOD, François	Bibliographie	mai 1906	p. 8
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Arts décoratifs aux Salons de 1906	juin 1906	p. 177-208
MONOD, François	Chronique. Les industries d'art lorraines et l'Ecole des Beaux-Arts de Nancy. Exposition de M. Vallotton et de M. Luce. Les paysages de M.	juin 1906	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	juin 1906	p. 4-6
BENEDITE, Léonce	Les Salons de 1906 (Quelques peintres et quelques tableaux)	juillet 1906	p. 1-17
FIERENS-GEVAERT, H. [Hippolyte]	Le Monument Segantini par Leonardo Bistolfi	juillet 1906	p. 18-19
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1906	p. 20-32
MONOD, François	Chronique. Une nouvelle exposition de M. Vuillard. Les peintures de M. Forain. Les tableaux de fleurs de M. Léon-Alphonse Daudet. Exposition de M. Santiago Rusinol	juillet 1906	p. 1-2
SAUNIER, Charles	Concours	juillet 1906	p. 4-5
MONOD, François	Bibliographie	juillet 1906	p. 5-7

Anonyme	Revues	juillet 1906	p. 7-9
DESHAIRS, Léon	L'Exposition de dentelles anciennes et modernes au Musée des Arts décoratifs	août 1906	p. 33-68
MONOD, François	Chronique. Les eaux-fortes de M. Brangwyn. L'Exposition rétrospective de la Société nationale des Beaux-Arts à Bagatelle. Mort de Jules Breton	août 1906	p. 1-3
MARCEL, Henry	Gustave Michel, statuaire	septembre 1906	p. 69-80
GRASSET, Eugène	L'Exposition de soieries au musée Galliera	septembre 1906	p. 81-86
DOAT, Taxile	Les Céramiques de grand feu : la porcelaine dure et le grès cérame	septembre 1906	p. 87-104
Anonyme	Chronique. Nettoyons nos statues de bronze	septembre 1906	p. 1
MAUCLAIR, Camille	M. Sorolla y Bastida	octobre 1906	p. 105-117
GRASSET, Eugène	Stylisation. Etude dans les arts anciens	octobre 1906	p. 118-131
VAUDOYER, Jean-Louis	Les pochoirs japonais	octobre 1906	p. 132-140
MONOD, François	Chronique. L'Ecole pratique d'enseignement mutuel des arts. Un concours d'orfèvrerie	octobre 1906	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	octobre 1906	p. 5-6
MAUCLAIR, Camille	Le Salon d'automne	novembre 1906	p. 141-152
DOAT, Taxile	Les Céramiques de grand feu : la porcelaine dure et le grès cérame (2)	novembre 1906	p. 153-163
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Quelques affiches	novembre 1906	p. 164-172
MONOD, François	Chronique. L'Art décoratif à l'Exposition internationale de Milan	novembre 1906	p. 1-3
L. D. ; MONOD, François	Bibliographie	novembre 1906	p. 5-8
UZANNE, Octave	L'Exposition récapitulative d'Eugène Grasset aux Artistes décorateurs	décembre 1906	p. 173-186
SAUNIER, Charles	l'Exposition des Artistes décorateurs au Pavillon de Marsan	décembre 1906	p. 187-212
MONOD, François	Chronique. Exposition de M. G. D'Espagnat et de M. Xavier Roussel. 3e Salon de la gravure originale en couleurs. 2e Exposition de la Société internationale d'aquarellistes	décembre 1906	p. 1-3

1907

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Oiseaux	janvier 1907	p. 1-30
VAUXCELLES, Louis	André Devambez	janvier 1907	p. 31-40
MONOD, François	Chronique. Le 24e Salon de la Société internationale de peinture et de sculpture. Les concours de la réunion des fabricants de bronzes. Les expositions de MM. Jules Adler et Lemmen.	janvier 1907	p. 1-3
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	janvier 1907	p. 6-7
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Adolphe Girardon	février 1907	p. 41-50
VAUDOYER, Jean-Louis	Les Tissus musulmans	février 1907	p. 51-60
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Maison des Dames de la Poste	février 1907	p. 61-68
DOAT, Taxile	Les céramiques de grand feu : la porcelaine et le grès-cérame (3e)	février 1907	p. 69-80
MONOD, François	Chronique. Les poteries de M. Moreau-Nélaton. Un nouveau musée du Luxembourg. La transformation du séminaire de Saint-Sulpice.	février 1907	p. 1-3
M. C.	Nouvelles diverses	février 1907	p. 3-5
Anonyme	Concours	février 1907	p. 5-6
SAUNIER, Charles ; MONOD, François	Bibliographie	février 1907	p. 6-7
Anonyme	Revues	février 1907	p. 11-12
MOUREY, Gabriel	Les animaux en porcelaine de Copenhague	mars 1907	p. 81-90

P-VERNEUIL, M.	Maisons de campagne	mars 1907	p. 91-96
SAUNIER, Charles	Lucien Schnegg	mars 1907	p. 97-105
VAUXCELLES, Louis	La collection Moreau-Nélaton	mars 1907	p. 106-114
COPEAU, Jacques	Ferdinand Luigini	mars 1907	p. 115-116
MONOD, François	Chronique. La reconstruction de l'Ecole nationale des Arts décoratifs. La 7e exposition des arts réunis. 2e salon de la Société internationale de peinture à l'eau	mars 1907	p. 1-3
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	mars 1907	p. 4-7

COURBOIN, François	Exposition de Portraits à la Bibliothèque Nationale	avril 1907	p. 117-124
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Un livre d'études florales	avril 1907	p. 125-128
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	The Glasgow School of Art	avril 1907	p. 129-148
MARCEL, Henry	La statuaire et le costume moderne	avril 1907	p. 149-156
MONOD, François	Chronique. L'exposition des « onze » : les bronzes de M. Bouchard. Les portraits de M. Déchenaud. Le Salon des boursiers de voyage. L'Exposition des artistes suisses : M. Angst, sculpteur et décorateur.	avril 1907	p. 1-4
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	avril 1907	p. 5-6

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	L'Art décoratif au Salon de la Société nationale	mai 1907	p. 157-176
MAUCLAIR, Camille	La peinture à la Société nationale	mai 1907	p. 177-186
SAUNIER, Charles	Deux cottages de Louis Bonnier	mai 1907	p. 187-192
MONOD, François	Chronique. L'Exposition de la société de peintres et de sculpteurs. Le 23e Salon des pastellistes français. Le 23e Salon des Indépendants. Trois paysagistes : M. Seyssaud, M. Prins M. Henri Zuber. Exposition de M.	mai 1907	p. 1-4
MOUREY, Gabriel	Bibliographie	mai 1907	p. 6

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Annie French	juin 1907	p. 193-196
LARAN, Jean	La Sculpture aux Salons	juin 1907	p. 197-208
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Art décoratif au Salon des Artistes français	juin 1907	p. 209-224
MONOD, François	Chronique. L'Exposition générale des oeuvres de M. Auguste Delaherche. M. H.-E. Croos, peintre de la lumière. Un peintre paysan : M. Léonard	juin 1907	p. 1-3
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	juin 1907	p. 4-5
SAUNIER, Charles	Concours	juin 1907	p. 5-7

MITHOUARD, Adrien	Maurice Denis	juillet 1907	p. 1-12
GRASSET, E. [Eugène]	Stylisation. Etude sur les arts modernes	juillet 1907	p. 13-26
SEDEYN, Emile	La porcelaine au musée Galliera	juillet 1907	p. 27-36
REAU, L. [Louis]	Chronique. Le Salon de la « Sécession » à Berlin : l'exposition des oeuvres de M. Liebermann	juillet 1907	p. 1-4
MONOD, François	[Chronique.] L'Exposition d'art décoratif russe au Pavillon de Marsan	juillet 1907	p. 4

GUIFFREY, Jules	Les Grandes Tentures exécutées à la Manufacture des Gobelins depuis le début du XIXe siècle	août 1907	p. 37-44
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Maisons et Jardins de Baillie Scott	août 1907	p. 45-51
AVENARD, Etienne	Exposition d'Art français à Kréfeld	août 1907	p. 52-56
MONOD, François	L'Exposition de l'Oeuvre d'Eugène Carrière à l'Ecole des Beaux-Arts	août 1907	p. 57-64
Anonyme	Concours de dessin de la Chambre Syndicale de la Bijouterie.	août 1907	p. 65-68
M, Fr. [MONOD, François]	L'Exposition de l'oeuvre d'Eugène Carrière (Note)	août 1907	p. 1

PAULET, Alfred	AF Gorguet	septembre 1907	p. 69-80

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Alexandre Fisher	septembre 1907	p. 81-86
GUIFFREY, Jules	Les Grandes Tentures exécutées à la Manufacture des Gobelins depuis le début du XIXe siècle (suite et fin)	septembre 1907	p. 87-94
JEANMAIRE, M. et LECLERC, R.	La Corne	septembre 1907	p. 95-100
MONOD, François	Bibliographie	septembre 1907	p. 1-4

VAUXCELLES, Louis	Julien Lemordant	octobre 1907	p. 101-110
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Brodeuses écossaises	octobre 1907	p. 111-116
SARRADIN, Edouard	J.-B. Carpeaux	octobre 1907	p. 117-131
MONOD, François	Une Exposition de Peintres italiens à Paris	octobre 1907	p. 132-136
MONOD, François	Bibliographie	octobre 1907	p. 1-2
K.	Nouvelles diverses.	octobre 1907	p. 3-4

BENEDITE, Léonce	L'Exposition de l'Ecole Belge	novembre 1907	p. 137-148
SEDEYN, Emile	L'Art appliqué au salon d'Automne	novembre 1907	p. 149-161
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Intérieurs écossais	novembre 1907	p. 162-168
SAUNIER, Charles	La maison de M. Anatole France	novembre 1907	p. 169-172
MONOD, François	Chronique. Le congrès des artisans francs-comtois	novembre 1907	p. 1-2
SAUNIER, Charles	Bibliographie	novembre 1907	p. 4-5

ROCHE, Denis	Une Exposition d'Artistes russes à Paris	décembre 1907	p. 173-190
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Cappiello	décembre 1907	p. 191-196
CORNU, Paul	L'Exposition des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan	décembre 1907	p. 197-208
MONOD, François	Chronique. Exposition de Mlle de Felice à « l'Art decoratif ». Le Quatrieme Salon de la gravure originale en couleurs. Les monotypes de M. AH Fullwood. Troisième exposition de la Société internationale des aquarellistes. Les aquarelles de M. Augustin Rey.	décembre 1907	p. 1-3
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	décembre 1907	p. 6

1908

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Procédé de Gravure en trois couleurs	janvier 1908	p. 1-16
AVENARD, Etienne	La Jeune Architecture finlandaise	janvier 1908	p. 17-32
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Fantaisie ornementale	janvier 1908	p. 33-36
MONOD, François	Chronique. L'Exposition de la toile imprimée au musée Galliera. La 25e exposition de la Société internationale. La « Comédie humaine » exposition de portraits d'hommes. Exposition de M. Louis Legrand. Les pastels de M. Simon Bussy	janvier 1908	p. 1-3
Anonyme	Concours. Une affiche pour la Revue « Art et Décoration »	janvier 1908	p. 4
SAUNIER, Charles ; MONOD, François	Bibliographie	janvier 1908	p. 6-8

BRIERE, G. [Gaston]	La Collection Georges Hoentschel 1. Les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles	février 1908	p. 37-52
SAUNIER, Charles	le Vitrail dans l'Amérique du Sud	février 1908	p. 53-60
CLOUZOT, Henri	La Tradition de la Toile Imprimée au Musée Galliera	février 1908	p. 61-68
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Henri Rivière	février 1908	p. 69-72
MONOD, François	Chronique. L'Exposition des « Quelques » et la 16e exposition des femmes artistes Un peintre de Barbizon : Ferdinand Chaigneau (1830-1906). Exposition rétrospective de peintures de Van Gogh (1853-1890)	février 1908	p. 1-3
Anonyme	Concours	février 1908	p. 4
M, Fr. [MONOD, François] ; ROCHE, Denis	Bibliographie	février 1908	p. 5-6

BENEDICTUS, Edouard	Le Cuir incrusté	mars 1908	p. 73-88
CALMETTES, Pierre	Un Maître Ferronnier : Emile Robert	mars 1908	p. 89-98
RENE-JEAN	National Competition" (concours national d'art décoratif en Angleterre)	mars 1908	p. 99-108
MONOD, François	Chronique. Exposition de paysages de Sisley. Exposition de M. Loiseau. La Société d'art français. Exposition de quelques artistes modernes. Le 17e Salon des orientalistes français. Les Expositions de MM. Suréda et Vuillard. La 30e exposition de la Société des Aquarellistes et la Société de Peinture à l'eau. Les vues de la Tamise de M. G. Prunier et les aquarelles de M. F. Boggs.	mars 1908	p. 1-4
MONOD, François	Bibliographie	mars 1908	p. 5-6

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Vitraux de Grasset	avril 1908	p. 109-124
GRASSET, Eugène	L'Ecole nationale des Arts décoratifs de Bucarest Domnita Maria	avril 1908	p. 125-132
VITRY, Paul	Le Monument Scheurer-Kestner	avril 1908	p. 133-136
BENEDITE, Léonce	Madame Marie Gautier	avril 1908	p. 137-144
MONOD, François	Chronique. L' « Exposition de peintres et de sculpteurs ». Le Salon des Indépendants. Un peintre belge : M. Frantz Charlet. Exposition de M. Henri Rousseau. Exposition de M. René Seyssaud. Une acquisition du Musée du Louvre.	avril 1908	p. 1-3
Anonyme	Bibliographie	avril 1908	p. 5-6
M. P.-V. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Expositions	avril 1908	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	La Passementerie	mai 1908	p. 145-158
BENEDITE, Léonce	Les Préparations au bistre de J.C Cazin	mai 1908	p. 159-166
ROUART, Louis	Berthe Morisot (Mme Eugène Manet) 1841-1895	mai 1908	p. 167-176
MONOD, François	Chronique. Un peintre anglais : M. Wilfried de Glehn. Exposition de M. Eugène Cadel. Mme L.-E. Perman, peintre de fleurs. Exposition des oeuvres de M. Walter Gay. Le 24e Salon des pastellistes. Exposition de M. Henri Duhem.	mai 1908	p. 1-2
F. M. [MONOD, François]	Bibliographie	mai 1908	p. 4

CORNU, Paul	Les Esquisses de Gaston de La Touche	juin 1908	p. 177-182
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Art décoratif aux Salons	juin 1908	p. 183-205
GRASSET, Eugène	Concours pour une affiche	juin 1908	p. 206-208
MATHEY, Paul	L'Exposition d'Oeuvres de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale	juin 1908	p. 209-216
MONOD, François	Chronique. L'Exposition rétrospective de portraits (1830-1890) à Bagatelle. Expositions de MM. Paul Deltombe, Jeanès, Van Rysselberghe et Diriks. « Les Cinquante », exposition de gravure originale en noir. L'exposition des pastels du XVIIIe siècle à la galerie Georges Petit	juin 1908	p. 1-3
P.-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Nouvelles diverses	juin 1908	p. 3-5
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	juin 1908	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Arthur Jacquin, graveur sur bois	juillet 1908	p. 1-4
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1908	p. 5-20
NORBERG, Pierre	La Peinture aux Salons	juillet 1908	p. 21-36
MONOD, François	Chronique. Exposition de l'oeuvre de M. Gaston La Touche. Le Salon des humoristes. Un peintre à Paris : M. Houbron. L'exposition des oeuvres du prince Troubetzkoi. Un portrait de Memling au Musée du Louvre.	juillet 1908	p. 1-3
SAUNIER, Charles	Concours	juillet 1908	p. 5-6
MONOD, François	Bibliographie	juillet 1908	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	La Nouvelle Ecole d'Art industriel de Zurich	août 1908	p. 37-54
LARAN, Jean	Un Projet de Décoration pour un Bureau	août 1908	p. 55-60
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Max Blondat, sculpteur	août 1908	p. 61-68
F. M. [MONOD, François]	Chronique. La reconstruction de l'Ecole nationale des Arts décoratifs	août 1908	p. 1
Anonyme	Nouvelles diverses	août 1908	p. 1-2
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	août 1908	p. 3

BENEDITE, Léonce	Alfred-Philippe Roll	septembre 1908	p. 69-78
BLUM, René	Le Bijou au Musée Galliera	septembre 1908	p. 79-88
KLINGSOR, Tristan	Gaston Prunier	septembre 1908	p. 89-92
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Jessie M. King	septembre 1908	p. 93-100
MONOD, François	Chronique. L'Art décoratif français à l'Exposition franco-britannique	septembre 1908	p. 1-2

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Vitraux étrangers	octobre 1908	p. 101-114
LARAN, Jean	Quelques meubles de G. de Feure au Salon du Mobilier	octobre 1908	p. 115-132
DU CHASNET	Vieux métiers. La Poterie	octobre 1908	p. 133-136
MONOD, François	Chronique. Le legs de M. Charles Drouet aux musées nationaux	octobre 1908	p. 1-2

AVENARD, Etienne	L'Exposition finlandaise au Salon d'Automne	novembre 1908	p. 137-146
VAUDOYER, Jean-Louis	Le Salon d'Automne	novembre 1908	p. 147-158
MONOD, François	L'Histoire de Psyché" de M. Maurice Denis	novembre 1908	p. 159-162
BLUM, René	Une maison de campagne par MM. Sauvage et Sarrazin	novembre 1908	p. 163-172
MONOD, François	Chronique.	novembre 1908	p. 1-2
F. M. [MONOD, François]	Nouvelles diverses	novembre 1908	p. 2-3

PERATE, André	La Collection Georges Hoentschel. 2. Les bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles	décembre 1908	p. 173-184
VAUXCELLES, Louis	Bernard Boutet de Monvel	décembre 1908	p. 185-194
MEZZARA, Paul et P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Filet brodé	décembre 1908	p. 195-208
MONOD, François	Chronique. L'Exposition des Artistes décorateurs au Pavillon de Marsan. Le 5e Salon de la gravure originale en couleurs. La société de la gravure originale en noir. Exposition de la Société internationale des aquarellistes. Une décoration de M. Desvallières. Les paysages de Mme Agutte. Exposition d'artistes russes. Un « musée du soir » au petit Palais. Un portrait de François Clouet au musée du Louvre	décembre 1908	p. 1-4
Anonyme	Concours	décembre 1908	p. 7-8
MONOD, François ; MUSE, Henri; MIGEON,	Bibliographie	décembre 1908	p. 8-10

1909

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les papillons, leur étude, leur interprétation décorative	janvier 1909	p. 1-20
STECK, Paul	Une illustration des 'Trophées' par L.O Merson	janvier 1909	p. 21-30
SAUNIER, Charles	Paul Follot	janvier 1909	p. 31-36

MONOD, François	Chronique. Exposition rétrospective d'oeuvres de Dufeu. Exposition de M. Maurice Denis. Exposition de la Société « éclectique ». 11e Exposition de la « Comédie humaine ». Exposition de la société internationale. VIIIe Exposition des peintres-graveurs et VIIe Exposition des peintres-lithographes. Un paysagiste belge : Mme Anna Boch. Exposition de reliures au musée des arts décoratifs.	janvier 1909	p. 1-6
MONOD, François	Bibliographie	janvier 1909	p. 7-8

VAUXCELLES, Louis	Maxime Dethomas	février 1909	p. 37-44
UHRY, Edmond	Edgar Brandt	février 1909	p. 45-52
MARCEL, Henry	François Sicard	février 1909	p. 53-64
BLUM, René	Quelques meubles de M. Gallerey	février 1909	p. 65-68
MONOD, François	Chronique. Exposition rétrospective d'oeuvres de Seurat (1859-1891). Exposition de M. Paul Sérusier. Exposition de M. Wilder. Expositions des « Quelques » et de « La Cimaise ».	février 1909	p. 1-3
M., Fr [MONOD, François] ; POTTIER, Edmond	La réforme de l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges	février 1909	p. 3-5
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	février 1909	p. 6-7

MAUCLAIR, Camille	Albert Besnard, portraitiste	mars 1909	p. 69-80
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Pâtes de verre	mars 1909	p. 81-90
DESTEVE, T. [Tristan]	Les Eaux-fortes de Frank Brangwyn	mars 1909	p. 91-96
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Poncifs japonais	mars 1909	p. 97-104
MONOD, François	Chronique. Les paysages de M. Francis Auburtin. Le Salon des Orientalistes. Exposition des boursiers de voyage en Algérie : MM. Jouve et Cauvy. La Société de « la peinture à l'eau ». Les « Arts réunis ». La « Société moderne ». Exposition de M. Bonnard	mars 1909	p. 1-3
Anonyme	Bibliographie	mars 1909	p. 4

GRASSET, Eugène	Croquis d'animaux par Mathurin Méheut	avril 1909	p. 105-116
BENEDITE, Léonce	Max Liebermann	avril 1909	p. 117-126
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Meubles de Jallot	avril 1909	p. 127-136
MONOD, François	Chronique. Un peintre alsacien : Clément Faller (1819-1901). Exposition de M. R.-A. Ulmann. Exposition de la « Société de peintres et de sculpteurs ». Expositions de M. Robert Pinchon, de M. L. Sue et de la « Société des peintres et graveurs de Paris »	avril 1909	p. 1-3
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	avril 1909	p. 4

BENEDITE, Léonce	La Légende de Sainte Geneviève (Décoration de Puvis de Chavannes). 1e partie	mai 1909	p. 137-152
MARCEL, Henry	Alfred Lenoir, statuaire	mai 1909	p. 153-162
CORNU, Paul	Le Concours de dessin de la "Dentelle de France'	mai 1909	p. 163-168
Fr. M. [MONOD, François]	Chronique. La Légende de Sainte Geneviève. Le Salon des Indépendants. Exposition d'aquarelles de M. Frank Boggs. Exposition de 32 tableaux de Gustave Courbet	mai 1909	p. 1-3
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	mai 1909	p. 3-4

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Objets d'art au Salon	juin 1909	p. 169-190
SAUNIER, Charles	La Gravure en médaille au Salon	juin 1909	p. 191- 200
MONOD, François ; GRASSET, Eugène	Chronique. Le Salon des humoristes. Exposition de M. André Roberty. Une nouvelle suite de peintures de M. Claude Monet : « les Nymphéas ». Exposition des écoles régionales de dessin.	juin 1909	p. 1-6
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	juin 1909	p. 7-8

COPEAU, Jacques	La Peinture aux Salons	juillet 1909	p. 1-20
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1909	p. 21-36

MONOD, François	Chronique. L'Exposition générale des oeuvres de M. Raffaelli. Nouvelle exposition de M. Forain. M. Husson, orfèvre et ferronnier. Exposition de M. G.-L. Jaulmes. Un peintre anglais : M. Walter Sickert	juillet 1909	p. 1-3
AVENARD, Etienne	Axel Gallen-Kallela	août 1909	p. 37-48
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Objets d'art au Salon	août 1909	p. 49-62
GRASSET, Eugène	Ecole des Arts industriels de Genève	août 1909	p. 63-68
F. M. [MONOD, François]	Chronique. L'exposition de portraits de femmes à Bagatelle	août 1909	p. 1
BENEDITE, Léonce	Lucien Simon, aquarelliste	septembre 1909	p. 69-78
MONOD, François	De quelques nouveaux essais de Sculpture décorative	septembre 1909	p. 79-90
VEVER, Henri	La Bijouterie française au XIXe siècle	septembre 1909	p. 91-98
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	E. Lenoble, céramiste	septembre 1909	p. 99-104
F. M. [MONOD, François]	Chronique. La Sculpture décorative et l'architecture contemporaine. Notes.	septembre 1909	p. 1-2
LEMOISNE, P.-A. ; F. M. [MONOD, François]	Bibliographie	septembre 1909	p. 3-4
GUILLEMOT, Maurice	Brangwyn, décorateur	octobre 1909	p. 105-113
VITRY, Paul	Alexandre Charpentier	octobre 1909	p. 114-120
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Une villa au Vésinet : "La douce Vie"	octobre 1909	p. 121-126
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Une décoration nouvelle de Mlle C.-H. Dufau	octobre 1909	p. 127-130
GRASSET, Eugène	Formes et Décoration des Vases	octobre 1909	p. 131-140
MONOD, François	Chronique. La réforme de l'enseignement du dessin à l'école primaire	octobre 1909	p. 1-4
Fr. M. [MONOD, François]	Bibliographie	octobre 1909	p. 5
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Les Ornementations tchèques	novembre 1909	p. 141-150
AVENARD, Etienne	Le Salon d'Automne	novembre 1909	p. 151-170
DESHAIRS, Léon	Charles Despiau	novembre 1909	p. 171-176
MONOD, François	Chronique. Le 6e Salon de la gravure originale en couleurs. Nouvelle exposition de dessins de Rodin.	novembre 1909	p. 1-2
F. M. [MONOD, François]	Bibliographie	novembre 1909	p. 3
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Quelques dessins de Bellery-Desfontaines	décembre 1909	p. 177-190
GEFFROY, Gustave	Willette aux Gobelins	décembre 1909	p. 191-196
DESHAYES, E.	Les Kogos	décembre 1909	p. 197-205
MEZZARA, Paul	Dessins nouveaux de filet brodé	décembre 1909	p. 206-210
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Maisons de campagne en Belgique	décembre 1909	p. 211-216
MONOD, François	Chronique. Un peintre de marines : M. Sternberg-Davids. La Société internationale d'aquarellistes.	décembre 1909	p. 1-2
F. M. [MONOD, François]	Bibliographie	décembre 1909	p. 3

1910

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	La Mer	janvier 1910	p. 1-20
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Types d'Espagne	janvier 1910	p. 21-24
SEZILLE, L. [Louis]	Trois Cottages aux environs de Paris	janvier 1910	p. 25-30
BLUM, René	René Quillivic, sculpteur	janvier 1910	p. 31-36

MONOD, François	Le 9e Salon des peintres-graveurs français. La société internationale de peinture et de sculpture. 3e exposition de « La Comédie Humaine ». 3e exposition de « L'Eclectique ».	janvier 1910	p. 1-3
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Etoffes japonaises	février 1910	p. 37-44
VAUXCELLES, Louis	Henry Caro-Delvaille	février 1910	p. 45-54
VITRY, Paul	Camille Lefèvre	février 1910	p. 55-64
de TRESSAN, Comte G.	Gardes de sabre japonaises	février 1910	p. 65-72
MONOD, François	Chronique. Exposition de la société des peintres lithographes. Expositions de M. Alexandre Lunois, de M. Félix Vallotton. La « Cimaise. ». La Céramique de M. Méthey	février 1910	p. 1-3
F. M. [MONOD, François]	Nouvelles diverses	février 1910	p. 3-4
MONOD, F. [François]	Bibliographie	février 1910	p. 5
COPEAU, Jacques	Ignacio Zuolaga	mars 1910	p. 73-88
MARX, Roger	Souvenirs sur Ernest Chaplet	mars 1910	p. 89-98
GUILLEMOT, Maurice	Vignettistes	mars 1910	p. 99-108
RAIS, Jules ; MONOD, François ; GOS, François	Chronique. Les portraits de Mlle Olga de Bosnanska. Un paysagiste : M. Jules Flandrin. L'Exposition de la Société internationale des aquarellistes Le Salon des Orientalistes. Expositions de M. Emile Bernard, de M. Manzana-Pissarro. L'Exposition de la « Galerie Moderne » à Munich.	mars 1910	p. 1-7
SAUNIER, Charles	Le Ve Salon de la Société des Artistes Décorateurs	avril 1910	p. 109-140
MONOD, François	Chronique. L' « Exposition de peintres et de sculpteurs ». Portraits et dessus de porte de Mlle Breslau. Exposition de M. Charles Guérin.	avril 1910	p. 1-3
MONOD, F. [François]	Bibliographie	avril 1910	p. 4
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	La Mer	mai 1910	p. 141-152
RIVIERE, Jacques	Albert Besnard, décorateur	mai 1910	p. 153-172
MONOD, François	Chronique. Le Salon des Indépendants. L'Exposition de la Société des pastellistes. Le Verlaine de Carrière au musée du Luxembourg	mai 1910	p. 1-3
COPEAU, Jacques	Henri Martin	juin 1910	p. 173-180
VITRY, Paul	Henry Bouchard	juin 1910	p. 181-188
BLUM, René	Quelques humoristes	juin 1910	p. 189-198
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Max Läuger	juin 1910	p. 199-208
MONOD, François	Chronique. Expositions de M. Georges Dufrenoy, de M. Lebourg, de Mme Romaine Brooks. L' « International Art Union ». La Société des peintres et graveurs de Paris. Exposition rétrospective de l'oeuvre de Henri Ziber (1844-1909)	juin 1910	p. 1-3
MONOD, Edouard ; De TRESSAN, Comte G.	Correspondance	juin 1910	p. 5-6
RENE-JEAN	La peinture aux Salons	juillet 1910	p. 1-11
VITRY, Paul	La Sculpture aux Salons	juillet 1910	p. 12-20
GUILLEMOT, Maurice	La Verrerie au Musée Galliera	juillet 1910	p. 21-28
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les poupées de Mademoiselle Kaulitz	juillet 1910	p. 29-32
MONOD, François	Chronique. Exposition de M. Jeanès. Exposition de M. Manguin. M. Richard Ranft, graveur et illustrateur	juillet 1910	p. 1-2
MONOD, F. [François]	Bibliographie	juillet 1910	p. 4-5
SAUNIER, Charles	Concours	juillet 1910	p. 6-7

VAUDOYER, Jean-Louis	Jeanne Simon	août 1910	p. 33-40
SAUNIER, Charles	Un musée de la médaille au Petit Palais de la Ville de Paris	août 1910	p. 41-52
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Architecture aux Salons	août 1910	p. 53-56
AVENARD, Etienne	Nils Kreuger	août 1910	p. 57-64
GOS, François	Chronique. Les expositions de Munich	août 1910	p. 1-2
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	août 1910	p. 4

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Ma Maison	septembre 1910	p. 65-74
DU CHASNET	Roubille	septembre 1910	p. 75-80
GOS, François	Fritz Erler	septembre 1910	p. 81-96
MONOD, François	Chronique. Le nouveau musée de South-Kensington, à Londres	septembre 1910	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	septembre 1910	p. 5-6

AUCLAIR, L.	Céramique de grand feu	octobre 1910	p. 97-108
DU CHASNET	Une maison pour un médecin	octobre 1910	p. 109-112
GOS, François	Leo Putz	octobre 1910	p. 113-120
PRUDENT, M.	La décoration et le mobilier d'une Villa moderne	octobre 1910	p. 121-128
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Chronique. L'Exposition du Salon d'automne	octobre 1910	p. 1-2
MONOD, François	Le concours des industries d'art de la Seine	octobre 1910	p. 2-3
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	octobre 1910	p. 4-5

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Salon d'Automne	novembre 1910	p. 129-160
MONOD, François	Chronique. Exposition de la Société internationale d'aquarellistes. Exposition rétrospective de peintures et d'aquarelles de H.-E. Cross (1856-1910)	novembre 1910	p. 1-3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	La Mer	décembre 1910	p. 161-176
SAUNIER, Charles	Paul Renouard, mouvements, gestes, expressions	décembre 1910	p. 177-186
GUILLEMOT, Maurice	Quelques reliures de Giraldon	décembre 1910	p. 187-189
MARCEL, Henry	Un monument historique	décembre 1910	p. 190-192
MONOD, François	Chronique. Expositions de graveurs : le Salon de la Gravure originale en couleurs ; la Société des peintres-graveurs français. Expositions de paysages de M. T.-E. Butler, de M. Luce. Les dessins de Paris et de	décembre 1910	p. 1-3

1911

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Ce que doit être l'étude de la nature	janvier 1911	p. 1-12
ROGER, Claude	Adolphe Willette	janvier 1911	p. 13-26
CARSIX, Robert	Bijoux dessinés par Iribe	janvier 1911	p. 27-32
MONOD, François	Chronique. 3e Exposition de la Société « L'Eclectique ». Exposition rétrospective de la société des peintres-graveurs français : de Paul Huet à Jongkind. Exposition de M. Emile Zola.	janvier 1911	p. 1-3
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	janvier 1911	p. 5-7

VAUDOYER, Jean-Louis	Léon Bakst	février 1911	p. 33-46

RIVIERE, Jacques	Les Ciels	février 1911	p. 47-59
EICHMULLER, V.	Trois Villas par V. Eichmuller	février 1911	p. 60-64
MONOD, François	Chronique. M. Jules Maciet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs (1847-1911)	février 1911	p. 1-3
MONOD, Fr. [François]	Bibliographie	février 1911	p. 6-7
ROSENTHAL, Léon	Ernest Laurent	mars 1911	p. 65-76
SAUNIER, Charles	VIe Salon des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan	mars 1911	p. 77-100
MONOD, François	Chronique. La reconstruction de l'Ecole nationale des Arts décoratifs	mars 1911	p. 1-5
CORNU, Paul	L'Art de la Robe	avril 1911	p. 101-118
BOUYER, Raymond	les Vitraux d'Albert Besnard	avril 1911	p. 196-132
BENEDITE, Léonce	O. Roty	avril 1911	p. 133-136
MONOD, François	Chronique. L' « Exposition de peintres et de sculpteurs »	avril 1911	p. 1-2
GUILLEMOT, Maurice	L'Exposition des Arts de la Femme	mai 1911	p. 137-156
BIDOU, Henry	Les Salons. La Peinture à la Société Nationale	mai 1911	p. 157-168
MONOD, François	Chronique. Le Salon des Indépendants	mai 1911	p. 1-3
BIDOU, Henry	Les Salons. L'Art décoratif à la Société nationale et aux Artistes Français	juin 1911	p. 169-184
VITRY, Paul	La Sculpture aux deux Salons	juin 1911	p. 185-196
MONOD-HERZEN, Edouard	Les ciels d'Henri Rivière	juin 1911	p. 197-200
MONOD, François	Chronique. L'Exposition rétrospective de Paul Huet (1803-1869) à l'Ecole	juin 1911	p. 1-3
KAHN, Gustave ; MONOD, François	Bibliographie	juin 1911	p. 5-7
SAUNIER, Charles	Jean-Etienne Liotard	juillet 1911	p. 201-208
GUILLEMOT, Maurice	Habitations d'employés	juillet 1911	p. 209-216
NEVEUX, Pol	Jules Lagae	juillet 1911	p. 217-228
SAUNIER, Charles	Le XXIe concours général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie	juillet 1911	p. 229-232
HOURTICQ, Louis	Chronique. Statues parisiennes	juillet 1911	p. 1-3
L. R. ; GRANTOFF, Otto	Bibliographie	juillet 1911	p. 5-6
MARX, Roger	Emile Gallé. Psychologie de l'artiste et synthèse de l'oeuvre	août 1911	p. 233-252
BOUYER, Raymond	Quelques ornements typographiques de Maurice Dufrêne	août 1911	p. 253-256
RITTER, William	Ludwig Hohlwein	août 1911	p. 257-264
HOURTICQ, Louis	Chronique.Un projet d'exposition internationale des arts décoratifs	août 1911	p. 1-2
COPEAU, Jacques	Charles Cottet	septembre 1911	p. 265-276
MOUREY, Gabriel	Une Villa de Charles Plumet	septembre 1911	p. 277-288
SAUNIER, Charles	Quelques travaux récents de M. Jules Coudyser	septembre 1911	p. 289-296
HOURTICQ, Louis	Chronique. A propos de tapisseries	septembre 1911	p. 1-3
GRASSET, Eugène	La Décoration de la Céramique	octobre 1911	p. 297-314
BENEDITE, Léonce	Fernand Janin	octobre 1911	p. 315-316
ALFASSA, Paul	Le Pavillon de l'Art décoratif français à l'Exposition de Turin	octobre 1911	p. 317-322
EICHMULLER, V.	Cheminées et Poêles, par V. Eichmuller	octobre 1911	p. 323-328

*******	Chronique. Réorganisation du musée du Louvre	octobre 1911	p. 1-2
GRASSET, E. [Eugène]	Exposition des industries du mobilier	octobre 1911	p. 2-4
GRASSET, E. [Eugène]	Exposition des travaux des élèves de l'Ecole nationale des Arts décoratifs	octobre 1911	p. 4-5

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Salon d'automne de 1911	novembre 1911	p. 329-344
MOUVEAU, Georges	L'Exposition du Théâtre des Arts au salon d'Automne	novembre 1911	p. 345-348
SAUNIER, Charles	Une Epée d'Académicien de M. Edmond Becker	novembre 1911	p. 349-350
ORLIAC, George-Antoine	Simmen	novembre 1911	p. 351-360
MONOD, François	Chronique. Les grands projets de voirie et d'architecture de la Ville de Paris : un nouveau palais d'exposition au Champ de Mars	novembre 1911	p. 1-3

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Types valaisans par Ernest Biéler	décembre 1911	p. 361-372
D'ARDENNE DE TIZAC, H. [Henri]	Tapis chinois	décembre 1911	p. 373-380
HOURTICQ, Louis	A propos de l'Exposition de l'Art chrétien	décembre 1911	p. 381-392
GRASSET, Eugène	Notre concours d'affiches	décembre 1911	p. 393-396
GUERIN, Juste	Chronique. L'Exposition des acquisitions et des commandes de l'Etat au quai Malaquais	décembre 1911	p. 1-2
MONOD François ; J. G.	Bibliographie	décembre 1911	p. 4-6

1912

CORNU, Paul	Carlègle	janvier 1912	p. 1-12
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Toiles imprimées	janvier 1912	p. 13-24
VITRY, Paul	Naoum Aronson	janvier 1912	p. 25-36
MONOD, François	Chronique. L'Etat et l'Union centrale des Arts décoratifs	janvier 1912	p. 1-3

BENEDITE, Léonce	Louis Morin	février 1912	p. 37-46
SAUNIER, Charles	Papiers de garde de Georges Auriol	février 1912	p. 47-50
GRASSET, Eugène	Armoiries japonaises	février 1912	p. 51-58
DE LAPRADE, Laurence	Dessins de filets modernes	février 1912	p. 59-68
	Nouvelles – Concours – Expositions		
MONOD, François	Chronique. Les Artistes décorateurs et la Société des Artistes français	février 1912	p. 1-3
LARAN, Jean	Prix du Salon et Boursiers de voyage	février 1912	p. 3-4
WOLF, Jacques	Bibliographie	février 1912	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Ce que doit être l'étude de la Nature. Comment on doit l'interpréter (suite)	mars 1912	p. 69-80
MAGNE, Lucien	La Mosaïque d'émail	mars 1912	p. 81-91
AVENARD, Etienne	Les Poteries d'André Méthey	mars 1912	p. 92-97
GUILLEMOT, Maurice	Au bord de la mer	mars 1912	p. 98-100
	Nouvelles – Concours – Expositions		
MOUREY, Gabriel	Chronique. La septième Exposition de la Société des Artistes décorateurs	mars 1912	p. 1-2
NORDICUS, Axel	L'Exposition d'art paysan suédois	mars 1912	p. 2-3
adapté de l'allemand par J. L. P.	Worpswede	mars 1912	p. 3-5
WOLF, Jacques	Bibliographie	mars 1912	p. 6

MOUREY, Gabriel	VIIe Salon de la Société des artistes décorateurs au Pavillon de Marsan	avril 1912	p. 101-122

DUFRENE, Maurice	Service de Table et Verreries. Concours organisé par les Magasins du Printemps	avril 1912	p. 123-130
VAUDOYER, Jean-Louis	Pierre Labrouche	avril 1912	p. 131-132
MONOD, François	Nouvelles – Concours – Expositions Chronique. L'Exposition de la « Société nouvelle »	avril 1912	p. 1-2
MONOD, François	Bibliographie	avril 1912	p. 3-5
COPEAU, Jacques	Albert Besnard aux Indes	mai 1912	p. 133-148
KAHN, Gustave	Lalique verrier	mai 1912	p. 149-158
DE LAPRADE, Laurence	Le Point de Venise	mai 1912	p. 159-164
MONOD, François	Nouvelles – Concours – Expositions Chronique. Le XXVIIIe Salon des Indépendants	mai 1912	p. 1-2
F. M. [MONOD, François]	La Ville de Paris et l'enseignement de l'art décoratif. L'Ecole de la rue Duperré	mai 1912	p. 3
MOUREY,Gabriel	Gaston Le Bourgeois	juin 1912	p. 165-176
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Art décoratif aux Salons de 1912	juin 1912	p. 177-186
HOURTICQ, Louis	La Sculpture aux Salons	juin 1912	p. 187-196
MONOD, François	Chronique. L'exposition des oeuvres de Carpeaux et de Ricard au Jeu de Paume	juin 1912	p. 1-5
MARGUILLIER, Auguste	Un illustrateur anglais, Arthur Rackham	juillet 1912	p. 1-16
RIVIERE, Jacques	La Peinture aux deux Salons	juillet 1912	p. 17-34
MONOD, François	Chronique. La broderie au musée Galliera. Exposition d'art persan et indo-persan au musée des arts décoratifs. « L'Exposition d'art décoratif contemporain »	juillet 1912	p. 1-5
SAUNIER, Charles	Le XXIIe concours de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie	juillet 1912	p. 5-7
MONOD, François	Bibliographie	juillet 1912	p. 9-10
MEYER-RIEFSTAHL	La décoration du livre oriental	août 1912	p. 35-46
DE LAPRADE, Laurence	A propos d'une nappe de dentelle	août 1912	p. 47-50
MAGNE, Lucien	La Mosaïque d'émail	août 1912	p. 51-60
MAUBOURG, Jean	Nouveaux matériaux pour la mosaïque d'art et de bâtiment	août 1912	p. 1-3
MONOD, François	Chronique. Le Salon triennal. L'Exposition internationale d'art décoratif à Paris en 1916.	août 1912	p. 4-6
SEDEYN, Emile	Sur des bijoux nouveaux	septembre 1912	p. 61-74
VAUXCELLES, Louis	Francis Auburtin	septembre 1912	p. 75-78
GUILLEMOT, Maurice	Logis d'ouvriers	septembre 1912	p. 79-88
GRASSET, E. [Eugène]	La décoration céramique	septembre 1912	p. 89-96
Anonyme	Essais de rénovation dans le décor des céramiques de table	septembre 1912	p. I-IV
MONOD, François	Chronique. Le monument Jules Maciet au musée des arts décoratifs	septembre 1912	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	septembre 1912	p. 5-6
HOURTICQ, Louis	E. Degas	octobre 1912	p. 97-113
SEDEYN, Emile	Le Chauffage comme thème décoratif	octobre 1912	p. 114-125
GUILLEMOT, Maurice	Les Affiches de Sport d'hiver	octobre 1912	p. 126-128
MONOD, François	Chronique. « Société de l'art appliqué aux métiers »	octobre 1912	p. 1-3
RENE-JEAN	Bernard Naudin	novembre 1912	p. 129-140
SEDEYN, Emile	Au Salon d'Automne	novembre 1912	p. 141-160
MONOD, François	Chronique. La nouvelle monnaie de nickel et son décor.	novembre 1912	p. 1-2

Anonyme	L'Exposition univevrselle de Gand, en 1913	novembre 1912	p. 3
Anonyme	[Chronique].La conservation des monuments religieux et la garde des trésors d'église en France : un cri d'alarme.	novembre 1912	p. 4-5
PONSONAILHE, Charles	Bibliographie	novembre 1912	p. 7-8

SEDEYN, Emile	Clément Mère et Franz Waldraff	décembre 1912	p. 161-172
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Les Jouets	décembre 1912	p. 173-184
KOECHLIN, Raymond	La Céramique dans l'art musulman	décembre 1912	p. 185-192
MONOD, François	Chronique. La question de Salon d'automne. Exposition de l' « International Art Union »	décembre 1912	p. 1-5
MONOD, François	Bibliographie	décembre 1912	p. 7-8
Fr. M. [MONOD, François]	Expositions	décembre 1912	p. 9-11

1913

GHEON, Henri	Jean-Louis Forain	janvier 1913	p. 1-12
JANNEAU, Guillaume	Manzana-Pissarro	janvier 1913	p. 13-16
COURBOIN, F. [François]	La Gravure sur bois originale au Pavillon de Marsan	janvier 1913	p. 17-28
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Coussin	janvier 1913	p. 29-36
MONOD, François	Chronique. La vente Rouart et le droit d'auteur des artistes. La personnalité civile des manufactures nationales. La Chambre de Commerce de Paris et l'Exposition internationale d'art décoratif de 1916.	janvier 1913	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	janvier 1913	p. 4-5

LEBEL, Jean	Hokusaï	février 1913	p. 37-52
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Un intérieur moderne	février 1913	p. 53-62
SEDEYN, Emile	Les Estampes de Maurice Taquoy	février 1913	p. 63-68
MONOD, François	Chronique. L'Art décoratif à la Société des Artistes français : une réforme nécessaire. L'Exposition d'art français à Munich en 1913	février 1913	p. 1-2
MONOD, François	Bibliographie	février 1913	p. 6-7

CORNU, Paul	George Desvallières	mars 1913	p. 69-82
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Coussins	mars 1913	p. 83-87
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Le Salon des Artistes Décorateurs en 1913	mars 1913	p. 88-100
MONOD, François	Chronique. L'Exposition de la Société nouvelle : M. Aman-Jean , peintre de Venise	mars 1913	p. 1-2
VITRY, Paul	L'Oeuvre de M. Henry d'Estienne	mars 1913	p. 2-3
JEAN, R. [RENE-JEAN] ; E. L. ; MONOD, François	Bibliographie	mars 1913	p. 5-7
LARAN, Jean	Expositions	mars 1913	p. 7-10

GUILLEMOT, Maurice, VAUDOYER, Jean-Louis, BRUSSEL, Robert	Le Théâtre des Champs Elysées	avril 1913	p. 101-102
GUILLEMOT, Maurice	L'Edifice, la Salle et la scène	avril 1913	p. 103-112
VAUDOYER, Jean-Louis	La Décoration	avril 1913	p. 113-130
BRUSSEL, Robert	Le Programme	avril 1913	p. 131-136
MONOD, François	Chronique. Le 29e Salon des Indépendants.	avril 1913	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	avril 1913	p. 5-7

BIDOU, Henry	Maurice Boutet de Monvel	mai 1913	p. 137-148
DE LAPRADE, Laurence	Dessins de Filet d'après l'antique	mai 1913	p. 149-154
ISAAC	La Gravure sur bois à la manière japonaise	mai 1913	p. 155-162
MAUBOURG, Jean	Emplois artistiques de la Vannerie : meubles et sièges	mai 1913	p. 163-172
MONOD, François	Chronique. L'Exposition des travaux d'art féminin au Pavillon de Marsan. Le	mai 1913	p. 1-3
KARPELES, Andrée	Une renaissance de l'art hindou	mai 1913	p. 3-5
A. D. [DAYOT, Armand?]	Bibliographie	mai 1913	p. 7

BOUYER, Raymond	Les Salons de 1913 : La peinture	juin 1913	p. 173-184
VITRY, Paul	La Sculpture	juin 1913	p. 185-196
SEDEYN, Emile	L'Art appliqué	juin 1913	p. 197-204
MONOD, François	Chronique. L'Exposition de l'art des jardins. Tapis et Tapisseries de M. Manzana-Pissarro. Une élection à l'Académie des Beaux-Arts	juin 1913	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	juin 1913	p. 6-7

MOUREY, Gabriel	L'Art du jardin à Bagatelle	juillet 1913	p. 1-12
BOUYER, Raymond	Les Ballets russes interprétés par Valentine Gross	juillet 1913	p. 13-20
DUFRENE, Maurice	A propos de meubles : Le Siège	juillet 1913	p. 21-32
MONOD, François	Chronique. L'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris en 1916 : rapport de la commission interministérielle. Exposition de M. Desvallières	juillet 1913	p. 1-3
MONOD, François	Bibliographie	juillet 1913	p. 5-6

MOUREY, Gabriel	Les paysages bretons de Florence Esté	août 1913	p. 33-38
ROBERT, E. [Emile]	L'Apprentissage des Métiers d'Art : la ferronnerie	août 1913	p. 39-50
GUILLEMOT, Maurice	Jane Poupelet	août 1913	p. 51-56
SARRAZIN, Pierre	Emplois artistiques de la Vannerie : petits meubles, jardinières, luminaire électrique	août 1913	p. 57-64
MONOD, François	Chronique. L'enseignement de l'art décoratif en Allemagne et en France. A propos d'un congrès récent	août 1913	p. 1-4
F. M. [MONOD, François] ; A. D. [DAYOT,	Nouvelles diverses.	août 1913	p. 5-6
MONOD, François	Bibliographie	août 1913	p. 7-8

VAUDOYER, Jean-Louis	Georges Lepape	septembre 1913	p. 65-76
VARENNE, Gaston	Henri Marret, décorateur et ses fresques pour l'Aérium d'Arès	septembre 1913	p. 77-80
DUFRENE, Maurice	A propos de meubles : le Siège (2)	septembre 1913	p. 81-92
GUILLEMOT, Maurice	Applications et Broderies	septembre 1913	p. 93-96
MONOD, François	Chronique. Où en est l'art décoratif français? d'après un rapport de M. Raymond Koechlin. L'achèvement de la décoration intérieure du Panthéon.	septembre 1913	p. 1-4
A. D. [DAYOT, Armand?]	Bibliographie	septembre 1913	p. 5

CLEMENT-JANIN [Noël]	les Portraits d'Achille Ouvré	octobre 1913	p. 97-104
DESHAIRS, Léon	L'Exposition d'Architecture de Leipzig	octobre 1913	p. 105-114
FLAMENT, Albert	Miss Bétrice How	octobre 1913	p. 115-120
DUFRENE, Maurice	A propos de meubles : le Siège (3 suite et fin)	octobre 1913	p. 121-132
MONOD, François	Chronique. Question d'enseignement. Les écoles d'art industriel de la ville de Paris et le « modernisme » : l'Ecole Boulle	octobre 1913	p. 1-2

GOS, F. [François]	[Chronique].La Saison artistique à Munich	octobre 1913	p. 2-3
MONOD, François	Bibliographie	octobre 1913	p. 4-6

GEFFROY, Gustave	Mathurin Méheut	novembre 1913	p. 133-156
SALMON, André	Rembrand Bugatti	novembre 1913	p. 157-164
MONOD, François	Bibliographie	novembre 1913	p. 2-4

BOUYER, Raymond ; GUILLEMOT, Maurice	Le Salon d'Automne : peinture, sculpture, objets d'art	décembre 1913	p. 165-192
GUILLEMOT, Maurice	Frank Scheidecker	décembre 1913	p. 193-196
MONOD, François	Chronique. Le Théâtre du Vieux-Colombier	décembre 1913	p. 1-4
MONOD, François	Bibliographie	décembre 1913	p. 6-7

1914

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	L'Ameublement au Salon d'Automne	janvier 1914	p. 1-32
MONOD, Fr. [François] ; JEAN, René ; MONOD, François	Chronique. Roger Marx (1859-1913). Les derniers ouvrages de M. Vuillard. Les « Artistes de Paris ». Un paysagiste dauphinois : M. Girardot	janvier 1914	p. 1-4
SEDEYN, [Emile]	A propos du cubisme	janvier 1914	p. 4-5
F. M. [MONOD, François]	Une question de droit d'auteur : le procès Bartholomé-Falize	janvier 1914	p. 5-7
DESHAIRS, Léon ; MONOD, François	Bibliographie	janvier 1914	p. 9-11

MIGEON, Gaston	Estampes japonaises	février 1914	p. 33-48
GUILLEMOT, Maurice	Une cité-jardin à Draveil	février 1914	p. 49-54
SAUNIER, Charles	Les Eaux-fortes de A. Brouet	février 1914	p. 55-58
SARRAZIN, Pierre	A propos d'une vitrine	février 1914	p. 59-64
MONOD, François	Chronique. Les expositions du pavillon de Marsan. L'estampe japonaise (dernière série). Deux décorateurs : M. Manzana-Pissarro, M. Adolphe Giraldon	février 1914	p. 1-3
MONOD, Fr. [François]	Décorateurs et fabricants : M. Dampt et le syndicat des fabricants d'orfèvrerie d'argent	février 1914	p. 3-4
MONOD, François	Bibliographie	février 1914	p. 6-8

N du HOUSSOY, Gaston	Les dessins de Dorignac	mars 1914	p. 65-74
SEDEYN, Emile	Un décorateur du livre : A. Giraldon	mars 1914	p. 75-80
VITRY, Paul	Henri Lebasque	mars 1914	p. 81-88
SAUNIER, Charles	Concours pour un Cabinet de Président du Conseil municipal de Paris	mars 1914	p. 89-96
MONOD, François	Chronique. Le concours de la monnaie de nickel. La chambre et le budget des Beaux-Arts. Exposition de M. J.-E. Blanche	mars 1914	p. 1-4
MONOD, François	Bibliographie	mars 1914	p. 6-7

P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL, Maurice]	Le Salon des Artistes Décorateurs	avril 1914	p. 97-108
DENIS-RAULT, Georges	José Clara, sculpteur	avril 1914	p. 109-114
SEDEYN, Emile	Meubles de jardin	avril 1914	p. 115-128
MONOD, François	Chronique. Un fantaisiste : M. Drésa. La Société nouvelle. Le Salon des Indépendants	avril 1914	p. 1-4

CRANE, Walter	l'Exposition des Arts & Crafts de la Grande-Bretagne au Pavillon de Marsan	mai 1914	p. 129-160
VITRY, Paul	Paul Jouve	mai 1914	p. 161-172

MONOD, François	Chronique. L'impressionnisme féminin. Deux élèves de Manet : Berthe Morizot (1841-1895), Eva Gonzalès (1849-1883). Un peintre de Provence : M. René Seyssaud	mai 1914	p. 1-4
MONOD, François	Bibliographie	mai 1914	p. 6-8

BOUYER, Raymond	René Ménard	juin 1914	p. 173-188
MOUREY, Gabriel	l'Exposition des Arts et Métiers de la Grande Bretagne au Pavillon de Marsan (2e article)	juin 1914	p. 189-204
MONOD, François	Chronique. Exposition rétrospective d'oeuvres de Guillaume Régamey (1837-1875). Exposition de M. Vallotton. M. Husson, orfèvre et dinandier. L'Exposition centennale de la peinture française à Copenhague	juin 1914	p. 1-5
Anonyme	Les papiers peints à la Malmaison	juin 1914	p. 5-6

HOURTICQ, Louis	A travers les Salons	juillet 1914	p. 1-14
SEDEYN, Emile	L'orfèvre Georg Jensen	juillet 1914	p. 15-20
P-VERNEUIL, M. [PILLARD-VERNEUIL,	Maisons de Campagne anglaises	juillet 1914	p. 21-28
SEGARD, Achille	Une décoration de Salle à Manger par Allard L'Ollivier	juillet 1914	p. 29-32
MONOD, François	Chronique. M. G.-L. Jaulmes, architecte et peintre décorateur. L'enseignement de l'art décoratif, à propos d'une exposition récente. L'Exposition rétrospective de Toulouse-Lautrec (1861-1904)	juillet 1914	p. 1-3
M., Fr. [MONOD, François]	Bibliographie	juillet 1914	p. 6-8

II-B Hors-textes : techniques et photograveurs

DATE	ARTISTE	TITRE	PHOTOGRAVEUR	TECHNIQUE	PAPIER
1897 I (janvier)	GRASSET, Eugène	Estampe couleur	[Malherbe]	gillotage	épais
1897 I (février)	PROUVE, Victor	Panneau, cuir ciselé et repoussé	R.V.	similigravure sepia	couché
1897 I (mars)	BOUTET DE MONVEL [Maurice]	Sirènes	non signé	phototypie	épais
1897 I (mars)	GUTTON	Concours Rougevin. Projet de M. Gutton	non signé	gillotage	épais
1897 I	LAURENS, Jean-Paul	Le Lauragais (panneau décoratif)	non signé	similigravure NB	couché
1897 I (avril)	GRASSET, Eugène	Estampe couleur	[Malherbe]	gillotage	épais
1897 I (mai)	CHARPENTIER, Alexandre	Les Boulangers	non signé	héliogravure	épais
1897 I	SIMAS, Eugène	Sous-main en cuir frappé et teint	non signé	gillotage	épais
1897 II	CAZIN, Jean-Charles	Le Départ	Lemercier	chromolithographie	épais
1897 II	CHARPENTIER, Amexandre	Fontaine en étain	non signé	similigravure NB	couché
1897 II	COQUILLAT	Papier de garde	non signé	similigravure camaleu bleu	épais
1897 II (août)	LAURENS, ean-Paul	Tapisseries des Gobelins	Lemercier	chromolithographie	épais
1897 II (octobre)	SOCARD, E.	Vitrail d'appartement	non signé	gillotage (?)	épais
1897 II (novembre)	LALIQUE, René	Bijoux	Lemercier	chromolithographie	épais
1897 II (novembre)	PILLARD-VERNEUIL, Maurice	Motif décoratif pour coussin ou bande	non signé	gillotage(?)	épais
1898 I (janvier)	LEVY-DHURMER, Lucien	Eve	Lemercier	chromolithographie et or	épais
1898 I	CAZIN, Jean-Charles	Etude de châtaigner	non signé	chromolithographie	épais
1898 I	PILLARD-VERNEUIL, Maurice	Cytises et digitales	Lemercier	chromolithographie	épais
1898 I (février)	RIVIERE, Henri	Lavoir du Haut-Trestraou	Verneau	chromolithographie	épais
1898 I (avril)	GRASSET, Eugène	Estampe décorative	non signé	gillotage	épais
1898 I (juin)	LALIQUE, René	Vase en verre opalisé et argent ; pendant de cou	Lemercier	chromolithographie	épais
1898 II (septembre)	PILLARD-VERNEUIL, Maurice	Motifs décoratifs	Lemercier	gillotage	épais
1898 II (octobre)	BINET, René	Exposition de 1900. Porte d'entrée principale	Lemercier	chromolithographie	épais
1898 II (novembre)	Anonyme	Puvis de Chavannes (photographie)	Lemercier	similigravure NB	couché
1898 II (décembre)	CRANE, Walter	Britomart	Lemercier	chromolithographie	épais
1899 I (janvier)	COUTY, Edme	La Rêverie	Lemercier	chromolithographie	
1899 I (janvier)	HURTRE et WIELHORSKI	Détail d'une travée	Lemercier	chromolithographie et or	épais
1899 I (février)	GRASSET, Eugène	Jalousie, estampe décorative	Malherbe	gillotage	épais
1899 I (mars)	SAUVAGE, Henri	Marqueterie	non signé	[non vu]	épais
1899 I (mai)	ROTY, Louis-Oscar	Médailles	DC [?]	similigravure NB	couché

1899 I (mai)	SCHWABE, Carlos	Fervaal	Lemercier	chromolithographie	épais
1899 I (juin)	AURIOL, George	Schéhérazade	Verneau	chromolithographie	épais
1899 II	BELLERY DESFONTAINES, Henry	La Soif	Lemercier	chromolithographie	épais
1899 II	DAMMOUSE, Albert	Vase en grès	Lemercier	chromolithographie	épais
1899 II (décembre)	JONNART (Mme)	pendant de cou	Lemercier	chromolithographie	épais

1900 I (janvier)	MARTIN, Henri	Muse, derniers rayons	Lemercier	similigravure trichrome	couché
1900 I (janvier)	MARTIN, Henri	Muse, Crépuscule	Lemercier	similigravure trichrome	couché
1900 I (mars)	CARRIES, Jean	Masques	non signé	héliogravure	épais
1900 I (avril)	LATENAY, Gaston de	Dans le parc	non signé	similigravure trichrome	couché
1900 I (mai)	MUCHA, Alfons	Composition pour le "Pater"	Strand Engraving Company	similigravure NB	couché
1900 I (mai)	MUCHA, Alfons	La Princesse lointaine	non signé	phototypie	épais
1900 I (mai)	MUCHA	Panneau décoratif	non signé	similigravure camaïeu orange	couché
1900 I (juin)	VEBER, Jean	La Parabole des Vierges folles	Malherbe	similigravure trichrome	épais
1900 II (juillet)	DINET, Etienne	Jeune fille de Laghouat	Malherbe	similigravure trichrome	couché
1900 II (août)	MOREAU, Gustave	Ganymède	Lemercier	chromolithographie	épais
1900 II (septembre)	LEVY-DHURMER, Lucien	Dans les pavots	non signé	similigravure camaïeu orange	couché
1900 II (octobre)	GRASSET, Eugène ; LECLERCQ (tisseur)	Fragment de panneau	non signé	similigravure trichrome	couché
1900 II (novembre)	LALIQUE, René	Bijoux	non signé	héliogravure	épais
1900 II (décembre)	RÖRSTRAND (Manufacture)	Soupière, porcelaine grand feu	Fortier-Marotte	chromolithographie	épais

1901 I (janvier)	RIVIERE, Henri	Etude	Malherbe	similigravure trichrome	couché
1901 I (février)	MEUNIER, Constantin	L'Industrie	non signé	héliogravure	épais
1901 I (mars)	DE FEURE, Georges	Aquarelle	Lemerciere	chromolithographie	épais
1901 I (avril)	SCHWABE, Carlos	La Mort du fossoyeur	Lemercier	chromolithographie	épais
1901 I (juin)	LALIQUE, René	Reliure	non signé	phototypie (?) rehaussée	épais
1901 I (juin)	FOORD (Miss J.)	Etude de bruyère	non signé	gillotage	épais
1901 II (juillet)	LALIQUE, René	Bijoux	non signé	chromolithographie / phototypie?	épais
1901 II (août)	CAZIN, Mme	David	non signé	héliogravure	épais
1901 II (septembre)	HABERT-DYS, Jules	Assiettes	Lemercier	chromolithographie	épais
1901 II (septembre)	PILLARD-VERNEUIL, Maurice	Pochoirs	non signé	chromolithographie (?)	épais
1901 II (octobre)	TRUCHET, Abel	Fête de nuit à l'Exposition	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1901 II (novembre)	GRÜN	Etudes au pastel	non signé	similigravure trichrome	couché
1901 II (décembre)	BESNARD, Albert	Esquisse pour le plafond de l'Hôtel de Ville	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1901 II (décembre)	BESNARD, Albert	Portrait de jeune fille	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais

1901 II (décembre)	BESNARD, Albert	Etude de cheval	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1901 II	SANDIER, Alexandre	Etoffe de soie	non signé	similigravure trichrome	couché

1902 I (janvier)	LEVY-DHURMER, Lucien	Cadix (pastel)	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1902 I (février)	BOUTET DE MONVEL, Maurice	Portrait	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 I (février)	BOUTET DE MONVEL, Maurice	Eventail	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 I (mars)	PERRET, Marius	Musicienne annamite	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1902 I (mars)	PERRET, Marius	Danseuses cambodgiennes	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1902 I (mai)	AMAN JEAN, Edmond	Pastel, portrait de femme (esquisse)	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1902 I (juin)	MARTIN, Henri	Méditation	Ruckert	similigravure trichrome	couché
1902 II (octobre)	MOSER, Koloman	Etoffes tissées	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 II	RIVIERE, Henri	Etudes	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1902 II (novembre)	MERSON, Luc-Olivier	Etude pour l'escalier d'honneur (Hôtel de Ville)	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 II (décembre)	CHERET, Jules	La Danse (décoration de l'Hôtel de Ville)	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 II (décembre)	CHERET, Jules	Pastel	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 II (décembre)	CHERET, Jules	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1902 II (décembre, en fait paru en janvier		Le Verger à Saint-Cloud	non signé	similigravure trichrome	couché

1903 I (janvier)	VEVER, TOURETTE, GRASSET	Reliure en émail cloisonné (*Les Quatre Fils Aymon*)	Firmin-Didot	gillotage (?) et or	épais
1903 I (janvier)	GRASSET, Eugène	La Musique	Ruckert	similigravure trichrome	couché
1903 I (mars)	HELLEU, Paul	Diane, parc de Versailles	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 I (mars)	HELLEU, Paul	Vénus, parc de Versailles	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 I (avril)	LE SIDANER, Henri	Neige à Bruges	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 I (mai)	DE FEURE, Georges	Femme au boa	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 I (juin)	GIANFROTTA, A.	Fresque de Boscoreale	Vieillemard Fils et Cie	chromolithographie	épais
1903 II (juillet)	TIFFANY, Louis Comfort	Vase en verre	Firmin-Didot	chromolithographie et or	épais
1903 II (septembre)	DE RUDDER, Mme H.	Pénélope	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 II (octobre)	DINET, Etienne	Joseph et la femme de Putiphar	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 II (octobre)	LAVERRIERE, Alphonse et MONOD, Eugène	Maison de campagne	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 II (novembre)	LARSSON, Carl	Son portrait	non signé	similigravure trichrome	couché

1903 II (novembre)	SEVRES (manufacture)	Porcelaine à couverte cristallisées	non signé	similigravure trichrome	couché
1903 II (décembre)	SIMAS, Eugène Martial	Un cabinet de toilette	non signé	similigravure trichrome	couché

1904 I (janvier)	BACARD	Panneau décoratif	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (janvier)	LEPERE, Auguste	Pêcheuses de coquillages	non signé	gillotage	épais
1904 I (fevrier)	POINT, Armand	Bronze émaillé	non signé	similigravure NB	couché
1904 I (fevrier)	SAUVAGE et SARRAZIN	Villa en Bretagne	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1904 I (fevrier)	TOURRETTE, Etienne	Vases en émail cloisonné	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (mars)	DANNAT	Danseuses espagnoles	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (avril)	COTTET, Charles	Esquisse de la "Procession à Pllougastel"	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (avril)	COTTET, Charles	Le Pardon de Sainte Anne la Palud	non signé	similigravure NB	couché
1904 I (avril)	COTTET, Charles	Etude pour les Feux de la Saint-Jean	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (mai)	GRANDHOMME, Paul	Emaux	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 I (juin)	BACARD	Panneau décoratif	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 II (juillet)	MARTIN, Henri	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 II (août)	D'ESPAGNAT, Georges	La Corbeille de fleurs	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1904 II (septembre)	DOAT, Taxile	Bassin en porcelaine dure : la Neige	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 II (septembre)	RUSINOL, Santiago	Xipres Daurats	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 II (octobre)	SATTLER, Joseph	La mort de Kriemhilt	non signé	gillotage	épais
1904 II (novembre)	PILLARD-VERNEUIL, Maurice	Bordures	non signé	gillotage ?	couché
1904 II (décembre)	MUNTHE, Gerhard	Une salle à manger	non signé	similigravure trichrome	couché
1904 II (décembre)	MUNTHE, Gerhard	Vue de Bergen	non signé	similigravure trichrome	couché

1905 I (janvier)	BRANGWYN, Frank	Un puits au Maroc	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 I (janvier)	BRANGWYN, Frank	Marchands de fruits	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 I (février)	BRACQUEMOND	Le Homard	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 I (février)	CAUVY, Léon	Intérieur de salle à manger	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 I (février)	GRASSET, Eugène	Coussins recouverts de broderie	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 I (avril)	DUFAU, Clémentine-Helène	Baigneuse	non signé	similigravure trichrome	toilé
1905 I (avril)	DUFAU, Clémentine-Helène	Dans le parc	Ruckert	similigravure trichrome	couché
1905 I (avril)	RODIN, Auguste	Frontons exécutés pour la Villa "La Sapinière"	non signé	similigravure NB	couché
1905 I	SCHWABE, Carlos	Aquarelle	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 II (juillet)	BACCARD	Etude de ronces	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 II (juillet ?)	DUFRENE, Maurice	Dessin pour broderie	non signé	gillotage?	couché
1905 II (septembre)	Anonyme	Devant de coffre en bois sculpté, France XVIe siècle	non signé	similigravure NB	couché

1905 II (septembre)	Anonyme	Cadre en bois sculpté et doré ; tapisserie des Gobelins	non signé	similigravure NB	couché
1905 II (septembre)	Anonyme	Vénus et sa cour, fragment de tapisserie (France XVe siècle)	non signé	similigravure NB	couché
1905 II (septembre)	Anonyme	Panneau Louis XVI	non signé	similigravure NB	couché
1905 II (octobre)	BELLERY DESFONTAINES	Fontaine du Salon français	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 II (décembre)	LALIQUE	Peigne en corne	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 II (décembre)	LALIQUE	Bijou de corsage	non signé	similigravure trichrome	couché
1905 II (décembre)	PRENT	Batik sur soie	non signé	similigravure trichrome	couché

1906 I (janvier)	SIMON, Lucien	Fillette en costum de Pont-l'Abbé	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 I (février)	DELAHERCHE	Porcelaine à couverte cristallisées	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 I (mars)	LAURENS, Jean-Paul	Le vieux Clotaire s'adressant à Ingonde	Ruckert	similigravure trichrome	couché
1906 I (avril)	Anonyme	[Estampes]	non signé	[?]	épais
1906 I (avril)	DAMPT	Décoration d'une salle de l'Hôtel de la Comtesse de Béarn	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 I (mai)	MARTIN, Henri	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 I (juin)	DUFAU, Mlle	Portrait de Mme P. M.	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 II (juillet?)	BESNARD	Port d'Alger au Crépuscule	Ruckert	similigravure trichrome	couché
1906 II (septembre)	DOAT, Taxile	Vase en porcelaine dure. Profils d'amazones	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 II (septembre)	MAGNE, L.	Tapis de soie (Cornille Fr.)	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 II (octobre)	SOROLLA Y BASTIDA	Préparation des raisins secs	non signé	similigravure trichrome	couché
1906 II (décembre)	GRASSET, E.	Soir de septembre	non signé	similigravure trichrome	couché

1907 I (février)		Foukousa japonais	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1907 I (mars)	Manufacture de COPENHAGUE	Chouettes en porcelaine	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 I (avril)	BOURDICHON	Portrait d'Anne de Bretagne	non signé	similigravure NB	couché
1907 I (avril)	CLOUET, François	Renée de Rieux Châteauneuf	Ruckert	similigravure NB	couché
1907 I (mai?)	DINET, François	Esclave d'amour et lumière des yeux	non signé	similigravure trichrome	toilé
1907 I (juin)	FRENCH, Annie	Aquarelle	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1907 I (juin ?)	TENICHEFF, Princesse Marie	Plat en émail champlevé	non signé	similigravure trichrome rehaussé	couché
1907 II (juillet)	DAMMOUSE	Vases	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (août)	SCOTT, Baillie	Heather Cottage	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (août)	SCOTT, Baillie	Salon dans la villa Folkewood	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (septembre)	GORGUET	Bérénice	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (octobre)	LEMORDANT	Paysan breton	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (octobre)	MACBETH, Ann	Panneau brodé	non signé	similigravure trichrome	couché
1907 II (décembre)	CAPPIELLO	Esquisses d'affiche	non signé	similigravure trichrome	couché

1907 II	Anonyme	Foukousa en soie	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1908 I (février)	WALDRAFF, F.	Vitrail	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 I (avril)	GRASSET, Eugène	Vitrail	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 I (mai)	MORISOT, Berthe	Sous l'oranger	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 I (juin)	LA TOUCHE, Gaston	Fête de nuit	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (juillet)	JACQUIN, Arthur	gravure sur bois	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (aoû)t	BUSSY, Simon	Pastel	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (septembre)	PRUNIER, Gaston	Vue de la Tamise	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (octobre)	FARMARKOWKI	Carton de vitrail	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (novembre)	GALLEN	La Colère de Kullervo (Légende du "Kalévala")	non signé	similigravure trichrome	couché
1908 II (décembre)	BOUTET DE MONVEL, Bernard	Versailles	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (février)	DETHOMAS, Maurice	Dessin	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (mars)	BESNARD, Albert	Portrait de Mme B…	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (avril)	LIEBERMANN, Max	La femme aux chèvres	non signé	similigravure NB	couché
1909 I (avril)	MEHEUT, Mathurin	Croquis de panthère	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (mai)	PUVIS DE CHAVANNES	La Légende de Sainte Geneviève	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (mai)	PUVIS DE CHAVANNES	La Légende de Sainte Geneviève	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 I (mai)	PUVIS DE CHAVANNES	La Légende de Sainte Geneviève	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II	VERNEUIL	Sphinx du laurier rose	non signé	gillotage	épais
1909 II	VERNEUIL	Compositions pour étoffes	non signé	gillotage	épais
1909 II (août)	GALLEN-KALLELA, Axel	Esquisse	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1909 II (septembre)	SIMON, Lucien	Aquarelle	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II (octobre)	DUFAU, Mlle	Jeune Catalan	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II (octobre)	BRANGWYN, Frank	Dessin	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II (octobre)	BRANGWYN, Frank	Esquisse	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II (novembre)	MATOUSEK	Etude décorative	non signé	similigravure trichrome	couché
1909 II (décembre)	BELLERY DESFONTAINES	Pochoirs	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 I (janvier)	MOREROD	Etude de gitane	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 I (janvier)	MOREROD	Types d'Espagne	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 I (février)	Art japonais	Etoffe tissée	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1910 I (mars)	ZULOAGA	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 I (mai)	BESNARD, Albert	L'Ile heureuse	non signé	similigravure trichrome	toilé
1910 I (mai)	BESNARD, Albert	Etude pour le plafond du Théâtre Français	Ruckert	similigravure NB	couché

1910 I (mai)	BESNARD, Albert	Etude pour la coupole du Petit Palais	Ruckert	similigravure NB	couché
1910 I (juin)	MARTIN, Henri	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 I	AMAN JEAN	Panneau décoratif	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 II	CONDER	Magnolia	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 II	DUFAU, Mlle	Etude	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 II	SIMON, Jeanne	Portrait	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 II	TIFFANY	Vases en verre	non signé	similigravure trichrome	couché
1910 décembre	GIRALDON	Reliure	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1910 décembre	GIRALDON	Reliure	non signé	similigravure trichrome et or	couché

1911 I (janvier)	WILLETTE, Adolphe	Parce domine (3 fragments)	non signé	similigravure NB	couché beige
1911 I (février)	BAKST, Léon	Danse juive	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1911 I (mars)	LAURENT, Ernest	Sous les branches	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 I (avril)	POIRET, Paul	Robe. Enfer	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 I (avril)	POIRET, Paul	Robe (Strozzi)	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 I	MERSON, L. O.	Etude	non signé	similigravure bichrome	couché
1911 II (juillet)	LIOTARD, Jean-Etienne	Femmes turques	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 II (août)	GALLE, Emile	Vase en cristal à décor gravé	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 II (septembre)	COTTET, Charles	Etude pour la "Douleur au Pays de la Mer"	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 II (octobre)	JANIN, Fernand	Etude de Marocain	non signé	similigravure trichrome	couché
1911 II (novembre)	SIMMEN	Vase et plat en grès décoré	non signé	similigravure NB et or	couché
1911 II (novembre)	SIMMEN	Vase en grès décoré	non signé	similigravure NB et or	couché
1911 II (décembre)	DRESA	Projet d'affiche	non signé	chromolithographie (?)	épais
1911 II (décembre)	BIELER, Ernest	Types valaisans (aquarelles)	non signé	similigravure trichrome	couché

1912 I (janvier)	DRESA	Toiles imprimées exécutées par A. Groult	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 I (février)	MORIN, Louis	Le Carnaval de Venise	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 I (mars)	METHEY, André	Poterie	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 I (avril)	LABROUCHE, Pierre	Vues d'Italie	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Deux petites Bramines	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Les laveuses à Trichinopoli	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Le Langar à Hyderabad	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Baigneuses devant un petit temple	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	A Bénarès	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Une rue à Madura	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais

1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Les danseuses de Jodpur (fragment)	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (mai)	BESNARD, Albert	Les Pleureuses	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1912 I (juin)	WALDRAFF, F.	Aquarelle d'après Isadora Duncan	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 II (août)	Ecole de Hérat	Intérieur de reliure, vers 1450	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 II (septembre)	AUBURTIN, Francis	Environs de Rotterdam	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 II (octobre)	DEGAS, Edgar	Portrait de femme	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 (novembre)	NAUDIN, Bernard	Le Tambour	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 II (décembre)	WALDRAFF, F.	Jardin d'Italie	non signé	similigravure trichrome	couché
1912 II (décembre)	Anonyme	Bouteille, Perse, XVIe siècle	non signé	similigravure trichrome	couché

1913 I	KARBOWSKI, A.	Pivoines blanches	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (janvier)	MANZANA-PISSARRO	Dindons	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (février)	TAQUOY, Maurice	Les sangliers (eau-forte)	non signé	gravure à l'eau-forte (?)	épais
1913 I (mars)	DESVALLIERES, George	Le Sacré-Cœur	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	LEBASQUE	Décoration du Salon des Dames	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	DENIS, Maurice	L'orgue	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	DENIS, Maurice	L'Orchestre	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	DENIS, Maurice	Le Chœur	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	DENIS, Maurice	La Sonate	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	MARVAL, Mme	Daphné et Chloé	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	ROUSSEL, K.X.	Rideau du Théâtre de Comédie	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (avril)	VUILLARD, E.	Le Maquillage	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (mai)	BOUTET DE MONVEL, M.	Petite paysanne	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 I (janvier)	MANZANA-PISSARRO	Dindons	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (juillet)	GROSS, Valentine	Nijinsky et Nélidova dans "L'Après-midi d'un faune"	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (août)	ESTE, Florence	La Route	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (septembre)	LEPAPE, Georges	Couverture pour un menu du "Savoy Hôtel"	non signé	gillotage (?) et or	couché
1913 II (octobre)	HOW, Beatrice	Jean et Nounou	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (novembre)	MEHEUT, Mathurin	Etoiles de Mer et Oursins	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (novembre)	MEHEUT, Mathurin	Femme au goémon	non signé	similigravure trichrome	couché
1913 II (décembre)	FRIESEKE, F. C.	Sur les dunes	non signé	similigravure trichrome	couché

1914 I (janvier)	DUFRENE, Maurice	Salon en citronnier sculpté	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1914 I (janvier)	Atelier français	Meubles, étoffes	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1914 I (janvier)	GROULT, André	Petit Salon	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais

1914 I (janvier)	RUHLMANN, J.	Galerie circulaire	non signé	similigravure trichrome	couché sur épais
1914 I (février)	GALTIER-BOISSIERE, Louise	Le Panier d'argent	non signé	similigravure trichrome	couché
1914 I (mars)	LAURENT, Ernest	Pivoines et Bégonias	non signé	similigravure trichrome	couché
1914 I (avril)	BLANCHE, J.E.	"Winnie"	non signé	similigravure trichrome	couché
1914 I (mai)	BELL, Anning	Mère et enfant	non signé	similigravure trichrome et or	couché
1914 I (juin)	MENARD, René	Baigneuses	non signé	similigravure trichrome	couché
1914 II (juillet)	JENSEN, Georg	Confiturier en argent et ambre	non signé	similigravure trichrome	couché

Note : Aussi exhaustif que possible, le relevé précédent a été effectué à partir des hors-textes conservés dans les différents exemplaires d'*Art et Décoration* consultés. Dans la mesure où ces suppléments n'étaient pas reliés dans les livraisons originales, certains d'entre eux ont néanmoins disparu. Par ailleurs, l'identification précise, à l'œil nu, de certaines techniques de photogravure et d'impression reste délicate ; certaines mentions techniques sont donc là uniquement à titre indicatif.

II-B Hors-textes : définitions

élaborées à partir de :

- A. BÉGUIN, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, chez l'auteur, 1977, 3 vol.
- P. FOUCHÉ, D. PÉCHOIN, P. SCHUWER (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, 2002, 3 vol.

CHROMOLITHOGRAPHIE. Il s'agit d'un procédé d'impression lithographique en couleurs superposées, réalisé à l'aide de plusieurs pierres : soit autant qu'il y a de couleurs (jusqu'à plus d'une dizaine), soit en utilisant la sélection trichrome selon le principe breveté par Ducos du Hauron en 1868 (trois pierres distinctes et une quatrième pour le noir). La principale difficulté réside dans le repérage des couleurs, les pierres étant imprimées les unes après les autres sur la même feuille, qui a reçu des glaçages répétés. Brevetée par Godefroy Engelman en 1937, cette technique est l'objet d'un grand engouement au XIXe siècle, pour la reproduction de tableaux et dans le livre illustré, jusque vers 1920.

CHROMOTYPOGRAPHIE. Il s'agit d'un procédé d'impression typographique en couleurs. Comme la chromolithographie, cette technique nécessite autant de formes imprimantes qu'il y a de couleurs ou de nuances. Comme l'impression des caractères, elle recourt à des formes gravées en relief ou en creux, grâce à des procédés chimiques.
Le **GILLOTAGE**, procédé de gravure chimique sur zinc mise au point par Firmin Gillot en 1872, en est une variante, assez largement utilisée dans la presse illustrée dans le dernier quart du XIXe siècle, avant l'arrivée de la trichromie.

HÉLIOGRAVURE. Né vers 1820-1830 en même temps que la photographie, ce procédé repose sur la gravure d'une forme métallique sensibilisée à la lumière par un traitement chimique de surface puis gravée au moyen d'un agent corrosif. Il naît de l'adaptation de la technique de la taille-douce aux méthodes photographiques et connaît plusieurs variantes : l'héliogravure *au grain de résine*, volontiers utilisée dans l'imprimerie industrielle de qualité, et l'héliogravure *tramée*, moins coûteuse, recourant à des machines rotatives.

PHOTOTYPIE. Apparu dans les années 1860-1880, ce procédé d'impression photochimique est fondé sur la répulsion entre l'eau et les corps gras, permettant de reproduire sans tramage des images aux tons continus et aux teintes très douces. Très coûteuse, la phototypie a surtout été utilisée dans l'édition de luxe autour de 1900.

SIMILIGRAVURE. Procédé de photogravure permettant la reproduction imprimée d'images originales en demi-teintes grâce à une trame. Les valeurs du blanc au noir sont ainsi transformées en une série de points dont les centres sont équidistants et dont la taille varie en fonction de la densité des gris. Née des recherches combinées de Georg Meisenbach, de Charles Guillaume Petit, de Frederic Ives et Max Lévy, cette technique, permettant d'imprimer simultanément l'image et le texte sur une même page, a révolutionné le monde de l'édition et de la presse dans les vingt dernières années du XIXe siècle en favorisant l'introduction de la photographie.

SIMILIGRAVURE TRICHROME ou **TRICHROMIE.** Mis au point par Charles Cros et Louis Ducos du Hauron entre 1867 et 1869, ce procédé permet de reproduire mécaniquement des images en couleurs. Il repose sur la division des tons en trois couleurs primaires, dont la combinaison est reconstituée selon les mécanismes physiologiques de la vision. Prélude à la photographie en couleurs, la trichromie fait son apparition dans l'édition autour de 1900 (pour plus de détails, voir dans le chapitre 4 : « *Vers le règne de la trichromie* »).

II-C Publicités : tableaux statistiques

1897-1901

ANNEE	1897	1898	1899	1900	1901
Taux annuel de publicités parues dans les suppléments	12	54	110	121	132
Moyenne mensuelle	1	4,5	9,1	10	11

1902-1905

ANNEE	1902	1903	1904	1905
Taux annuel de publicités parues dans les suppléments	122	180	213	205
Moyenne mensuelle	10,1	15	17,75	17,1

1906-1910

ANNEE	1906	1907	1908	1909	1910
Taux annuel de publicités parues dans les suppléments	153	126	147	192	131
Moyenne mensuelle de publicités	12,75	10,5	12,25	16	10,9
Nombre d'annonces du guide des acheteurs	46	18	206	212	214
Total publicités et annonces	199	144	353	404	345
Moyenne mensuelle totale	15,58	12	29,4	33,6	28,75

1911-1914

ANNEE	1911	1912	1913	1914
Taux annuel de publicités parues dans les suppléments	190	137	162	102
Moyenne mensuelle de publicités	15,8	11,4	13,5	14,5
Nombre d'annonces du guide des acheteurs	196	204	180	102
Total publicités et annonces	386	341	342	204
Moyenne mensuelle totale	32,1	28,4	28,5	29,1

II-C Publicités : répartition par typologie d'annonceurs

1897-1901

Catégorie	Annonceurs suppléments	Annonceurs couverture	Total annonceurs	%	Publicités suppléments	Publicités couverture	Total publicités	%
DECORATION	30	3	33	47,10%	199	250	449	64,20%
GENERAL	16	0	16	22,80%	74	37	111	15,90%
LIVRE et EDITION	15	0	15	21,50%	59	48	107	15,30%
TECHNIQUE	6	0	6	8,60%	23	9	32	4,50%
Totaux	67	3	70		355	344	699	

Paris	63 (dont 4 aussi en province et 3 aussi à l'étranger)		
Province	6 (dont 4 aussi à Paris)		
Etranger	9 (dont 5 aussi à Paris)		

1902-1905

Catégorie	Annonceurs suppléments	Annonceurs couverture	Total annonceurs	%	Publicités suppléments	Publicités couverture	Total publicités	%
DECORATION	40	non comptabilisés		47,60%	268	non comptabilisés		43,93%
GENERAL	29	non comptabilisés		34,50%	226	non comptabilisés		37%
LIVRE et ED.	10	non comptabilisés		11,90%	48	non comptabilisés		7,86%
TECHNIQUE	5	non comptabilisés		5,95%	68	non comptabilisés		11,14%
	84				610			

Paris	62		
Province	8 (dt 2 aussi à Paris)		66
Etranger	10 (dt 5 aussi à Paris)		38

1906-1910

Catégorie	Annonceurs suppléments	Annonceurs couverture	Total annonceurs	%	Publicités suppléments	Publicités couverture	Total publicités	%
DECORATION	32	non comptabilisés		51,60%	283	non comptabilisés		39,40%
GENERAL	17	non comptabilisés		27,40%	301	non comptabilisés		42%
LIVRE et ED.	9	non comptabilisés		14,50%	56	non comptabilisés		7,80%
TECHNIQUE	4	non comptabilisés		6,45%	78	non comptabilisés		10,86%
	62				718			

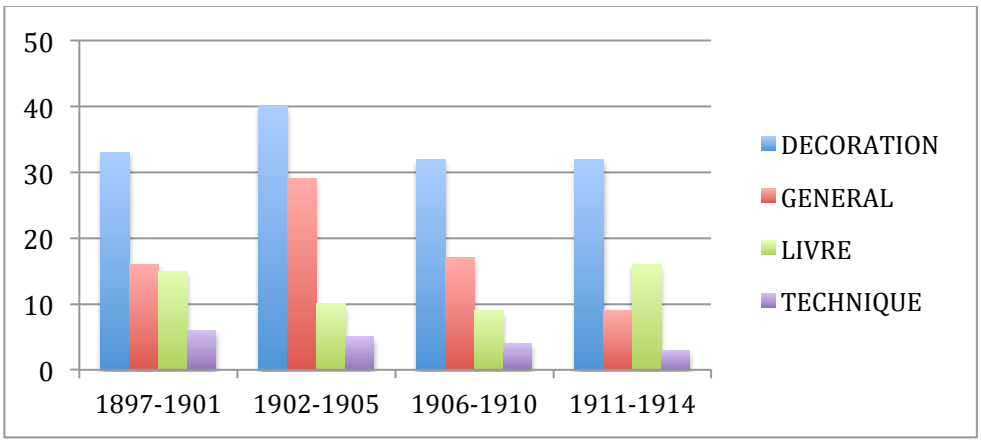
Paris	52		
Province	4 (dont 1 aussi à Paris)		
Etranger	6		

1911-1914

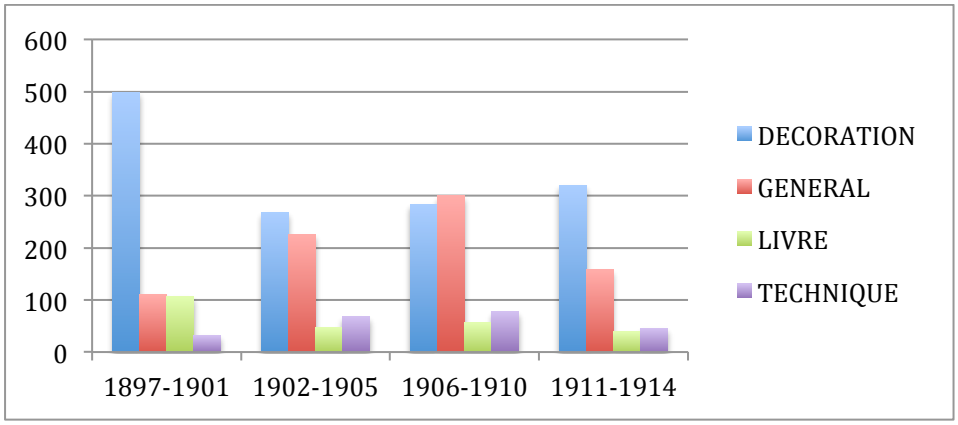
Catégorie	Annonceurs suppléments	Annonceurs couverture	Total annonceurs	%	Publicités suppléments	Publicités couverture	Total publicités	%
DECORATION	32	non comptabilisés		53,30%	320	non comptabilisés		56,80%
GENERAL	9	non comptabilisés		15,00%	158	non comptabilisés		28%
LIVRE et ED.	16	non comptabilisés		26,60%	39	non comptabilisés		6,92%
TECHNIQUE	3	non comptabilisés		5,00%	46	non comptabilisés		8,17%
	60				563			

Paris	53		
Province	0		
Etranger	7 (dont 4 allemands)		

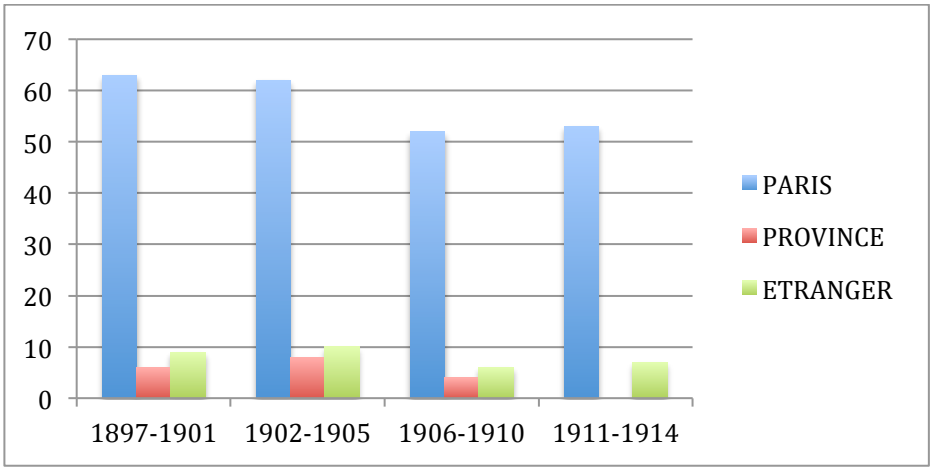
II-C Publicité : répartition par typologie d'annonceur (visualisation)



Évolution du nombre d'annonceurs par typologie



Évolution du nombre de publicités par typologie



Évolution de la répartition géographique des annonceurs

II-D Auteurs : dates et fréquences des contributions

NOM	DATES	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Arsène ALEXANDRE	1859-1937			x															
Paul ALFASSA	1876-1949															x			
Edmond AMAN-JEAN	1858-1936						x												
D'ARDENNE DE TIZAC	1877-1932															x			
L. AUCLAIR															x				
Etienne AVENARD	1873-1952							x	xx	x		x	xx	xx	x		x		
A. BARTHELEMY					x														
E. BAUMGART					xx														
André BEAUNIER	1869-1925						xx	x											
Eugène BELVILLE	1863 - 1931			x		xx													
Davis BENN				x															
Edouard BENEDICTUS	1878-1930												x						
Léonce BENEDITE	1859-1925	xx	xxxx	xxxx	xx	x	x	x	xxxx	xxxxx	xxx		xxx	xxx		xx	x		
Henri BIDOU	1873-1943															xx		x	
René BINET	1866-1911	x						xx											
René BLUM	1878-1942												xx	x	xx				
Emile BOSQUET	1834-1912				x	x													
Henri BOUCHOT	1849-1906		x					x											
Raymond BOUYER	1862 - 1935?		xx	xxx	xx	xx										xx		xxxx	x
Gaston BRIERE	1872-1962							?					x						
Adrien BRUNEAU	1874-1965 (?)																		
Robert BRUSSEL	1874-1940																	x	
BULLEE		x																	
Pierre CALMETTES	1873-19..								x				x						
Robert CARSIX																x			
Noël CLEMENT-JANIN	1862-1947																	x	
Henri CLOUZOT	1865-1941												x						
Jacques COPEAU	1879-1949											x		x	xx	x	x		
Paul CORNU	1881-1914											x	x	x		x	x	x	
François COURBOIN	1865-1926										x	x						x	

NOM	DATES	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Edme COUTY	18..-1917		x																
Walter CRANE	1845-1915																		x
Jean DARC [Paul PONSOLLE?]	1862-19..			x															
Armand DAYOT	1851-1934				x		x		x										
Maurice DEMAISON	1852-1937																		
Georges DENIS-RAULT																			x
Léon DESHAIRS	1874-1967										x			x				x	
E. [Eugène ?] DESHAYES	1862-1939													x					
Tristan DESTEVE														x					
Taxile DOAT	1851-1938										xx	x							
DU CHASNET													x		xx				
Georges DUCROCQ	1874-1927 (?)	x																	
Maurice DUFRENE	1876-1955																x	xxx	
René DULONG	1860-v. 1940			x															
V. EICHMULLER																x			
Pierre ESQUIE	1853-1933	x																	
Elie FAURE	1873-1937							x											
Hippolyte FIERENS-GEVAERT	1870-1926	xxx	x	xx		x		x		x?	x								
Albert FLAMENT	1877-1956																	x	
Henri FRANTZ [FRITSCH-ESTRANGIN, Auguste Henri]	1870-19..						x												
Edouard GARNIER	1840-1903			x		x													
Félix GAUDIN	1851-1930	x																	
Jean GAUDIN	1879-1954										x								
Gustave GEFFROY	1855-1926				x	x		x		x				x				x	
Charles GENUYS	1852-1928					x			x										
Henri GHEON	1875-1944																	x	
François GOS	1880-1975														xx				
Eugène GRASSET	1841-1917	xxxxxxx	xx				x	x	xxx	xxxxx	xxx	x	xx	xxx		xx	xx		
Paul GSELL	1870-1947						x					xx							
Jean GUIFFREY	1840-1918				x														
Maurice GUILLEMOT	1859-1931							x	xxx					x	xxx	xx	xxx	xxxxx	x
Louis HOURTICQ	1875-1944															x	xx		x

NOM	DATES	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Gaston du HOUSSOY																			x
ISAAC																		x	
Guillaume JANNEAU	1887-1968																	x	
René JEAN	1879-1951												x		x		x		
[Edouard ?] JEANMAIRE	1847-1916 (?)											x							
Frantz JOURDAIN	1847-1935		x				xx	x	x										
Gustave KAHN	1859-1936					xx	xxxxxxxx										x		
Tristan KLINGSOR	1874-1966												x						
Raymond KOECHLIN	1860-1931																x		
Pierre LABROUCHE	1876-1956																x		
LANCELOT										x									
Laurence de LAPRADE																	xxx	x	
Jean LARAN	1876-1948											x	xx						
Jean LEBEL																		x	
A. LE CHATELIER				xx															
LECLERC												x							
Ernest LEFEBURE	1835-1913	x																	
Camille LEMONNIER	1844-1913					x													
Paul LEPRIEUR	1860-1918	x	x																
Lucien MAGNE	1849-1916	xxxxxx	xxxx	x													xx		
Henry MARCEL	1854-1926														x				
Auguste MARGUILLIER	1862-1945								x								x		
Roger MARX	1859-1913			x		x	xx		x	x	x				x	x			
Charles MASSON	1858-1931				x														
Paul MATHEY	1844-1929												x						
Camille MAUCLAIR	1872-1945									xx	xxxx	x		x					
Octave MAUS	1856-1919	xxx	xx	xxxxxxxxx	x	x													
Fernand MAZEROLLE	1868-1941	x																	
Rudolf MEYER-RIEFSTAHL	1880-1936																x		
Paul MEZZARA													x	x					
André MICHEL	1853-1925			x															
Gaston MIGEON	1861-1930	x		x	x		x			x									x

NOM	DATES	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Adrien MITHOUARD	1864-1929											x							
Albert MOCKEL	1866-1945									x									
Emile MOLINIER	1857-1906	xxxx	x	xx		xx		x											
Edouard MONOD-HERZEN	1873-1963									xxx									
François MONOD	1877- 19..								x	xx		xx	x	x				xx	
Robert de MONTESQUIOU	1855-1921								x										
E. MOREAU-NELATON	1859-1927					x			?										
MOREAU-VAUTHIER [Charles?]	*1857-1924*										x								
Gabriel MOUREY	1865-1943							xxxxxxxxx	x	x		x				x	xx	xx	x
Georges MOUVEAU	1878-1959															x			
Pol NEVEUX	1865-1939				x						x					x			
Marcel NICOLLE	1871-1934				x	x													
Pierre NORBERG													x						
Antoine ORLIAC	1880-1958															x			
Alfred PAULET												x							
André PERATE	1862-1947												x						
Maurice PILLARD-VERNEUIL	1869-1942	xxxx	x		xx	xxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxx	xxxx	xxxxxxxxxx	xxxxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxxxx	xxx	xxxx	xxxx	xxx
Charles PLUMET	1861-1928						x												
M. PRUDENT															x				
Jules RAIS	1872-1943							xx											
Georges RIAT	1870? -1905							x	x										
William RITTER	1867-1955	xx	x	xx	x					x						x			
Jacques RIVIERE	1886-1925														x	x	x		
E. ROBERT [Emile]	1881-1948																	x	
Denis ROCHE	1868-1951											x							
Pierre ROCHE	1855-1922						x												
Claude ROGER(-MARX)	1888-1977															x			
Léon ROSENTHAL	1870-1932															x			
Louis ROUART	1875-1964												x						
André SALMON	1881-1969																	x	
Alexandre SANDIER	1843-1916				x	x													
Edouard SARRADIN	1869-1957	x	x	x								x							

NOM	DATES	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Charles SAUNIER	1865-1941						x	xx	x	x	xx	xxx	x	xx	xxx	xxxxx	x		xx
Emile SEDEYN [pseudonymes : Jean MAUBOURG et Pierre SARRAZIN]	1871-1946											xx					xxxx	xxxx	xxxx
Achille SEGARD	1872-1936																		x
René SERGENT	1865-1927					x	x												
Louis SEZILLE															x				
Gustave SOULIER	1872-1937	xxxxxxxxxx	xxxxxxxxxx xxxx	xxxxxxxxxx xxx	xxxxxxxxxx xxxx	xxxxxxxx xxxxxxxx	xx												
Paul STECK	act. 1895-1924													x					
Ivan STRANNIK	1868-1935						x												
François THIEBAULT-SISSON	1856-1944	xxxxxxxxxx	x																
Georges de TRESSAN															x				
Pierre TOURNIER						x			x?										
Edmond UHRY	1870-1920													x					
Octave UZANNE	1851-1931		x	x	x	x					x								
Marius VACHON	1850-1928	x																	
Gaston VARENNE	1872-1932																	x	
Jean-Louis VAUDOYER	1883-1963										x	x	x		x	x		xx	
Louis VAUXCELLES	1870-1943									x		xxx	x	x	x		x		
Henri VEVER	1854-1942		xx	x															
Jean VIGNAUD	1875-1962 (?)				xx														
Paul VITRY	1872-1941	x	xx	x	xx	x	xxx	xxxx	xxx	xxxxx	xx		xx	xx	xxx	x	x	x	xx
Georges VOGT									x										
Fernand WEYL	1874-1931			xx															
Gleeson WHITE	1851-1898	x	xx																

1897-1901

NOM	DATES	FONCTION	1897	1898	1899	1900	1901
Arsène ALEXANDRE	1859-1937	journaliste, littérateur, inspecteur des Beaux-Arts			x		
A. BARTHELEMY						x	
Emile BAUMGART	18..-19..	administrateur de la manufacture de Sèvres				xx	
Eugène BELVILLE	1863 - 1931	artiste, directeur de l'école de l'école des Arts appliqués			x		xx
Davis BENN					x		
Léonce BENEDITE	1859-1925	conservateur	xx	xxxx	xxxx	xx	x
René BINET	1866-1911	architecte	x				
Emile BOSQUET	1834-1912	relieur, doreur				x	x
Henri BOUCHOT	1849-1906	conservateur		x			
Raymond BOUYER	1862 - 1935?	écrivain, critique d'art		xx	xxx	xx	xx
BULLEE			x				
Edme COUTY	18..-1917	peintre, décorateur		x			
Jean DARC [Paul PONSOLLE]	1862-19..	homme de lettres			x		
Armand DAYOT	1851-1934	critique d'art, fonctionnaire des Beaux-Arts				x	
Georges DUCROCQ	1874-1927	géographe	x				
René DULONG	1860-v. 1940	architecte			x		
Pierre ESQUIE	1853-1933	achitecte	x				
Hippolyte FIERENS-GEVAERT	1870-1926	critique d'art, musicologue, conservateur	xxx	x	xx		x
Edouard GARNIER	1840-1903	conservateur			x		x
Félix GAUDIN	1851-1930	peintre-verrier	x				
Gustave GEFFROY	1855-1926	homme de lettres, journaliste				x	x
Charles GENUYS	1852-1928	architecte					x
Eugène GRASSET	1841-1917	artiste	xxxxxxx	xx			
Jean GUIFFREY	1840-1918	archiviste, administrateur				x	
Frantz JOURDAIN	1847-1935	architecte		x			
Gustave KAHN	1859-1936	critique, poète					xx
A. LE CHATELIER		orientaliste, professeur de sociologie			xx		
Ernest LEFEBURE	1835-1913	président Union du Commerce et de l'Industrie	x				
Camille LEMONNIER	1844-1913	romancier, critique d'art					x
Paul LEPRIEUR	1860-1918	conservateur	x	x			
Lucien MAGNE	1849-1916	architecte, enseignant	xxxxxx	xxxx	x		
Roger MARX	1859-1913	inspecteur des musées nationaux, critique d'art			x		x
Charles MASSON	1858-1931	directeur musée du Luxembourg				x	
Octave MAUS	1856-1919	critique d'art, écrivain	xxx	xx	xxxxxxxxx	x	x
Fernand MAZEROLLE	1868-1941	conservateur	x				
André MICHEL	1853-1925	conservateur			x		
Gaston MIGEON	1861-1930	conservateur	x		x	x	
Emile MOLINIER	1857-1906	conservateur	xxxx	x	xx		xx
Etienne MOREAU-NELATON	1859-1927	peintre, céramiste					x
Pol NEVEUX	1865-1939	homme de lettres ; fonctionnaire				x	
Marcel NICOLLE	1871-1934	marchand				x	x
Maurice PILLARD-VERNEUIL	1869-1942	artiste-décorateur, critique d'art	xxxx	x		xx	xxxx
William RITTER	1867-1955	critique d'art et homme de lettres	xx	x	xx	x	
Alexandre SANDIER	1843-1916	céramiste				x	x
Edouard SARRADIN	1869-1957	conservateur	x	x	x		
René SERGENT	1865-1927	architecte					x

Gustave SOULIER	1872-1937	critique d'art, homme de lettres	xxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxx
François THIEBAULT-SISSON	1856-1936	critique d'art	xxxxxxxxx	x			
Pierre TOURNIER							x
Octave UZANNE	1851-1931	bibliophile, critique d'art		x	x	x	x
Marius VACHON	1850-1928	conservateur, inspecteur, journaliste	x				
Henri VEVER	1854-1942	joaillier, collectionneur d'art		xx	x		
Jean VIGNAUD	1875-1962	journaliste, écrivain, président SDGL				xx	
Paul VITRY	1872-1941	conservateur	x	xx	x	xx	x
Fernand WEYL	1874-1931	homme de lettres, critique dramatique			xx		
Gleeson WHITE	1851-1898	critique d'art	x	xx			

	auteurs	% auteurs	articles	% articles
ARTISTES	17	**30,35%**	51	**20,73%**
CRITIQUES	17	**30,35%**	132	**53,65%**
HISTORIENS	16	**28,57%**	56	**22,76%**
AMATEURS	2	**3,57%**	3	**1,21%**
ANONYMES	4	**7,14%**	4	**1,62%**
total	**56**		**246**	

1902-1905

NOM	DATES	FONCTION	1902	1903	1904	1905
Edmond AMAN-JEAN	1858-1936	peintre	x			
Etienne AVENARD	1873-1952	homme de lettres, traducteur ; céramiste		x	xx	x
André BEAUNIER	1869-1925	critique littéraire et d'art	xx	x		
Léonce BENEDITE	1859-1925	conservateur	x	x	xxxx	xxxxx
René BINET	1866-1911	architecte		xx		
Henri BOUCHOT	1849-1906	conservateur		x		
Pierre CALMETTES	1873-19..	artiste-décorateur			x	
Armand DAYOT	1851-1934	critique d'art, fonctionnaire	x		x	
Elie FAURE	1873-1937	médecin, essayiste		x		
Hippolyte FIERENS-GEVAERT	1870-1926	critique d'art, musicologue, conservateur		x		
Henri FRANTZ [FRITSCH-ESTRANGIN, Auguste Henri]	1870-19..	critique d'art	x			
Gustave GEFFROY	1855-1926	homme de lettres, critique d'art		x		x
Charles GENUYS	1852-1928	architecte			x	
Eugène GRASSET	1841-1917	artiste	x	x	xxx	xxxxx
Paul GSELL	1870-1947	écrivain	x			
Maurice GUILLEMOT	1859-1931	homme de lettres		x	xxx	
Frantz JOURDAIN	1847-1935	architecte	xx	x	x	
Gustave KAHN	1859-1936	critique, poète	xxxxxxxx			
LANCELOT						x
Auguste MARGUILLIER	1862-1945	secrétaire et directeur de revue			x	
Roger MARX	1859-1913	critique d'art ; fonctionnaire	xx		x	x
Camille MAUCLAIR	1872-1945	critique d'art ; critique littéraire				xx
Gaston MIGEON	1861-1930	conservateur	x			x
Albert MOCKEL	1866-1945	écrivain				x
Emile MOLINIER	1857-1906	conservateur		x		
Edouard MONOD-HERZEN	1873-1963	décorateur				xxx
François MONOD	1877- 19..	conservateur			x	xx
Robert de MONTESQUIOU	1855-1921	poète, romancier, critique d'art			x	
Gabriel MOUREY	1865-1943	homme de lettres, critique d'art		xxxxxxxxx	x	x
Maurice PILLARD-VERNEUIL	1869-1942	artiste-décorateur, critique d'art	xxxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxx
Charles PLUMET	1861-1928	architecte	x			

Jules RAIS	1872-1943	critique d'art, journaliste		xx		
Georges RIAT	1870? -1905	historien d'art, bibliothécaire		x	x	
William RITTER	1867-1955	critique d'art				x
Pierre ROCHE	1855-1922	sculpteur	x			
Charles SAUNIER	1865-1941	critique d'art, homme de lettres	x	xx	x	x
René SERGENT	1865-1927	architecte	x			
Gustave SOULIER	1872-1937	critique d'art, historien d'art	xx			
Ivan STRANNIK	1868-1935	romancière, critique littéraire	x			
Louis VAUXCELLES	1870-1943	critique d'art				x
Paul VITRY	1872-1941	conservateur	xxx	xxxx	xxx	xxxxx
Georges VOGT		conservateur			x	

	auteurs	% auteurs	articles	% articles
ARTISTES	11	**26,20%**	57	**37,25%**
CRITIQUES	21	**50%**	58	**37,90%**
HISTORIENS	9	**21,42%**	37	**24,18%**
AMATEURS	0	**0%**	0	**0%**
INCONNUS	1	**2,38%**	1	**0,65%**
total	**42**		**153**	

1906-1910

NOM	DATES	FONCTION	1906	1907	1908	1909	1910
L. AUCLAIR							x
Etienne AVENARD	1873-1952	critique d'art, traducteur ; céramiste		x	xx	xx	x
Léonce BENEDITE	1859-1925	conservateur	xxx		xxx	xxx	
Edouard BENEDICTUS	1878-1930	artiste décorateur			x		
René BLUM	1878-1942	homme de lettres, critique d'art, directeur de théâtre			xx	x	xx
Gaston BRIERE	1871-1962	conservateur			x		
Pierre CALMETTES	1873-19..	artiste-décorateur			x		
Henri CLOUZOT	1865-1941	hstorien de l'art, conservateur			x		
Jacques COPEAU	1879-1949	homme de lettres ; auteur dramatique		x		x	xx
Paul CORNU	1881-1914	bibliothécaire		x	x	x	
François COURBOIN	1865-1926	conservateur	x	x			
Léon DESHAIRS	1874-1967	historien d'art, conservateur bibliothèque	x			x	
Eugène DESHAYES	*1862-1939*	peintre				x	
Tristan DESTEVE		homme de lettres				x	
Taxile DOAT	1851-1938	céramiste	xx	x			
DU CHASNET					x		xx
Hippolyte FIERENS-GEVAERT	1870-1926	critique d'art, musicologue, conservateur	x				
Jean GAUDIN	1879-1954	peintre-verrier	x				
Gustave GEFFROY	1855-1926	homme de lettres, journaliste				x	
François GOS	1880-1968/75	peintre					xx
Eugène GRASSET	1841-1917	artiste	xxx	x	xx	xxx	
Paul GSELL	1870-1947	écrivain		xx			
Maurice GUILLEMOT	1859-1931	homme de lettres				x	xxx
René JEAN	1879-1951	bibliothécaire, critique d'art			x		x
JEANMAIRE		artiste (corne)		x			
Tristan KLINGSOR	1874-1966	poète, auteur dramatique ; peintre			x		
Jean LARAN	1876-1948	historien d'art, conservateur		x	xx		
LECLERC		artiste décorateur		x			
Henry MARCEL	1854-1926	administrateur ; historien de l'art					x
Roger MARX	1859-1913	critique d'art ; fonctionnaire	x				x
Paul MATHEY	1844-1929	peintre, graveur			x		

Camille MAUCLAIR	1872-1945	critique d'art ; critique littéraire	xxxx	x		x	
Paul MEZZARA		chef d'industrie (dentelle)			x	x	
Adrien MITHOUARD	1864-1929	poète ; essayiste politique		x			
François MONOD	1877- 19..	conservateur		xx	x	x	
MOREAU-VAUTHIER [Charles?]	*1857-1924*	peintre, critique d'art	x				
Gabriel MOUREY	1865-1943	homme de lettres, critique d'art		x			
Pol NEVEUX	1865-1939	homme de lettres	x				
Pierre NORBERG					x		
Alfred PAULET				x			
André PERATE	1862-1947	conservateur			x		
Maurice PILLARD-VERNEUIL	1869-1942	artiste-décorateur, critique d'art	xxxx	xxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxx	xxxxxxxxxx
M. PRUDENT							x
Jacques RIVIERE	1886-1925	homme de lettres					x
Denis ROCHE	1868-1951?	homme de lettres		x			
Louis ROUART	1875-1964	critique d'art, libraire			x		
Edouard SARRADIN	1869-1957	conservateur		x			
Charles SAUNIER	1865-1941	critique d'art, historien d'art	xx	xxx	x	xx	xxx
Emile SEDEYN	1871-1946	critique d'art		xx			
Louis SEZILLE		architecte					x
Paul STECK	1866-1924	peintre, fonctionnaire				x	
Georges de TRESSAN							x
Edmond UHRY	1870-1920	architecte				x	
Octave UZANNE	1851-1931	bibliophile, critique d'art	x				
Jsan-Louis VAUDOYER	1883-1963	écrivain, critique d'art	x	x	x		x
Louis VAUXCELLES	1870-1943	critique d'art		xxx	x	x	x
Paul VITRY	1872-1941	conservateur	xx		xx	xx	xxx

	auteurs	% auteurs	articles	%articles
ARTISTES	16	**28%**	79	**41,80%**
CRITIQUES	21	**36,84%**	62	**32,80%**
HISTORIENS	14	**24,56%**	40	**21,16%**
AMATEURS	1	**1,75%**	1	**0,53%**
INCONNUS	5	**8,77%**	7	**3,70%**
total	**57**		**189**	

1911-1914

NOM	DATES	FONCTION	1911	1912	1913	1914
Paul ALFASSA	1876-1949	conservateur	x			
Henri D'ARDENNE DE TIZAC	1877-1932	conservateur	x			
Etienne AVENARD	1873-1952	homme de lettres, traducteur ; céramiste		x		
Léonce BENEDITE	1859-1925	conservateur	xx	x		
V. EICHMULLER		industriel	x			
Henri BIDOU	1873-1943	homme de lettres, journaliste	xx		x	
Raymond BOUYER	1862 - 1935?	écrivain, critique d'art	xx		xxxx	x
Robert BRUSSEL	1874-1940	journaliste, critique musical			x	
Robert CARSIX			x			
Jacques COPEAU	1879-1949	homme de lettres ; auteur dramatique	x	x		
Paul CORNU	1881-1914	bibliothécaire	x	x	x	
François COURBOIN	1865-1926	conservateur			x	
Walter CRANE	1845-1915	artiste				x
Georges DENIS-RAULT						x
Léon DESHAIRS	1874-1967	historien d'art, conservateur bibliothèque			x	
Maurice DUFRENE	1876-1955	artiste décorateur		x	xxx	

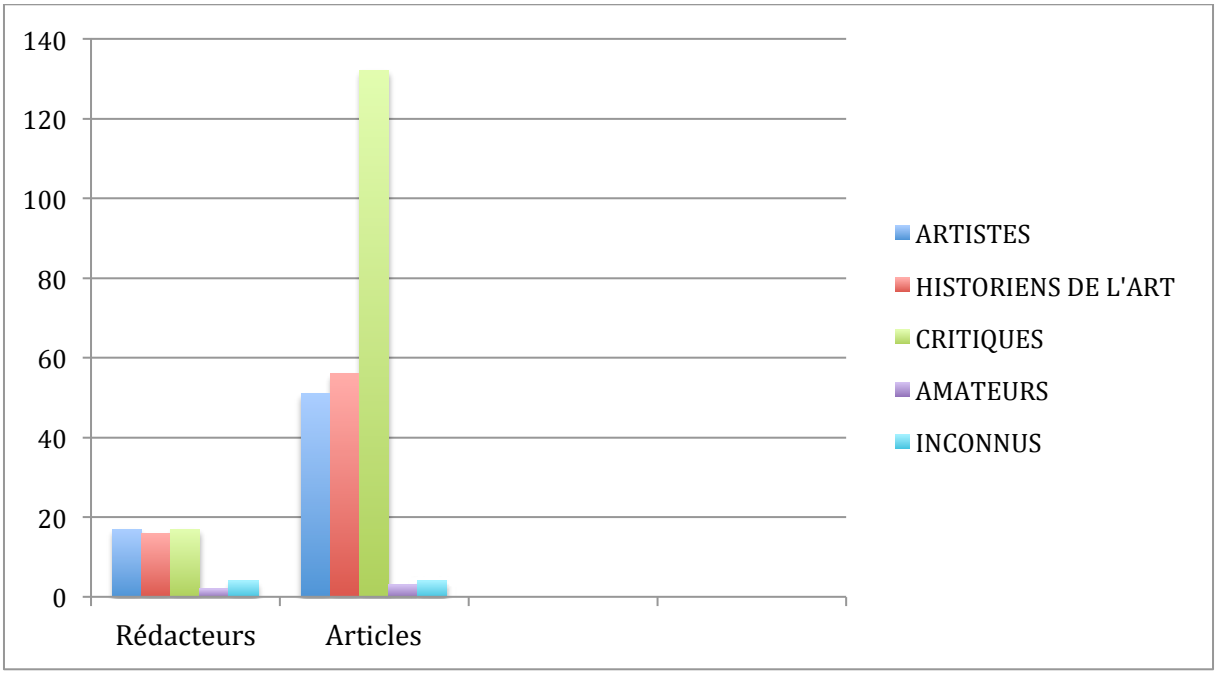
Albert FLAMENT	1877-1956	journaliste, critique, romancier			x	
Gustave GEFFROY	1855-1926	homme de lettres, journaliste			x	
Henri GHEON	1875-1944	poète, auteur dramatique, critique littéraire			x	
Eugène GRASSET	1841-1917	artiste	xx	xx		
Maurice GUILLEMOT	1859-1931	homme de lettres ; critique d'art	xx	xxx	xxxxx	x
Louis HOURTICQ	1875-1944	historien de l'art	x	xx		x
Gaston du HOUSSOY						x
ISAAC		artiste décorateur (textiles)			x	
Noël CLEMENT-JANIN	1862-1947	homme de lettre, critique d'art			x	
Guillaume JANNEAU	1887-1968	critique d'art, fonctionnaire			x	
René JEAN	1879-1951	bibliothécaire, critique d'art		x		
Gustave KAHN	1859-1936	critique, poète		x		
Raymond KOECHLIN	1860-1931	homme de lettres ; collectionneur		x		
Pierre LABROUCHE	1876-1956	peintre		x		
Laurence de LAPRADE		artiste		xxx	x	
Jean LEBEL					x	
Lucien MAGNE	1849-1916	architecte, enseignant		xx		
Auguste MARGUILLIER	1862-1945	secrétaire et directeur de revue		x		
Roger MARX	1859-1913	critique d'art ; fonctionnaire	x			
MEYER-RIEFSTAHL [Rudolf]	1880-1936	historien de l'art		x		
Gaston MIGEON	1861-1930	conservateur				x
François MONOD	1877- 19..	conservateur			xx	
Gabriel MOUREY	1865-1943	homme de lettres, critique d'art	x	xx	xx	x
Georges MOUVEAU	1878-1959	décorateur et costumier d'opéra	x			
Pol NEVEUX	1865-1939	homme de lettres	x			
Antoine ORLIAC	1880-1958	poète	x			
Maurice PILLARD-VERNEUIL	1869-1942	artiste-décorateur, critique d'art	xxx	xxxx	xxxx	xxx
William RITTER	1867-1955	critique d'art	x			
Jacques RIVIERE	1886-1925	homme de lettres et de revue	x	x		
E. ROBERT [Emile]	1881-1948	ferronnier			x	
Claude ROGER(-MARX)	1888-1977	écrivain, critique d'art, collectionneur	x			
Léon ROSENTHAL	1870-1932	historien d'art, critique d'art, militant socialiste	x			
André SALMON	1881-1969	poète, romancier, critique d'art			x	
Charles SAUNIER	1865-19..	critique d'art, historien d'art	xxxxx	x		xx
Emile SEDEYN [pseudonymes : Jean MAUBOURG et Pierre SARRAZIN]	1871-1946	critique d'art		xxxx	xxxx	xxxx
Achille SEGARD	1871-1936	critique d'art et littéraire, romancier				x
Gaston VARENNE	1872-1932	peintre, graveur, critique d'art			x	
Jsan-Louis VAUDOYER	1883-1963	écrivain, critique d'art	x		xx	
Louis VAUXCELLES	1870-1943	critique d'art		x		
Paul VITRY	1872-1941	conservateur	x	x	x	xx

	auteurs	% auteurs	articles	% articles
ARTISTES	12	**21,42%**	34	**25,18%**
CRITIQUES	27	**48,21%**	72	**53,30%**
HISTORIENS	13	**23,21%**	25	**18,51%**
AMATEURS	0	**0%**	0	**0%**
INCONNUS	4	**7,14%**	4	**2,96%**
total	**56**		**135**	

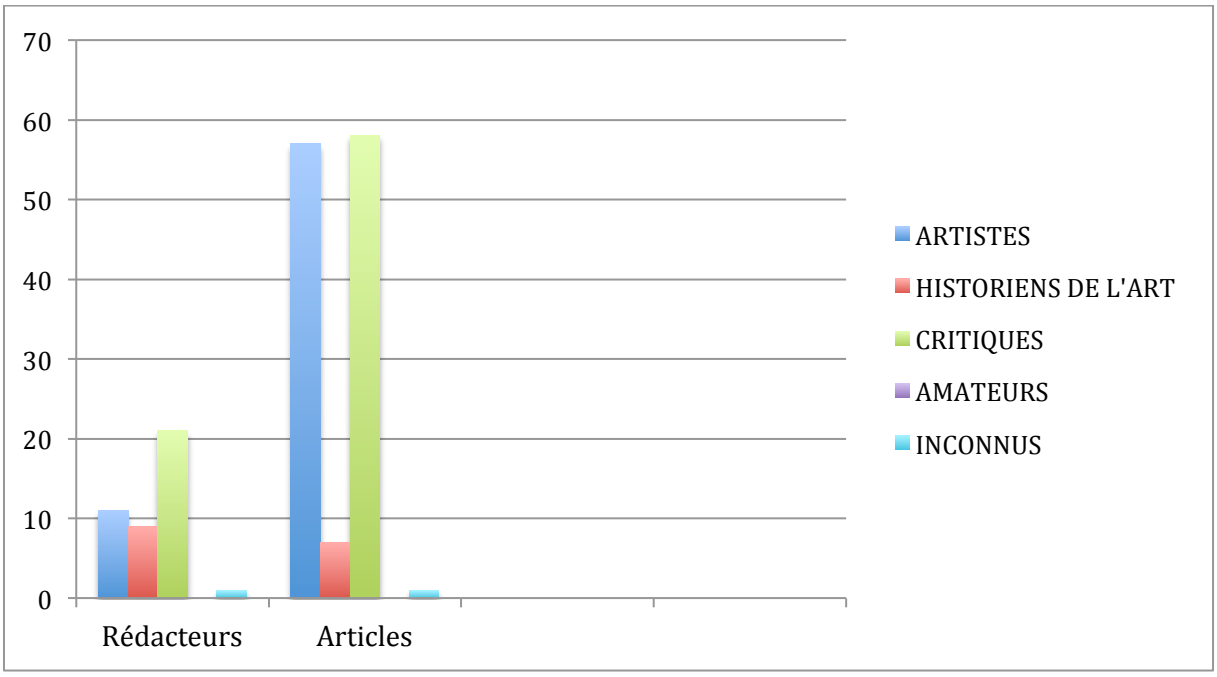
II-D Auteurs : répartition socio-professionnelle (visualisation)

Évolutions respectives du nombre de rédacteurs et d'articles par typologie socio-professionnelle

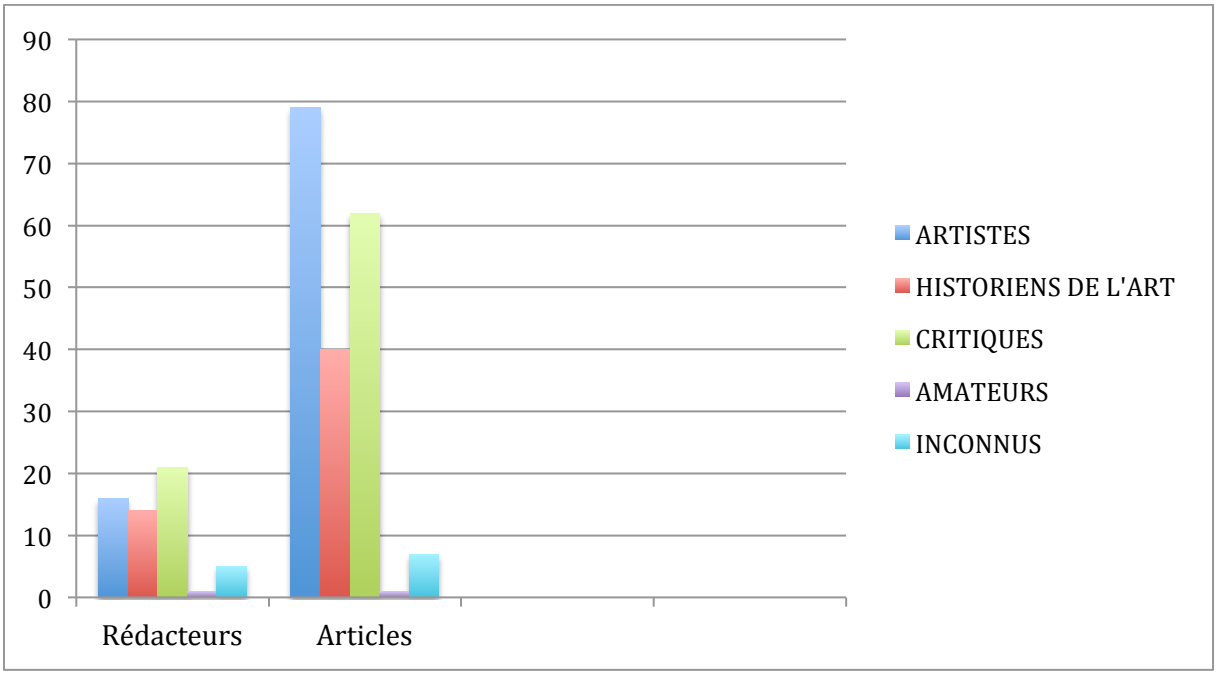
1897-1901



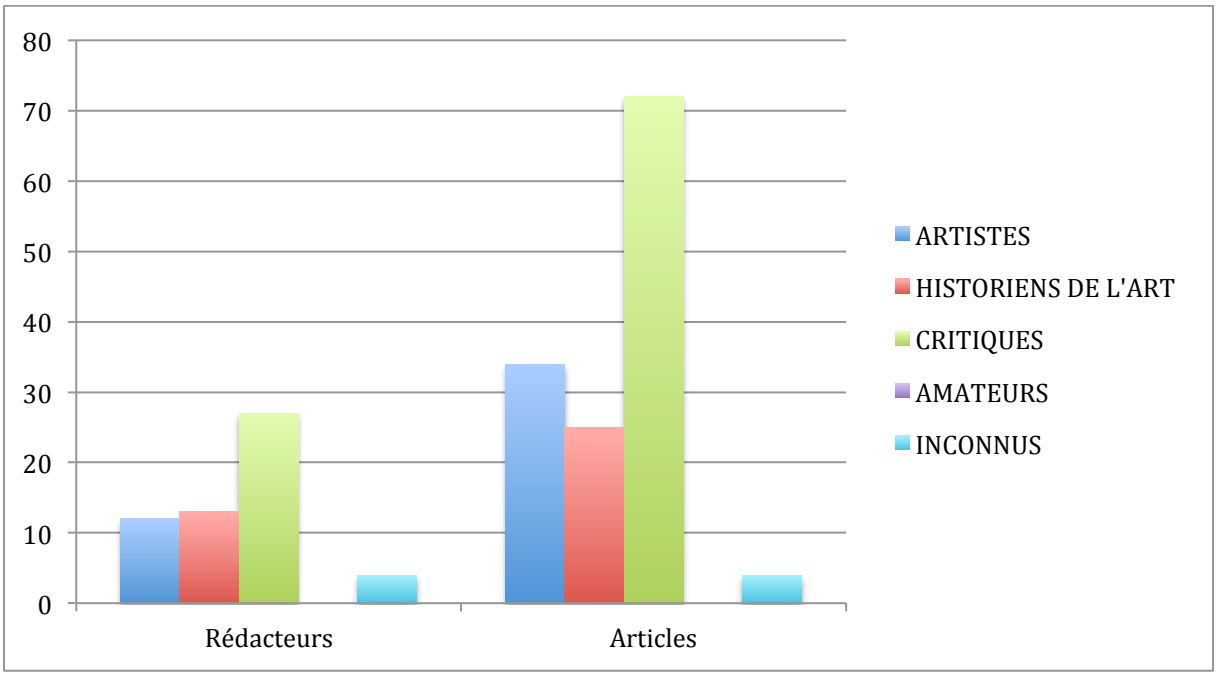
1902-1905



1906-1910



1911-1914



Évolution de la répartition proportionnelle du nombre de rédacteurs et d'articles par typologies socio-professionnelles

1897-1901

REDACTEURS



ARTICLES



ARTISTES
HISTORIENS DE L'ART
CRITIQUES
AMATEURS
INCONNUS

1902-1905

REDACTEURS



ARTICLES



1906-1910

REDACTEURS



ARTICLES



1911-1914

REDACTEURS



ARTICLES



Note. Loin de prétendre à l'exhaustivité, ces notices visent à donner quelques repères biographiques concernant les principaux critiques d'*Art et Décoration* (ayant publié au moins cinq articles entre 1897 et 1914), et à replacer leur contribution dans le contexte de leur carrière personnelle. L'accent a été mis sur leur collaboration aux principaux périodiques contemporains d'*Art et Décoration*. Les références bibliographiques ne concernent que les notices, articles ou ouvrages qui leur sont spécifiquement consacrés. Elles figurent en abrégé lorsqu'elles sont également citées dans la bibliographie générale de la thèse (volume 2).

AVENARD Étienne (1873-1952)

Né à Saint-Brieuc, Étienne Avenard poursuit tout d'abord une carrière universitaire internationale. Normalien, licencié ès-lettres, il occupe, de 1898 à 1899, les fonctions de maître de conférences de littérature française à l'université de Göteborg. De retour en France, il se rapproche des milieux socialistes et devient un collaborateur régulier de *L'Humanité* vers 1904-1905, responsable du « Bulletin de l'étranger ». À la demande Jaurès, il obtient une mission du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour se rendre en Russie et en Finlande. Il assiste ainsi au fameux « Dimanche rouge » de Saint-Pétersbourg, dont il rend amplement compte dans *Les Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy. À la même époque, il joue également le rôle de correspondant d'*Art et Décoration* pour la Scandinavie, mais limite à cette revue ses activités de critique d'art. Après 1905, Avenard occupe diverses responsabilités au sein du monde de l'art, tout en traduisant en français Strindberg et Andersen. Il est notamment l'un des principaux organisateurs de l'exposition d'art français de Krefeld (1907), puis devient secrétaire général du Salon d'automne de 1908 à 1910. Autour de 1910, il entame parallèlement une carrière de céramiste : il travaille la faïence, notamment avec André Metthey, puis dirige un atelier à la Manufacture de Sèvres de 1919 à 1924.

Revues : *L'Architecte* (1909).
Bibl. : Yves AVRIL, « Péguy et ses correspondants à l'étranger », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 321-339.

BENEDITE Léonce (1859-1925)

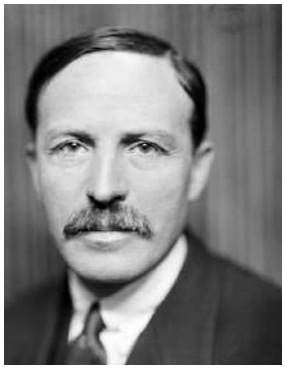
Surtout connu pour son rôle de conservateur du Musée du Luxembourg, dès 1892, puis du Musée Rodin, à partir de 1919, après avoir été nommé exécuteur testamentaire du sculpteur, Léonce Bénédite a laissé de nombreux écrits sur l'histoire de l'art du XIXe siècle. Dès 1880-1881, il est aussi un acteur de premier plan de la vie artistique, en tant qu'attaché au Salon des artistes français. Il soutient ensuite le combat des critiques et des artistes décorateurs en faveur de l'unité de l'art, en faisant entrer l'estampe, la médaille et les objets d'art au Musée du Luxembourg. Parallèlement, il multiplie les relations avec les artistes, tant français qu'étrangers. Son activité de critique, essentiellement consacrée à l'analyse de la peinture contemporaine, découle directement de ses fonctions au Musée du Luxembourg. Plus largement, l'intérêt de Bénédite pour le monde des revues se traduit aussi par la création, avec Édouard Garnier, d'un *Bulletin des musées de France* (1890-1893), destiné à jouer le rôle d'intermédiaire entre les conservateurs, les critiques et les amateurs.



Paul Paulin, *Léonce Bénédite*, 1931, terre cuite, Paris, musée d'Orsay.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1911) ; *Revue des arts décoratifs* (1890-1900) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1899-1908) ; *L'Art décoratif* (1902 ; 1910-1911) ; *Les Arts* (1917-1918) ; *Les Arts de la vie* (1904) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1911).
Bibl. : C. MARCLE, 2008 ; M. ARNOUX, 2006 ; M. ARNOUX, *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.) ; J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 408-409.

BLUM René (1878-1942)



Frère du socialiste Léon Blum, René Blum a surtout marqué l'histoire de la danse au XXe siècle, en dirigeant les ballets de Monte Carlo dans les années trente, avant de mourir déporté à Auschwitz. Avant la Première Guerre mondiale, gravitant dans les milieux artistiques et littéraires, il aide Marcel Proust à publier en 1913, à compte d'auteur, le premier volume de *À la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, chez son ami Bernard Grasset. Secrétaire de rédaction du *Gil Blas*, il pratique à la même période la critique d'art, s'intéressant à des domaines d'une grande variété, de la mode à l'estampe, en passant par le bijou, le mobilier à bon marché, la sculpture ou l'architecture.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1910) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1912) ; *Les Tendances nouvelles* (1908) ; *Gazette du bon ton* (1912-1914).

Henri Martinie,
Léon Blum, vers 1930
source : Roger-Viollet.

BOUYER Raymond (1862-1935)

Licencié ès lettres en 1884, Raymond Bouyer mène essentiellement une carrière de critique artistique et musical, dans l'entourage de Jules Massenet. Dans les années quatre-vingt-dix, il tient notamment, pour la revue symboliste *L'Ermitage*, une chronique artistique, axée sur la peinture de paysage. Il élargit ensuite ses contributions à *L'Artiste*, *L'Estampe et l'Affiche* et *Art et Décoration* peu avant 1900, abordant aussi bien la peinture que les arts appliqués. Dans les premières années du XXe siècle, sans renoncer à ses activités de critique, il fait également œuvre d'historien de l'art, en publiant une synthèse sur Le Lorrain (*Claude Lorrain, biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1905). *La Revue bleue* s'assure aussi sa collaboration régulière comme critique musical à partir de 1909.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1902) ; *La Plume* (1897-1903) ; *L'Art décoratif* (1901-1911) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1902-1914) ; *Revue universelle* (1901-1905) ; *Les Arts de la Vie* (1904) ; *L'Art et les Artistes* (1906-1911).

COPEAU Jacques (1879-1949)



Introduit dès l'âge de dix-huit ans dans les milieux intellectuels parisiens par le dramaturge Georges de Porto-Riche, Jacques Copeau mène, dans les premières années du XXe siècle, une double carrière de critique théâtral et artistique. Son intérêt pour l'art reste cependant essentiellement lié à des raisons lucratives, et sa critique, limitée à la peinture, ne s'exerce que dans quelques revues, dont *Art et Décoration*. Cette activité n'est d'ailleurs, à plusieurs égards, que le prolongement de ses fonctions d'assistant à la galerie Georges Petit, où il est chargé des expositions et de la rédaction des catalogues de 1905 à 1909. Après avoir créé en 1908, avec André Gide, Henri Ghéon, Jean Schlumberger, André Ruyters, Charles-Louis Philippe et Michel Arnauld (pseudonyme de Marcel Drouin), la *Nouvelle Revue française*, Copeau poursuit encore quelque temps, quoique de manière épisodique, ses activités de critique d'art. Celles-ci cessent en revanche définitivement quand il prend la direction du Théâtre du Vieux Colombier en 1913.

Revues : *L'art décoratif* (1905-1913) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1909).
Bibl. : P.-L. MIGNON, 1993 ; J. RIVIÈRE et H. T. NAUGHTON 1982.

Jacques Copeau, photographie,
BNF, département
des Arts et Spectacles.

CORNU Paul (1881-1914)

Chartiste, Paul Cornu fait d'abord œuvre d'historien, spécialiste de sa région natale, le Nivernais, puis s'intéresse peu à peu à l'histoire de l'art, dans une démarche vulgarisatrice qui fait écho à son engagement socialiste. Dès 1904, il est ainsi secrétaire de la revue *L'Art pour tous* et en 1908, il fonde les *Cahiers du Nivernais* sur le modèle des *Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy. Il en abandonne la direction en 1909, après avoir été nommé bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque des arts décoratifs. Son entreprise de vulgarisation se tourne alors vers les arts appliqués, avec la publication de deux volumes d'une série sur *Les styles à la portée de tous : L'architecture* et *Le mobilier*, publiée par Albin Michel, et ses premières contributions dans *Art et Décoration*. Au début des années dix, Paul Cornu se spécialise dans l'histoire et la critique du costume. Il contribue, avec Lucien Vogel, à introduire ce domaine dans la revue *Art et Décoration*, tout en collaborant à la *Gazette du bon ton* et au *Jardin des modes nouvelles*, avant d'être chargé de la section du costume à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet en 1914. La même année, il meurt au front de la fièvre typhoïde.

Revues : *La Revue de l'art ancien et moderne* (1908) ; *Gazette du bon ton* (1913).
Bibl. : Léon ROSENTHAL, « Tombé au champ d'honneur. Paul Cornu », *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*, 1er mars 1915, p. 1 ; A. SIMIER *in* C. BARBILLON ET PH. SÉNÉCHAL (dir.).

FIERENS-GEVAERT Hippolyte (1870-1926)

Hippolyte Fierens-Gevaert se destine d'abord à une carrière musicale, entamée au conservatoire de Bruxelles et à l'opéra de Lille. Contraint d'abandonner le chant lyrique pour des raisons médicales, il rejoint les milieux littéraires et artistiques symbolistes de la capitale française au tout début des années quatre-vingt-dix. Il se tourne alors vers le journalisme et la critique d'art, collaborant d'abord aux petites revues (*L'Ermitage*, *La Plume*), puis à *La Revue de l'art ancien et moderne* et à *Art et Décoration*. Véritable passeur entre les arts français et belges, il contribue dans le même temps à *La Jeune Belgique* et au *Thyrse*. De retour en Belgique à partir de 1902, il occupe une chaire d'esthétique à l'université de Liège et participe à l'organisation de la section belge de l'Exposition internationale d'art décoratif de Turin. À partir de 1907, il cesse toute collaboration avec *Art et Décoration*. Il est alors régulièrement en charge des sections belges de la Biennale de Venise et occupe des responsabilités croissantes aux Musées royaux de Belgique, dont il devient conservateur en chef de 1919 à sa mort, en 1926.



Gustave Fontaine, *Hippolyte Fierens-Gevaert*, 1923, bronze, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1910-1913) ; *La Plume* (1896-1897) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1902) ; *La Revue universelle* (1901) ; *L'Occident* (1905).
Bibl. : Dictionary of Art Historians (https://dictionaryofarthistorians.org).

GEFFROY Gustave (1855-1926)

La participation ponctuelle de Gustave Geffroy à *Art et Décoration* entre 1900 et 1913 reflète l'ambition de la revue de recourir, à l'occasion, aux critiques les plus prestigieux. Grand défenseur des impressionnistes, Geffroy exerce en effet la critique d'art depuis le début des années quatre-vingt, dans la grande presse quotidienne (*La Justice*, *Le Gaulois*, *L'Aurore*), puis dans les grandes revues artistiques. Proche de George Clemenceau, qui l'a introduit dans son propre journal, *La Justice*, dès 1880, il est engagé politiquement à gauche et sensible à la portée morale et éducatrice de l'art. C'est pourquoi il propose, en 1895, la création d'un Musée du soir à destination des ouvriers. En dépit de la sensibilisation croissante d'*Art et Décoration* à la question d'un art social, les contributions de Geffroy à la revue de Lévy reflètent plutôt uniquement le goût du critique pour les grands maîtres (Rodin, Besnard, Lalique). Son intérêt pour les arts décoratifs prend une nouvelle tournure en 1908, lorsque Clemenceau le nomme directeur de la Manufacture des Gobelins : Geffroy s'efforce alors de contribuer au renouvellement de la tapisserie en commandant des cartons aux peintres contemporains.

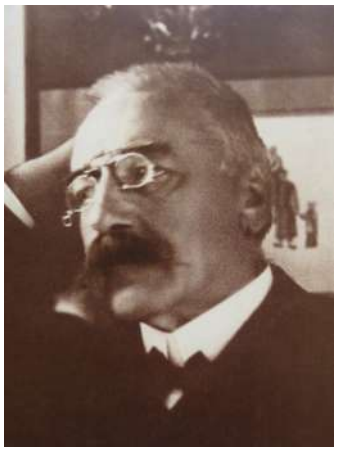


Auguste Rodin, *Gustave Geffroy*, bronze, Paris, musée d'Orsay.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1914) ; *Revue des arts décoratifs* (1890-1901) ; *La Plume* (1901) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1901-1903) ; *L'Art décoratif* (1901) ; *Revue universelle* (1903-1905) ; *Les Arts* (1906-1916) ; *Les Arts de la vie* (1904) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1914) ; *Les Tendances nouvelles* (1904) ; *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915) ; *Les Arts français* (1917-1918).
Bibl. : J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 290 ; Patricia PLAUD-DILHUIT, *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.) ; C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 179-180.

GRASSET Eugène (1845-1917)

Excepté le texte de sa célèbre conférence sur l'Art nouveau retranscrite dans la *Revue des arts décoratifs*, les relations d'Eugène Grasset avec le monde des revues se limitent à *Art et Décoration*. Ses contributions à la revue de Lévy ne relèvent d'ailleurs pas de la critique d'art à proprement parler, mais découlent directement de son activité de pédagogue et de théoricien. Elles prolongent l'enseignement qu'il délivre à l'École Guérin. Membre du comité de direction d'*Art et Décoration*, Grasset est effet très impliqué dans la rédaction des comptes rendus didactiques des concours d'art décoratif organisés régulièrement par la revue jusqu'en 1906. Il livre ensuite quelques rares commentaires de l'actualité et plusieurs articles historiques ou théoriques sur l'ornementation. Il va également enquêter pour le compte d'*Art et Décoration* sur l'enseignement des arts appliqués dans sa patrie d'origine, en Suisse, et en Roumanie.



Eugène Grasset, vers 1895, coll. particulière, repr. *in* C. LEPDOR (dir.), 2011, frontispice.

Revues : *Revue des arts décoratifs* (1897).
Bibl. : G. PEIGNOT, 1902 ; PH. THIÉBAUT, 1990 ; M.-È. CELIO-SCHEURER, 2004 ; C. LEPDOR (dir.), 2011.

GUILLEMOT Maurice (1859-1931)

Exerçant initialement les fonctions de sous-préfet, Maurice Guillemot abandonne sa carrière administrative pour la littérature et le journalisme. Dans les années 1880, il collabore à la grande presse (*Le Gaulois*, *La Petite République*, *Le Petit Parisien*, *L'Illustration, Gil Blas*) et dirige *Le Parisien* en 1888. Il écrit également dans quelques revues satiriques (*Le Charivari*, *Le Pierrot*, dirigé par Adolphe Willette, *Le Panurge*) et fréquente Monet, Mallarmé et Rodin. Initiée en 1903, sa collaboration à *Art et Décoration* reflète la diversité de ses intérêts, de la peinture et la sculpture aux arts appliqués (décoration d'intérieur, bijou, verrerie, art du livre) en passant par l'architecture. Dès 1905, cet intérêt trouve aussi un écho dans sa participation à de nombreuses revues d'art : Maurice Guillemot est notamment le secrétaire de *L'Art et les artistes* de 1906 à 1908.

Revues : *L'Art décoratif* (1908-1911) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1908) ; *Les Tendances nouvelles* (1912) *; Gazette du bon ton* (1912) ; *L'Art de France* (1914) ; *Les Arts français* (1918-1919).

JOURDAIN Frantz (1847-1935)

Architecte formé à l'École des Beaux-Arts à la fin des années 1860, Frantz Jourdain partage l'anti-académisme prôné par les adeptes du rationalisme viollet-le-ducien réunis autour d'Émile Lévy (Magne, Grasset, Vaudremer notamment). Dès les années 1870, il mène parallèlement une carrière littéraire, rédigeant d'abord des chroniques pour de nombreux quotidiens (*Le Phare de la Loire*, *Le Figaro*), des essais, puis plusieurs romans – largement autobiographiques, dont *L'Atelier Chantorel* (1893). Proche de Roger Marx, Jourdain s'engage, autour de 1900, dans la défense d'un art décoratif moderne et social, collaborant à la plupart des revues spécialisées et prenant part à de nombreux groupements associatifs (l'Art pour tous, la Société internationale d'art populaire et d'hygiène, le Nouveau Paris – dont il est le fondateur). Enfin, en 1903, il crée le Salon d'automne, dont la présentation abolit toute hiérarchie entre les arts dits « majeurs » et les arts appliqués, et qui, dès 1904, accueillera les premières œuvres des peintres fauves.



Frantz Jourdain, photographie, 1923 source : agence de Presse Meurisse (BnF).

Revues : *Revue des arts décoratifs* (1889-1902) ; *La Plume* (1897-1903) *; L'Art décoratif* (1902-1903) ; *Les Arts de la vie* (1904-1905) ; *Les Tendances nouvelles* (1906) ; *L'Art et les Métiers* (1909) ; *Art et Industrie* (1910) ; *Notes sur les arts/L'Art social* (1911) ; *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915-1917) ; *L'Art français moderne* (1917) ; *Les Arts français* (1917).

Bibl. : M. CLAUSEN, 1987 ; BARRÉ-DESPOND, 1988 ; M. CLATIN, 2000 ; M. CLATIN, 2001 ; M. CLATIN, 2003 ; S. BENEKE, *in* A. KOSTKA et F. LUCBERT, 2004 ; C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 215-216.

KAHN Gustave (1859-1936)

Alsacien d'origine juive, Gustave Kahn commence une carrière littéraire dans les milieux symbolistes autour de 1880. Proche de Félix Fénéon et des néo-impressionnistes, il co-fonde avec Jean Moréas et Paul Adam la petite revue *Le Symboliste* (quatre numéros entre octobre et novembre 1886), avant de devenir rédacteur en chef de *La Revue indépendante*, en 1888. Après 1890, il étend parallèlement ses contributions au *Mercure de France*, à *La Revue blanche* et à *La Plume*, puis, dès les premières années du XIXe siècle, collabore aux grandes revues d'art et d'art décoratif. Sa participation à *Art et Décoration*, principalement limitée aux années 1901-1902, s'inscrit dans cette dynamique. Quoique essentiellement tournée vers les arts précieux, elle montre l'éclectisme des centres d'intérêts de Kahn, tandis que sa conception d'une critique « engagée » dans les débats sociaux de son temps (anarchisme, sionisme, art social), et ambitionnant de relier l'art et la vie, rencontre les velléités pragmatiques de la revue de Lévy.



Gustave Kahn, photographie source : New York Public Library.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1901-1913) ; *La Revue blanche* (1896-1902) ; *La Plume* (1901-1902) ; *L'Art décoratif* (1900-1913) ; *Revue universelle* (1901) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1914) ; *Les Tendances nouvelles* (1911-1912).
Bibl. : J.-P. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 299 ; S. BASCH, 2009 ; N. YOSHIDA *in* R. BARGIEL (dir.), 2010 ; F. LUCBERT et R. SCHYROCK (dir.), 2013 ; F. LUCBERT *in* C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 217-218.

MAGNE Lucien (1849-1916)

Né dans une famille d'architectes et nommé dès 1877 architecte diocésain d'Autun, Lucien Magne se lie avec Viollet-le-Duc pendant la Commune de Paris. Il partage ses conceptions en matière de restauration, appliquées au cours d'une longue carrière au sein de la Commission des monuments historiques, mais aussi sa théorie du décoratif et sa vision des arts appliqués. Magne contribue d'ailleurs à répandre une doctrine rationaliste proche de la pensée de Viollet-le Duc par le biais d'un enseignement de l'histoire générale dispensé à l'École des Beaux-Arts, dès 1891, et d'une chaire d'art appliqué aux métiers au Conservatoire national des arts et métiers, à partir de 1916. Sa participation à *Art et Décoration* – au sein du comité de direction et comme critique – découle directement de cette double activité pédagogique, tant dans les comptes rendus des concours organisés par la revue, que dans ses synthèses historiques, sur le vitrail (1897) ou la mosaïque (1912).



Jules Hippolyte Lefèbvre, *Médaillon. Portrait de Lucien Magne*, bronze, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900) ; *Revue des arts décoratifs* (1897-1902) ; *La Plume* (1903) ; *L'Art décoratif* (1900-1906) ; *L'Architecte* (1910-1911) ; *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915).
Bibl. : J.-M. LENIAUD, « Lucien Magne », *in Les Cathédrales au XIXe siècle*, Paris, Economica, 1993, p. 740-741 ; H. POUPÉE, 1994 ; S. TALENTI, 1995 ; S. TALENTI, *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.).

MARX Roger (1859-1913)

Originaire de Nancy, Roger Marx mène dès les années 1880 une double carrière de critique d'art et de fonctionnaire au sein de la direction des Beaux-Arts. Il commence par collaborer aux quotidiens *Le Voltaire* et *Le Progrès artistique*, avant d'étendre sa participation aux grandes revues culturelles et artistiques du tournant du siècle, de la *Revue encyclopédique* à *La Gazette des beaux-arts*. En 1902, il devient d'ailleurs le rédacteur en chef de cette dernière, après avoir été un collaborateur régulier de son supplément, *La Chronique des arts et de la curiosité*. En 1899, il rejoint également le comité de direction d'*Art et Décoration*, à laquelle il donne quelques articles jusqu'à sa mort, en 1913. Cette participation à la revue de Lévy rejoint l'intérêt de Marx pour le symbolisme des grands peintres indépendants (Puvis, Carrière), les arts décoratifs et la défense de l'unité de l'art : il a en effet été l'un des principaux artisans de l'entrée des objets d'art au Salon de la SNBA en 1891, parallèlement à sa promotion de l'affiche, de la médaille et du grand décor mural. Il apporte par ailleurs à la revue une caution institutionnelle, tout en contribuant à orienter sa sensibilité vers un art social – un de ses principaux combats en tant que critique et réformateur après 1905.



Eugène Carrière, *Portrait de Roger Marx*, huile sur toile, 1886, Paris, musée d'Orsay.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1912) ; *Revue des arts décoratifs* (1890-1894) ; *La Plume* (1895-1901) ; *Art et Industrie* (1913) ; *Les Arts* (1902-1904) ; *Les Arts de la vie* (1905) ; *L'Art et les Artistes* (1905) ; *Notes sur les arts* (1912).
Bibl. : J.-P. BOUILLON (et al.), 2010 (1990), p. 353 ; C. MÉNEUX, 2002 ; C. MÉNEUX, 2005 ; C. MÉNEUX (dir.), 2006 ; C. MÉNEUX, 2007 ; C. MÉNEUX, *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.) ; N. YOSHIDA *in* R. BARGIEL (dir.), 2010 ; C. MÉNEUX, *in* C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 252-253.

MAUCLAIR Camille (1872-1945)

Se définissant comme un « écrivain d'art », Camille Mauclair évolue avant 1900 dans les milieux anarchistes et symbolistes et collabore à de nombreuses petites revues littéraires et artistiques. Dès 1892, il assume notamment la rédaction de la rubrique « Choses d'art » du *Mercure de France*, et, en 1893, fonde le Théâtre de l'Œuvre avec Lugné-Poe. S'il se livre également à l'écriture de poèmes, de drames et de romans, la postérité a surtout retenu son abondante activité critique, au service des impressionnistes et des symbolistes. Son adhésion à la conception unitaire de l'art prônée par ces derniers l'incite à s'intéresser à l'Art nouveau. Pourtant, ses contributions à *Art et Décoration*, à partir de 1905, ne concernent que la peinture. Cette collaboration intervient d'ailleurs au moment où Mauclair dénonce l'illusion d'un « besoin d'art du peuple » et se détourne de l'art moderne incarné par les Fauves pour privilégier une tradition française remontant au XVe siècle. Sa présence contribue à accentuer la promotion de l'ordre et de la continuité alors assumée par la revue de Lévy. Toutefois, le conservatisme affiché par Mauclair avant la Première Guerre mondiale reste mesuré, par rapport à l'extrémisme de ses positions fascistes dans les années trente.

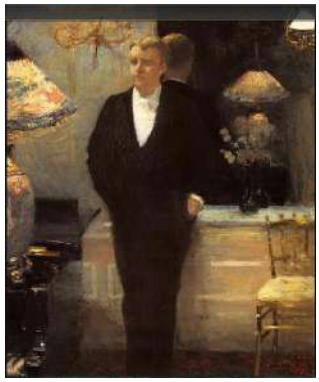


Revues : *La Plume* (1898-1901) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1902-1914) ; *L'Art décoratif* (1901-1912) ; *Revue universelle* (1901-1903) ; *L'Occident* (1902) ; *Les Arts de la vie* (1904) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1913).
Bibl. : J.-B. BOUILLON et al., 2010 (1990), p. 375 ; S. VALENTI, 2003 ; D. JARRASSÉ, *in* C. BARBILLON et P. SÉNÉCHAL (dir.) ; P. VAISSE, « Le cas Mauclair », *Lendemains*, n° 133, 2009, p. 192-207 ; K. PAPANDREOPOULOU, 2013 ; P. VAISSE, « Mauclair, le peuple et l'art », *in* N. MCWILLIAM, C. MÉNEUX et J. RAMOS (dir.), 2014, p. 297-212 ; P. VAISSE, *in* C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 257-258.

Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Camille Mauclair*, pastel, 1896, collection particulière.

MAUS Octave (1856-1919)

Né dans une famille bourgeoise de Bruxelles, Octave Maus exerce le métier d'avocat avant de se rapprocher des milieux artistiques et littéraires liés au symbolisme belge. Dès le début des années 1880, il endosse le rôle d'« animateur d'art », et de passeur entre Bruxelles et Paris, grâce à un important réseau amical qui, par l'intermédiaire de Verhaeren et Van Rysselberghe, s'étend à Signac, Van Gogh et Toulouse-Lautrec. Avec son ami Edmond Picard, il fonde ainsi en 1881 la revue *L'Art* moderne, qui paraît jusqu'en 1914. Dès 1884, il devient aussi secrétaire du cercle artistique des XX, défendu par le périodique, qui organise chaque année un salon international et interdisciplinaire. À partir de 1894, l'action des XX est prolongée par le salon de la Libre Esthétique, faisant une large place à l'Art nouveau. La participation de Maus à *Art et Décoration*, de 1897 à 1901, plus importante que dans les autres revues françaises, s'inscrit dans totalement dans ce contexte. Faisant office de correspondant pour la Belgique, il contribue à faire connaître les activités de la scène artistique bruxelloise à Paris, notamment en livrant régulièrement des comptes rendus de ses propres manifestations.



Theo Van Rysselberghe, *Portrait d'Octave Maus*, 1885, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Revues : *Revue des arts décoratifs* (1900) ; *La Plume* (1898) ; *L'Art décoratif* (1907) ; *L'Occident* (1902) ; *Les Tendances nouvelles*.
Bibl. : Exp. 1966 ; M. O. MAUS 1980 ; Exp. 1993 ; Noémie GOLDMAN, *Un monde pour les XX. Octave Maus et le groupe des XX : analyse d'un cercle artistique dans une perspective sociale, économique et politique*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la dir. de Paul Aron, Université livre de Bruxelles, 2013.

MIGEON Gaston (1861-1930)

Attaché au département des objets d'art du Louvre dès 1893 aux côtés d'Émile Molinier, puis conservateur adjoint, à partir de 1899, et enfin conservateur à partir de 1902, Gaston Migeon travaille activement à l'accroissement des collections du département. Il est aussi l'un des principaux artisans de l'ouverture de deux nouvelles sections, respectivement consacrées aux arts de l'Islam et aux arts de l'Extrême-Orient. Proche des principaux amateurs d'art extra-européens, de Siegfried Bing aux Goncourt en passant par Philippe Burty, il compose également sa propre collection d'objets d'art, qui est vendue aux enchères en 1911, 1924 et 1931. Par ailleurs, dès 1902, il enseigne parallèlement l'histoire des arts décoratifs à l'École du Louvre. Ses contributions à *Art et Décoration*, qui s'étendent jusqu'en 1914, couvrent un large domaine, de la sculpture ou la peinture à l'estampe japonaise, reflétant également la curiosité d'un conservateur-amateur pour l'art de son époque.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1914) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1914) ; *Les Arts* (1902-1919).
Bibl. : M.-A. PRIVAT-SAVIGNY, *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.).

MOLINIER Émile (1857-1906)

Chartiste, Émile Molinier rejoint le département de la sculpture et des objets d'art du Musée du Louvre dès 1879. Il y gravit peu à peu les échelons, au point d'obtenir l'ouverture, en 1893, d'un département spécifiquement consacré aux objets d'art, dont il assume la direction. Spécialiste des objets précieux du Moyen-Âge au XVIII[e] siècle, et du mobilier des XVII[e] et XVIII[e] siècle, il travaille activement à la diffusion de ses connaissances, par le biais d'un enseignement dispensé à l'École du Louvre dès 1887, et d'une participation à la revue *L'Art*. Parallèlement, il souhaite contribuer au renouvellement de l'art décoratif moderne, afin d'en faire le digne héritier de la tradition. Sa collaboration aux principales revues d'art et d'art décoratif, dont *Art et Décoration* – dans laquelle il suit l'actualité des arts précieux jusque vers 1903 (date de sa démission du Louvre) – s'inscrit dans cette double démarche de vulgarisation et d'orientation de la création contemporaine. Avant 1900, Molinier est l'un des critiques les plus sévères de la revue vis-à-vis des formes les plus inédites de l'art décoratif.



Henry Nocq,
Portrait en médaillon d'Émile Molinier,
1901, New York, MET.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1900-1901) ; *Revue des arts décoratifs* (1898-1901) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1897-1901) ; *Revue universelle* (1901) ; *Les Arts* (1902-1904).

Bibl. : Michael ERWIN, « Émile Molinier et Louis Courajod au musée du Louvre : deux pieds de géants pour un soulier trop étroit », *in* G. BRESC-BAUTIER (dir.) et M. LAFABRIE (coll.), 2003, p. 151-175 ; M. TOMASI, *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.).

MONOD François (1877-19..)

En charge des suppléments d'*Art et Décoration* de 1904 à 1914, François Monod rejoint l'équipe de Lévy par le biais de Léonce Bénédite, auprès duquel il occupe les fonctions d'attaché bénévole à la conservation du Musée du Luxembourg. Neveu de l'historien Gabriel Monod, il a suivi une brillante formation universitaire, à l'École normale et à l'École du Louvre et est titulaire d'une thèse d'histoire sur Châteaubriand et Napoléon. En 1902-1903, il a également effectué un séjour aux États-Unis pour le compte de l'École normale, afin d'y étudier le fonctionnement des universités américaines et le développement des collections publiques et privées. Outre des revenus réguliers jusqu'à sa nomination officielle comme attaché de conservation au Musée du Luxembourg en 1910, sa contribution à *Art et Décoration* lui permet de développer une analyse critique de l'actualité, sous toutes ses formes. En 1919, Monod interrompt cette collaboration, pour occuper un poste à la toute nouvelle Société des Nations. À partir de ce moment, ses relations avec Bénédite, courroucé de cette absence, se détériorent et la suite de sa carrière française, jalonnée de candidatures non abouties, en subira les conséquences.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1905-1912) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1904-1914).

MOUREY Gabriel (1865-1943)

D'origine marseillaise, Gabriel Mourey s'exerce à la littérature et à la critique d'art auprès des cercles symbolistes parisiens. Après une mission à Londres en 1894, il joue le rôle de passeur entre les arts décoratifs britanniques et Paris, à travers un essai (*Passé le détroit : l'art et la vie à Londres*) puis, de 1898 à 1902, la coordination de l'édition française abrégée de la revue *The Studio*. Sa collaboration à *Art et Décoration* – parmi les plus marquantes de la revue – s'effectue en deux temps. Entre 1902 et 1904, alors qu'il occupe un poste équivalent à celui de rédacteur en chef, Mourey y promeut un art décoratif rationnel à destination sociale, avant de préconiser explicitement la voie industrielle dans sa propre revue, *Les Arts de la vie* (1904-1905). Il défend également les artistes de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, qu'il dirige de 1899 à 1906. Au début des années dix, Mourey contribue ensuite nettement à l'orientation antimoderne d'*Art et Décoration* à travers une promotion passéiste de la tradition française. En 1914, il succède à Arsène Alexandre comme conservateur du Musée de Compiègne.



Oswald Heidbrinck, *Portrait de Gabriel Mourey*, dessin publié par *Le Courrier Français*, 12 avril 1891.

Revues : *Revue des arts décoratifs* (1900) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1907) ; *Revue universelle* (1903-1904) ; *Les Arts* (1902-1914) ; *Les Arts de la vie* (1904-1905) ; *L'Art et les Artistes* (1907-1913) ; *Les Tendances nouvelles* (1912) *; Gazette du bon ton* (1912-1913).
Bibl. : C. MÉNEUX, *in* R. FROISSART et Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), 2009 ; M. RIGEADE, *in* C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 266-267.

PILLARD-VERNEUIL Maurice 1869-1942

Né d'un père musicien établi à Saint-Quentin (Aisne), Maurice Pillard, dit Verneuil, reçoit une formation d'architecte à l'École des beaux-arts, avant d'entrer à l'École Guérin en 1892. Il y suit l'enseignement d'Eugène Grasset, dont il poursuivra l'œuvre didactique par un ensemble de manuels et de recueils consacrés à la composition ornementale, publiés par la Librairie centrale des beaux-arts. Dans les années quatre-vingt-dix, Pillard-Verneuil exerce le métier d'illustrateur et de décorateur, avant de s'essayer à la critique pour *Art et Décoration*, dès 1897. Il devient non seulement le critique le plus fidèle et le plus prolixe de la revue, mais également l'un de ses principaux illustrateurs, et l'artisan essentiel de sa mission pédagogique après 1902. De 1908 à 1910, il assume même le rôle de rédacteur en chef. Son œuvre critique, limitée essentiellement à *Art et Décoration* avant 1914 (excepté quelques contributions pour *La Vie à la campagne*), fonde en grande partie l'originalité et l'ambiguïté de la ligne de la revue, combinant rationalisme, curiosité vis-à-vis de l'étranger et relativisme tainien. Installé en Suisse après la guerre, Pillard-Verneuil poursuit sa collaboration à *Art et Décoration* jusqu'en 1926, avant de s'intéresser de plus en plus à l'art asiatique, et de pratiquer, autour de 1930, la photographie de nu.



Maurice Pillard-Verneuil, étudiant, s'adonnant à une expérience de chimie, collection de Marval, Suisse.

Bibl.
H. BIERI-THOMSON (dir.), 2000 ; H. MIDORI, 2013.

RITTER William (1867-1955)

Né à Neuchâtel, William Ritter côtoie dans sa jeunesse les peintres Gustave Jeanneret et Édouard Jeanmaire et collabore au *National Suisse*. Contraint à s'exiler en raison de ses relations homosexuelles, mal vues de la société neuchâteloise, il voyage dès le milieu des années 1890 à travers toute l'Europe. Fréquentant les milieux artistiques et littéraires mondains, il se crée un impressionnant réseau européen, de Péladan et Mallarmé ou Le Corbusier à Grasset, Segantini, Walter Crane, Arnold Böcklin ou Gustav Malher, entretenu par une abondante correspondance. L'étendue de ces relations lui permet également de gagner sa vie en collaborant, comme écrivain, critique et correspondant, à de très nombreuses revues, du *National Suisse* aux *Graphische Künste* viennois, *Emporium* ou *L'Art moderne* d'Octave Maus. Ritter est ainsi le correspondant pour l'Europe de l'est d'*Art et Décoration*, dès sa création en 1897, afin d'informer le lectorat de la revue de l'évolution des arts décoratifs tchèques, autrichiens et allemands. De retour en Suisse au début de la Première Guerre mondiale, il s'installe au Tessin où il passe désormais l'essentiel de son temps, jusqu'à sa mort en 1955.



William Ritter en costume roumain, photographie, Fonds William Ritter, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1901-1910) ; *La Plume* (1895-1897) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1901) ; *L'Art décoratif* (1910-1912) ; *L'Occident* (1908-1909) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1914).
Bibl. : P. KAENEL 1998 ; C. CALAME, E. CHARRIÈRE ET F. DONZE, 1999 ; X. GALMICHE 2003 ; M.-J. DUMONT, 2014.

SAUNIER Charles (1865-1941)

Né dans une famille proche des courants fouriéristes, Charles Saunier vient à la critique d'art par le biais de ses fréquentations littéraires symbolistes. Publiant dans les « petites revues » des années quatre-vingt-dix, il développe un intérêt particulier pour les arts graphiques, la sculpture et les arts décoratifs, alors en plein essor. Sa collaboration avec *Art et Décoration*, initiée en 1902, s'étendra jusque dans les années trente. Elle révèle un critique relativement prolixe, mais sans véritable soutien doctrinal ni « système » comparable à celui d'un Roger Marx ou – malgré ses revirements – d'un Gabriel Mourey. Constituant surtout un écho à ses écrits parallèles d'historien de la peinture française, de la médaille et de la sculpture, du XVIIIe au XXe siècle, son œuvre critique privilégie, avant 1914, un Art nouveau modéré, dans la stricte continuité de la tradition française.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1902-1914) ; *Revue des arts décoratifs* (1895-1902) ; *La Plume* (1895-1904) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1903-1910) ; *L'Art décoratif* (1900-1901) ; *Revue universelle* (1901-1905) ; *Les Arts* (1907-1914) ; *Les Arts de la vie* (1904-1905) ; *L'Architecte* (1906-1908) ; *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915-1919) ; *Les Arts français* (1917-1919).
Bibl. : F. FRAVALO *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.).

SEDEYN Émile (1871-1946)

Né à Reims, d'un père belge tisserand, Émile Sedeyn est envoyé en apprentissage chez Warnier-David dès 1883. Il y reste jusqu'en 1891. Il part alors pour Paris où il travaille comme journaliste pour plusieurs quotidiens (*La France*, *Le XIXe siècle*, *Le Petit Parisien*) et, dès 1892, fonde la revue *L'Objectif*, consacrée à la photographie amateur. Il rejoint ensuite le monde de l'édition en occupant un poste de chef de service à la librairie Hachette, de 1896 à 1899. Parallèlement, son intérêt les arts décoratifs l'amène à prendre part à l'organisation des Centennales de l'Exposition universelle de 1900, dont il rédige la partie du catalogue consacrée à l'histoire des métiers. À la suite de cette expérience, il commence à pratiquer la critique d'art, d'abord pour *L'Art décoratif*, puis, à partir de 1907 pour *Art et Décoration*, tout en cumulant diverses responsabilités éditoriales : de 1908 à 1911, il dirige et administre *Le Figaro illustré* et, depuis 1904, il assume les fonctions de rédacteur en chef pour *Le Tour de France*, consacrée à la description des sites et des monuments de France. À cela s'ajoute, de 1912 à 1914, la rédaction d'*Art et Décoration*, pour laquelle il continue de livrer des chroniques sur l'actualité des arts appliqués. Après la guerre, sa collaboration à la revue se poursuit de manière épisodique, parallèlement à des recherches historiques sur les petites villes de France et des travaux de synthèse sur l'histoire récente des arts appliqués.

Revues : *La Plume* (1904) ; *L'Art décoratif* (1901-1907) ; *L'Art et les Artistes* (1913) ; *Art et Industrie* (1913) ; *Gazette du bon ton* (1913).

SOULIER Gustave (1872-1937)

Né à Bordeaux, Gustave Soulier rejoint la capitale au début des années quatre-vingt-dix. Il fréquente alors les cercles symbolistes et s'initie à la peinture, à la gravure et à la sculpture, tout en pratiquant la critique d'art et en s'essayant à la poésie. Il collabore aux petites revues *La Plume* et *L'Art et la Vie*, dans laquelle il défend les idéalistes qu'il regroupe sous l'appellation des « peintres de l'âme ». Peu à peu il s'intéresse aux arts décoratifs après avoir pris connaissance de l'œuvre de William Morris par l'intermédiaire de Gabriel Mourey. En 1897, il rejoint donc l'équipe d'*Art et Décoration*, dont il devient le premier secrétaire de rédaction de 1898 à 1901. En charge de la critique des arts appliqués, il y promeut un art journalier et domestique parfois écartelé entre une conception logique et une signification symbolique. En 1902, Soulier quitte la revue de Lévy pour *L'Art décoratif*, qu'il dirige de 1903 à 1907. Il organise de 1905 à 1906, dans les bureaux de la revue, un « Salon » qui met en scène l'intérieur idéal. En charge de la section française de la Biennale de Venise, il s'installe ensuite en Italie et se consacre à l'histoire de la peinture de la Renaissance, tout en enseignant l'histoire de l'art et en occupant successivement les postes de sous-directeur de l'Institut français de Florence et de directeur de l'Institut français de Naples.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1911-1912) ; *Revue des arts décoratifs* (1900) ; *La Plume* (1895-1901) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1910-1912) ; *L'Art décoratif* (1902-1906) ; *Revue universelle* (1902) ; *Les Arts* (1920).

THIEBAULT-SISSON François (1856-1944)

Dans les années 1880, François Thiébault-Sisson gravite dans l'entourage de Guy de Maupassant tout en collaborant, comme salonnier, à la *Revue alsacienne* puis à la *Nouvelle Revue*. Après quelques conférences consacrées à l'art hippique, données dans les bureaux du quotidien *Le Temps*, il en devient le chroniqueur attitré, en charge des questions artistiques, dès 1893. Il y défend un art français anti-académique, et s'intéresse aux impressionnistes et aux peintres de la « Bande noire », puis, peu à peu, à l'essor des arts décoratifs. Il rejoint ainsi l'équipe de Lévy au moment de la fondation d'*Art et Décoration*, dont il est le premier directeur officiel, en 1897-1898. Mais s'il bénéficie d'une visibilité particulière en tant que signataire de l'avant-propos, son implication dans la revue est éphémère. Après un dernier article livré en mars 1898, il délaisse la critique des arts décoratifs et quitte *Art et Décoration*. Il retourne alors au *Temps*, qu'il n'a pas abandonné et auquel il collaborera jusqu'à sa mort.
Revues : *Revue des arts décoratifs* (1902) ; *La Plume* (1901) ; *Revue universelle* (1901-1905) ; *Les Arts* (1902 ; 1912) ; *Les Tendances nouvelles* (1912).

UZANNE Octave (1851-1931)

Écrivain, critique, collectionneur, bibliophile, Octave Uzanne évolue à la fin des années 1870 dans l'entourage de Barbey d'Aurevilly, puis, au passage du siècle, devient l'ami de Nadar, et des symbolistes Jean Lorrain et Rémy de Gourmont. Fidèle collaborateur au *Figaro* et à la *Dépêche de Toulouse*, il crée parallèlement plusieurs revues, consacrées au renouveau du livre contemporain : *Le Livre*, avec l'éditeur Quantin, en 1880, puis *L'Art et l'Idée* en 1892. Il fonde également la Société des Bibliophiles contemporains en 1890 puis la Société des Bibliophiles indépendants en 1896 et publie d'importants livres Art nouveau, illustrés Georges de Feure et les graveurs de la *Revue Blanche*. C'est également en tant que promoteur de la décoration du livre qu'il collabore à la revue anglaise *The Studio*, dès 1894, puis, autour de 1900, à *Art et Décoration*.

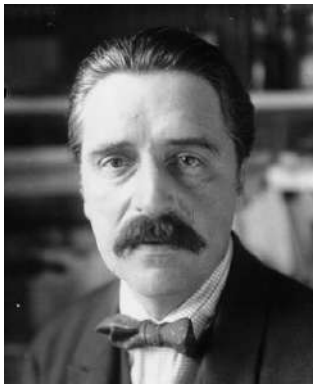


Félix Vallotton, *Portrait d'un bibliophile (Octave Uzanne)*, xylogravure publiée dans *L'Art et l'Idée*, 20 février 1892.

Revues : *La Plume* (1895-1899) ; *Revue universelle* (1903) ; *Les Arts de la vie* (1904-1905) ; *L'Art et les Artistes* (1906) ; *Les Tendances nouvelles* (1912).
Bibl. : P. JUHEL, « Octave Uzanne et sa revue *L'Art et l'Idée* en 1892 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 2004, p. 339-356.

VAUDOYER Jean-Louis (1883-1963)

Issu d'une dynastie d'architectes parisiens, Jean-Louis Vaudoyer est surtout connu aujourd'hui pour avoir été conservateur au Musée Carnavalet, de 1932 à 1944 et administré la Comédie-Française pendant l'Occupation, de 1941 à 1944, avant de rejoindre l'Académie Française en 1950. Au début du XXe siècle, après une formation à l'École du Louvre, il seconde Louis Metman comme attaché au Musée des arts décoratifs. Parallèlement, il s'essaie à la poésie et à la critique d'art, et fréquente Proust et Diaghilev. Sa collaboration à *Art et Décoration*, initiée dès 1906, révèle l'éclectisme de ses centres d'intérêts, de l'art oriental et japonais au théâtre et à la mode, parallèlement à la défense d'un art « à la française ». Dans les années dix, il contribue ainsi à élargir l'horizon de la revue de Lévy, tout en respectant son attachement à la tradition. Sa participation à *Art et Décoration* s'étend ensuite jusqu'en 1939, parallèlement à l'écriture de nombreux ouvrages consacrés à la peinture, de la Renaissance vénitienne à l'impressionnisme.



Jean-Louis Vaudoyer, photographie source : Paris, BNF, agence Meurisse.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1911-1913) ; *La Revue de l'art ancien et moderne* (1910-1913) ; *L'Art décoratif* (1912) ; *L'Occident* (1907) ; *Les Arts* (1910-1911) ; *Les Arts de la vie* (1905) ; *Gazette du bon ton* (1913-1914).
Bibl. : A. GOETZ, « Jean-Louis Vaudoyer », *in* Jean-Yves TADIÉ (dir.), *Proust et ses amis* (actes du colloque de Paris, 2008), Gallimard, 2010, p. 83-100 ; C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 366-367.

VAUXCELLES Louis (pseud. de Louis Mayer) (1870-1943)

Après une formation en histoire de l'art et en littérature à l'École du Louvre et à la Sorbonne, Louis Mayer publie quelques textes d'inspiration parnassienne dans la revue idéaliste *L'Art et la Vie*. Marqué par l'exemple de Roger Marx, dès 1896, il rejoint le quotidien le *Gil Blas*, dans lequel il tient rapidement la rubrique consacrée à « La Vie artistique ». C'est dans ce contexte, que, commentant le Salon d'automne de 1905, puis l'exposition Braque organisée à la galerie Kahnweiler en 1908, il forge, en partie involontairement, les termes de « fauvisme » et de « cubisme ». Si la critique de la peinture occupe l'essentiel de son activité, Vauxcelles s'intéresse également de près à la vocation décorative de l'art. L'enquête sur la sculpture en plein air, lancée dans le *Gil Blas* en 1912, en témoigne, tout comme sa participation à la Société nationale de l'art à l'école ou encore ses comptes rendus du Salon des artistes décorateurs et du Salon d'automne publiés dans *Art et Industrie* et *L'Art décoratif*. Pourtant, sa participation à *Art et Décoration*, entre 1905 et 1910, concerne essentiellement une peinture de la vie moderne et contribue à restreindre la place réservée aux arts appliqués dans la revue.

Revues : *Gazette des beaux-arts* (1909) ; *L'Art décoratif* (1910-1911) ; *Revue universelle* (1904-1905) ; *Les Arts* (1906-1912) ; *L'Art et les Artistes* (1905-1911) ; *Art et Industrie* (1910-1913).
Bibl. : C. LASSALLE, *in* L. VAUXCELLES, 1999 ; L. GIUSTI, 2003 ; C. LASSALLE, *in* C. SCHVALBERG (dir.), 2014, p. 367-368.

VITRY Paul (1872-1941)

Élève d'Henry Lemonnier et de Louis Courajod, à la Sorbonne et à l'École du Louvre, titulaire d'une thèse sur Michel Colombe soutenue en 1901, Paul Vitry entre au département des sculptures du Louvre en 1897. Il en prendra la direction en 1920. Chargé de commenter l'actualité de la sculpture dans *Art et Décoration*, il promeut une sculpture décorative utile, à vocation sociale et morale, de la statuette domestique au monument commémoratif et à l'architecture, dans l'esprit de la sculpture gothique tardive et de la première Renaissance française du XVe siècle. Parallèlement, il enseigne l'histoire de l'art à l'École nationale des arts décoratifs dès 1901, et s'engage aux côtés des artistes décorateurs, présidant la SAD en 1910. Historien et critique prolixe, il participe à plus d'une vingtaine de revues d'art au cours de la première moitié du XXe siècle, et dirige notamment le *Bulletin des musées de France*, sous ses divers avatars, de 1906 à 1941.



Paul Vitry, photographie source : BRESC-BAUTIER et M. LAFABRIE, 2003.

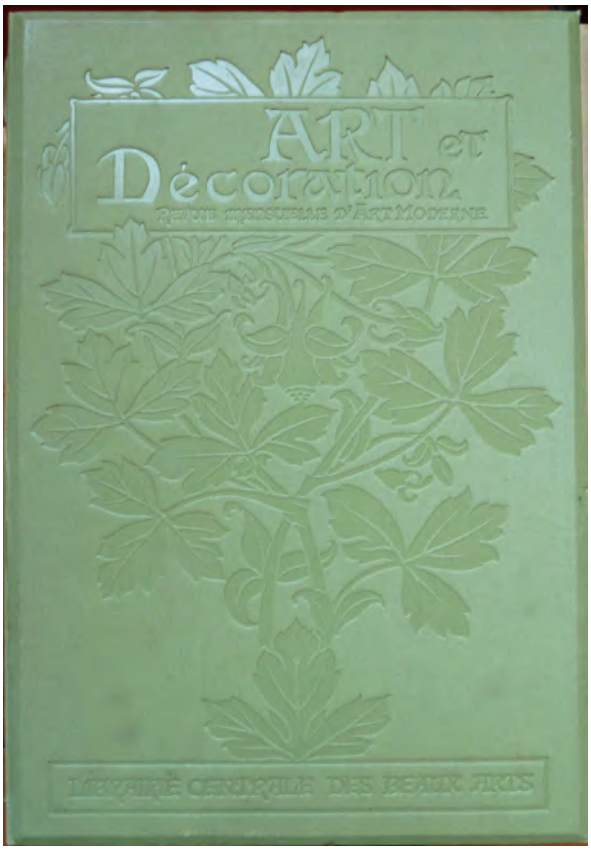
Revues : *Gazette des beaux-arts* (1901-1914) ; *Revue de l'art ancien et moderne* (1898-1909) ; *L'Art décoratif* (1904-1909) ; *Les Arts* (1902-1913) ; *Les Arts de la vie* (1904) ; *L'Art et les Artistes* (1909-1913) ; *L'Architecte* (1906-1913) ; *L'Art de France* (1914) *; Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art* (1915-1919) ; *L'Art français moderne* (1918).
Bibl. : M. LAFABRIE, « Paul Vitry (1872-1941) et Louis Courajod : une filiation assumée », *in* G. BRESC-BAUTIER (dir.) et M. LAFABRIE (coll.), 2003, p. 177-219 ; M. LAFABRIE, *in* C. BARBILLON et Ph. SÉNÉCHAL (dir.).

ANNEXE

- III -

ICONOGRAPHIE





Maurice Pillard-Verneuil, couverture pour *Art et Décoration*, utilisée de 1897 à 1919. Ici : livraison de janvier 1897.

Reliure cartonnée pour *Art et Décoration*, conservée pour les années 1897 à 1904 à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.



Walter Crane, *Illustration pour Faerie Queene (G. Allen édit.)*
repr. *in* F. Thiébault-Sisson, « L'art décoratif en Angleterre », *A&D*, janvier 1897, p. 21.

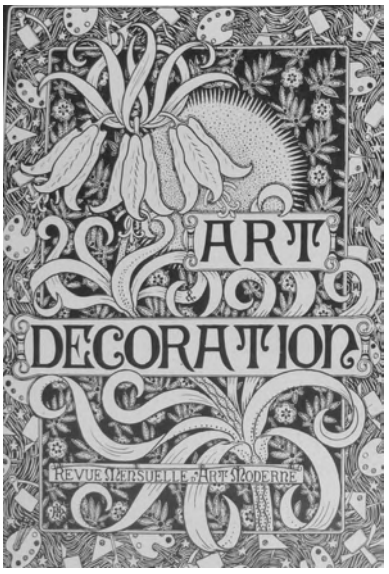
Adolphe Cossard, *Premier prix*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Notre concours de couverture »,
A&D, janvier 1897, p. 28.



A. Herbinier,
repr. *ibid*., p. 29.

C. Schlumberger, *Mention*
repr. *ibid*., p. 29.

Horace Bieuville, *Deuxième mention*, G. Chauvet, Juliette Milési,
R. Barabandy, *Mentions*
repr. *ibid*., p. 30.











Charles Plumet et Tony Selmersheim,
Salle à manger de M. Léon (la cheminée)
repr. *in* F. Thiébault-Sisson,
« À propos d'une décoration d'intérieur »,
A&D, février 1897, p. 25.

Charles Plumet et Tony Selmersheim,
Le buffet-dressoir
repr. *ibid.*, p. 27.

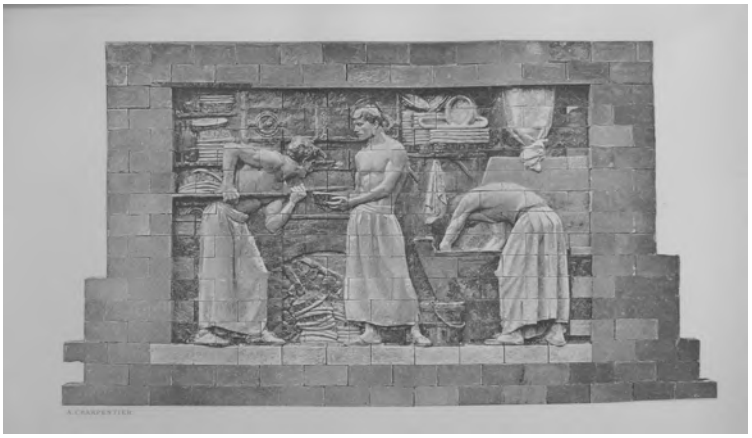
Charles Plumet et Tony Selmersheim,
Le bahut
repr. *ibid.*, p. 27.



Henry Van de Velde, *[Salle à manger du Bloemenwerf]*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Un intérieur moderne »,
A&D, mars 1897, p 62
loc : Klassik Stiftung Weimar Museen (chaises).



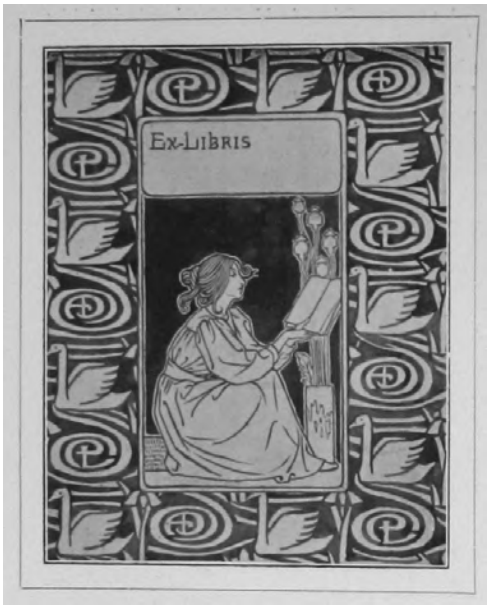


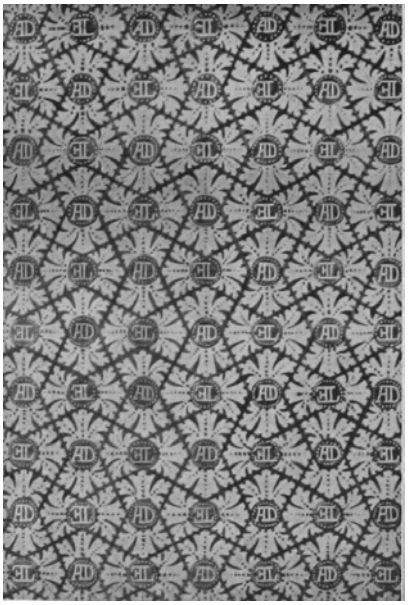


Paul Ranson, *Le Printemps (tapisserie)*
repr. *in* H. Fierens-Gevaert, « Les industries d'art au Salon. – Tapisseries et broderies »,
A&D, juillet 1897, p. 86.

Alexandre Charpentier, *Les Boulangers*
repr. *in A&D*, mai 1897, h. t.
loc : Paris, square Scipion (V^e^ arrondissement).







Joanny Coquillat, *Papier de garde, 1er prix*
repr. *in A&D*, juillet 1897, h. t.

Maurice Pillard-Verneuil, *3e prix*
repr. *in* E. Grasset, « Nos concours. – II. Papiers de garde », *A&D*, juillet 1897, p. 30.

Lucien Payen, *4e mention*
repr. *Ibid.*, p. 31.





Ville Vallgren, *Cheminée [pour Léon Letellier]*
repr. *in* G. Soulier, « L'art domestique de Ville Vallgren »,
A&D, août 1897, p. 50
loc : Porvoo, Edelfelt-Vallgren Museum (chenets).

Ville Vallgren, *Coupe (pièce centrale d'un surtout de table)*
repr. *ibid.*, p. 50
loc : Porvoo, Edelfelt-Vallgren Museum.

Ville Vallgren, *Applique*
repr. *ibid.*, p. 52
loc : collection privée en 1983.



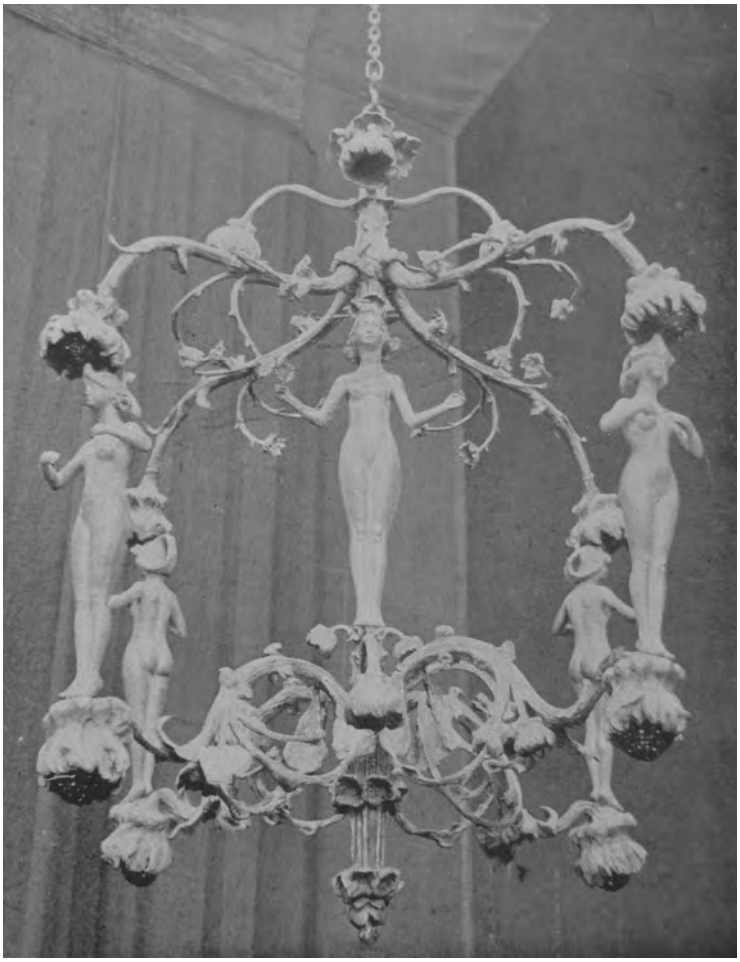




Ville Vallgren, *Miroir à main (revers)*
repr. *in* G. Soulier, « L'art domestique de Ville Vallgren », *A&D*, août 1897, p. 49
loc : James Albert and Mary Gardiner Ford Memorial Fund, The Cleveland Museum of Art.

Ville Vallgren, *Heurtoir en bronze*
repr. *ibid.*, p. 55.
loc : Helsinki, Ateneum Art Museum.

Ville Vallgren, *Lustre*
repr. *ibid.*, p. 53.





Jean-Paul Laurens, *Une scène de tournoi à la fin du XIVe siècle [détail]*,
repr. *in* L. Magne, « La tapisserie à la Manufacture des Gobelins », *A&D*, août 1897, p. 39.

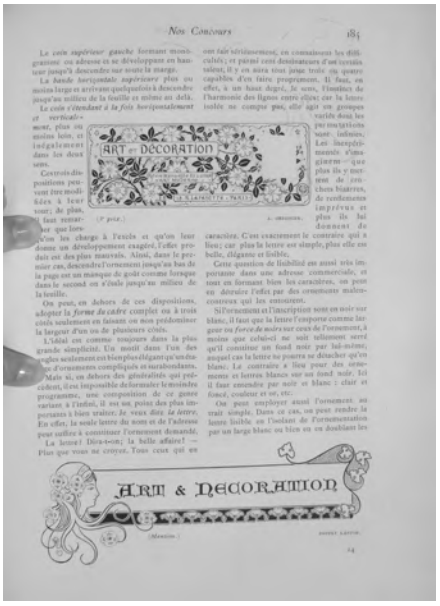


Jean-Paul Laurens, *Étude pour « Jeanne d'Arc »*
repr. *in A&D*, août1897, h.t.



Joszef Rippl-Ronai, *Écran*
repr. *in* Anonyme, « La décoration intérieure et les travaux féminins »,
A&D, septembre 1897, p. 75.







E. Grasset, « Nos concours. – Deux vignettes typographiques pour papier et enveloppes », *A&D*, décembre 1897, p. 184-186.



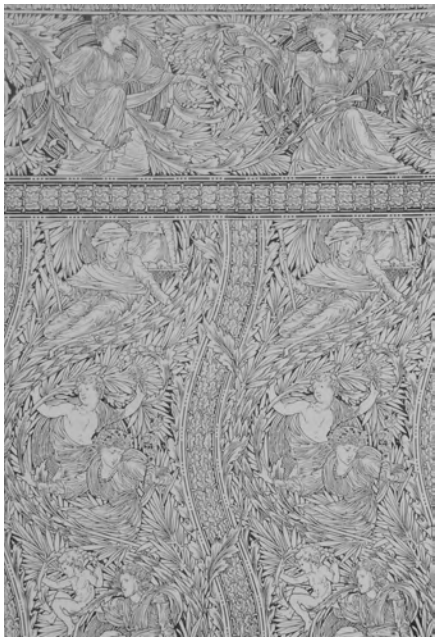
Emmanuel Frémiet, *Chapiteau au crabe (vestibule du Museum)* repr. *in* P. Vitry, « La sculpture décorative aux Nouvelles Galeries du Museum », *A&D*, décembre 1897, p. 180
loc : Paris, Museum d'histoire naturelle.

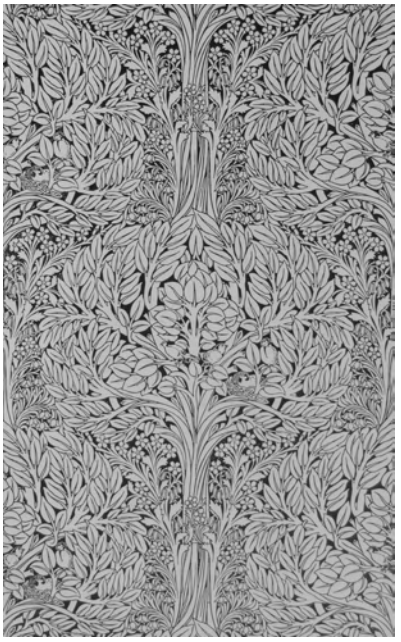


Maurice Pillard-Verneuil, *Couverture*
repr. *in* R. Bouyer, « L'Image », *A&D*,
janvier 1898, p. 28.



Luc-Olivier Merson et Jean-Camille Formigé, *L'Escalier des Fêtes à l'Hôtel de Ville (avant-projet), aquarelle*
repr. *in* L. Bénédite, « Décoration de l'Hôtel de Ville par L.-O. Merson »,
A&D, février 1898, p. 55
loc : Paris, Hôtel de Ville.







Jeffrey & Co, *Les Saisons, dessin de W.-S. Black*
repr. *in* G. White, « Papiers peints anglais modernes »,
mars 1898, p. 85.

Jeffrey & Co, *L'« Arbre », papier dessiné par H. Wilson*
repr. *in* G. White, « Papiers peints anglais modernes »,
mars 1898, p. 82.

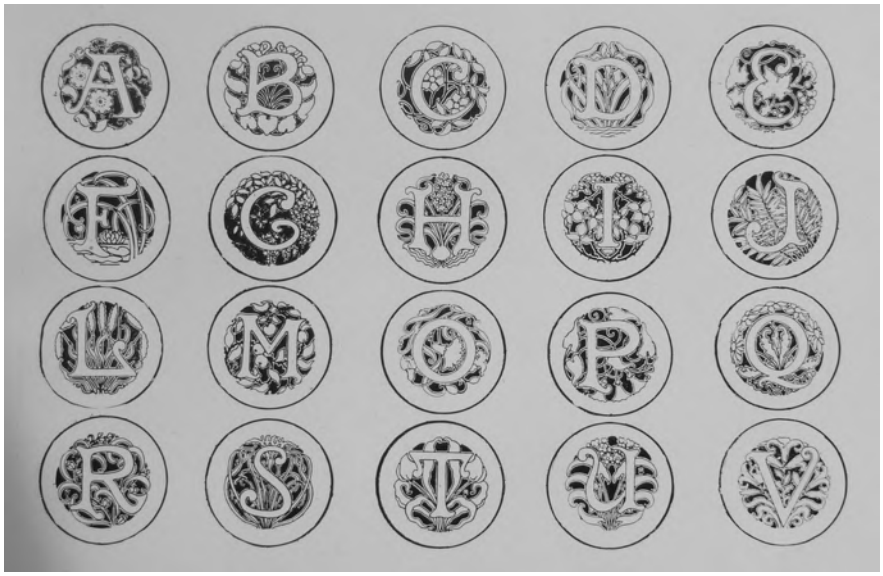
Essex & Co, *Dessin de C. F. A. Voysey*
repr. *ibid.*, p. 89.



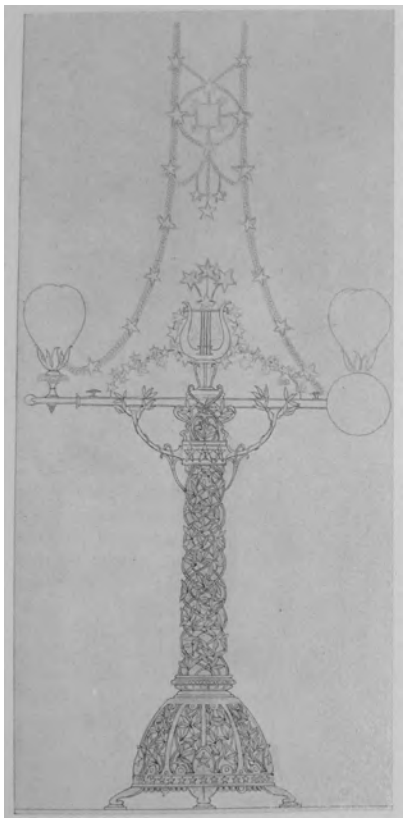
Henri Rivière,
Lavoir au Haut-Trestaou
repr. *in A&D*, février 1898, h. t.



Eugène Grasset,
Estampe décorative
repr. *in A&D*, avril 1898, h. t.
loc : Genève, musée d'Art et d'Histoire, Cabinet d'arts graphiques (1 ex.)



Eugène Belville, [*Alphabet*]
repr. *in* G. Soulier,
« Eugène Belville », *A&D*,
mai 1898, p. 149.







Broux, *3e prix*
repr. *in* Anonyme, « Concours de lampes électriques », *A&D*, mai 1898, p. 164.

Broux, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 164.

P. Claudin, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 165.

H. Durdent, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 163.





Léon Frédéric, *Les Âges de l'ouvrier*
repr. *in* L. Bénédite, « La peinture décorative aux Salons », *A&D*, mai 1898, p. 129
loc : Paris, musée d'Orsay.

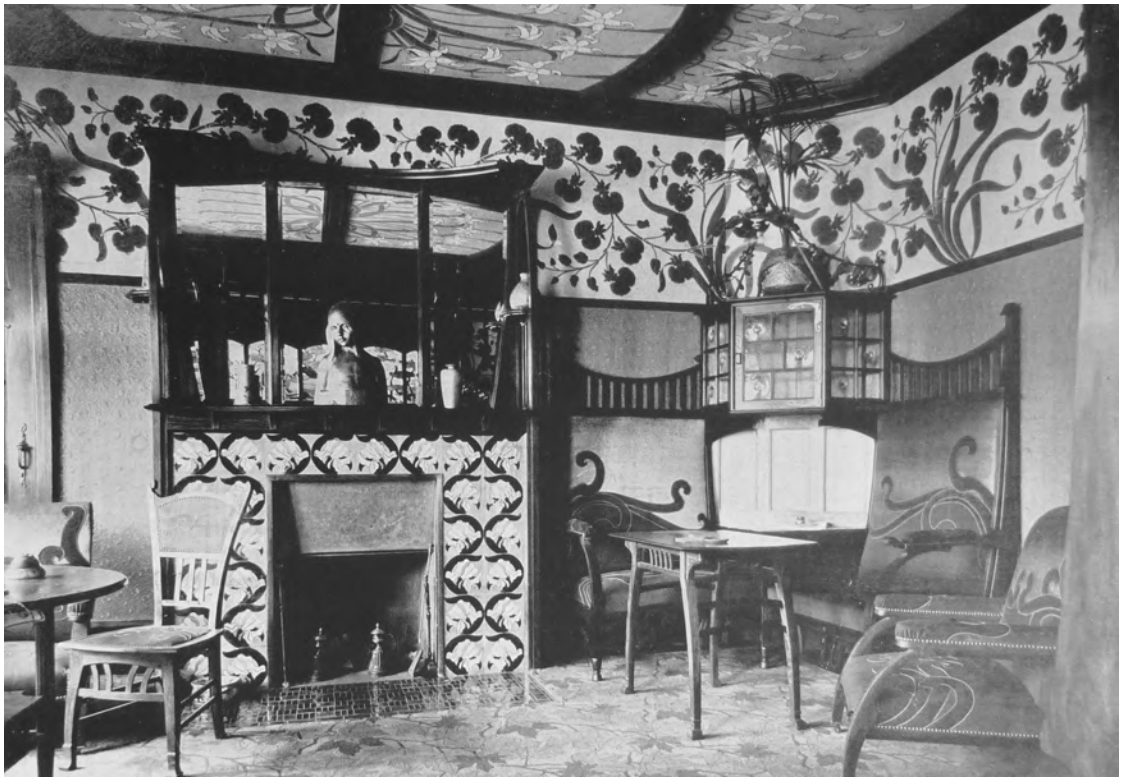


Emmanuel Frémiet, *Statue de Louis d'Orléans (château de Pierrefonds)*
repr. *in* P. Vitry, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », *A&D*, septembre 1898, p. 71
loc : château de Pierrefonds.

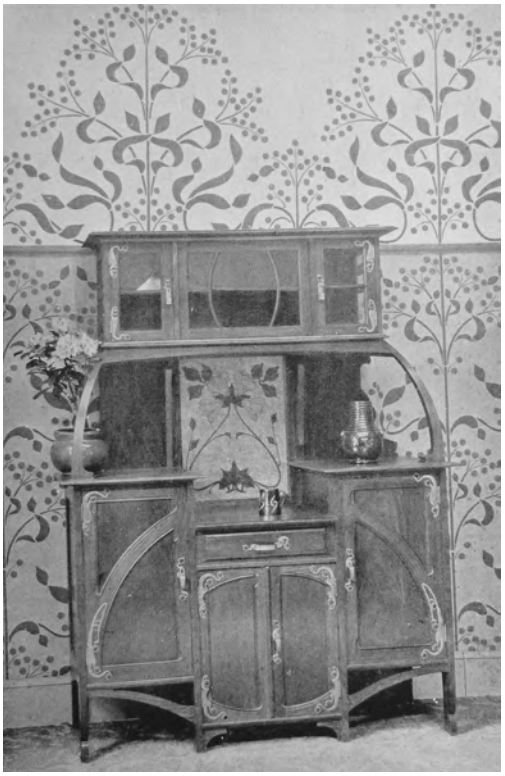


Gustave Serrurier-Bovy, *Intérieur de Salon*
repr. *in* G. Soulier, « Serrurier-Bovy »,
A&D, septembre 1898, p. 79.

Gustave Serrurier-Bovy, *Intérieur de Salon*
repr. *ibid.*, p. 81.







Gustave Serrurier-Bovy, *Buffet de salle à manger*
repr. *in* G. Soulier, « Serrurier-Bovy », *A&D*,
septembre 1898, p. 82.

Gustave Serrurier-Bovy, *Buffet de salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 83.

Gustave Serrurier-Bovy, *Desserte*
repr. *ibid.*, p. 84.





Louis Bigaux, *Salle de restaurant*
repr. *in* R. Bouyer,
« La décoration des restaurants »,
A&D, septembre 1898, p. 89.



René Binet, *Exposition de 1900.*
Porte d'entrée principale
repr. *in A&D*, octobre 1898, h. t.



Anatole Guillot,
Frise du travail (maquette)
repr. *in* P. Vitry, « L'entrée
monumentale de l'Exposition de
1900 », *A&D*, octobre 1898, p. 102.

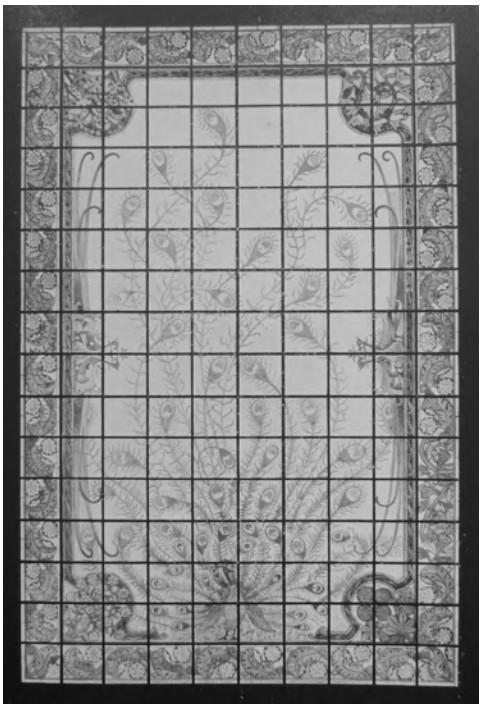


Pierre Puvis de Chavannes, *L'Enfance de Sainte Geneviève, panneau central, Panthéon*
repr. *in* L. Bénédite, « Puvis de Chavannes », *A&D*, novembre 1898, p. 139
loc : Paris, Panthéon.



Pierre Puvis de Chavannes, *Sainte Geneviève regardant Paris*
repr. *in A&D*, novembre 1898, h. t.
loc : Paris, Panthéon.







Édouard Niermans,
Vue perspective du hall
repr. *in* F. Jourdain, « La décoration d'une brasserie », *A&D*, novembre 1898, p. 155.

Hubert et Martineau,
Grande verrière du plafond
repr. *ibid.*, p. 159.

Hippolyte Lucas, *Peinture décorative*
repr. *ibid.*, p. 160.



Walter Crane, *« Britomart » (Faerie Queene de Spenser), aquarelle*
repr. *in A&D*, décembre 1898, h. t.



Walter Crane, *Faïences à reflets*
repr. *in* G. Soulier (adapté de Gleeson White),
« Walter Crane », *A&D*, décembre 1898, p. 174.



Walter Crane,
Le Jardin des paons (papier peint)
repr. *ibid.*, p. 173.



Leonardo Bistolfi,
La Douleur réconfortée par les souvenirs
repr. *in* H. Fierens-Gevaert,
« Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi », *A&D*, décembre 1898, p. 183.

Leonardo Bistolfi, *La Sphinge*
repr. *ibid.*, p. 184.









G. Soulier, « Edme Couty », *A&D*, janvier 1899, p. 4 ; p. 5 ; p. 11.



Émile Hurtré et Jules Wielhorsky, *Salle de restaurant*
repr. *in* F. Weyl, « Décoration d'un restaurant », *A&D*, janvier 1899, p. 17
loc : Paris (VIII[e]), Fermette Marbeuf.



Émile Hurtré et Jules Wielhorsky,
Décoration d'une salle de restaurant (détail d'une travée)
repr. *in A&D*, janvier 1899, h. t.
loc : Paris (VIII[e]), Fermette Marbeuf.







Léon Cauvy, *Mention*
repr. *in* G. Soulier, « Nos concours. – Une affiche pour "Art et Décoration" », *A&D*, février 1899, p. 60.

Gustave Lorain, *1er Prix*
repr. *ibid.*, p. 59.

Bondois, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 62.



Paul Follot, *3e Prix*
repr. *in* G. Soulier, « Nos concours. – Une affiche pour "Art et Décoration" », *A&D*, février 1899, p. 59.



Pierre Gautier, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 58.

Lucien Ott, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 64.

Lucien Tavernier, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 62.











André Herpin, *Mention*
repr. *in* G. Soulier, « Nos concours. – Une affiche pour "Art et Décoration" », *A&D*, février 1899, p. 63.

Joseph Massé, *3e Prix*
repr. *ibid.*, p. 60.

Gabriel Prévot, *Mention*
repr. *ibid.*, p. 63.


La Pyrogravure 55

doit profiter le mieux des ressources de la pyrogravure ; c'est son domaine spécial où elle ne peut être remplacée pour certains effets. La reliure, en particulier, dont la décoration devrait s'interdire les reliefs offensant la main ou susceptibles d'écrasement et d'usure trop rapide, doit lui donner largement droit de cité ; cela lui permettra de laisser reposer un peu son matériel de petits fers destinés à ces pastiches d'art ancien qui, malgré leur mérite d'exécution, n'ont que la valeur d'un pastiche ou même d'une simple copie.

La pyrogravure peut encore servir à orner le cuir dans les cas où il faut lui laisser toute sa souplesse et où seraient déplacés la ciselure et le repoussé. Rien ne s'oppose, d'ailleurs, à toute combinaison avec ces procédés.

Prouvé, Wiener, Camille Martin ont employé la pointe incandescente pour sertir leurs mosaïques de cuir et ce trait n'a pas la sécheresse de celui du fer de reliure. Dans les panneaux de cuir que nous reproduisons ici (décoration d'une cheminée), la pyrogravure a donné le trait du dessin et les fonds ont été martelés à froid. Le sac réticulé est en cuir souple découpé et appliqué sur une étoffe ; un sillon creusé assez profondément au feu souligne le dessin, la couleur déposée au fond de ce sillon est donc garantie contre les frottements auxquels est exposé l'objet par destination.

Pour la même raison, le même procédé peut être appliqué heureusement à la reliure : il permet de remplacer les éternels filets dorés à l'outil par des traces de couleur aussi durables puisqu'elles sont à l'abri du frottement, il permet aussi l'emploi de l'or au pinceau d'un aspect moins sec.

Personne plus que moi n'a le respect des belles œuvres de tout ordre et de toute époque et je ne voudrais pas que l'on pût me supposer capable de penser que nous avons à faire *mieux* que les ancêtres. Est-il cependant permis de demander qu'on nous laisse tenter de faire *autre chose*, tendant à appliquer à des formes nouvelles d'idées leurs recherches d'exécution, leurs procédés et les nôtres concurremment ?

Entre tous les amateurs d'art, le bibliophile, on le sait de reste, a le fétichisme de certaines traditions ; les Marius Michel, les Gruel et autres artistes de la partie ont fort à faire de lui imposer des reliures qui ne soient pas le classique maroquin uni, les mosaïques hurleuses ou les terribles combinaisons de filets

Fragment de cheminée. E. BELVILLE.

Livre de Mariage. E. BELVILLE.

E. Belville, « La pyrogravure », *A&D*, février 1899, p. 55.


68 Art et Décoration

G. Soulier, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 68
loc pupitre (exécuté par Page & Noël) : collection privée.

Henri Sauvage, *Table à thé (exécutée par Kriéger)*
repr. *ibid.*, p. 66.

Henri Sauvage, *Armoire (exécutée par Kriéger)*
repr. *in* G. Soulier, « Henri Sauvage », *A&D*, mars 1899, p. 73






LE CASTEL
BÉRANGER

É. Molinier, « Le Castel Béranger », *A&D*, mars 1899, p. 76.



Hector Guimard, *Entrée principale*
repr. *ibid.*, p. 77
loc : Paris (XVI[e]), Castel Béranger.



Hector Guimard, *Vestibule*
repr. *ibid.*, p. 79;
loc : Paris (XVI[e]), Castel Béranger



Hector Guimard, *Porte-parapluie et tabouret en jarrah*
repr. *ibid.*, p. 81.



Hector Guimard, *Lambris de salle à manger (Lincrusta Walton)*
repr. *ibid.*, p. 80.

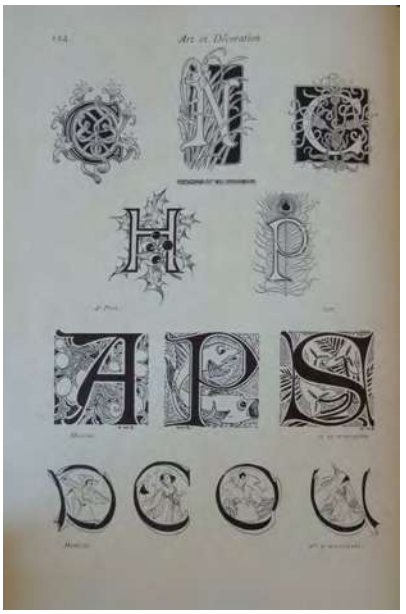


Hector Guimard, *Papier peint*
repr. *ibid.*, p. 80.

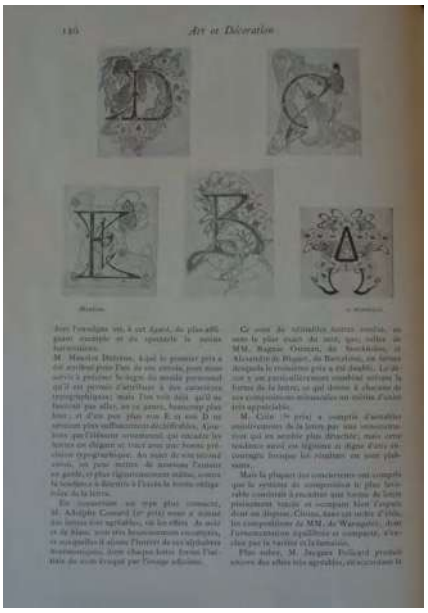


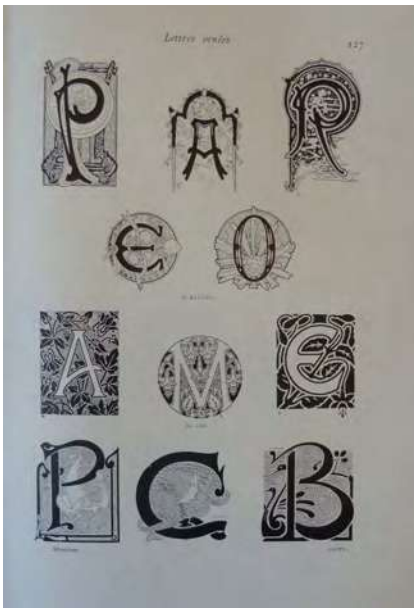
NOS CONCOURS

Lettres ornées



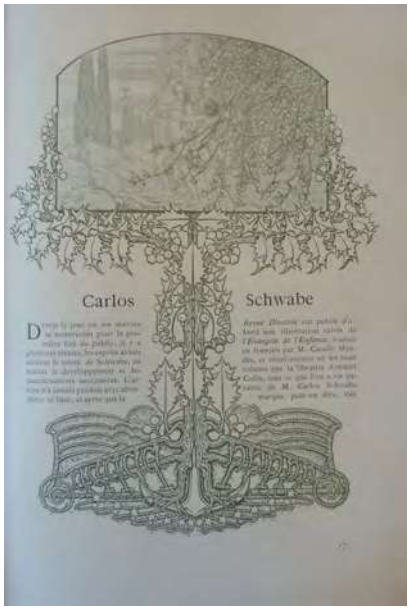








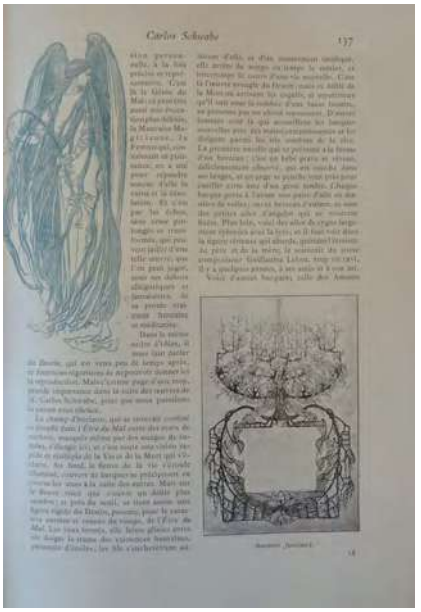
G. Soulier, « Nos concours. – Lettres ornées », *A&D*, avril 1899, p. 123-128.


Carlos Schwabe


130 Art et Décoration

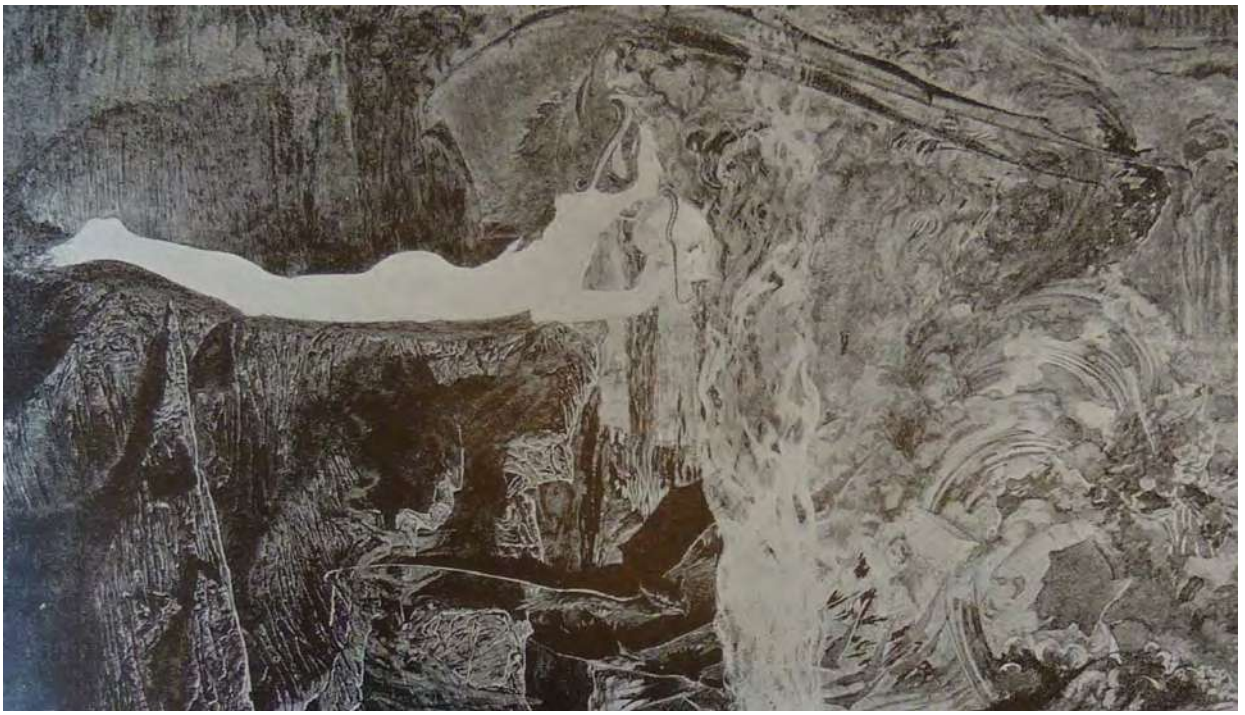

Carlos Schwabe 131


136 Art et Décoration


Carlos Schwabe 137


146 Art et Décoration

G. Soulier, « Carlos Schwabe », *A&D*, mai 1899, p. 129 ; 130 ; 131 ; 136 ; 137 ; 146.



Carlos Schwabe, « L'Être du Mal »,
repr. *in* G. Soulier, « Carlos Schwabe »,
A&D, mai 1899, p. 135.

Carlos Schwabe, *Les Cloches*
repr. *ibid.*, p. 135.





André Boutard et Potheau, *Meuble d'antichambre*
repr. *in* P. Vitry, « Essais d'intérieurs modernes »,
A&D, mai 1899, p. 154.

André Boutard, *Meuble de salon*
repr. *ibid.*, p. 155

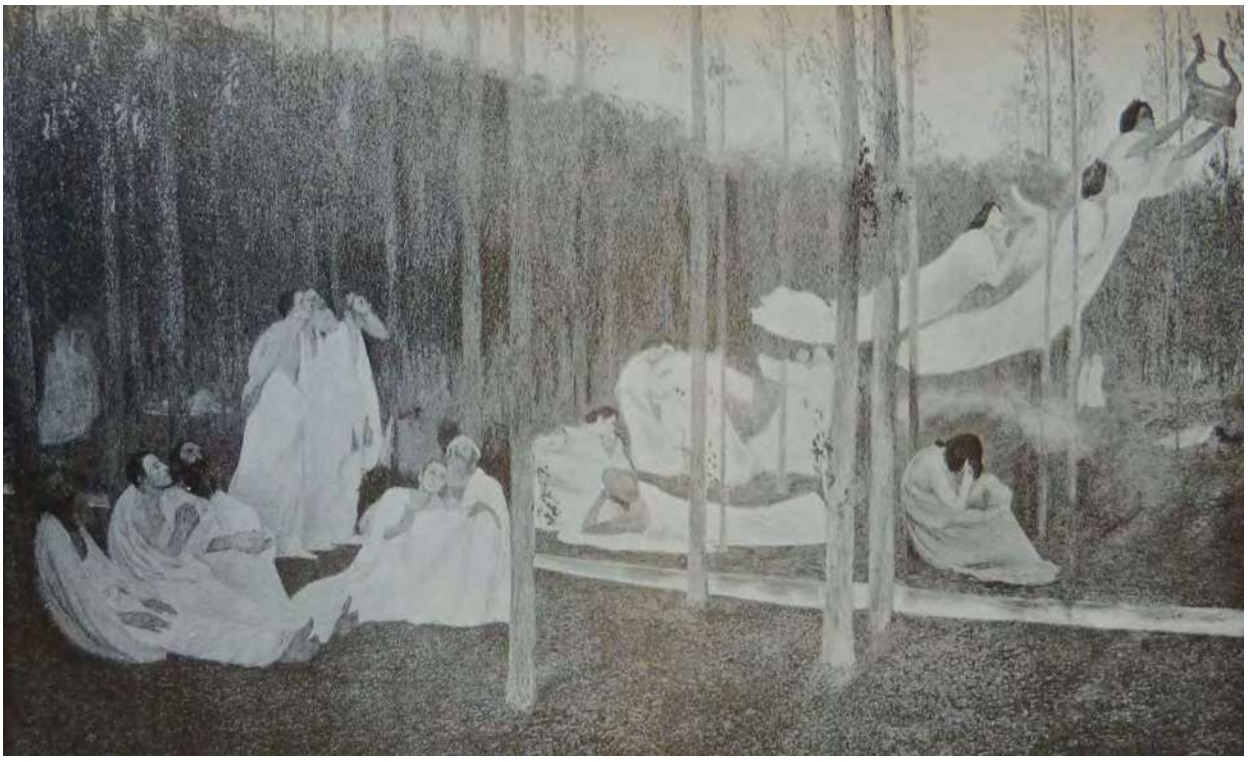


A. Alexandre, « George Auriol », *A&D*, juin 1899, p. 161.



GEORGE AURIOL

Henri Martin, *Sérénité*
repr. *in* L. Bénédite, « La peinture décorative au Salon de 1899 », *A&D*, juin 1899, p. 173
loc : Paris, musée d'Orsay .





Léon Frédéric, *Le Blé (La Moisson)*
repr. *in* O. Maus, « Le Blé et le Lin par M. Léon Frédéric », *A&D*, juin 1899, p. 185.



Léon Frédéric, *Le Lin (Le Battage en grange)*
repr. *ibid.*, p. 186.



Léon Frédéric, *Le Blé (Le Blanchissage)*
repr. *ibid.*, p. 187.



Léon Frédéric, *Le Lin (Le Hersage)*
repr. *ibid.*, p. 188.



Theodore Spicer-Simson, *Le Mystère de la vie (encrier en argent)*
repr. *in* G. Soulier, « Les objets d'art au Salon », *A&D*, juillet 1899, p. 5.



Albert Dammouse, *Coupe en grès décorée de pâtes de grès et de porcelaine gravées et en relief*
repr. *in* Edouard Garnier, « Albert Dammouse », *A&D*, octobre 1899, p. 104.



Albert Dammouse, *Coupe en pâtes d'émaux colorées*
repr. *ibid.*, p. 104.



Léon Sonnier, *Panneau décoratif*
repr. R. Bouyer, « La décoration d'un restaurant », *A&D*, novembre 1899, p. 151.



L. Marnez et Léon Sonnier, *Grille* (exécutée par A. Brosset)
repr. *ibid*, p. 155.





L. Marnez et Louis Sonnier, *Pilastres* (applications de cuivre découpé) repr. *in* R. Bouyer, « La décoration d'un restaurant », *A&D*, novembre 1899, p. 153.

L. Marnez et Louis Sonnier, *Porte* repr. *ibid.*, p. 153.

Léon Sonnier, *Peinture décorative* repr. *ibid.*, p. 154.

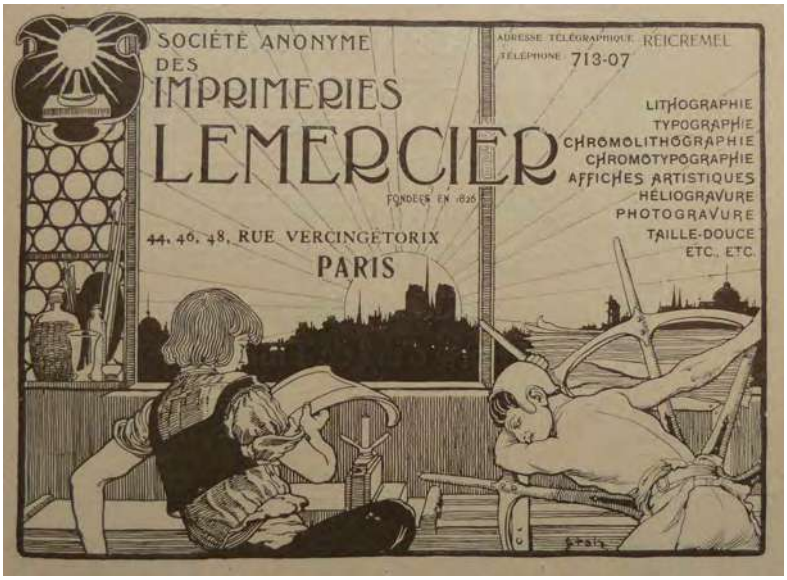




Maurice Pillard-Verneuil,
Armoire (exécutée par Le Cœur)
repr. *in* G. Soulier,
« Le Mobilier », *A&D*,
décembre 1899, p. 178.



Maurice Pillard-Verneuil,
Berceau (exécutée par Le Cœur)
repr. *ibid.*, p. 178.



Publicité pour l'imprimeur et photograveur Lemercier (Paris) repr. *in A&D*, 1899, suppléments.



Publicité pour le photograveur The Strand Engraving Company (Londres et Paris) repr. *in A&D*, 1899, suppléments.



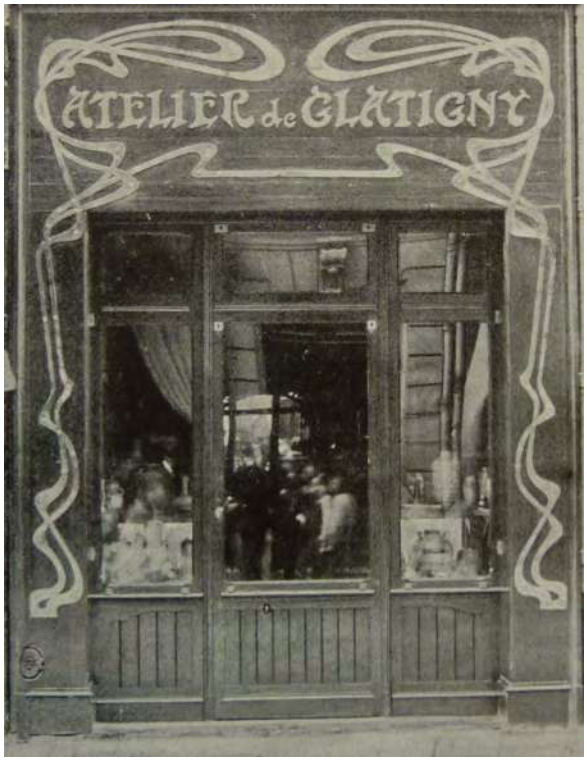
Publicité pour des cartonnages pour *Art et Décoration* repr. *in A&D*, 1900, suppléments



Henri Martin, *Muse (Derniers rayons)*
repr. *in A&D*, janvier 1900, h. t.

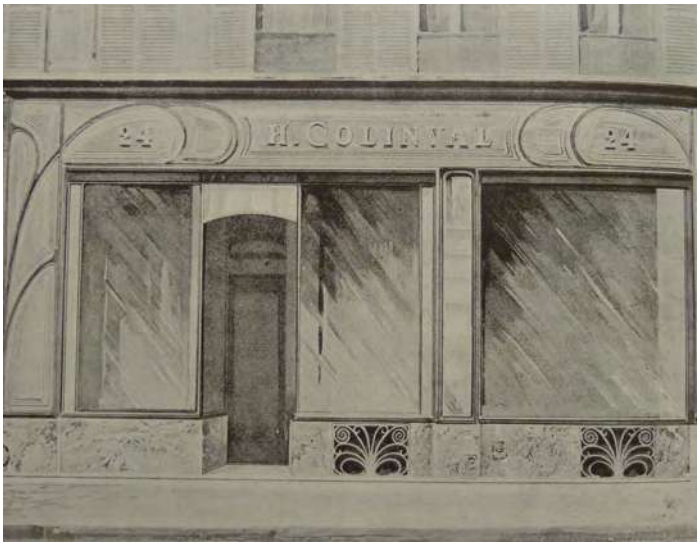
Henri Martin, *Muse (Crépuscule)*
repr. *in A&D*, janvier 1900, h. t.





Biais, *Façade de magasin*
repr. *in* G. Soulier,
« Les aménagements de magasin », *A&D*,
février 1900, p. 37.





F. Dufat, *Façade de magasin*
repr. *ibid.*, p. 37.

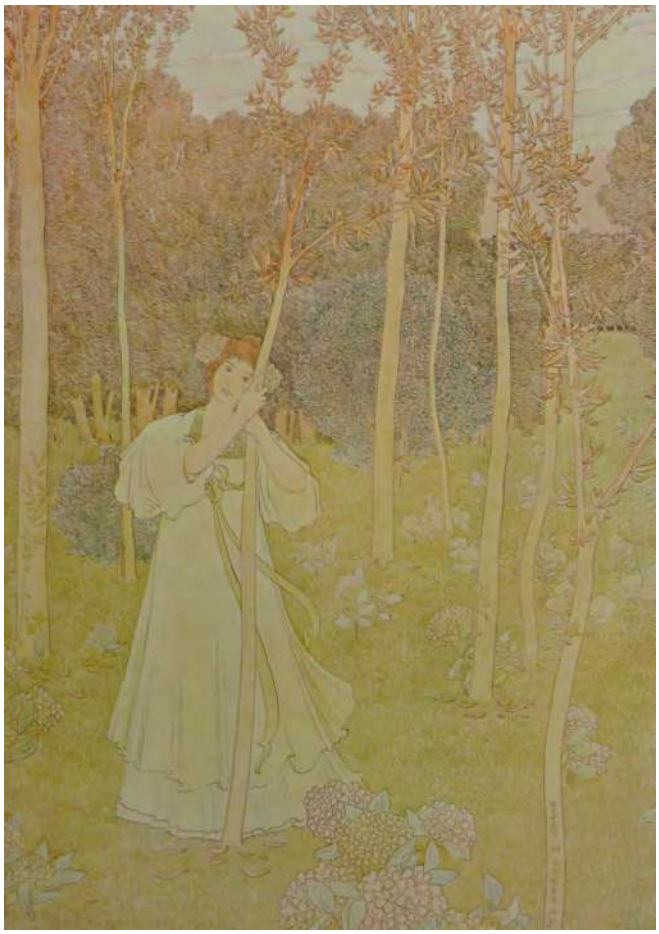
Charles Plumet et Tony Selmersheim,
Façade de magasin
repr. *ibid.*, p. 34.

Charles Plumet et Tony Selmersheim,
Façade de restaurant
repr. *ibid.*, p. 34.





Georges Picard, *Art* (coupole de l'Hôtel de Ville)
repr. *in* M. Nicolle, « Georges Picard »,
A&D, février 1900, p. 40
loc : Paris, Hôtel de Ville



Gaston de Latenay, *Dans le parc (aquarelle)*
repr. *in A&D*, avril 1900, h. t.







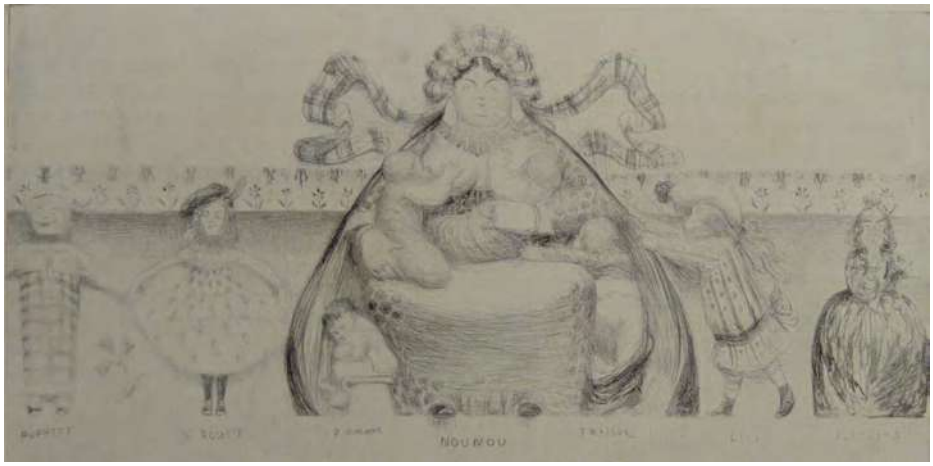
Anatole Guillot, *La Frise du travail*
repr. *in* P. Vitry, « La "Frise du Travail" de M. Guillot »,
A&D, mai 1900, p. 157 ; 159
loc : réduction en grès émaillé Émile Muller,
Neuilly-sur-Seine, collection Boris Toder.



Jean-Paul Laurens,
La Bataille de Patay
repr. *in* E. Baumgart, « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 (1er article) », *A&D*, mai 1900, p. 151.



Jean-Paul Laurens, *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*
repr. *ibid.*, p. 150.

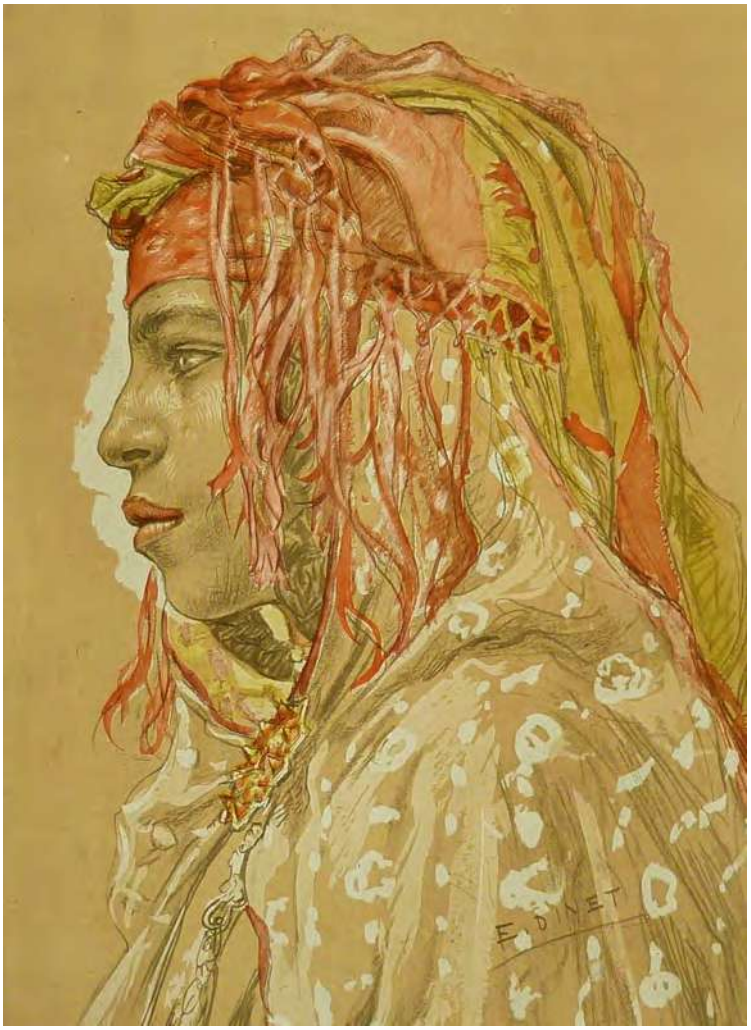


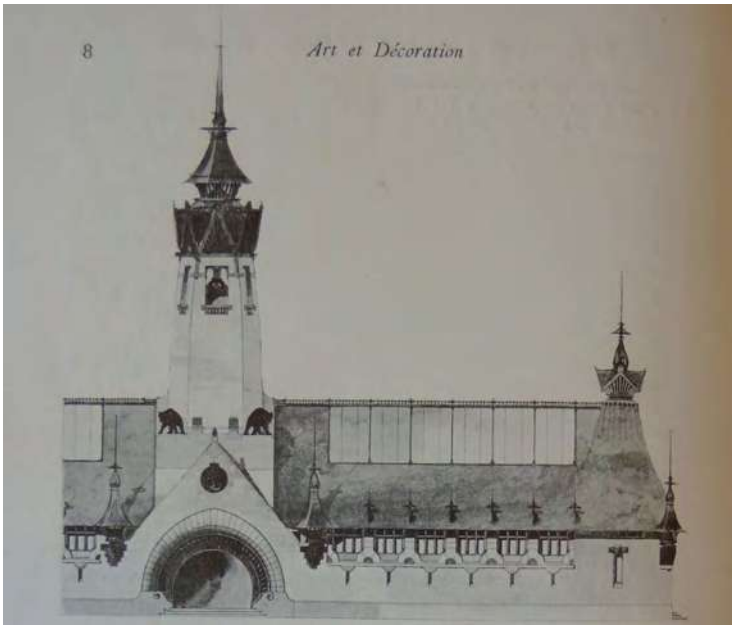
Jean Veber, *Frise du Pavillon des industries laitières à l'Exposition universelle (relief coloré)*
repr. *in* R. Bouyer, « Jean Veber », *A&D*, juin 1900, p. 161.



Jean Veber, *La parabole des Vierges folles*
repr. *in A&D*, juin 1900, h. t.

Étienne Dinet, *Jeune fille de Laghouat*
repr. *in A&D*, juin 1900, h. t.





Eliel Saarinen, *Façade principale*
repr. *in* G. Soulier, « Le Pavillon de Finlande à l'Exposition universelle », *A&D*, juillet 1900, p. 8.



Akseli Gallen-Kallela, *Fresque décorative*
repr. *ibid.*, p. 5



Akseli Gallen-Kallela, *Meubles*
repr. *ibid.*, p. 1
loc : Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe.



Neukomm,
Façade du Restaurant viennois (détail)
repr. *in* A. Barthélémy,
« L'architecture nouvelle à
l'Exposition », *A&D*, juillet 1900,
p. 18.



Bruno Möhring, *Décoration intérieure du Restaurant allemand (Salle des Princes)*
repr. *ibid.*, p. 16.



Bruno Möhring, *Décoration intérieure du Restaurant allemand (Salle des Princes)*
repr. *ibid.*, p. 17.



Georges Hoentschel,
Vitrine et décoration intérieure
repr. *in* Anonyme, « L'Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs »,
A&D, juillet 1900, p. 23
loc : Paris, musée des Arts décoratifs.



Albert Besnard, *Peinture décorative* [*L'Ile heureuse*]
repr. *ibid.*, p. 23
loc : Paris, musée des Arts décoratifs.



Beau (modèle de Jean Dampt), *Lustre*
repr. *in* G. Soulier,
« Les appareils d'éclairage électrique », *A&D*,
novembre 1900, p. 155.

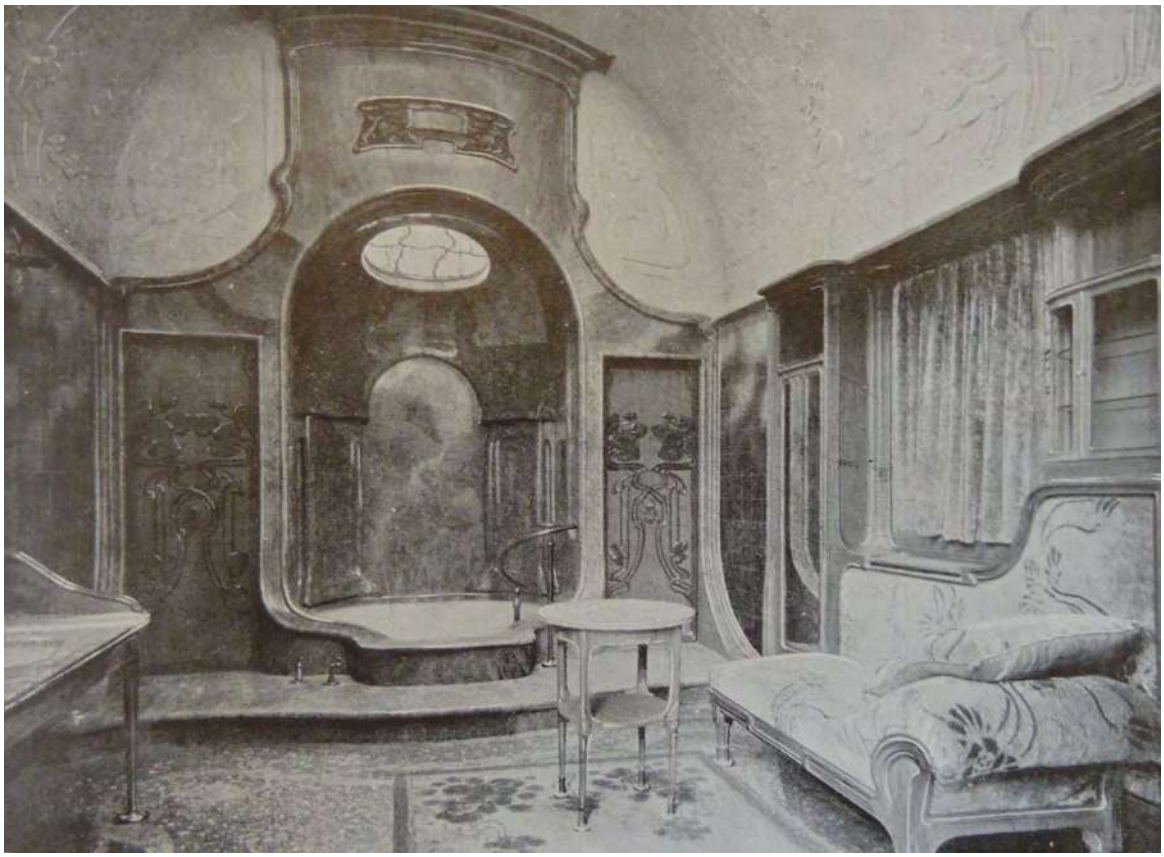


Rörstrand, *Soupière, porcelaine grand feu*
repr. *in A&D*, décembre 1900, h. t.



Buyten, *Intérieur de bibliothèque*
repr. *in* G. Soulier,
« L'ameublement à l'Exposition »,
A&D, décembre 1900, p. 183.

Voltz et Widmer, *Salle de bain*
repr. *ibid.*, p. 179.







Émile Derré, *Chapiteau (Hôtel de M. Dehaynin)*
repr. *in* P. Vitry, « Émile Derré, imagier », *A&D*, janvier 1901, p. 7
loc : Roubaix, place de la mairie
(version en pierre)

Émile Derré, *Chapiteau (Hôtel de M. Dehaynin)*
repr. *ibid.*, p. 9
loc : Roubaix, place de la mairie
(version en pierre)

Émile Derré, *Frontispice d'une maison moderne*
repr. *ibid.*, p. 11.









G. Soulier, « Quelques couvertures de George Auriol », *A&D*, février 1901, p. 67 ; 73 ; 75.



G. de Feure

Georges de Feure est l'un de ceux qui conçoivent le mieux, dans notre France contemporaine, cette haute et noble destinée de l'artiste dans le sens que lui attribuent les penseurs et les poètes anglais. Dégagé de cette théorie imbécile de la spécialité dont notre esprit routinier assassine, comme pour ainsi dire, la plupart de nos jeunes talents, il veut que la multiple, l'enveloppante, la captivante et délicieuse vie reçoive dans ses diverses expressions toute l'attention de l'être humain. Si l'homme en arrive, il ne lui permet point de s'intéresser à un côté du spectacle ordinaire plus qu'à un autre également digne de remarque. A lui s'appliqueraient volontiers ces profondes paroles de Baudelaire :

« Un artiste n'est artiste que grâce à son sens exquis du Beau, — sens qui lui procure des jouissances enivrantes mais qui, en même temps, implique, entraîne un sens également exquis de toute difformité et de toute disproportion. »

Pour M. de Feure rien ne saurait être laid : il estime que pour cela il suffit de savoir *transformer* ou *transposer*, de savoir envisager les choses sous un certain angle.

M. de Feure voudrait que la *transformation* s'appliquât à tout le décor de notre ambiance, que notre jouissance ne fût pas seulement picturale mais encore qu'elle s'étendît à des données décoratives dont l'architecture et la construction se tiraient les meilleurs interprètes.

En bon psychologue et en amoureux de la beauté, M. de Feure estime que la femme possède une influence prépondérante sur le mode général de décoration. Les appartements, les théâtres, les salons, les expositions sont, pour ainsi dire, décorés selon le même mode qui préside au port des toilettes, des manteaux, des chapeaux de luxe.

N'y aurait-il pas là toute une éducation de l'œil, du sentiment, du décor, à refaire selon des lois nouvelles plus justes, plus d'accord avec nos aspirations, avec des idées nobles et larges de la beauté d'ensemble ?

Ah ! apprendre aux femmes ce qui conviendrait le mieux à leurs capricieuses métamorphoses, les ramener à la simplicité, aux grandes lignes, à la sobriété des scènes délicates, subtiles et belles ! Mais nous composons sans l'esprit moyen ; M. de Feure, qui s'est tût à ce sujet tout un petit *credo*, dix fort jusement : « Dans certaines maisons cruellement bourgeoises, dans les quartiers les plus mercantiles, il n'est pas rare de voir les chambranles des escaliers découpés avec de fantastiques arabesques ou d'élégantes tapisseries qui se charment en vain les yeux grossiers de

O. Uzanne, « G. de Feure », *A&D*, mars 1901, p. 77.

Ibid., p. 89.



Art et Décoration

doré, d'un modelé gras et nerveux, rehaussent les meubles. Il faut vous arrêter en détail dans ces ameublements, dont l'exécution est, d'ailleurs, d'une perfection de main-d'œuvre extrême : la courbe sans lignes de ces chaises coiffeuses, de la mince la plus fragile, dont une guirlande de roses brodées à merveille couronne le dossier, ou bien la ciselure de ces cabinets de laque, traités comme un bijou. Les surprises y sont abondantes et délicieuses, et il ne faut pas ménager à M. de Feure et à M. Bing notre admiration et nos compliments. Cette manifestation est d'une importance capitale, et bien des musées étrangers l'ont tout de suite senti, puisqu'ils se sont empressés d'acquérir des pièces diverses de ce mobilier.

Espérons que M. Georges de Feure ira jusqu'au bout de son art et de son talent. Sa « papillonne » lui a fait longtemps butiner son miel et gaspiller ses dons sur un parterre artistique sans doute trop étendu. Après le grand effort qu'il vient d'accomplir, apportera-t-il dans son œuvre plus de décision et de suite ?

Le succès de l'artiste réalisera l'un ou l'autre, espérons-le, et nous aurons dès maintenant un maître que l'on pourra nous envier au dehors, un maître plus varié et plus souple que Walter Crane, plus expressif que Aubrey Beardsley et d'une originalité supérieure aux décorateurs de Londres ou de Glasgow. L'artiste peut se convaincre, par la dernière œuvre citée, de la longue et notoire contribution à notre art ornemental que nous sommes en droit d'attendre de lui. Car, dès maintenant, l'on peut dire que toutes les matières lui ont passé par les mains et qu'il a tenu à en étudier de près la technique, afin d'en bien connaître les exigences, et, par là même, les ressources propres.

De chatoyantes étoffes de soie ont été tissées d'après ses modèles, d'une composition excellemment comprise pour la remuer et les vivifier même, où son imagination soufflait le genre peut-être un peu, ne sont pas sans apporter une note nouvelle, d'où l'on pourra retirer profit.

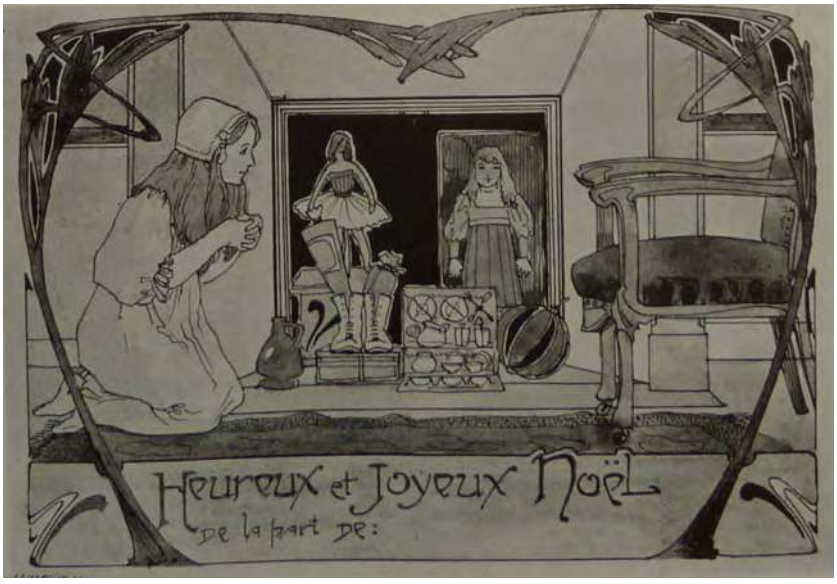
OCTAVE UZANNE.



Léon Cauvy, *2e Prix*
repr. *in* G. Soulier,
« Nos concours. – Une carte de Noël »,
A&D, mars 1901, p. 106.



Victor Lhuer, *1er Prix*
repr. *ibid.*, p. 105.



Victor Lhuer, *1er Prix*
repr. *ibid.*, p. 105.



Section autrichienne des Tissus
repr. *in* G. Soulier,
« Les installations générales à l'Exposition »,
A&D, mai 1901, p. 163.



Section autrichienne de l'Alimentation
repr. *ibid.*, p. 165.





Cornille frères, *Dessin de Mlle Rault*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes tissées »,
A&D, octobre 1901, p. 101.

Cornille frères, *Dessin de A. Sandier*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes tissées »,
A&D, octobre 1901, p. 105.

Cornille frères, *Dessin de Bohl*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes tissées »,
A&D, octobre 1901, p. 98.





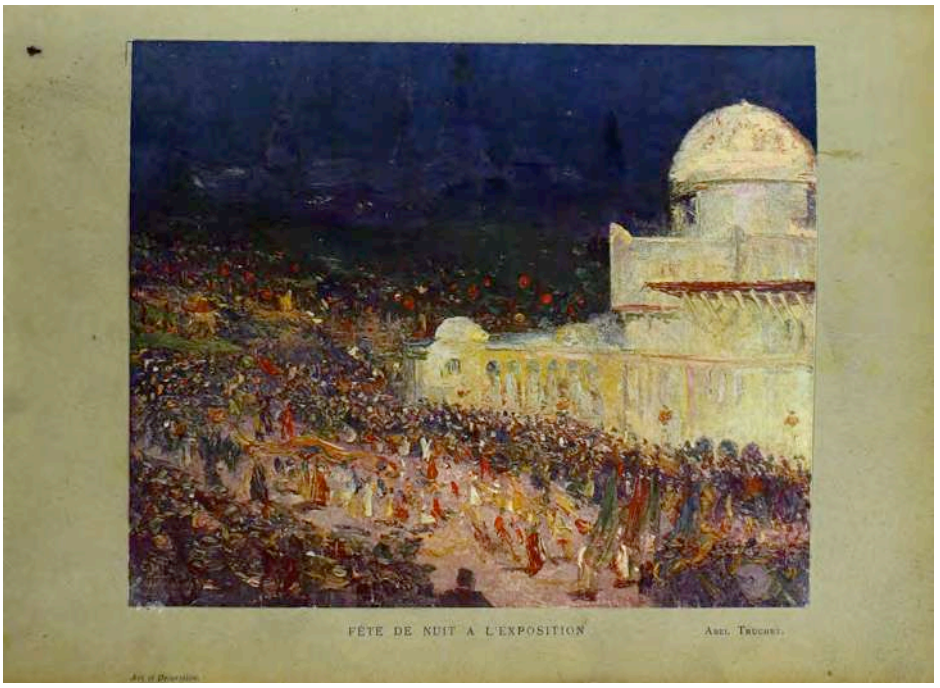




Liberty & Co
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes tissées », *A&D*, octobre 1901, p. 100.

Liberty & Co
repr. *ibid.*, p. 100.

Lovatelli
repr. *ibid.*, p. 106.



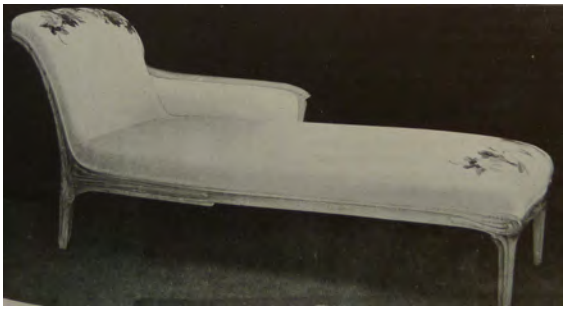
Abel Truchet,
Fête de nuit à l'Exposition
repr. *in A&D*, octobre 1901, h. t.



Abel Landry (La Maison Moderne), *Salle à manger*
repr. *in* G. Soulier, « Le mobilier », *A&D*,
octobre 1901, p. 115.



Georges de Feure, *Fauteuil*
repr. *in* G. Soulier, « Les Sièges », *A&D*,
novembre 1901, p. 156.



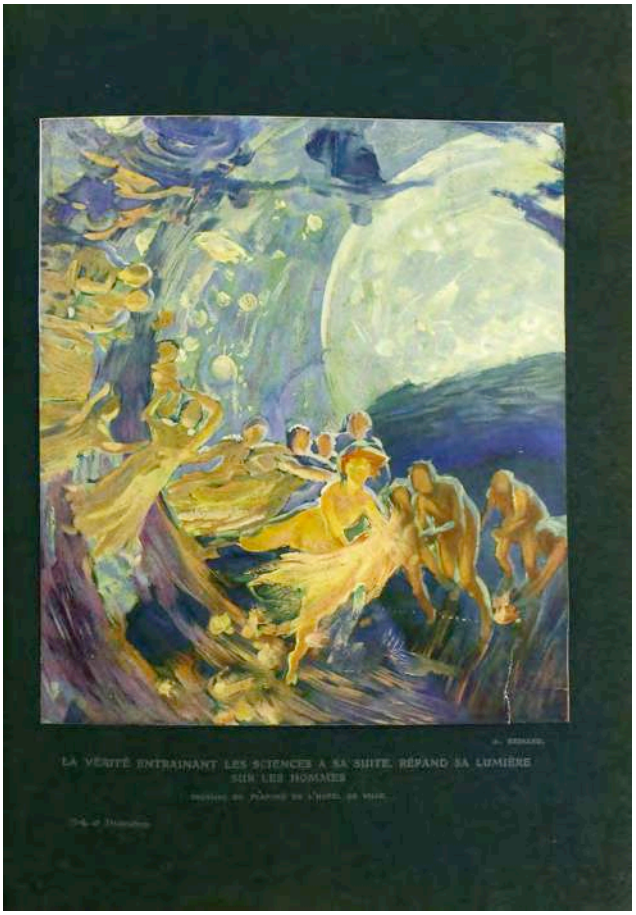
George de Feure, *Chaise longue*
repr. *ibid.*, p. 157.


Concours d'Affiches


Concours d'Affiches 163


164 Art et Décoration

M. Pillard-Verneuil, « Concours d'affiches », *A&D*, novembre 1901, p. 162-164.



Albert Besnard,
Esquisse pour le plafond de l'Hôtel de Ville
repr. *in A&D*, décembre 1901, h. t.

Prospectus pour un bijou de Lalique réservé aux abonnés d'*Art et Décoration*, inséré dans le numéro de décembre 1901 (exemplaire conservé à la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris).

L'ATTENTION générale est de plus en plus attirée vers l'œuvre de Lalique, si variée et si séduisante : posséder *un Lalique*, n'est-ce pas le rêve de toutes les femmes et de tous les collectionneurs ?

Malheureusement, c'est là un désir qui reste souvent inaccessible pour beaucoup. Aussi sommes-nous heureux de pouvoir annoncer que M. Lalique a consenti a exécuter pour *Art et Décoration* à un prix très modique un charmant pendant qui n'est tiré qu'à cent épreuves, exclusivement réservées aux souscripteurs de la Revue : il gardera ainsi toute sa valeur d'art.

Ce pendant, dont notre reproduction permet d'apprécier la composition générale, est exécuté en or. C'est un charmant motif de tête de femme, émergeant de branches de platane. La figure et les cheveux sont recouverts d'émaux, tandis que les feuilles conservent l'or jaune apparent, et que les boules de platane sont revêtues d'émail jaune plus puissant et plus chaud, gradué jusqu'à des tons rouges.

Cette simple indication permet de se rendre compte de la richesse de la couleur, en même temps que de son harmonieuse sobriété. C'est un bijou vraiment précieux et digne de l'artiste qui l'a signé, que nous avons le plaisir d'offrir à nos abonnés.

Les demandes seront inscrites au fur et à mesure de leur réception. La liste sera close après la centième souscription.

Prix du pendant dans son écrin pris dans nos bureaux : 150 francs





De l'emploi de la Couleur en impression

M. Pillard-Verneuil, « De l'emploi de la couleur en impression », *A&D*, janvier 1902, p. 1 ; 10-11.



10 *Art et Décoration*

De l'emploi de la couleur en impression 11





Eugène Gaillard, *Fauteuil, bois et cuir repoussé*
repr. *in* G. Soulier, « Quelques meubles d'Eugène Gaillard », *A&D*, janvier 1902, p. 21
loc : passé en vente publique le 24 novembre 2011, étude Millon & Associés SVV.



Eugène Gaillard, *Meuble de salon*
repr. *ibid.*, p. 24.

Eugène Gaillard, *Sellette*
repr. *ibid.*, p. 24.





Louis-Maurice Boutet de Monvel, *Sur l'herbette (aquarelle)*
repr. *in* G. Kahn, « Boutet de Monvel », *A&D*, février 1902, p. 40.

Louis-Maurice Boutet de Monvel,
Jeanne d'Arc à Chinon (détail)
repr. *ibid*., p. 43
loc : Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art, William A. Clark Collection
(réduction de l'œuvre inachevée).

Louis-Maurice Boutet de Monvel, *Portrait*
repr. *in A&D*, février 1902, h. t.





Alexandre Charpentier, *Maternité (avers)*
repr. *in* R. Marx, « La Société des Amis de la médaille française »,
A&D, février 1902, p. 55
loc : Paris, musée d'Orsay (plaquette en bronze).



Henry Nocq, *Maternité*
repr. *ibid*., p. 51.



Paul Niclausse, *La musique guerrière*
repr. *ibid*., p. 53.



Roisné, *L'Exposition universelle de 1900 (avers), d'après une composition de M. A. Besnard*
repr. *ibid*., p. 52.



Raoul Gardet, *Combat de cerfs*
repr. *ibid*., p. 53.


La Photogravure

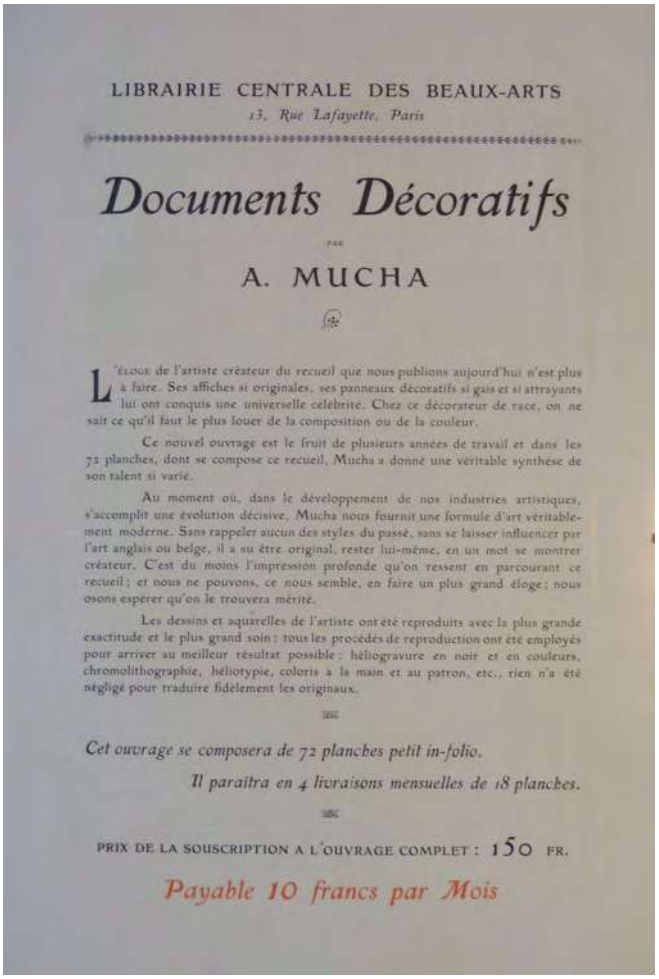




M. Pillard-Verneuil, « La photogravure », *A&D*, mars 1902, p. 85 ; 89 ; 90.



Eugène Feuillâtre, *Broche (émaux translucides et opales)*
repr. *in* G. Kahn, « L'exposition de la miniature et des arts précieux »,
A&D, mars 1902, p. 100.



LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, Rue Lafayette, Paris

Documents Décoratifs

PAR

A. MUCHA

L'éloge de l'artiste créateur du recueil que nous publions aujourd'hui n'est plus à faire. Ses affiches si originales, ses panneaux décoratifs si gais et si attrayants lui ont conquis une universelle célébrité. Chez ce décorateur de race, on ne sait ce qu'il faut le plus louer de la composition ou de la couleur.

Ce nouvel ouvrage est le fruit de plusieurs années de travail et dans les 72 planches, dont se compose ce recueil, Mucha a donné une véritable synthèse de son talent si varié.

Au moment où, dans le développement de nos industries artistiques, s'accomplit une évolution décisive, Mucha nous fournit une formule d'art véritablement moderne. Sans rappeler aucun des styles du passé, sans se laisser influencer par l'art anglais ou belge, il a su être original, rester lui-même, en un mot se montrer créateur. C'est du moins l'impression profonde qu'on ressent en parcourant ce recueil; et nous ne pouvons, ce nous semble, en faire un plus grand éloge; nous osons espérer qu'on le trouvera mérité.

Les dessins et aquarelles de l'artiste ont été reproduits avec la plus grande exactitude et le plus grand soin: tous les procédés de reproduction ont été employés pour arriver au meilleur résultat possible: héliogravure en noir et en couleurs, chromolithographie, héliotypie, coloris à la main et au patron, etc., rien n'a été négligé pour traduire fidèlement les originaux.

Cet ouvrage se composera de 72 planches petit in-folio.

Il paraîtra en 4 livraisons mensuelles de 18 planches.

PRIX DE LA SOUSCRIPTION A L'OUVRAGE COMPLET : 150 FR.

Payable 10 francs par Mois

Prospectus publicitaire pour A. Mucha,
Documents décoratifs,
inséré dans le numéro d'*A&D* de mars 1902
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



La *Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette, Paris*, a l'honneur de vous informer qu'elle vient de faire paraître la collection complète des cachets de George Auriol, composés jusqu'à ce jour, soit quatre cents dessins environ, sous ce titre: LE PREMIER LIVRE DES CACHETS, MARQUES & MONOGRAMMES DESSINÉS PAR GEORGE AURIOL en un vol. in-16 Jésus.

Ce livre, tiré avec le plus grand soin en deux tons sur Hollande van Gelder à la forme, est précédé d'une Préface de Roger Marx, ornementée et transcrite par l'Auteur — et d'un frontispice.

Prix : 7 francs 50

Il a été tiré de cet ouvrage 30 exemplaires sur japon mat à la forme, numérotés de 1 à 30 et ornés d'un fleuron original.

Prix : 20 francs

Envoi franco contre mandat-poste
adressé à la Librairie Centrale des Beaux-Arts
13, rue Lafayette, Paris

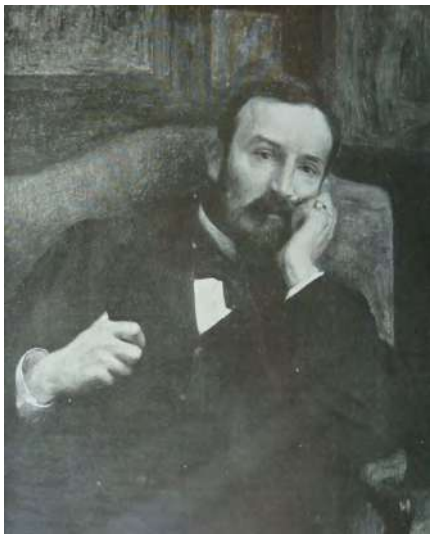
Supplément "Art et Décoration", numéro de Mars 1902.

Prospectus pour *Le premier livre des cachets, marques et monogrammes dessinés par George Auriol*,
inséré dans le numéro d'*A&D* d'avril 1902
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



René Ménard, *Nu sur la Mer (1899)*
repr. *in* G. Migeon, « René Ménard »,
A&D, avril 1902, p. 101.

René Ménard, *Portrait de Lucien Simon*
repr. *ibid*, p. 106.





Charles Cottet, *L'Enfant mort*
repr. *in* A. Dayot,
« Le Salon des boursiers de voyage »,
A&D, avril 1902, p. 116
loc : Paris, musée du Petit Palais.



Etienne Dinet, *Jeunes filles jouant à la korita*
repr. *ibid.*, p. 120.



René Simonet, *Immeuble à loyer*
repr. *in* F. Jourdain, « Une petite maison à loyer »,
A&D, avril 1902, p. 123
loc : Paris (XVIIe), 62-64, rue Boursault.



Marius Perret, *Danseuses cambodgiennes, aquarelle*
repr. *in A&D*, mars 1902, h. t.



Henri Martin, *Méditation*
repr. *in A&D*, juin 1902, h. t.



Émile-Alain Séguy, *Chambre à coucher*
repr. *in* H. Frantz, « Le meuble aux Salons de 1902 », *A&D*, juin 1902, p. 185.



Léon Bénouville, *Table*
repr. *ibid.*, p. 180.



Léon Bénouville, *Bibliothèque tournante*
repr. *ibid.*, p. 180.



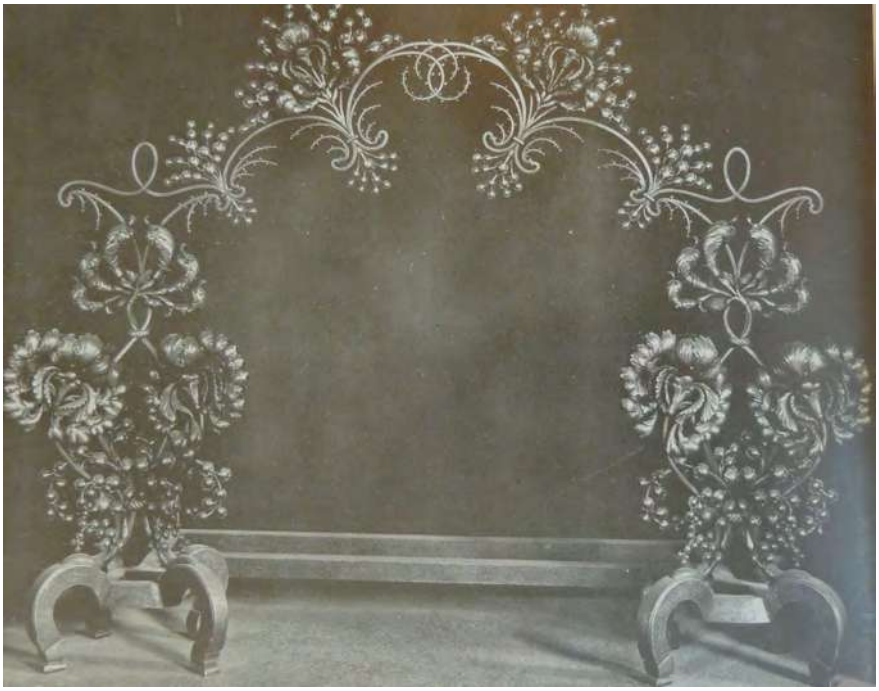
Charles Plumet et Tony Selmersheim, *Chambre à coucher*
repr. *ibid.*, p. 187.



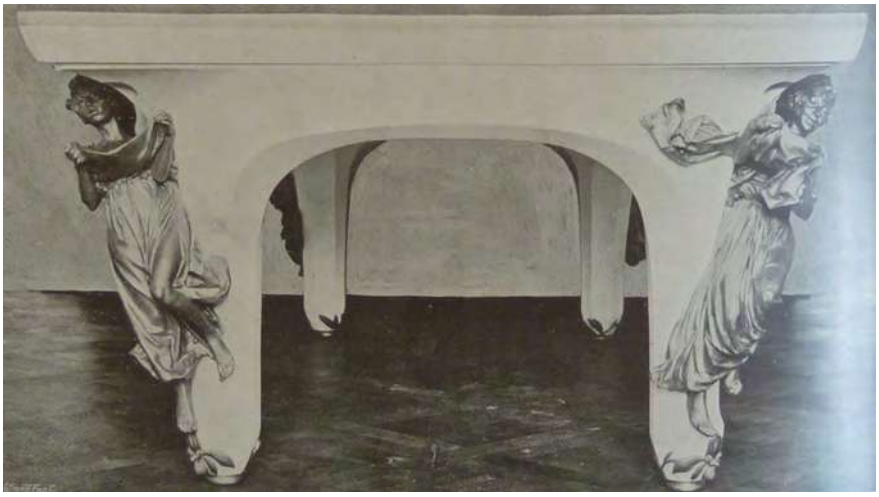
Félix Bracquemond,
Sculptures réalisées par A. Bazin,
Alexandre Charpentier, *Serrures* et Jules Chéret,
Peinture, Porte de la Salle de billard [*de la Sapinière*]
repr. *in* R. Marx, « Une salle de billard et une galerie moderne (Salon de la Société nationale) », *A&D*, juillet 1902, p. 3
loc : Évian, villa La Sapinière.



Alexandre Charpentier et Albert Besnard,
Piano à queue en ébène, composé et sculpté par Charpentier, peint par Besnard
repr. *ibid.*, p. 9.



Félix Bracquemond et Brosset (ferronnier), *Chenets (Galerie)* repr. *in* R. Marx, « Une salle de billard et une galerie moderne (Salon de la Société nationale) », *A&D*, juillet 1902, p. 12.



Alexandre Charpentier, *Billard* repr. *ibid.*, p. 4 loc : Évian, villa La Sapinière.



Alexandre Charpentier, *Vitrine en ébène* repr. *ibid.*, p. 11.





Léon Delagrange, *Danseuse*
repr. *in* P. Vitry, « La petite sculpture aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 47.

Louis Dejean, *Femme à l'ombrelle*
repr. *ibid.*, p. 45.



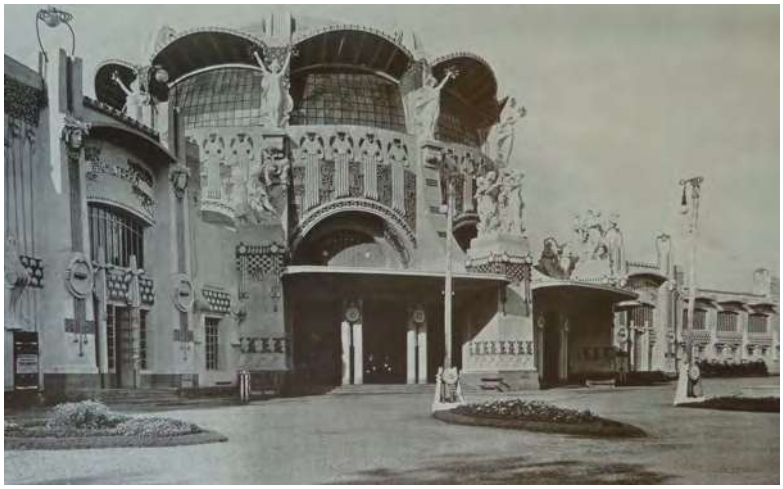
Louis Dejean, *Femme assise*
repr. *ibid.*, p. 42.



Clémentine-Hélène Dufau, *Automne*
repr. *in* E. Aman-Jean, « La peinture aux Salons », *A&D*, août 1902, p. 52
loc : Cambo-les-Bains, Villa Arnaga, Musée Edmond Rostand (adaptation de la toile présentée au Salon de 1902)



Henri Martin, *La muse du peintre*
repr. *ibid.*, p. 56.



Raimondo d'Aronco,
Entrée principale de l'Exposition
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'Exposition d'art décoratif moderne à
Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 67.



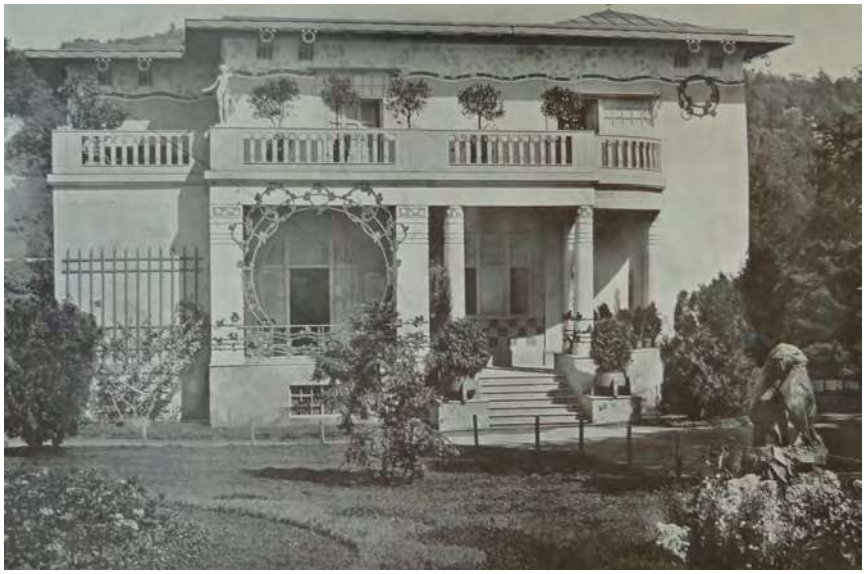
Raimondo d'Aronco,
Façade de la Galerie des beaux-arts
repr. *ibid.*, p. 65.



Bruno Paul, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 94.



Peter Behrens,
Vestibule de la section allemande
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'Exposition d'art décoratif
moderne à Turin »,
A&D, septembre 1902, p. 93.



Ludwig Baumann
Villa autrichienne
repr. *ibid.*, p. 96.



Ludwig Baumann,
Façade postérieure de la villa autrichienne
repr. *ibid.*, p. 97.



Cometti, *Cabinet de travail*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'Exposition d'art décoratif
moderne à Turin »,
A&D, septembre 1902, p. 107.



Famille artistique de Milan,
Chambre à coucher
repr. *ibid.*, p. 108.



Art de la Céramique, *Grès*
repr. *ibid.*, p. 111.



Georges Hobé, *Salle à manger*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'Exposition d'art décoratif moderne
à Turin », *A&D*, septembre 1902, p. 76.



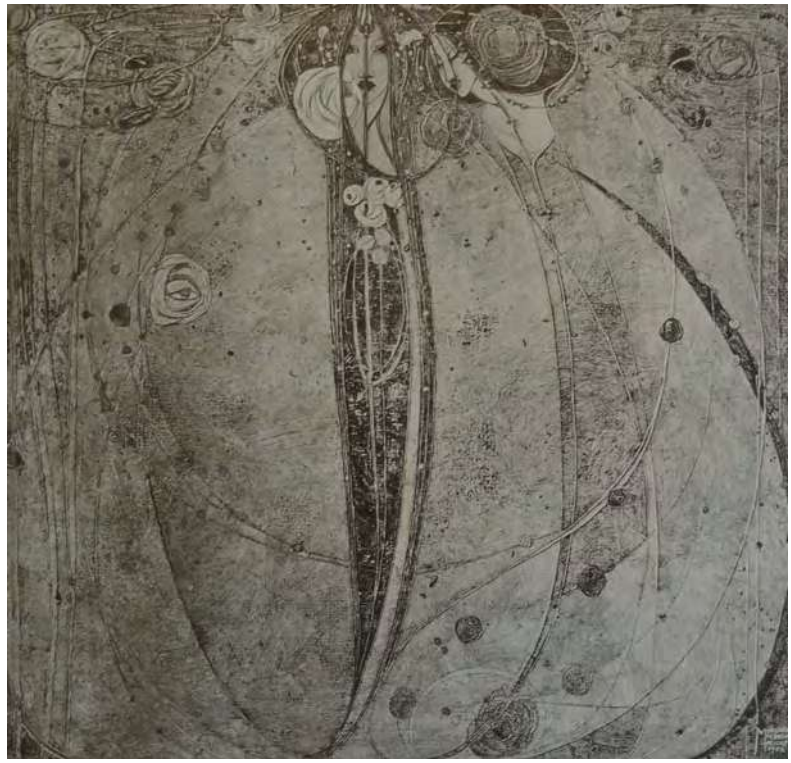
Victor Horta, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 75.



T. Herbert et Frances MacNair, *Intérieur*
repr. *ibid.*, p. 91.



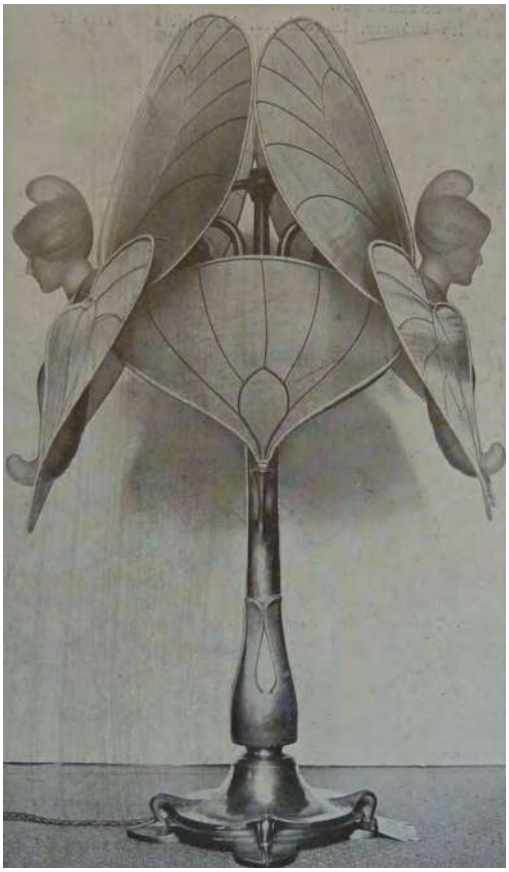
Margaret Mackintosh,
The flowery Path
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'Exposition d'art décoratif
moderne à Turin », *A&D*,
septembre 1902, p. 87.



Margaret Mackintosh, *Panneau plâtre teinté*
repr. *ibid.*, p. 88.







Koloman Moser (Backhausen éditeur), *Étoffes tissées*
repr. *in A&D*, octobre 1902, h. t.

Koloman Moser, *Tapis*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Etoffes et tapis de Koloman Moser » *A&D*, octobre 1902, p. 116.

Jean Dampt, *Lampe électrique*
repr. *in* G. Kahn, « Les objets d'art aux Salons », *A&D*, octobre 1902, p. 125.



Jules Chéret, *Pastel*
repr. *in A&D*, décembre 1902, h. t.



Jules Chéret, *La Danse (Décoration de l'Hôtel de Ville)*
repr. *in A&D*, décembre 1902, h. t.



[Claudius Auclair],
Le Verger à Saint-Cloud
[*demeure de Gabriel Mourey*]
repr. *in A&D*, décembre 1902, h. t.
(paru en janvier 1903).



[Claudius Auclair,
Le Verger à Saint-Cloud], *Façade ouest*
repr. *in* C. Plumet,
« Une maison de campagne »,
A&D, décembre 1902, p. 198.



[Claudius Auclair,
Le Verger à Saint-Cloud],
Façades ouest et nord
repr. *ibid.*, p. 200.



Illustration extraite de l'Histoire des Quatre Fils Aymon

EUGÈNE GRASSET

▲▲▲▲

GRASSET ! Quelques-unes de mes plus délicieuses impressions reviennent dans la mémoire de ma sensibilité, tandis que ma plume forme les sept lettres de ce nom ! Je me rappelle l'ivresse de rêve que connut mon adolescence curieuse d'art et de nouveauté à feuilleter cette admirable *Histoire des Quatre Fils Aymon* où l'âme du Moyen Age est ressuscitée en de si émouvantes images et si véridiques, avec ses héroïsmes, son intimité, son fantastique, sa ferveur de foi et d'amour, sa grandeur épique et familière ; je me rappelle les joies que nous goûtions, quelques-uns et moi-même, au fond de notre province provençale, à nous laisser emporter par le tout-puissant enchanteur qu'est Eugène Grasset dans ces domaines de féerie et de légende dont telles pages de la *Revue Illustrée*, du *Paris Illustré* nous ouvraient alors toutes grandes les portes d'or. Quel magicien ! comme nous l'admirions, mieux, comme nous l'aimions ! Qui donc savait, aussi bien que lui, suggérer et évoquer ? qui possédait cette exactitude savante, ces accents de vérité, cette imagination brillante et fleurie, cette faculté de donner à des rêves l'apparence de choses vues ? Sa précision surtout nous ravissait ; elle asseyait merveilleusement le regret de n'avoir point vécu dans ce passé, parmi ces décors que la science et la fantaisie de l'artiste faisaient si vrais et si beaux. Les évocations de Gustave Doré, quelque prestigieuses qu'elles fussent, n'avaient point ce charme véridique, cette séduction suggestive ; elles n'avaient point les caresses de la couleur, la fraîcheur attirante dont Grasset nous ensorcelait ; nous les jugions maintenant trop désordonnées, trop romanti-

G. Mourey, « Eugène Grasset »,
A&D, janvier 1903, p. 1.



Eugène Grasset, Henri Vever et Etienne Tourette,
Reliure en émail cloisonné (*Les Quatre Fils Aymon*)
repr. *in A&D*, janvier 1903, h. t.

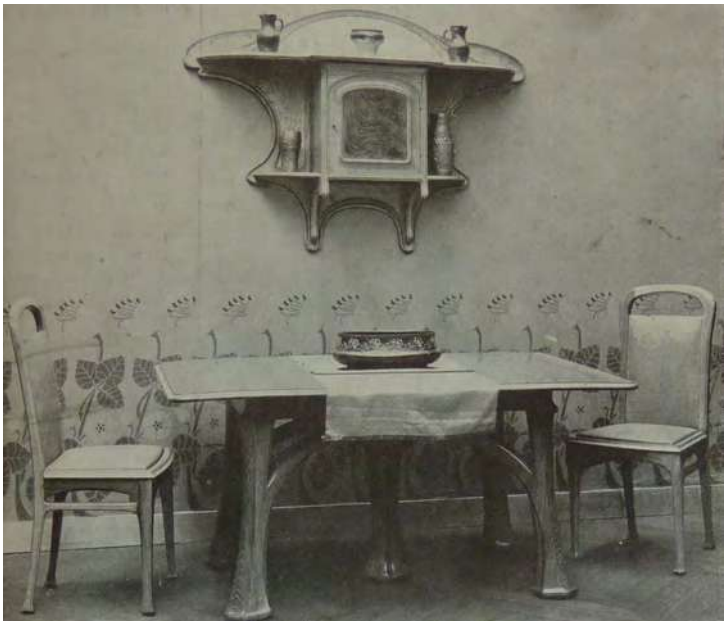




Prospectus publicitaire pour René Binet, *Esquisses décoratives* inséré dans le numéro d'*A&D* de janvier 1903 (exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



Prospectus publicitaire pour *Dix estampes décoratives en couleurs* d'Eugène Grasset, inséré dans le numéro d'*A&D* de janvier 1903 (exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



Maurice Pillard-Verneuil, *Salle à manger*
repr. *in* G. Mourey, « L'Exposition de "La Poignée" », *A&D*, février 1903, p. 69.



Paul Grandhomme, *Émail sur or gravé*
repr. *ibid.*, p. 68.



Émile Robert, *Lanterne*
repr. *ibid.*, p. 65.



Victor Prouvé et Émile Robert, *Porte en fer forgé*
repr. *ibid.*, p. 70
loc : Nancy, musée de l'École de Nancy.







Edouard Colonna (carton) pour L'Art Nouveau Bing, *[Tapis]*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Le tapis moderne », *A&D*, février 1903, p. 50.

George de Feure (carton) pour L'Art Nouveau Bing, *[Tapis]*
repr. *ibid*., p. 44.

Frank Brangwyn (carton) pour L'Art Nouveau Bing, *[Tapis]*
repr. *ibid*., p. 49.



Joseph Mendes da Costa,
Singe malade
repr. *in* G. Mourey,
« Mendes da Costa »,
A&D, avril 1903, p. 115.



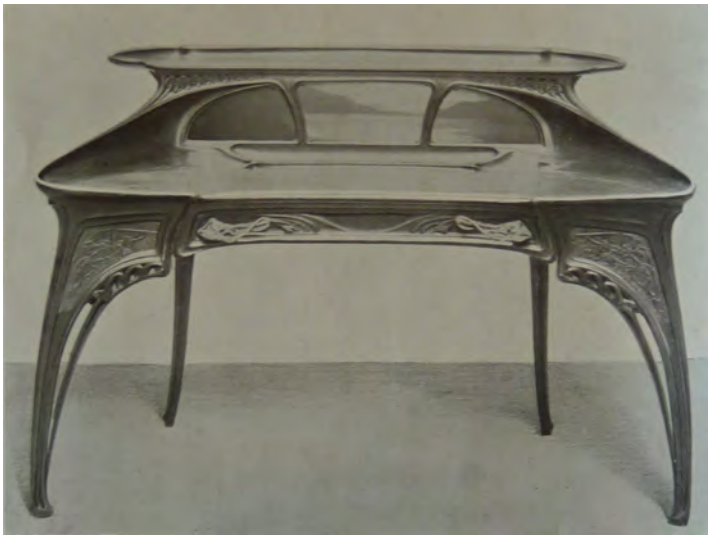
Joseph Mendes da Costa,
« Mon trésor », grès-cérame
repr. *ibid.*, p. 117.



Joseph Mendes da Costa,
Jardinière, grès-cérame
repr. *ibid.*, p. 117.



Henri Le Sidaner, *Neige à Bruges*
repr. *in A&D*, avril 1903, h. t.



Jacques Gruber, *Bureau*
repr. *in* J. Rais, « L'École de Nancy et son exposition au Musée des arts décoratifs »,
A&D, avril 1903, p. 138.



Eugène Vallin, *Décoration de salle de billard*
repr. *ibid.*, p. 133.





Émile Gallé, *Table et lampe*
repr. *in* J. Rais, « L'École de Nancy et son exposition au Musée des arts décoratifs », *A&D*, avril 1903, p. 131.

Camille Gauthier, *Dressoir*
repr. *ibid.*, p. 136.

Louis Majorelle, *Table à thé*
repr. *ibid.*, p. 134
loc : Nancy, musée de l'École de Nancy (1 ex).





Prospectus publicitaire pour
M. Pillard-Verneuil, *Étude de la plante*,
inséré dans le numéro d'*A&D* d'avril 1903
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).




Librairie Centrale des Beaux-Arts
Emile LÉVY, EDITEUR
13, Rue Lafayette, 13 — PARIS

Étude de la Plante

Son application
aux Industries d'Art

PAR
M.-P. VERNEUIL

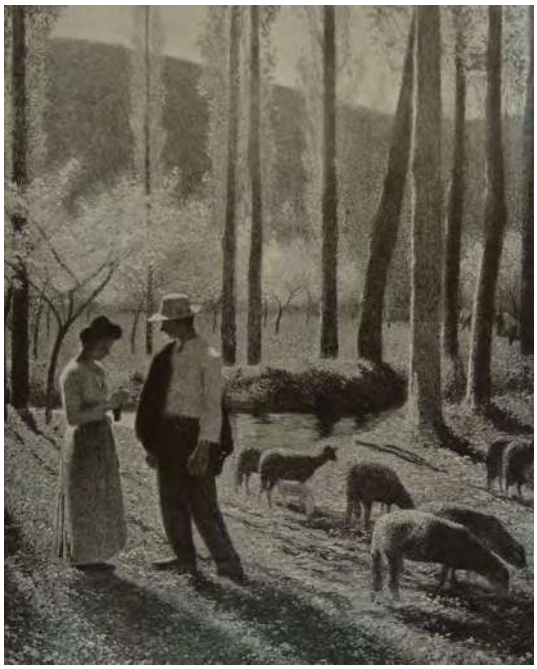
Cet ouvrage, conçu par l'auteur suivant un plan pratique et rationnel contient une étude rapide des éléments botaniques nécessaires à l'artiste, des indications très précises sur les bordures et les jeux de fonds, indications applicables à toutes les industries.

Chacune de ces industries (Pochoir, Papier peint, Etoffes, Céramique, Marqueterie, Tapis, Ferronnerie, etc., etc.) est ensuite étudiée dans des chapitres spéciaux où l'auteur a pris soin d'indiquer les conditions particulières exigées par la technique pour la bonne réalisation des compositions suivant les matières employées et les surfaces à décorer.

Tel qu'il est cet ouvrage nous semble le vade-mecum du décorateur.

Il contient du reste **120 ÉTUDES DE FLEURS** et environ **300 APPLICATIONS** de ces mêmes fleurs aux industries passées en revue dans ce volume.

Prix de l'ouvrage (format in-4°) cartonné à l'anglaise. **60** fr.



Henri Martin, [*Les Faucheurs*]
repr. *in* H. Marcel, « Salons de 1903 : Henri Martin », *A&D*, mai 1903, p. 146
loc : Toulouse, Capitole.



Henri Martin,
[*Les Faucheurs*]
repr. *ibid*., p. 147
loc : Toulouse, Capitole.



Henri Martin, [*Les Faucheurs*]
repr. *ibid*., p. 141-142
loc : Toulouse, Capitole.

Charles Plumet et Tony Selmersheim, *Chambre à coucher*
repr. *in* F. Jourdain,
« Un mobilier, une maison moderne », *A&D*, mai 1903,
p. 159.



Charles Plumet, *Petit hôtel*
repr. *ibid.*, p. 153.





Charles Plumet et Tony Selmersheim, *Table à coiffer*
repr. *ibid.*, p. 161.



Charles Plumet et Tony Selmersheim, *Bureau*
repr. *ibid.*, p. 152.



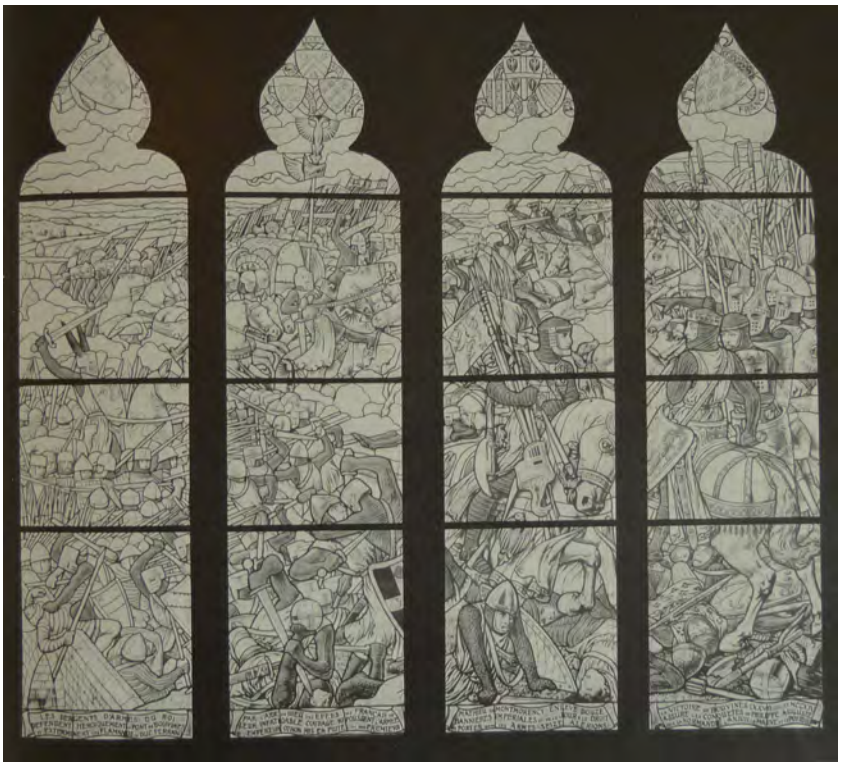
Léon Bénouville, *Mobilier de maison ouvrière ou de maison de campagne*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « L'art décoratif à la Société nationale », *A&D*, juin 1903, p. 176.



Léon Bénouville, *Mobilier de maison ouvrière ou de maison de campagne (Cuivres par P. Brindeau, Menuiseries par Jacques Le Cœur, décoration par Félix Aubert)*
repr. *ibid.*, p. 177.



Henri Sauvage et Charles Sarazin, *Chambre d'enfant (Grès de Bigot, Fer forgé de Regius, Papier peint et marqueterie de Francis Jourdain et Cousin)*
repr. *ibid.*, p. 179.



Eugène Grasset, *« La Bataille de Bouvines », vitrail exécuté par Félix Gaudin*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « L'art décoratif à la Société nationale », *A&D*, juin 1903, p. 181.



Victor Peter, *Rêverie*
repr. *in* P. Vitry, « La sculpture au Salon. – Société des artistes français », *A&D*, août 1903, p. 256.

Sergueï Malioutine, *Banc de vestibule*
repr. *in* G. Mourey, « L'Art populaire russe »,
A&D, août 1903, p. 240.



Sergueï Malioutine, *Maison à Talachkino*
repr. *ibid*., p. 239.





Ateliers de Talachkino, *Poteries en terre cuite*
repr. *ibid*., p. 245.



Ateliers de Talachkino, *Broderie sur toile*
repr. *ibid*., p. 239.







Albert Baertsoen, *La Grand'Rue, le matin*
repr. *in* H. Fierens-Gevaert, « Albert Baertsoen », *A&D*, août 1903, p. 259.

Albert Baertsoen, *Middelbourg, l'été*
repr. *ibid*., p. 264.

Albert Baertsoen, *La Vieille Porte, dessin*
repr. *ibid*., p. 261.

Albert Baertsoen, *Reflets, eau-forte*
repr. *ibid*., p. 262.





Anonyme, [*Dentelle*],
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'École de dentelles de Vienne »,
A&D, août 1903, p. 265.



Anonyme, [*Dentelle*],
repr. *ibid.*, p. 265.

Anonyme, [*Dentelle*],
repr. *ibid.*, p. 265.





Hélène de Rudder,
Pénélope, panneau brodé
repr. *in A&D*, septembre 1903, h. t.

Hélène de Rudder, *L'Automne*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Mme de Rudder, brodeuse »,
A&D, septembre 1903, p. 293.





Paul Jouve, *[Léopard]*
repr. *in* R. Binet,
« Paul Jouve, animalier »,
A&D, octobre 1903, p. 322.



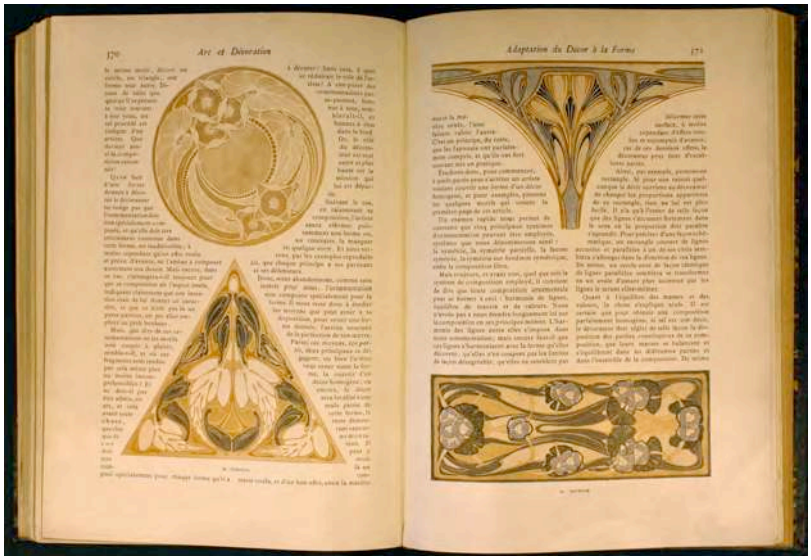
Paul Jouve,
Panthère, exécutée en céramique par M. Mouton
repr. *ibid.*, p. 330.

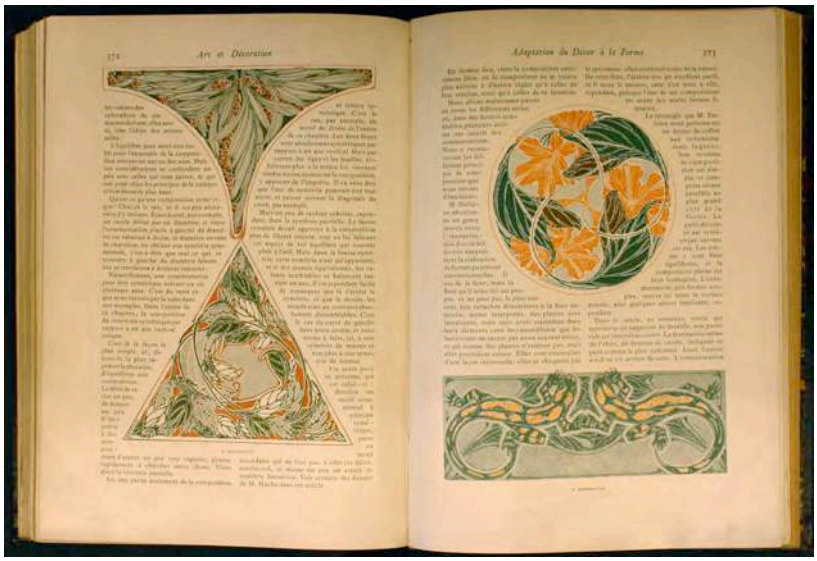
Carl Larsson, *Un déjeuner amer*
repr. *in* E. Avenard, « Carl Larsson »,
A&D, novembre 1903, p. 343.

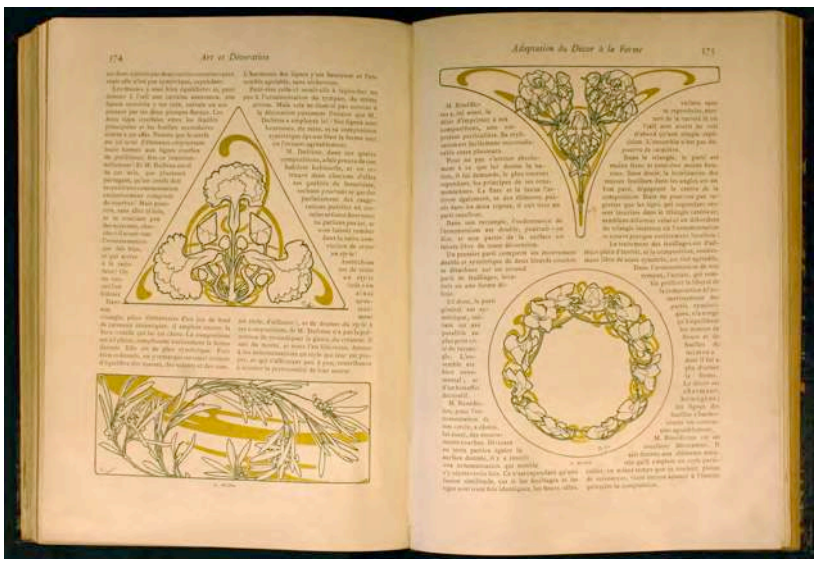
Carl Larsson, *La Chambre de papa*
repr. *ibid.*, p. 343.



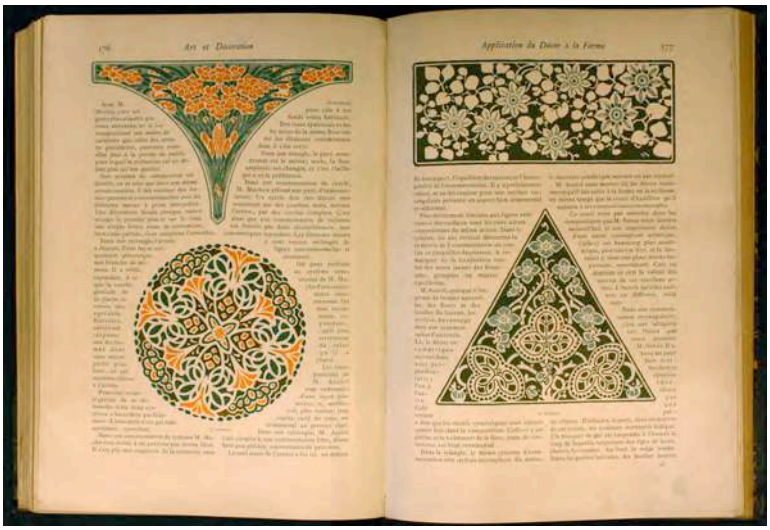


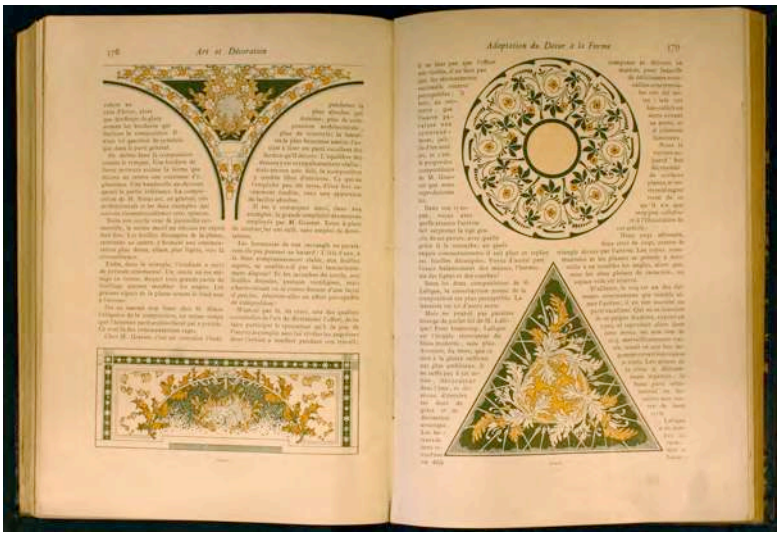






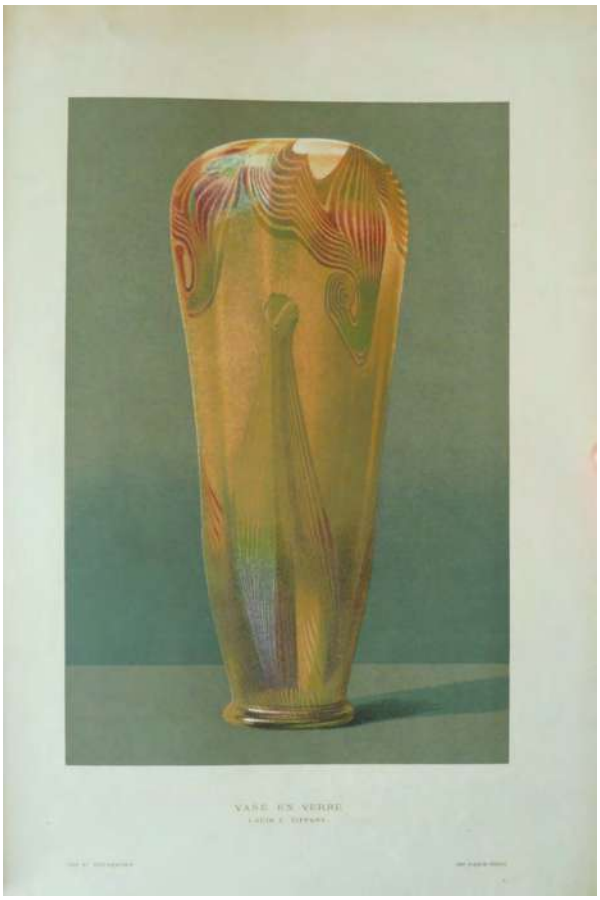
Maurice Pillard-Verneuil,
« Adaptation du décor à la forme »,
A&D, décembre 1903, p. 370-375.







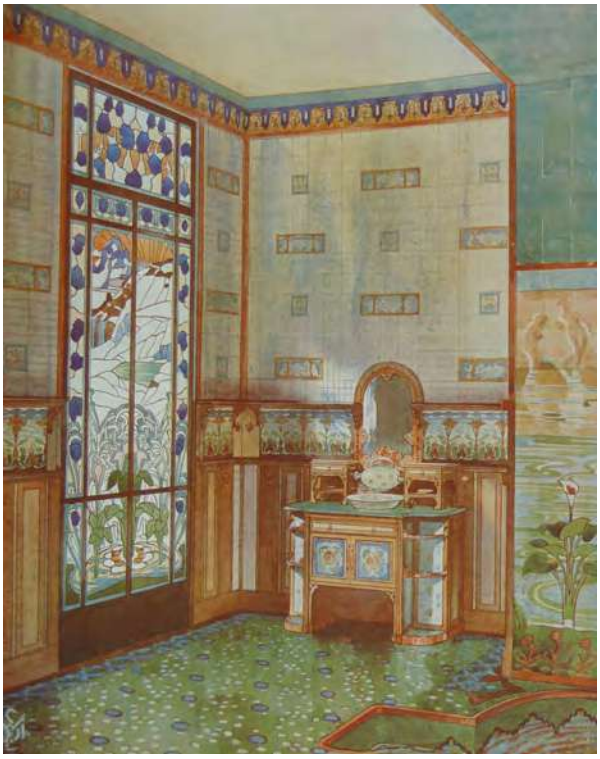
Maurice Pillard-Verneuil,
« Adaptation du décor à la forme »,
A&D, décembre 1903, p. 376-381.



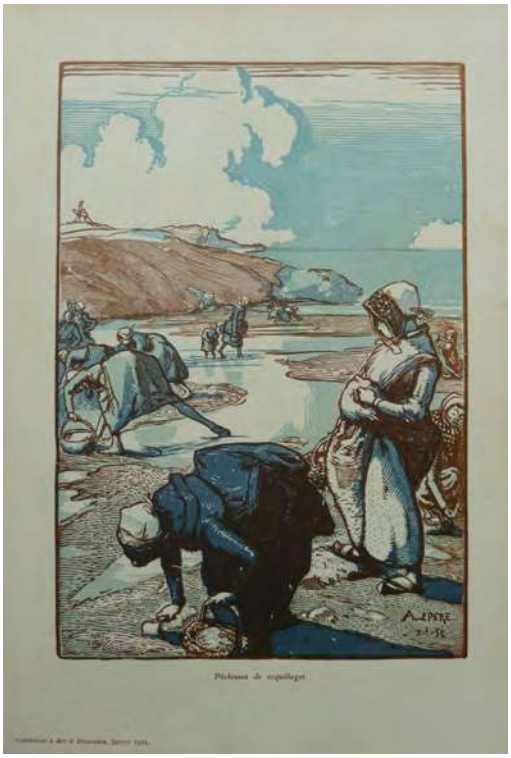
Louis Comfort Tiffany, *Vase en verre*
repr. *in A&D*, juillet 1903, h. t.

Eugène-Martial Simas, *Cabinet de toilette (piscine en mosaïque d'émail)*
repr. *in A&D*, décembre 1903, h. t.





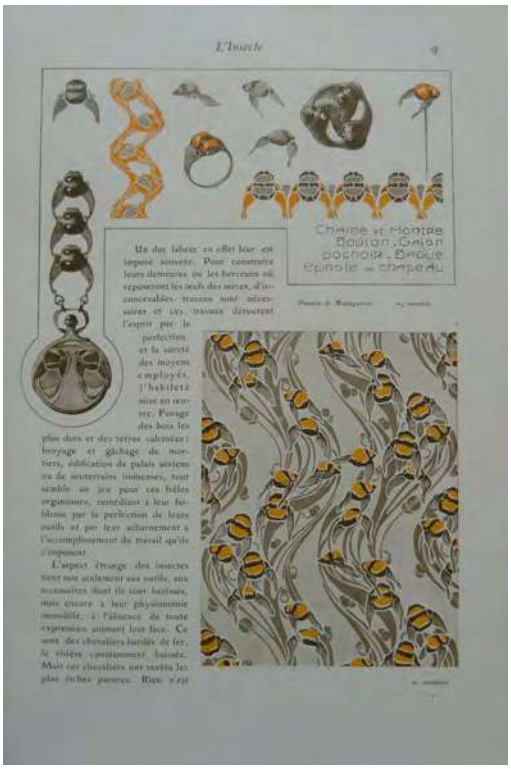
Eugène-Martial Simas, *Cabinet de toilette (vue d'ensemble)*
repr. *in A&D*, décembre 1903, h. t.



Auguste Lepère, *Pêcheuse de coquillage*
repr. *in A&D*, janvier 1904, h. t.

M. Pillard-Verneuil, « L'Insecte », *A&D*, janvier 1904, p. 1 ; 9.









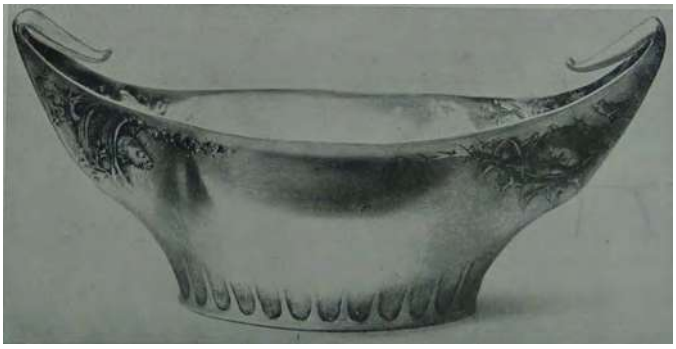
Émile Robert, *Table à thé*
repr. *in* P. Calmettes, « La Poignée »,
A&D, février 1904, p. 55.



Abel Landry, *Bureau*
repr. *ibid*., p. 61.

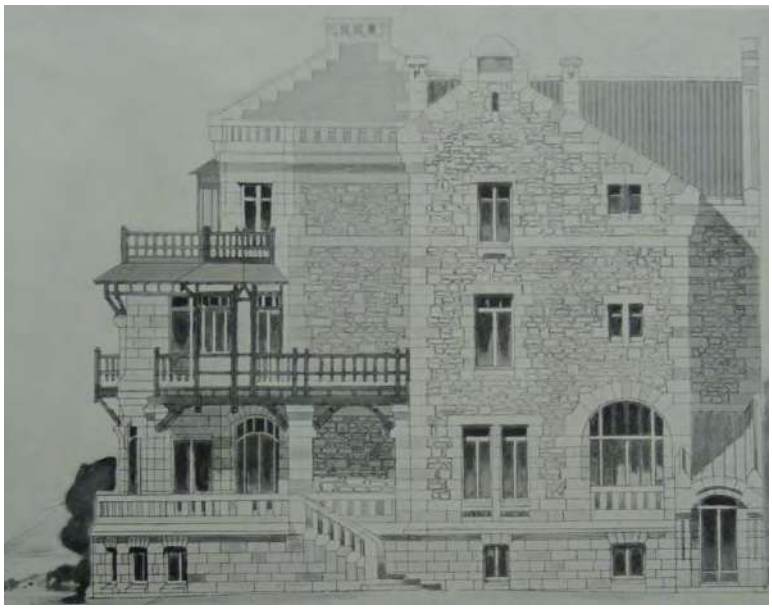
Eugène Belville, *Chemin de table en broderie*
repr. *ibid*., p. 54.

Jules Brateau, *Coupe en argent*
repr. *ibid*., p. 56.





Henri Sauvage et Charles Sarazin,
Villa en Bretagne
repr. *in A&D*, février 1904, h. t.
loc : détruite.



Henri Sauvage et Charles Sarazin,
Façade sud
repr. *in* G. Mourey, « Une villa en Bretagne », *A&D*, février 1904, h. t.



Henri Sauvage et Charles Sarazin,
Vue intérieure du hall, façade nord
repr. *ibid.*, h. t.



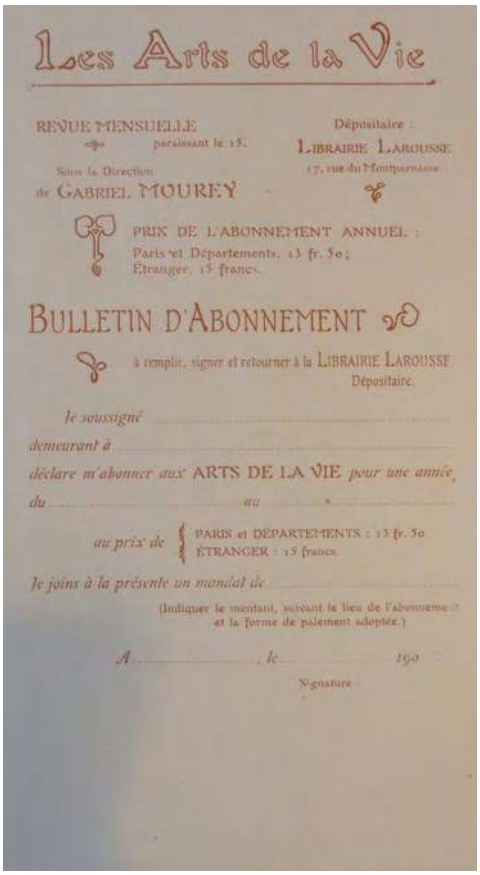


Paul Croix-Marie
repr. *in* Ch. Genuys,
« L'exposition de la Société des Artistes décorateurs », *A&D*, mars 1904, p. 88.

Maurice Dufrène, *Cabinet de travail*
repr. *ibid.*, p. 83.

Paul Follot, *Cabinet de travail*
repr. *ibid.*, p. 87.





Les Arts de la Vie

REVUE MENSUELLE
paraissant le 15.
Sous la Direction
de GABRIEL MOUREY

Dépositaire :
LIBRAIRIE LAROUSSE
17, rue du Montparnasse.

PRIX DE L'ABONNEMENT ANNUEL :
Paris et Départements, 13 fr. 50 ;
Étranger, 15 francs.

BULLETIN D'ABONNEMENT

à remplir, signer et retourner à la LIBRAIRIE LAROUSSE
Dépositaire.

Le soussigné .....

demeurant à .....

déclare m'abonner aux ARTS DE LA VIE *pour une année,*

du ..... *au* .....

au prix de { PARIS et DÉPARTEMENTS : 13 fr. 50
ÉTRANGER : 15 francs.

Je joins à la présente un mandat de .....

(Indiquer le montant, suivant le lieu de l'abonnement et la forme de paiement adoptée.)

A ....., *le* 190

Signature :

Bulletin d'abonnement pour *Les Arts de la Vie* inséré dans le numéro d'*A&D* de mars 1904 (exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



Paraissant du 15 au 20 de chaque mois

Les Arts de la Vie

REVUE MENSUELLE

Dirigée par
GABRIEL MOUREY

APPRENDRE à tous à connaître, à comprendre, à ressentir, à aimer l'Art sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations, dans tous ses rapports avec les idées et les mœurs d'aujourd'hui, tel est le but de la revue : *Les Arts de la Vie*, qui paraîtra mensuellement à partir du 15 Janvier 1904, sous la direction de M. GABRIEL MOUREY.

Tous les bons esprits l'accueilleront avec joie.

Elle naît, en effet, non seulement de l'union d'écrivains et d'artistes qui souffrent de voir leurs convictions les plus chères méconnues ou dédaignées, mais des aspirations du grand public intellectuel qui réclame depuis longtemps un organe sincère, indépendant, de libre discussion, où règne, au lieu du mensonge intéressé, la vérité loyale et courageuse.

Prospectus publicitaire pour *Les Arts de la Vie* inséré dans le numéro d'*A&D* de mars 1904 (exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



Charles Cottet, *Carton du panneau central du triptyque au « Pays de la mer »*
repr. *in* L. Bénédite,
« Charles Cottet »,
A&D, avril 1904, p. 101.



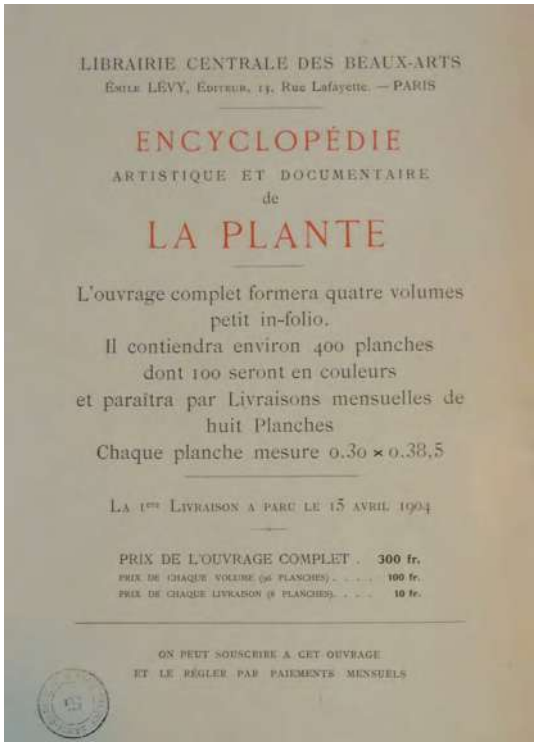
Charles Cottet,
Le Pardon de Sainte-Anne la Palud
repr. *in A&D*, avril 1904, h. t.

Henri Martin, *Le Travail, panneaux décoratifs destinés à la Caisse d'Épargne de Marseille : L'Aube, le Midi, le Soir*
repr. *in* L. Bénédite,
« La peinture aux Salons de 1905 »,
A&D, juillet 1904, p. 5.

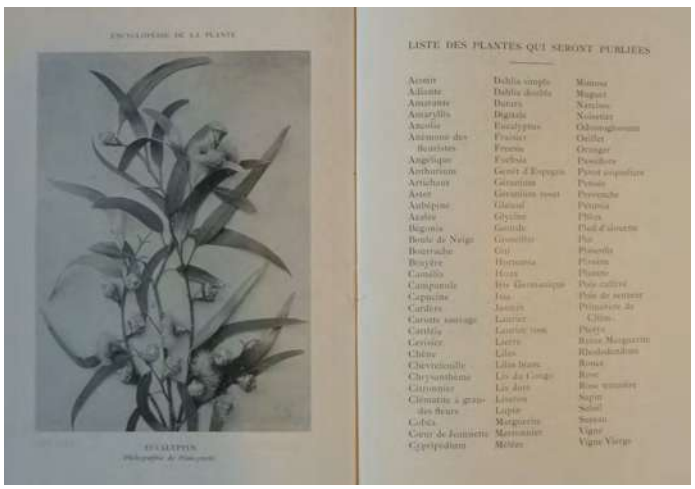












Prospectus publicitaire pour M. Pillard-Verneuil, *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* inséré dans le numéro d'*A&D* de juin 1904
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).

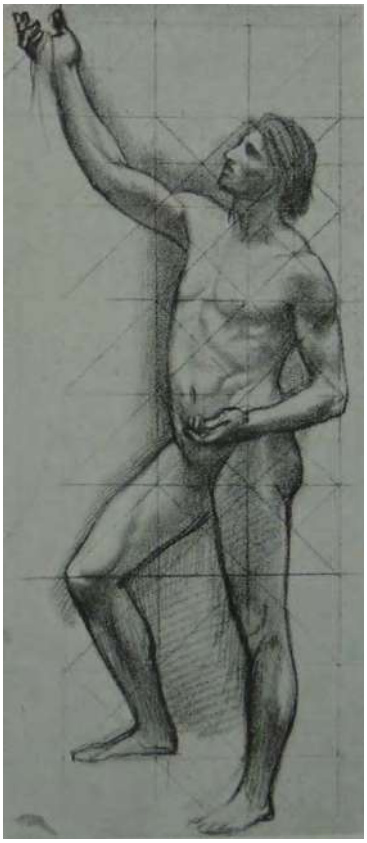


Émile Derré, *Projet de fontaine*
repr. *in* P. Vitry, « La sculpture aux Salons »,
A&D, juillet 1904, p. 31.

Alphonse Amédée Cordonnier, *Sur le pavé*
repr. *ibid.*, p. 30.







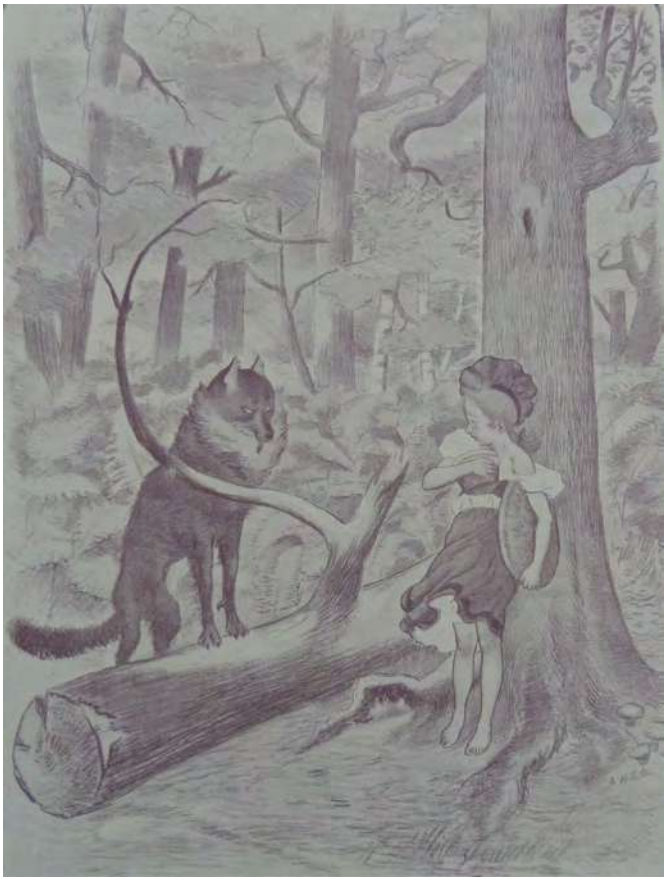


Pierre Puvis de Chavannes, *Étude pour le « Ludus pro Patria »*
repr. *in* L. Bénédite, « À propos des dessins de Puvis de Chavannes », *A&D*, juillet 1904, p. 43.

Pierre Puvis de Chavannes, *Étude*
repr. *ibid.*, p. 43.

Pierre Puvis de Chavannes, *Étude pour « L'Enfance de sainte Geneviève »*
repr. *ibid.*, p. 43.





Clémentine-Hélène Dufau,
Image murale pour l'école
repr. *in* P. Vitry, « L'Art à l'école »,
A&D, août 1904, p. 53.

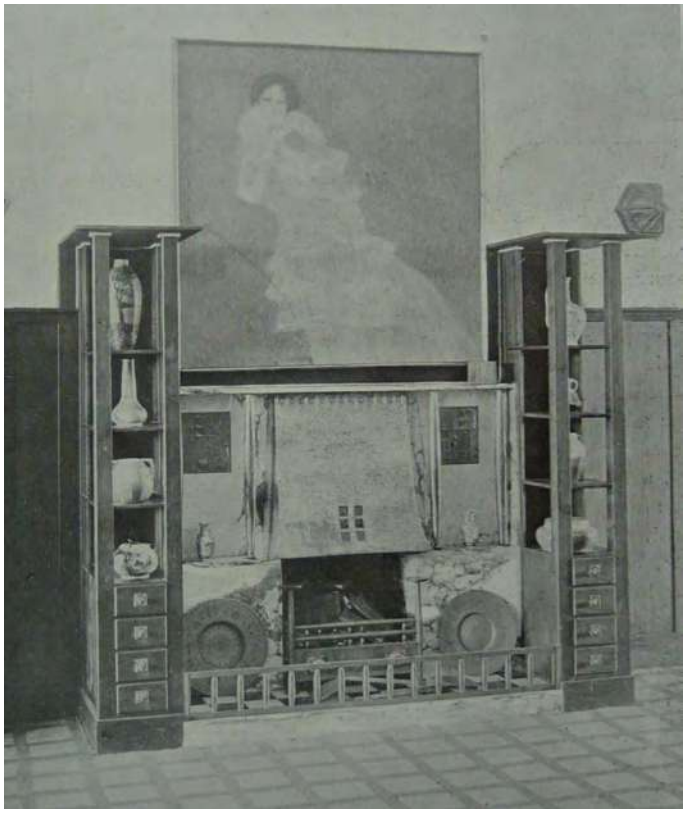


Adolphe Willette, *Image murale pour l'école*
repr. *ibid.*, p. 54.

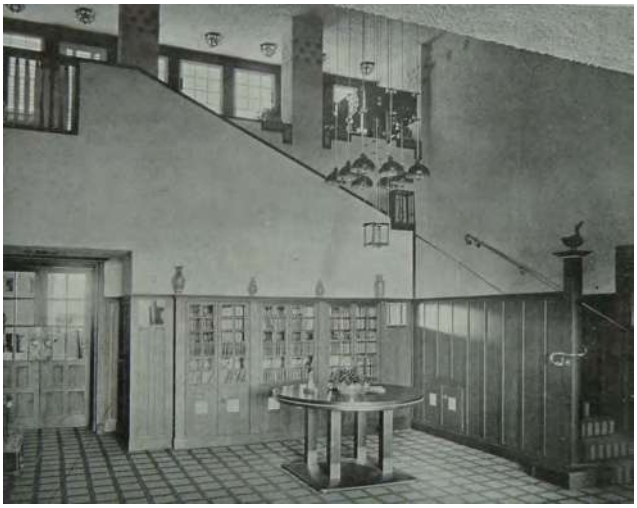
Etienne Moreau-Nélaton,
Image murale pour l'école
repr. *ibid.*, p. 52.

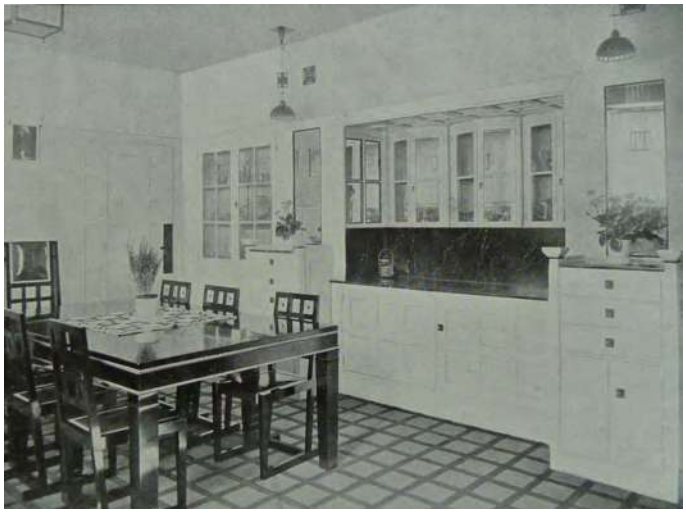


Henri Rivière, *Paysage (fragment d'un tableau d'enseignement scolaire*)
repr. *ibid.*, p. 56.



Josef Hoffmann, *Hall. Maison du docteur Henneberg*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Quelques intérieurs à Vienne, par Joseph Hoffmann », *A&D*, août 1904, p. 63.
loc : détruit.



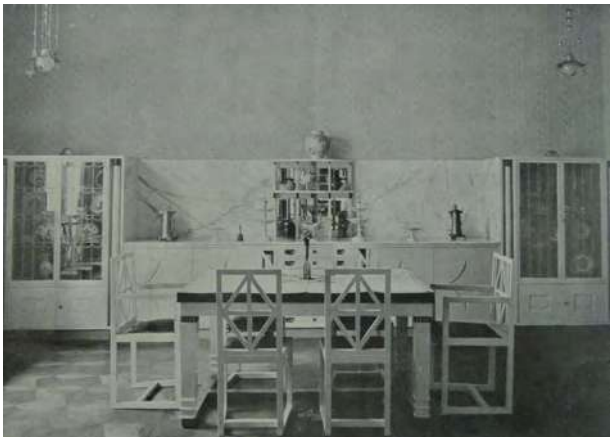


Josef Hoffmann, *Cheminée de hall. Maison du docteur Henneberg*
repr. *ibid.*, p. 61.
loc : détruit.

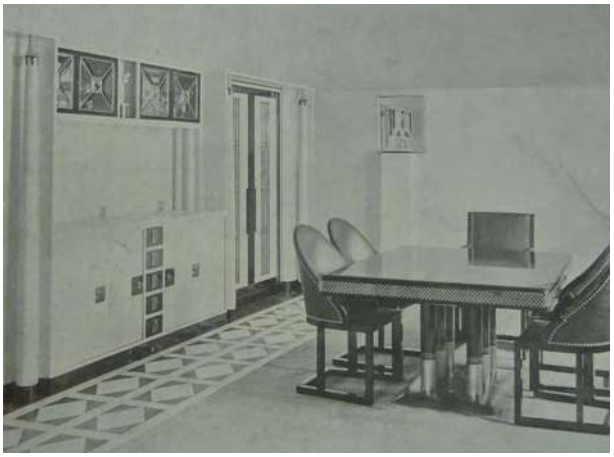
Josef Hoffmann, *Salle à manger. Maison du docteur Henneberg*
repr. *ibid.*, p. 62.
loc : détruit.



Josef Hoffmann, *Escalier. Maison de M. Max Biach*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Quelques intérieurs à Vienne, par Joseph Hoffmann »,
A&D, août 1904, p. 69
loc : détruit.



Josef Hoffmann, *Salle à manger. Maison de M. Max Biach*
repr. *ibid*., p. 70.
loc : détruit.



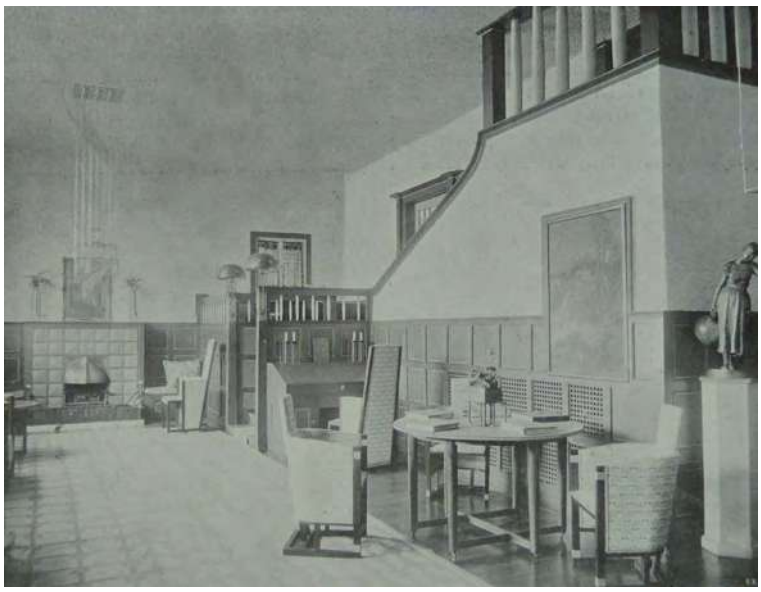
Josef Hoffmann, *Salle à manger. Maison de M. Warndorfer*
repr. *ibid*., p. 68.
loc : détruit.



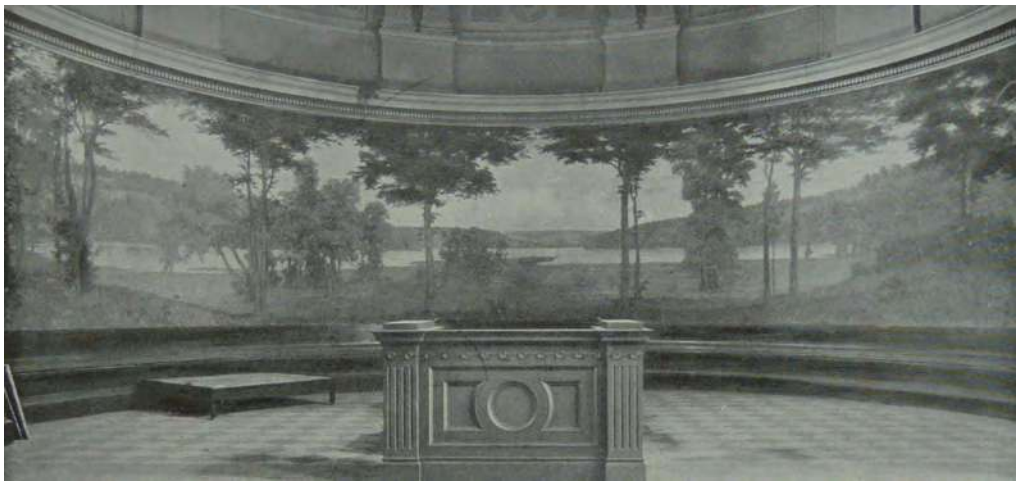
Josef Hoffmann, *Hall. Maison du docteur Spitzer*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Quelques intérieurs à Vienne, par Joseph Hoffmann », *A&D*, août 1904, p. 62.
loc : détruit.



Josef Hoffmann, *Cabinet de travail. Maison du docteur Spitzer*
repr. *ibid.*, p. 66.
loc : détruit.



Josef Hoffmann, *Hall. Maison du docteur Spitzer*
repr. *ibid.*, p. 65.
loc : détruit.



Prince Eugène, *Paysage décoratif (Lycée latin du Nord, Stockholm)*
repr. *in* E. Avenard, « L'Art à l'école en Suède », *A&D*, octobre 1904, p. 125.



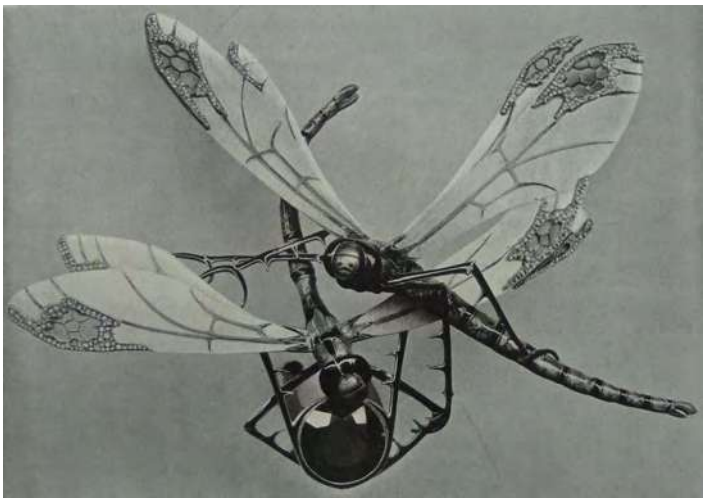
Nils Kreuger, *Dans l'île d'Œland (École primaire communale d'Œstermalm, Stockholm*)
repr. *ibid.*, p. 125.



Carl Larsson, *« Dehors souffle le vent d'été » (Lycée latin, Gœteborg)*
repr. *ibid.*, p. 128-129.



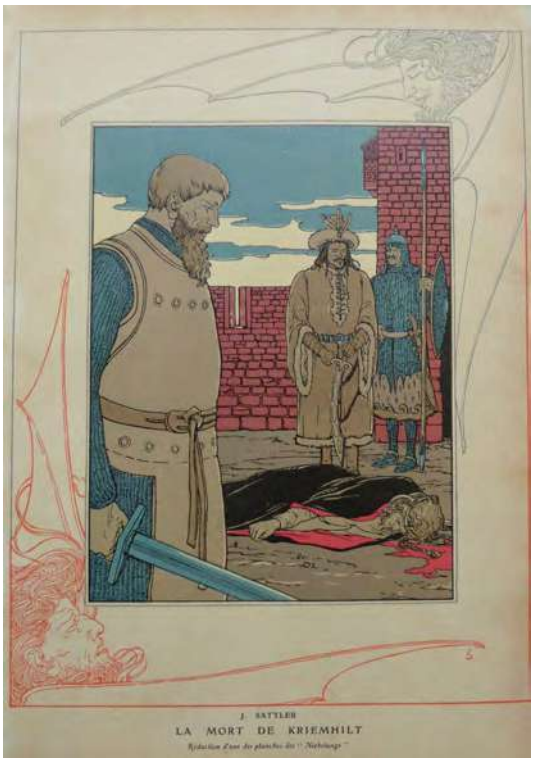




Lucien Gaillard, *Pendant*
repr. *in* M. Guillemot,
« Quelques bijoux de Lucien Gaillard »,
A&D, octobre 1904, p. 130.

Lucien Gaillard, *Boucle*
repr. *ibid*., p. 134.

Lucien Gaillard, *Libellules*
repr. *ibid*. p. 133.



Joseph Sattler, *La mort de Krimehilt*
repr. *in A&D*, octobre 1904, h. t.



Georges Chedanne, *Vue prise de l'avenue Kléber*
repr. *in* R. Marx,
« À propos d'une construction récente de M. Chedanne »,
A&D, novembre 1904, p. 159.



DEUXIÈME ANNÉE

COURS ET ATELIER

D'ART DÉCORATIF

M. P.-VERNEUIL

49, Rue Lemercier, PARIS (XVIIe)

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE DE COMPOSITION DÉCORATIVE

Composition. — Esthétique. — Interprétation synthétique des formes naturelles. — Techniques industrielles et artistiques.

PREMIÈRE ANNÉE. — Étude des ornementations élémentaires. — La couleur. — Étude et interprétation de la flore.

Le mardi à 2 heures à partir du 8 novembre 1904.

DEUXIÈME ANNÉE. — Étude et interprétation de la flore et de la faune : Insectes, poissons, oiseaux, etc. — Le paysage décoratif.

Le mardi à 3 h. 1/4, à partir du 8 novembre.

COURS PAR CORRESPONDANCE

Le programme des études est le même que celui indiqué ci-dessus. Le cours parviendra chaque semaine à l'élève qui aura à envoyer des esquisses et compositions. Celles-ci lui reviendront annotées et corrigées.

A partir du 1er novembre.

ATELIER D'ART DÉCORATIF

Enseignement pratique des procédés ornementaux. — Exécution par les élèves de travaux dans l'art du cuir repoussé et ciselé. — Pyrogravure. — Pochoir. — Étoffes et velours décorés à l'aérographe. — Panneaux décoratifs. — Enluminure. — Broderies, tapisseries, etc.

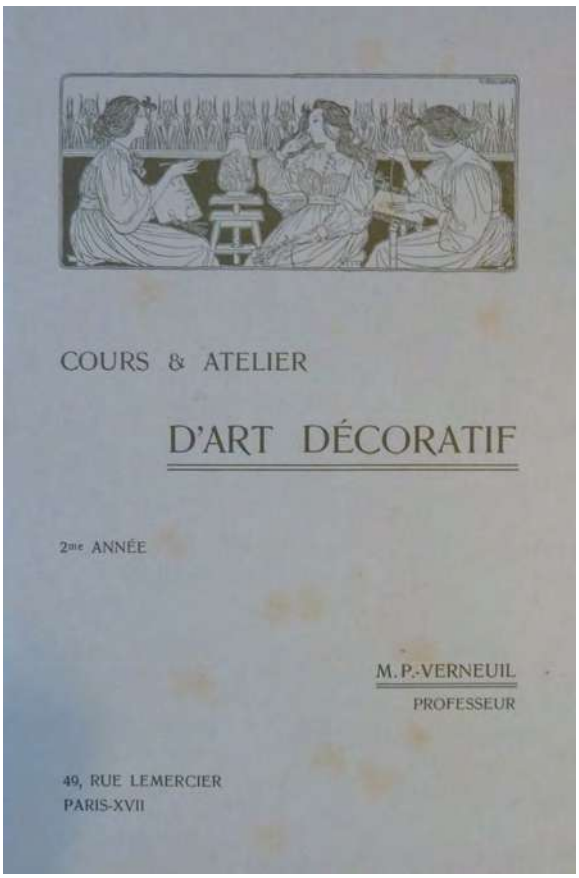
Compositions pour le Bijou, le Meuble, la Céramique, le Vitrail, etc.

Le vendredi de 2 heures à 5 heures à partir du 4 novembre 1904.

POUR RENSEIGNEMENTS COMPLÉMENTAIRES ET PROGRAMME DÉTAILLÉ ÉCRIRE À

M. M. P.-VERNEUIL, 49, Rue Lemercier, PARIS (XVIIe)

Prospectus publicitaire pour le cours
de Maurice Pillard-Verneuil,
inséré dans le numéro d'*A&D* de novembre 1904
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



COURS & ATELIER

D'ART DÉCORATIF

2me ANNÉE

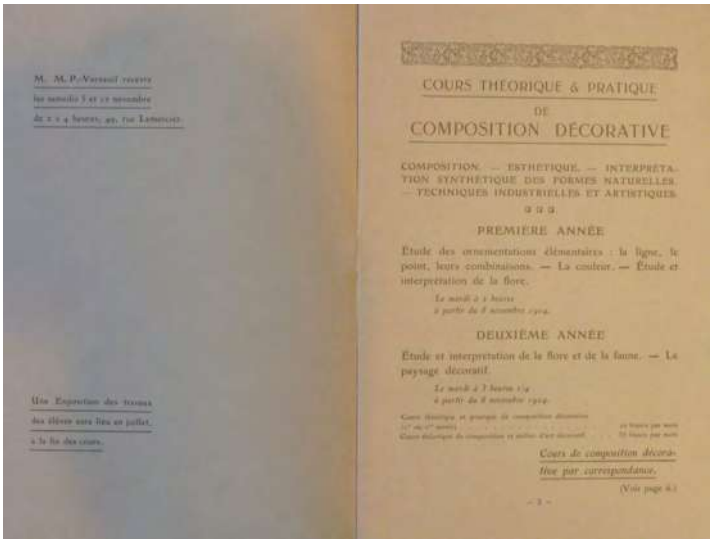
M. P.-VERNEUIL

PROFESSEUR

49, RUE LEMERCIER

PARIS-XVII

Programme du cours
de Maurice Pillard-Verneuil,
inséré dans le numéro d'*A&D* de novembre 1904
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



M. M.-P. Verneuil reçoit
les samedis 5 et 12 novembre
de 2 à 4 heures, 49, rue Lemercier.

Une Exposition des travaux
des élèves aura lieu en juillet,
à la fin des cours.

COURS THÉORIQUE & PRATIQUE
DE
COMPOSITION DÉCORATIVE

COMPOSITION. — ESTHÉTIQUE. — INTERPRÉTATION SYNTHÉTIQUE DES FORMES NATURELLES. — TECHNIQUES INDUSTRIELLES ET ARTISTIQUES.

PREMIÈRE ANNÉE

Étude des ornementations élémentaires : la ligne, le point, leurs combinaisons. — La couleur. — Étude et interprétation de la flore.

Le mardi à 1 heure
à partir du 8 novembre 1904.

DEUXIÈME ANNÉE

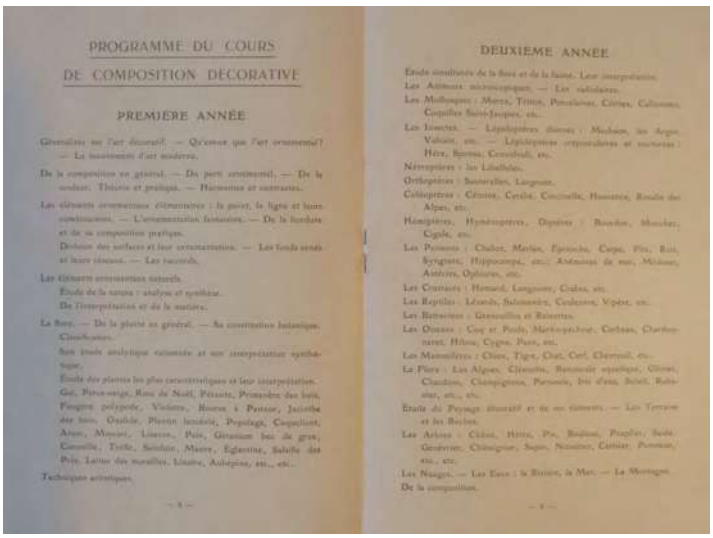
Étude et interprétation de la flore et de la faune. — Le paysage décoratif.

Le mardi à 7 heures 1/2
à partir du 8 novembre 1904.

Cours théorique et pratique de composition décorative
1re et 2e année . . . . . 25 francs par mois
Cours théorique de composition et atelier d'art décoratif . . . . . 35 francs par mois

Cours de composition décorative par correspondance.

(Voir page 6.)



PROGRAMME DU COURS
DE COMPOSITION DÉCORATIVE

PREMIÈRE ANNÉE

Généralités sur l'art décoratif. — Qu'entend-on par l'art ornemental? — Le mouvement d'art moderne.

De la composition en général. — Du point ornemental. — De la couleur. Théorie et pratique. — Harmonies et contrastes.

Les éléments ornementaux élémentaires : le point, la ligne et leurs combinaisons. — L'ornementation fantaisiste. — De la bordure et de sa composition pratique.

Division des surfaces et leur ornementation. — Les fonds unis et leurs réseaux. — Les rayonnés.

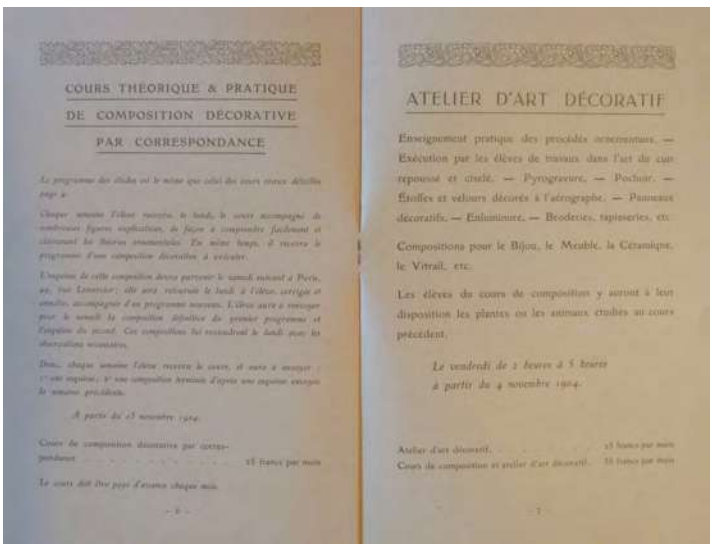
Les éléments ornementaux naturels.
Étude de la nature : analyse et synthèse.
De l'interprétation et de la stylisation.

La flore. — De la plante en général. — Sa constitution botanique. Classification.
Son étude analytique raisonnée et son interprétation synthétique.
Étude des plantes les plus caractéristiques et leur interprétation.
Gui, Pâtes-neige, Rose de Noël, Pétasite, Primevère des bois, Fougère, polypode, Violettes, Renoncule à Pentor, Jacinthe des bois, Oxalide, Pissenlit lactifère, Pervenche, Coquelicot, Arum, Muscari, Linaires, Pois, Gitaumier bec de grue, Camomille, Trèfle, Solidon, Mauve, Eglantine, Salsifis des Prés, Lierre des murailles, Linaire, Aubépine, etc., etc.

Techniques artistiques.

DEUXIÈME ANNÉE

Étude simultanée de la flore et de la faune. Leur interprétation.
Les Animaux microscopiques. — Les radiolaires.
Les Mollusques : Moules, Tritons, Porcelaines, Cônes, Calicoises, Coquilles Saint-Jacques, etc.
Les Insectes. — Lépidoptères diurnes : Machaon, les Argus, Vulcain, etc. — Lépidoptères crépusculaires et nocturnes : Hère, Sphinx, Cossidiidi, etc.
Névroptères : les Libellules.
Orthoptères : Sauterelles, Langouste.
Coléoptères : Cétoine, Cerabe, Coccinelle, Hannetons, Rosalie des Alpes, etc.
Hémiptères, Hyménoptères, Diptères : Bourdon, Moucher, Cigale, etc.
Les Poissons : Chabot, Merlan, Epinoche, Carpe, Pire, Raie, Syngnate, Hippocampe, etc.; Anémones de mer, Méduses, Astéries, Ophiures, etc.
Les Crustacés : Homard, Langouste, Crabe, etc.
Les Reptiles : Lézards, Salamandre, Couleuvre, Vipère, etc.
Les Batraciens : Grenouille et Rainettes.
Les Oiseaux : Coq et Poule, Martin-pêcheur, Corbeau, Chardonneret, Héron, Cygne, Paon, etc.
Les Mammifères : Chien, Tigre, Chat, Cerf, Chevreuil, etc.
La Flore : Les Algues, Cétérach, Renoncule aquatique, Glycine, Chardons, Champignons, Pervenche, Iris d'eau, Bolet, Rubéacées, etc., etc.
Étude du Paysage décoratif et de ses éléments. — Les Terrains et les Roches.
Les Arbres : Chêne, Hêtre, Pin, Bouleau, Peuplier, Saule, Genévrier, Châtaignier, Sapin, Noisetier, Cotinier, Pommier, etc., etc.
Les Nuages. — Les Eaux : la Rivière, la Mer. — La Montagne.
De la composition.



COURS THÉORIQUE & PRATIQUE
DE COMPOSITION DÉCORATIVE
PAR CORRESPONDANCE

Le programme des études est le même que celui des cours ci-avant détaillés page 4.

Chaque semaine l'élève recevra, le lundi, le sujet accompagné de nombreuses figures explicatives, de façon à comprendre facilement et clairement les théories ornementales. En même temps, il recevra le programme d'une composition décorative à exécuter.

L'esquisse de cette composition devra parvenir le samedi suivant à Paris, 49, rue Lemercier; elle sera retournée le lundi à l'élève, corrigée et annotée, accompagnée d'un programme nouveau. L'élève aura à remettre pour le samedi la composition définitive du premier programme et l'esquisse du second. Ces compositions lui reviendront le lundi avec les observations nécessaires.

Donc, chaque semaine l'élève recevra le sujet, et aura à envoyer : 1° une esquisse; 2° une composition terminée d'après une esquisse envoyée la semaine précédente.

A partir du 15 novembre 1904.

Cours de composition décorative par correspondance . . . . . 15 francs par mois

Le cours doit être payé d'avance chaque mois.

ATELIER D'ART DÉCORATIF

Enseignement pratique des procédés ornementaux. — Exécution par les élèves de travaux dans l'art du cuir repoussé et ciselé. — Pyrogravure. — Pochoir. — Étoffes et velours décorés à l'aérographe. — Panneaux décoratifs. — Enluminure. — Broderies, tapisseries, etc.

Compositions pour le Bijou, le Meuble, la Céramique, le Vitrail, etc.

Les élèves du cours de composition y auront à leur disposition les plantes ou les animaux étudiés au cours précédent.

Le vendredi de 2 heures à 5 heures
à partir du 4 novembre 1904.

Atelier d'art décoratif . . . . . 25 francs par mois
Cours de composition et atelier d'art décoratif . . . . . 35 francs par mois

Programme du cours
de Maurice Pillard-Verneuil,
inséré dans le numéro d'*A&D* de novembre 1904
(exemplaire conservé à la Réserve de la BSG, Paris).



Tony Selmersheim, *Bureau-bibliothèque*
repr. *in* F. Jourdain, « Tony Selmersheim », *A&D*, décembre 1904, p. 194.



Tony Selmersheim, *Bureau-bibliothèque*
repr. *in* F. Jourdain, « Tony Selmersheim », *A&D*, décembre 1904, p. 194.



Les Poissons

M. Pillard-Verneuil, « Les poissons », *A&D*, janvier 1905, p. 1.







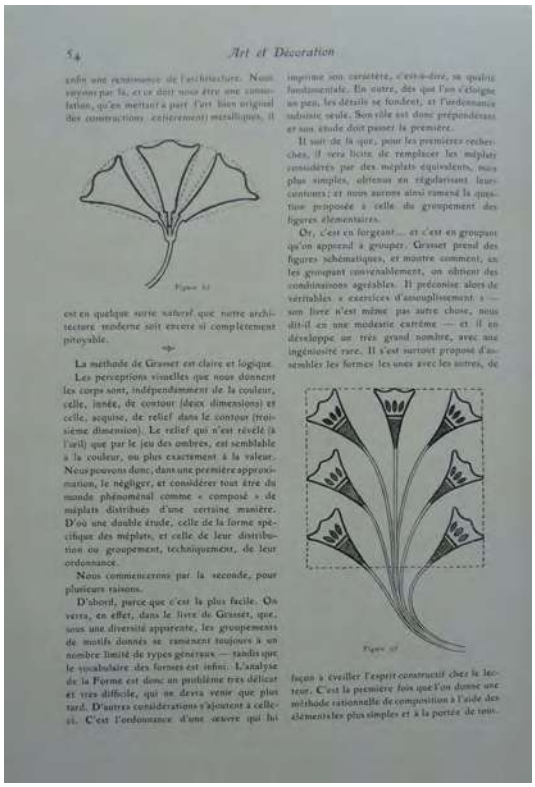
M. Pillard-Verneuil, *Perche*
repr. *ibid.*, p. 13.

M. Pillard-Verneuil, *Perches, étude*
repr. *ibid.*, p. 13.

M. Pillard-Verneuil, *Perches, frise*
repr. *ibid.*, p. 13.



M. Pillard-Verneuil, *Perches*
repr. *ibid.*, p. 14.



54 Art et Décoration

enfin une renaissance de l'architecture. Nous voyons par là, et ce doit nous être une consolation, qu'en mettant à part l'art bien original des constructions entièrement métalliques, il est en quelque sorte naturel que notre architecture moderne soit encore si complètement pitoyable.

La méthode de Grasset est claire et logique.

Les perceptions visuelles que nous donnent les corps sont, indépendamment de la couleur, celle, innée, de contour (deux dimensions) et celle, acquise, de relief dans le contour (troisième dimension). Le relief qui n'est révélé (à l'œil) que par le jeu des ombres, est semblable à la couleur, ou plus exactement à la valeur. Nous pouvons donc, dans une première approximation, le négliger, et considérer tout être du monde phénoménal comme « composé » de méplats distribués d'une certaine manière. D'où une double étude, celle de la forme spécifique des méplats, et celle de leur distribution ou groupement, techniquement, de leur ordonnance.

Nous commencerons par la seconde, pour plusieurs raisons.

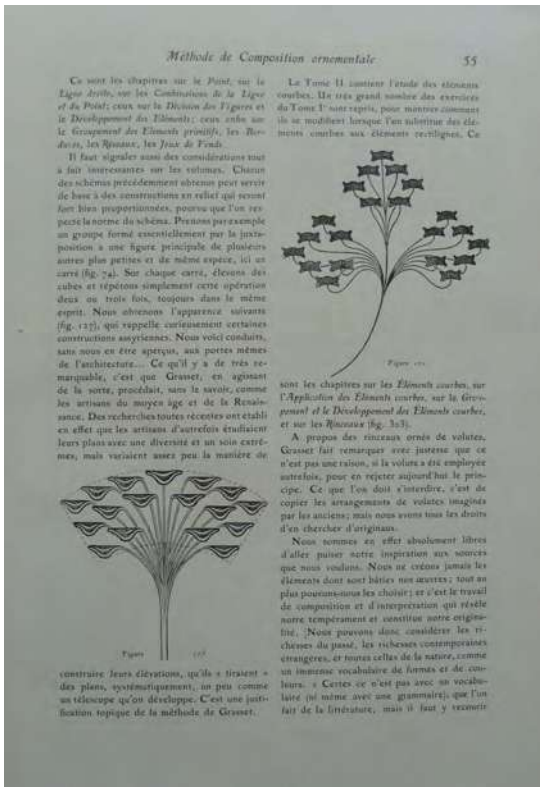
D'abord, parce que c'est la plus facile. On verra, en effet, dans le livre de Grasset, que, sous une diversité apparente, les groupements de motifs donnés se ramènent toujours à un nombre limité de types généraux — tandis que le vocabulaire des formes est infini. L'analyse de la Forme est donc un problème très délicat et très difficile, qui ne devra venir que plus tard. D'autres considérations s'ajoutent à celle-ci. C'est l'ordonnance d'une œuvre qui lui imprime son caractère, c'est-à-dire, sa qualité fondamentale. En outre, dès que l'on s'éloigne un peu, les détails se fondent, et l'ordonnance subsiste seule. Son rôle est donc prépondérant et son étude doit passer la première.

Il suit de là que, pour les premières recherches, il sera licite de remplacer les méplats considérés par des méplats équivalents, mais plus simples, obtenus en régularisant leurs contours; et nous aurons ainsi ramené la question proposée à celle du groupement des figures élémentaires.

Or, c'est en forgeant... et c'est en groupant qu'on apprend à grouper. Grasset prend des figures schématiques, et montre comment, en les groupant convenablement, on obtient des combinaisons agréables. Il préconise alors de véritables « exercices d'assouplissement » — son livre n'est même pas autre chose, nous dit-il en une modestie extrême — et il en développe un très grand nombre, avec une ingéniosité rare. Il s'est surtout proposé d'assembler les formes les unes avec les autres, de

façon à éveiller l'esprit constructif chez le lecteur. C'est la première fois que l'on donne une méthode rationnelle de composition à l'aide des éléments les plus simples et à la portée de tous.

Édouard Monod-Herzen,
« Méthode de composition ornementale,
par Eugène Grasset », *A&D*, février 1905, p. 54-55.



Méthode de Composition ornementale 55

Ce sont les chapitres sur le *Point*, sur la *Ligne droite*, sur les *Combinaisons de la Ligne et du Point*; ceux sur la *Division des Figures* et le *Développement des Éléments*; ceux enfin sur le *Groupement des Éléments primitifs*, les *Bordures*, les *Rinceaux*, les *Jeux de Vents*...

Il faut signaler aussi des considérations tout à fait intéressantes sur les volumes. Chacun des schémas précédemment obtenus peut servir de base à des constructions en relief qui seront fort bien proportionnées, pourvu que l'on respecte la norme du schéma. Prenons par exemple un groupe formé essentiellement par la juxtaposition à une figure principale de plusieurs autres plus petites et de même espèce, ici un carré (fig. 74). Sur chaque carré, élevons des cubes et répétons simplement cette opération deux ou trois fois, toujours dans le même esprit. Nous obtenons l'apparence suivante (fig. 127), qui rappelle curieusement certaines constructions assyriennes. Nous voici conduits, sans nous en être aperçus, aux portes mêmes de l'architecture... Ce qu'il y a de très remarquable, c'est que Grasset, en agissant de la sorte, procédait, sans le savoir, comme les artisans du moyen âge et de la Renaissance. Des recherches toutes récentes ont établi en effet que les artisans d'autrefois étudiaient leurs plans avec une diversité et un soin extrêmes, mais variaient assez peu la manière de

construire leurs élévations, qu'ils « tiraient » des plans, systématiquement, un peu comme un télescope qu'on développe. C'est une justification topique de la méthode de Grasset.

Le Tome II contient l'étude des éléments courbes. Un très grand nombre des exercices du Tome I° sont repris, pour montrer comment ils se modifient lorsque l'on substitue des éléments courbes aux éléments rectilignes. Ce

sont les chapitres sur les *Éléments courbes*, sur l'*Application des Éléments courbes*, sur le *Groupement et le Développement des Éléments courbes*, et sur les *Rinceaux* (fig. 303).

A propos des rinceaux ornés de volutes, Grasset fait remarquer avec justesse que ce n'est pas une raison, si la volute a été employée autrefois, pour en rejeter aujourd'hui le principe. Ce que l'on doit s'interdire, c'est de copier les arrangements de volutes imaginés par les anciens; mais nous avons tous les droits d'en chercher d'originaux.

Nous sommes en effet absolument libres d'aller puiser notre inspiration aux sources que nous voulons. Nous ne créons jamais les éléments dont sont bâties nos œuvres; tout au plus pouvons-nous les choisir; et c'est le travail de composition et d'interprétation qui révèle notre tempérament et constitue notre originalité. Nous pouvons donc considérer les richesses du passé, les richesses contemporaines étrangères, et toutes celles de la nature, comme un immense vocabulaire de formes et de couleurs. « Certes ce n'est pas avec un vocabulaire (si même avec une grammaire) que l'on fait de la littérature, mais il faut y recourir

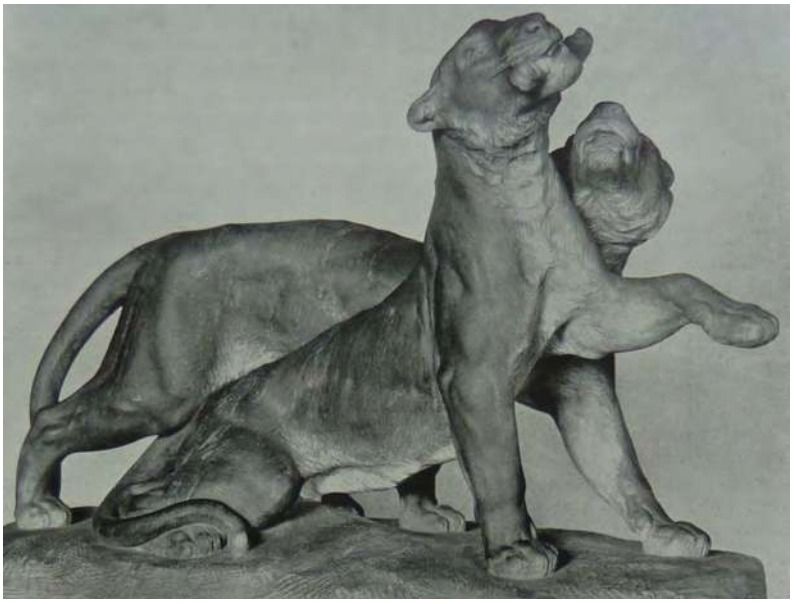


Alexandre Charpentier, *La Famille heureuse*
repr. *in* P. Vitry, « Un nouveau bas-relief monumental d'Alexandre Charpentier », *A&D*, février 1905, p. 58
loc : détruit.





Georges Gardet, *Lion et lionne, marbre blanc, Château de Vaux-le-Vicomte*
repr. *in* P. Vitry,
« Un animalier : Georges Gardet »,
A&D, mars 1905, p. 70.

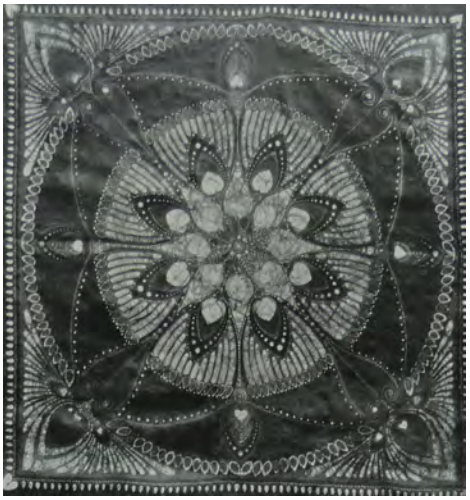


Georges Gardet,
Tigresse et ses petits, marbres de couleur
repr. *ibid.*, p. 73.

Georges Gardet,
Jeunes tigres, marbre cipolin, appartenant à M. C. Coquelin
repr. *ibid.*, p. 75.

Georges Gardet, *Danois, grès de Sèvres*
repr. *ibid.*, p. 69.



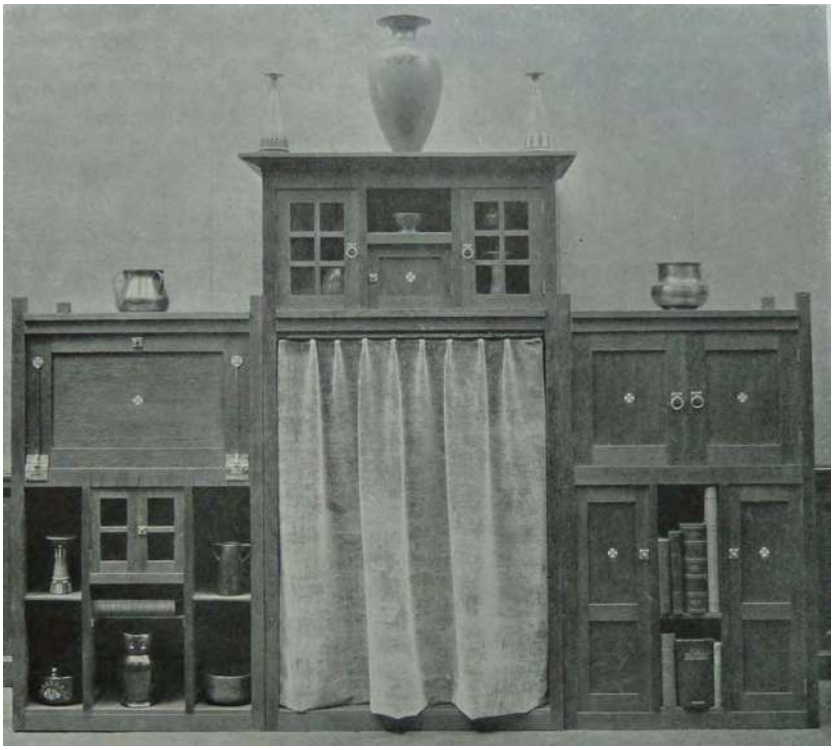




Christiaan Lebeau, *Batik bleu et brun*
repr. *in* G. Mourey,
« L'art décoratif hollandais »,
A&D, mars 1905, p. 87.

Ateliers Amstelboek,
Décoration de salle à manger
repr. *ibid*., p. 81.

Ateliers Amstelboek,
Meubles de cabinet de travail
repr. *ibid*., p. 83.







Clémentine-Hélène Dufau,
Baigneuse, panneau décoratif
repr. *in A&D*, avril 1905, h. t.

Clémentine-Hélène Dufau, *Dans le parc*
repr. *in A&D*, avril/mai 1905, h. t.

Georges Pradelle, *Façade*
repr. *in* Ch. Saunier,
« Une maison de rapport, rue de Luynes »,
A&D, avril 1904, p. 131
loc : Paris (VII[e]), 5, rue de Luynes.



Ch. Saunier, « Une maison de rapport, rue de Luynes », *A&D*, avril 1904, p. 129.

Georges Pradelle (architecte), Émile Robert (ferronnerie) et Néret (vitraux), *Escalier et verrière* repr. *in* p. 139.

Georges Pradelle, arch. [et Émile Robert, ferronnerie], *Grille de l'ascenseur* repr. *ibid.*, p. 137.

Georges Pradelle, arch. (composition) et Émile Robert, ferronnier (exécution), *Grille en fer forgé* repr. *ibid.*, p. 133.











Albert Bartholomé,
Adam et Ève
repr. *in* P. Vitry,
« Le groupe d'Adam et
Ève et quelques œuvres
récentes de Bartholomé »,
A&D, mai 1905, p. 143.



Albert Besnard, *Apollon suivi des vingt-quatre Heures.*
Fragment de plafond pour le Théâtre-Français
repr. *in* L. Bénédite, « Les Salons de 1905. –
Quelques peintres et quelques tableaux (1er article) »,
A&D, mai 1905, p. 169
loc : Paris, Comédie-Française.



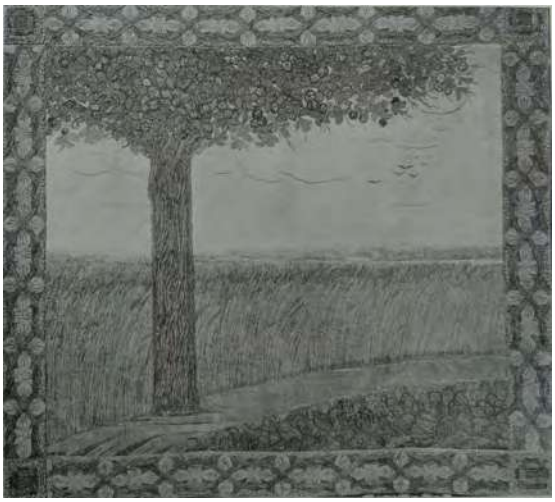


B. Martenson et F. Lonngren (dessins) et Ateliers Bjobel (exécution), *Coussins*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « La broderie », *A&D*, mai 1905, p. 151.

René Lalique, *Étoffes appliquées*
repr. *ibid.*, p. 155.

Blanche Ory-Robin,
Panneau, étoffes appliquées, fils d'or et ficelle
repr. *ibid.*, p. 153.

Ann Macbeth,
« The Briar Rose », panneau étoffes appliquées et brodées
repr. *ibid.*, p. 147.



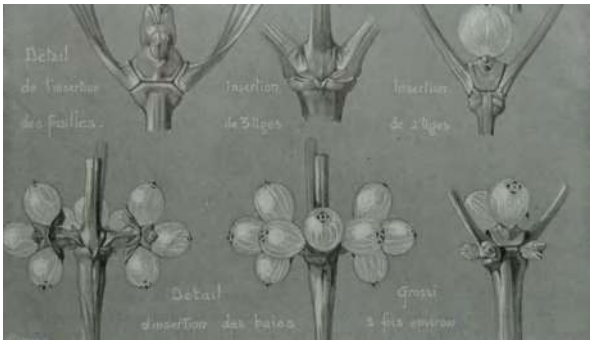




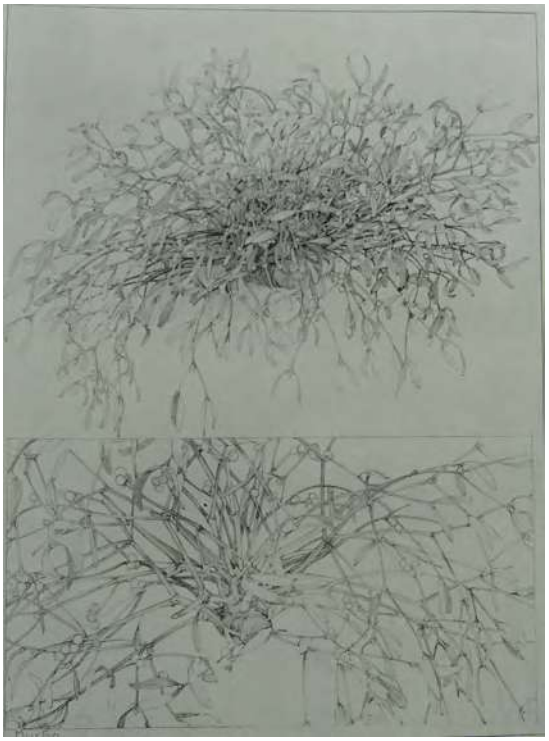
R. Bacard, *Étude de ronces*
repr. *in A&D*, juillet 1905, h. t.



Chrysanthème, étude photographique
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« De l'étude documentaire de la plante »,
A&D, juillet 1905, p. 26.



Mathurin Méheut,
Études d'insertion de feuilles et de baies de gui
repr. *ibid.*, p. 25.



Alfons Mucha, *Gui, étude pittoresque*
repr. *ibid.*, p. 32.



Martin Nyrop, *Façade du « Raadhus »*
repr. *in* E. Avenard,
« Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague »,
A&D, août 1905, p. 44
loc : Copenhague.

Anders Bundgaard, *Borne d'angle de la façade*
repr. *ibid.*, p. 38.

Martin Nyrop, *Loggia sur le grand hall*
repr. *ibid.*, p. 35.







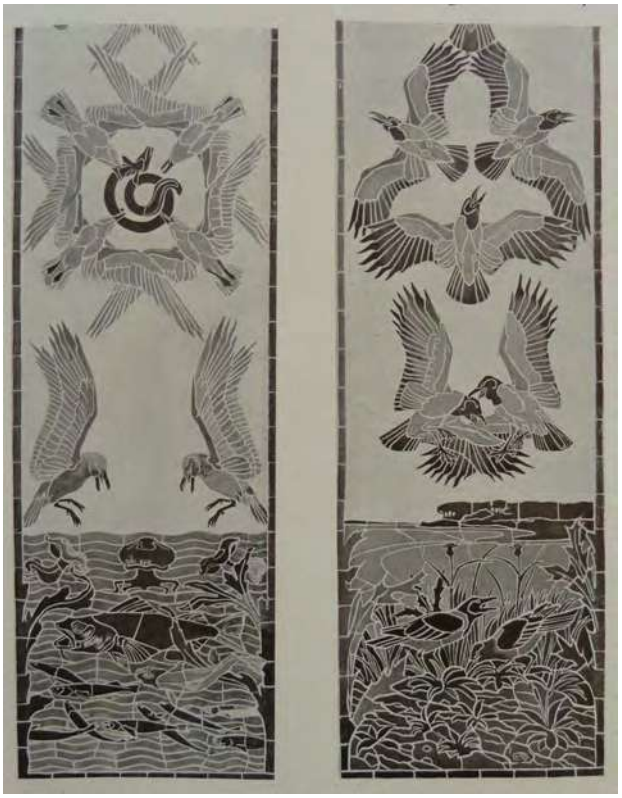
Peder Severin Krøyer, *Collaboration*
repr. *in* E. Avenard, « Le nouvel Hôtel de Ville de Copenhague », *A&D*, août 1905, p. 34.



Fronton
repr. *ibid.*, p. 41.



Martin Nyrop, *Tournant d'escalier*
repr. *ibid.*, p. 34.



Frederik Karl Kristian Hansen-Reistrup (dessin), Joachim Christian Herman-Kähler (exécution), céramique
repr. *ibid.*, p. 43.



Henry Bellery-Desfontaines,
Fontaine du Salon français à l'Exposition de Liège, aquarelle
repr. *in A&D*, octobre 1905, h. t.





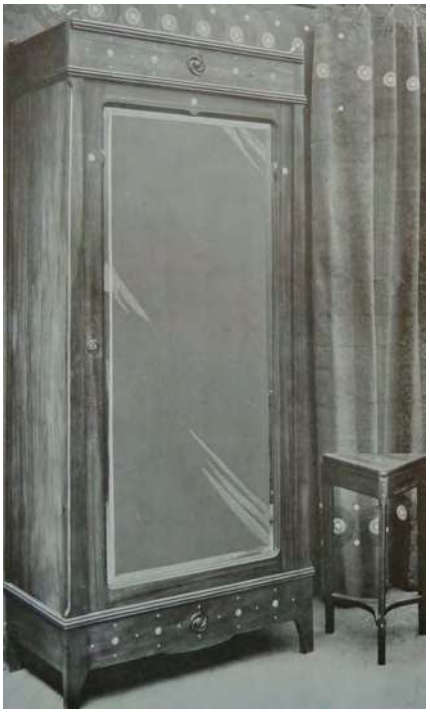






Henry Bellery-Desfontaines,
L'Orfèvrerie ; La Ferronnerie ; La Poterie ; L'Imprimerie ; L'Art du vitrail
repr. *in* Albert Mockel, « Le Salon français des industries d'art moderne à l'Exposition de Liège », *A&D*, p. 105 ; 106 ; 108 ; 112 ; 114.







Mathieu Gallerey, *Salle à manger*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Mobiliers à bon marché », *A&D*, octobre 1905, p. 117.

Mathieu Gallerey, *Chambre*
repr. *ibid.*, p. 116.

Théodore Lambert, *Armoire*
repr. *ibid.*, p. 126.

Mathieu Gallerey, *Chambre*
repr. *ibid.*, p. 118.

Théodore Lambert, *Chambre à coucher*
repr. *ibid.*, p. 127.



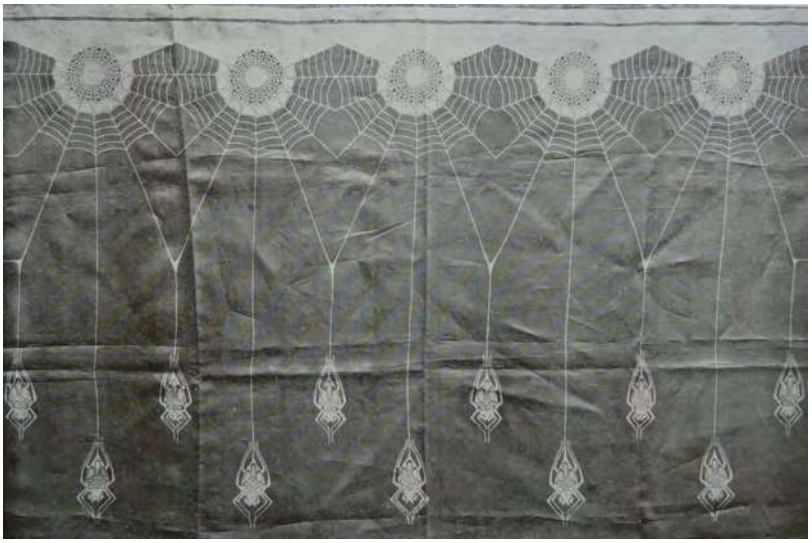




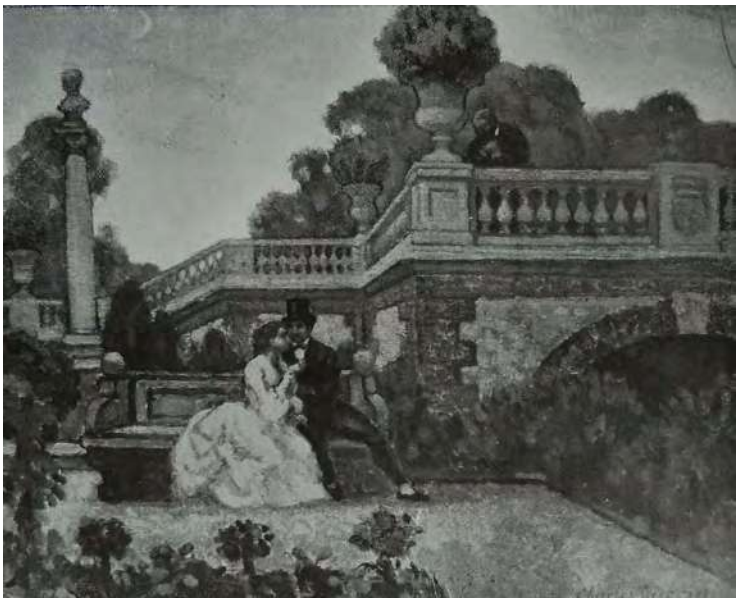
Giovanni Boldini,
Portrait de M. Robert de Montesquiou-Fezensac
repr. *in* C. Mauclair, « J. Boldini »,
A&D, novembre 1905, p. 148
loc : Paris, musée d'Orsay

Christiaan Lebeau, *Brise-bise, soie batikkée*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Le batik »,
A&D, novembre 1905, p. 155.

J. Prent, *Batik sur soie*
repr. *in A&D*, novembre 1905, h. t.







Charles Guérin, *Les Amants*
repr. *in* François Monod,
« Le Salon d'automne »,
A&D, décembre 1905, p. 204.

G. Geffroy, « Des bijoux.
À propos de M. René Lalique »,
A&D, décembre 1905, p. 186-187.



180 *Art et Décoration*

c'est une nouveauté sans pareille dans l'art que la poésie vivante apportée par les Japonais à représenter le monde animal. Avec quelle intelligence

simplement ils ont montré les oiseaux de toutes sortes, marchant sur le sol, sautillant de branche en branche, planant dans l'air, et les poissons filant entre deux eaux, ou remontant l'eau écumante d'une cascade, et les papillons et les libellules, et les guêpes, et les coccinelles, décrivant leurs cercles lents ou rapides autour des fleurs, et tous les autres animaux qui figurent aux nomenclatures de l'histoire naturelle. Avec eux, on peut illustrer le poète La Fontaine, et aussi le savant M. de Buffon. L'art japonais, à lui tout seul, lorsqu'il s'agit des animaux, est une histoire naturelle complète, et les objets de la-bas sont à la fois des œuvres d'art incomparables et des documents d'une vérité absolue.

Félicitons M. René Lalique d'avoir compris un tel enseignement, qui n'est pas compris de beaucoup, il faut bien le dire. Les yeux des Occidentaux ne sont pas encore faits à cette vérité si vive, et l'on entend toujours exprimer cette opinion que les dessins et les sculptures du Japon sont des œuvres bizarres, un tantinet chimériques, que c'est le monde à l'envers, un art de potiches et de paravents, etc. Il n'y a pas si longtemps qu'un savant de haute valeur jugeait ainsi, très candidement, un art qui contient l'une des plus belles leçons de réalité qui soient. Cette leçon, M. René Lalique a su, lui, en profiter, non en copiste buriné, mais en disciple intelligent : comme les Japonais, il a demandé ses secrets à la nature. Et la nature lui a répondu. Elle répond toujours à ceux qui savent l'interroger, et qui veulent entendre sa réponse. Cette réponse est toujours la même : « Voyez et comprenez. Tout ce qui vit est forcément constitué pour vivre. Toutes les formes, tous les mouvements ont leur logique, sont en harmonie avec un milieu, commandent un genre d'action. Observez cette logique, obtenez cette harmonie. »

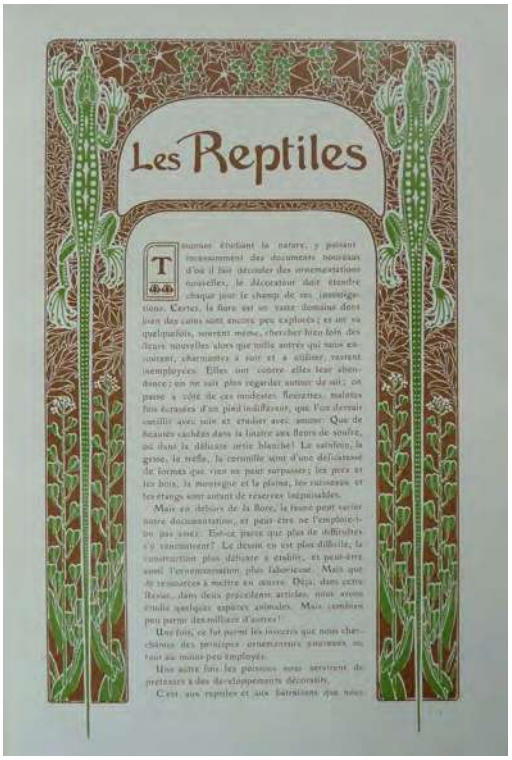
Les expressions sont en nombre infini, puisque chaque être a la sienne. Tout se ressemble, et tout se différencie. L'unité absolue comporte la variété partout et toujours. Ne craignez pas de manquer de sujets, de réflexion et d'observation. Le laboratoire de la vie travaille sans arrêt, et ce n'est pas une existence d'homme qui peut épuiser le produit de son labeur. Si l'on y réfléchit bien, l'art n'a jamais fait qu'effleurer la nature. L'immensité, tumultueuse de mouvement, vibrante de lumière, sans cesse en création de phénomènes et de formes, a été à peine entrevue par les yeux éperdus des artistes, et ces artistes ont été grands pour avoir seulement fixé un peu de ce qui existait, un peu de ce qu'ils ont ressenti. Imitez-les en cela. « L'artiste dont il est question ici a probablement



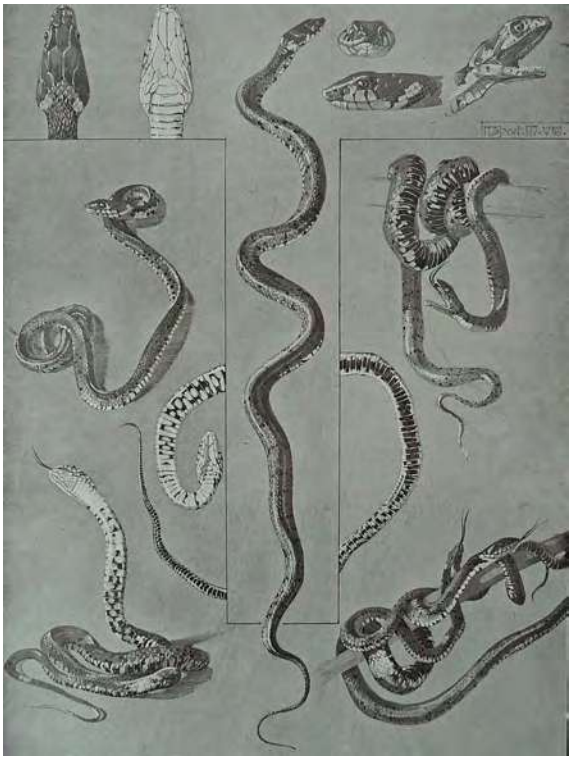
Les Bijoux 187

entendu et compris ce langage, puisqu'il a su animer les délicats objets de son art. En conclusion, il est certain que M. René Lalique a fortement rénové, pour sa part, l'art du bijou. Il a créé une manière, à ses débuts, par ses objets aux lignes menues, aux frêles fleurissements, puis par son observation de plus en plus serrée, son exécution de plus en plus souple. Il a été imité de toutes côtés, comme il fallait s'y attendre. A chaque Salon où il expose, sa vitrine excite toujours, et fort justement, la curiosité et l'admiration. Il mérite l'intérêt qui s'attache à ses productions, non seulement pour le talent qu'il apporte à composer, à arranger, pour sa fine et vive façon de comprendre et de montrer les choses, mais encore pour sa faculté de les varier sans cesse. Alors que d'autres continuaient à faire du Lalique première manière, lui, au contraire, cherchait et trouvait autre chose. Ainsi, il y a quelques années, au Salon des Artistes Français, une parure de diadèmes, boucles, bagues, etc., où dominaient l'opale, la nacre, les ors atténués, était une délicieuse symphonie en blanc qui aurait inspiré un Théophile Gautier, maître en équivalences. C'était tout à fait léger, aérien, argenté, clair de lune, avec tout le scintillement de formes et de proportions où s'est fixé l'artiste. Et j'ai dit la beauté des Phalènes et des Libellules du Salon d'Automne de cette année. L'originalité de l'artiste ne peut donc être contestée : il a créé des bijoux nouveaux, alors que toutes les formes, toutes les combinaisons pouvaient paraître épuisées.

C'est là, j'y insiste, la grande erreur. La nature est inépuisable, et chaque artiste vient y découvrir, à son tour, des formes de la vie insoupçonnées jusqu'alors. La nature, j'ai dit, avec d'autres, que c'était à la fois l'unité et la variété. C'est aussi la simplicité et la complication. Les choses d'abord, puis les nuances des choses, sont innombrables, et innombrables aussi les formes de la sensibilité chez les artistes, qui étudient et emploient tout ce qui se présente au ravissement de leurs yeux et à la pénétration de leur esprit. Ce que M. René Lalique a discerné parmi toutes les beautés vivantes de la flore et de la faune, c'est une grâce fine qui n'exclut pas la force, c'est une harmonie tendre, discrète, effacée, froide, qui n'exclut pas la richesse. Cette richesse se fait pardonner, car c'est une richesse mesurée qu'il faut presque découvrir. Elle n'a pas d'éclats tapageurs, d'apparences insolentes. Elle se dissimule à l'abri des choses délicates



M. Pillard-Verneuil, « Les reptiles »,
A&D, janvier 1906, p. 1.

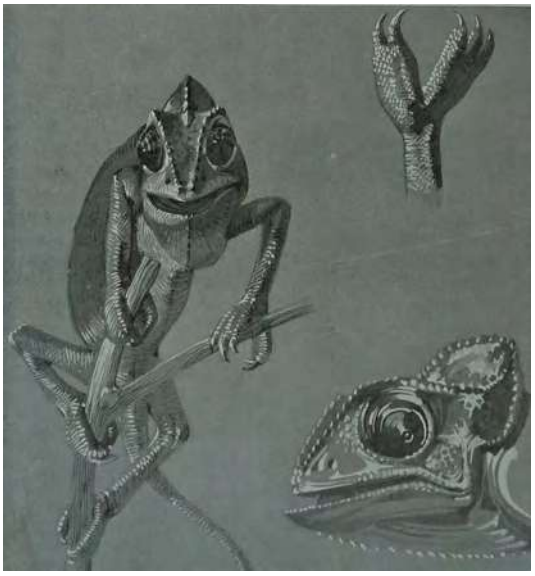


Mathurin Méheut, *Étude de couleuvre*
repr. *ibid.*, p. 11.



Mathieu Gallerey, *Cuivre repoussé*
repr. *ibid.*, p. 23.

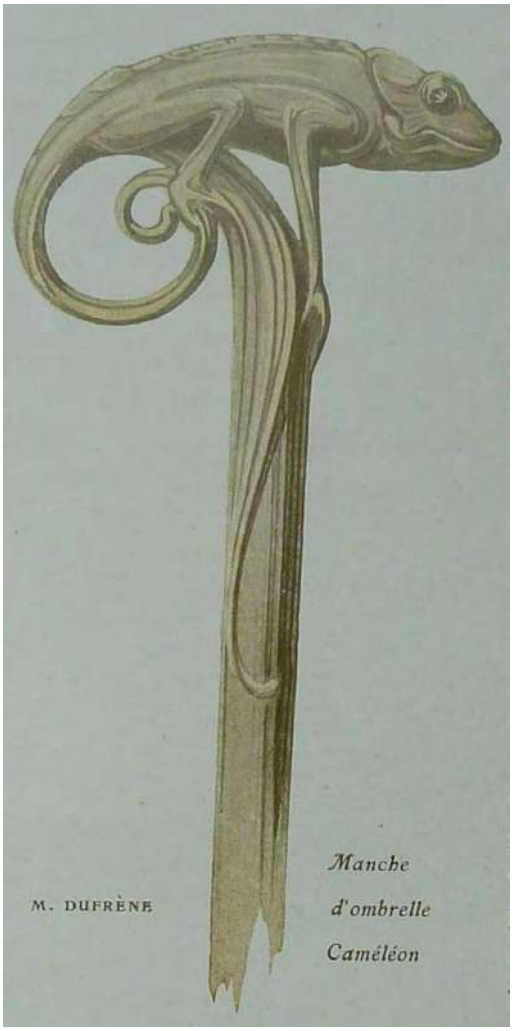




Maurice Dufrène, *Fond, caméléon*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Les reptiles »,
A&D, janvier 1906, p. 12.

Mathurin Méheut, *Etude de caméléon,*
détail de la tête et de la patte
repr. *ibid*., p. 6.

Maurice Dufrène, *Manche d'ombrelle, caméléon*
repr. *ibid*., p. 12.







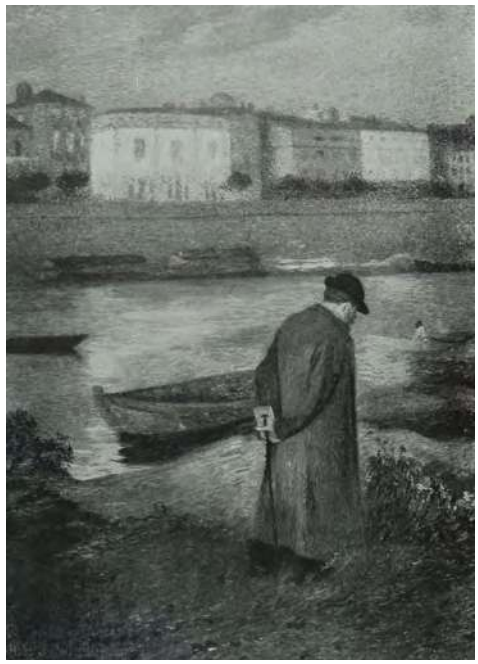
Louis Sézille,
Groupe de cottages à La Baule-sur-Mer, Cottage 1
repr. *in* Ch. Genuys,
« Deux villas au bord de la mer »,
A&D, janvier 1906, p. 39.

Maurice Dufrène, *Cabinet de travail,*
appartient à M. André Véra
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Maurice Dufrène, décorateur »,
A&D, mars 1906, p. 76.

Maurice Dufrène, *Bibliothèque,*
appartient à M. N. Zervudachi
repr. *ibid.*, p. 78.









Henri Martin, *Les Bords de la Garonne*
repr. *in* H. Marcel, « Les peintures d'Henri Martin pour le Capitole de Toulouse »,
A&D, mai 1906, p. 146-148
loc : Capitole, Toulouse.



Cappiello, *Affiche pour la Katabexine*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Quelques affiches », *A&D*, novembre 1906, p. 166.



Clémentine-Hélène Dufau, *La Pelote basque*
repr. *ibid.*, p. 171.



Henry Bellery-Desfontaines,
Exposition universelle et internationale de Liège,
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Quelques affiches »,
A&D, novembre 1906, p. 167.



Clémentine-Hélène Dufau, *La Fronde*
repr. *ibid.*, p. 170.



ADOLPHE GIRALDON

Lorsqu'à la vitrine d'un libraire nous voyons exposées des couvertures de livres sobres et harmonieuses, de tonalités douces, où la lettre est bien lisible, et l'ornementation élégante, il est certain, presque, que Giraldon en est l'auteur responsable. Aussi bien, notre artiste, nous le verrons tout à l'heure, est-il presque un spécialiste en la matière, par le nombre considérable de volumes qu'il a ainsi élégamment habillés.

Il ne faudrait pas croire cependant que Giraldon borne à cela son activité, qui est grande. Combien ce serait peu le connaître : sans doute, c'est là une partie importante de son œuvre. Mais, esprit curieux, il prend le plus grand plaisir à toucher à tout, à tous les procédés et à toutes les matières.

Débutant dans la carrière artistique vers quinze ans, comme apprenti peintre décorateur, il suit cette voie pendant sept ou huit années. Mais bientôt il se sent attiré vers le livre, vers l'ornementation typographique, où il doit se faire une place prépondérante ; et en 1879, il débute avec des lettres ornées dans le *Livre*, la belle revue que dirigeait Octave Uzanne. Il avait dès lors trouvé sa voie





Adolphe Giraldon 43

LES MUSÉES D'EUROPE

LE MUSÉE DU LOUVRE

L'ART EN FRANCE 1895

MÉMOIRES DU GÉNÉRAL BARON DE MARBOT

L'INSTANTANÉ

Dr PAUL RICHER

L'ART ET LA MÉDECINE

d'ailleurs à revenir sur cette belle édition des *Eglogues de Virgile*.

Les ornementations du livre abondent dans l'œuvre de Giraldon : lettres ornées, titres, faux titres et culs de lampe, encadrements de pages, feuilles de garde, tout a été touché par lui, avec une fantaisie toujours nouvelle, et une égale maîtrise. Entre temps, il donnait à Hachette *Talle* et le *Trente et Quarante* ; à des Sociétés de Bibliophiles : *Aspasie*, *Cléopâtre* et *Théodora*, en même temps qu'un *Chansonnier normand*. Enfin, il composait pour l'éditeur Plon les *Eglogues*. On voit qu'il sait se plier à tous les genres, apportant chaque fois une note charmante, une petite trouvaille ; c'est ainsi que dans le chansonnier normand, il prend prétexte des titres pour y introduire une pittoresque histoire de la coiffe normande.

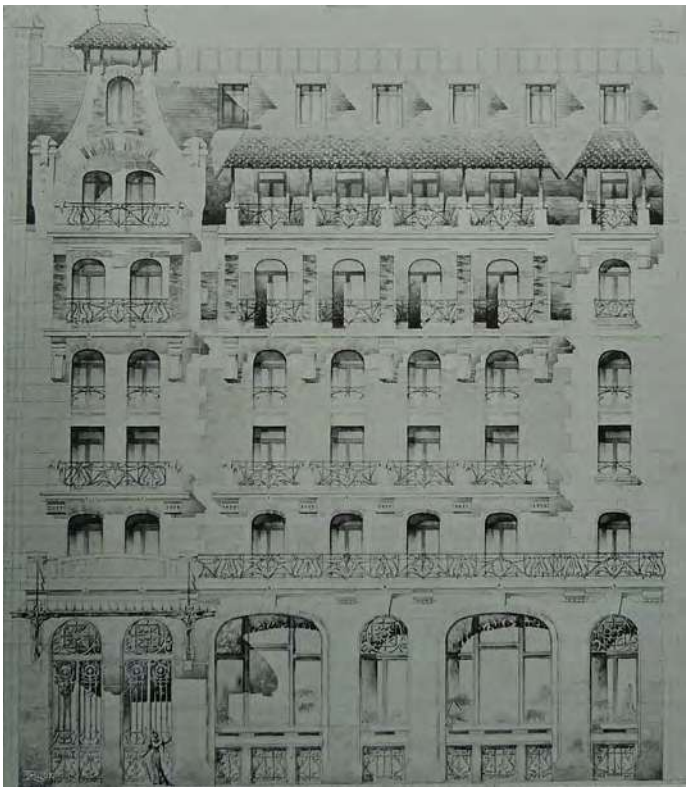
Et c'est là l'intérêt des œuvres de Giraldon, qu'il fait dire à chaque dessin quelque chose. Ce n'est pas seulement l'ornementation seule, qu'il nous offre,



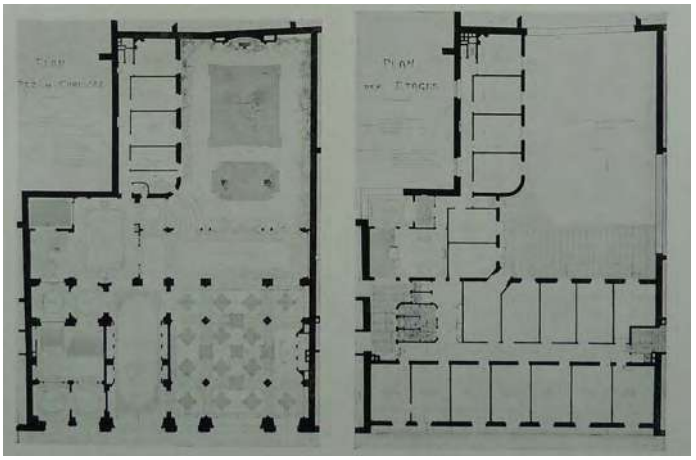
M. Pillard-Verneuil, « Adolphe Giraldon », *A&D*, février 1907, p. 41 ; 43.

Adolphe Giraldon (H. Beau éd.), *Lampe électrique* repr. *ibid*., p. 46.

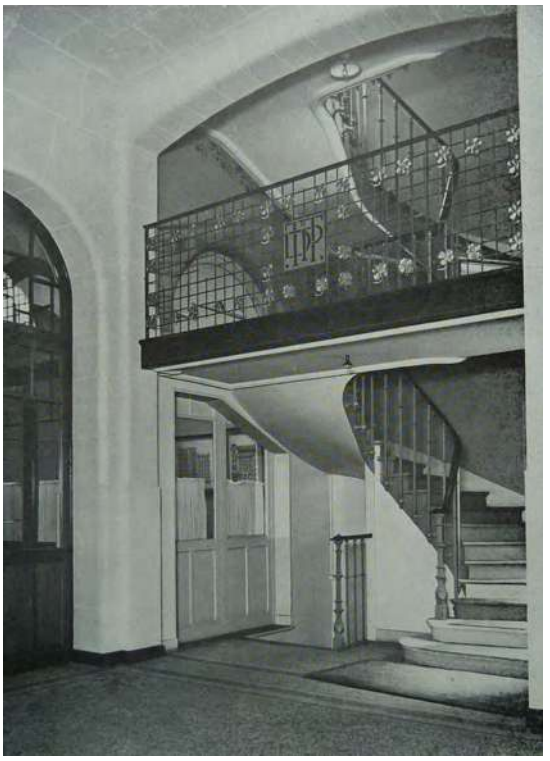
Adolphe Giraldon (H. Beau éd.), *Applique* repr. *ibid*., p. 46.



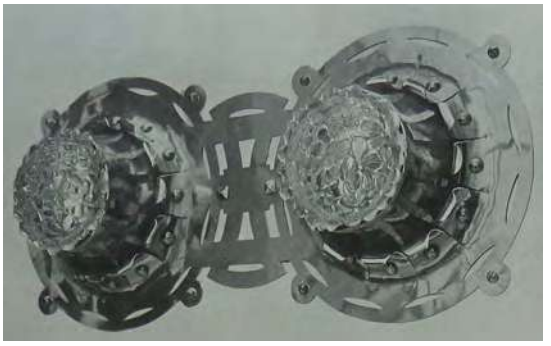
Eugène Bliault, *Façade rue de Lille*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« La Maison des dames de la Poste »,
A&D, février 1907, p. 62
loc : Paris, VII[e] arrondissement.



Eugène Bliault, *[Plan du rez-de-chaussée et des étages]*
repr. *ibid.*, p. 61.



Eugène Bliault, *Hall d'entrée et de conversation*
repr. *ibid.*, p. 64.



Eugène Bliault, *Appareils d'éclairage*
repr. *ibid.*, p. 66.



Eugène Bliault, *Frise au pochoir*
repr. *ibid.*, p. 62.

1907-2



Eugène Bliault, *Salle de restaurant*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« La Maison des dames de la Poste »,
A&D, février 1907, p. 65.



Eugène Bliault, *Palier d'étage*
repr. *ibid.*, p. 67.



Eugène Bliault, *Chambre*
repr. *ibid.*, p. 68.



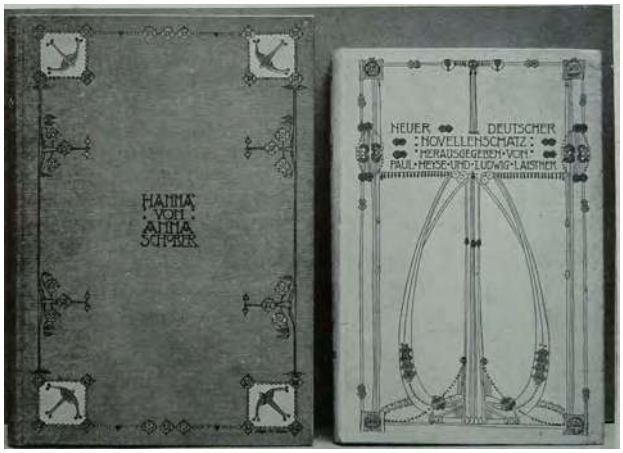
C.-E. Binnesen, *Manufacture royale de Copenhague*
repr. *in* G. Mourey, « Les animaux en porcelaine de Copenhague », *A&D*, mars 1907, p. 81.



E. Nielsen, *Manufacture royale de Copenhague*
repr. *ibid*., p. 83.



C.-F. Liisberg, *Manufacture royale de Copenhague*
repr. *ibid*., p. 85.



Jessie M. King, *Reliure*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« The Glasgow School of Art »,
A&D, avril 1907, p. 137.

Alphonse Guilloux, *La Nouvelle Muse*
repr. *in* H. Marcel,
« La statuaire et le costume monumental »,
A&D, avril 1907, p. 155.

Hippolyte Lefèvre, *L'Été*
repr. *ibid.*, p. 153.











Léon Jallot, *Buffet*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'art décoratif au Salon de la Société nationale »,
A&D, mai 1907, p. 161.

Théodore Lambert, *Intérieur*
repr. *ibid*., p. 163.

Léon Jallot, *Table de la salle à manger*
repr. *ibid*., p. 162.



Deux Cottages de Louis Bonnier

S. M. Louis Bonnier était peintre ou sculpteur, son nom serait connu de tous. Car, ses conceptions sont toujours claires et artistement réalisées. Mais il est architecte ! Or, exceptionnels sont les gens qui consentent à reconnaître qu'une maison peut ne pas ressembler à une autre maison, encore moins s'en trouve-t-il qui soient capables d'apprécier le plus ou le moins d'agrément qui préside à la distribution des vides et des pleins et à la décoration indispensable d'une construction.

M. Bonnier doit donc se contenter de l'estime d'une élite, mais il la possède pleinement. Elle lui sait gré de réalisations telles que la Mairie de Templeuve, le Dispensaire Jouy-Rouve, à Belleville; d'adaptations ingénieuses comme l'ancien Art Nouveau Rivg. Elle aime, aussi, les rapports si libéraux qu'il a fournis en qualité d'architecte-voyer de la Ville de Paris, pour les réglementations nouvelles de constructions.



C. Saunier,
« Deux cottages
de Louis Bonnier »,
A&D, mai 1907, p. 187.

Louis Bonnier, *Les Oyats*
repr. *ibid*., p. 191.

Louis Bonnier, *Les Sablons*
repr. *ibid*., p. 189.





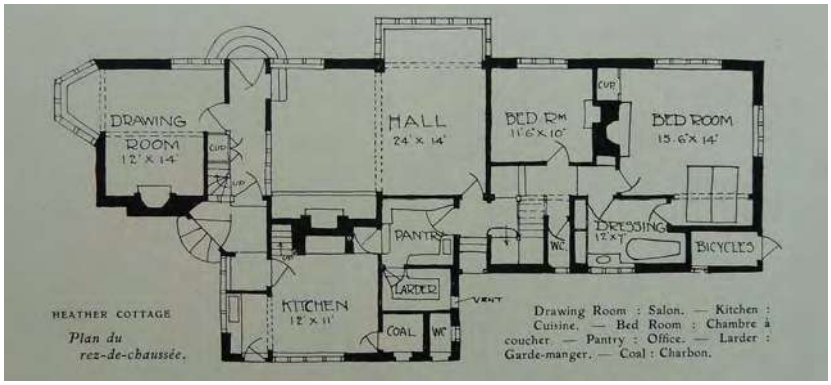
Annie French, *Aquarelle*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Annie French »,
A&D, juin 1907, p. 195.



Annie French, *Aquarelle*
repr. *in A&D*, juin 1907, h. t.



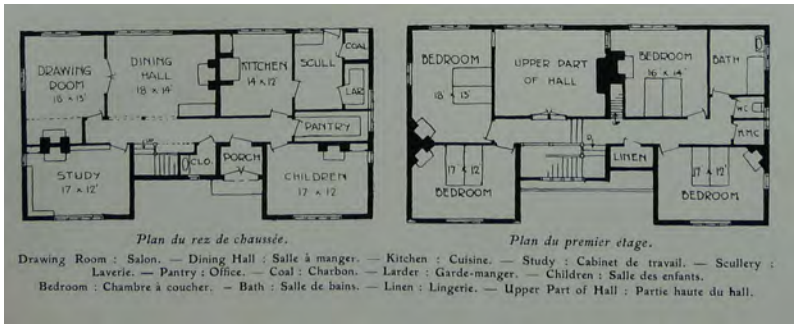
Baillie Scott, *Haether Cottage*
repr. *in A&D*, août 1907, h. t.



Baillie Scott, *Haether Cottage, plan du rez-de-chaussée*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Maisons et jardins de Baillie Scott », *A&D*, août 1907, p. 46.



Baillie Scott, *A Roadside House, une Maison sur la rue*
repr. *ibid*., p. 47.



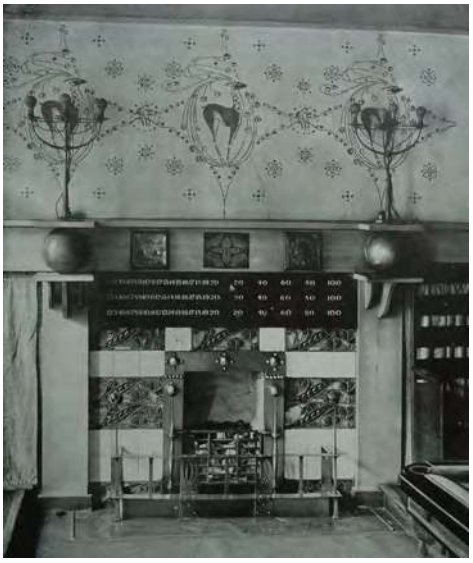
Baillie Scott, [*A Roadside House*],
Plan du rez-de-chaussée, plan du premier étage
repr. *ibid*., p. 47.



Borghilde Arnesen, *Plaque de cuivre*
repr. *in* É. Sedeyn, « L'art appliqué au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1907, p. 157.



Henri Sauvage et Charles Sarazin, *Salle d'école*
repr. *ibid*., p. 160.

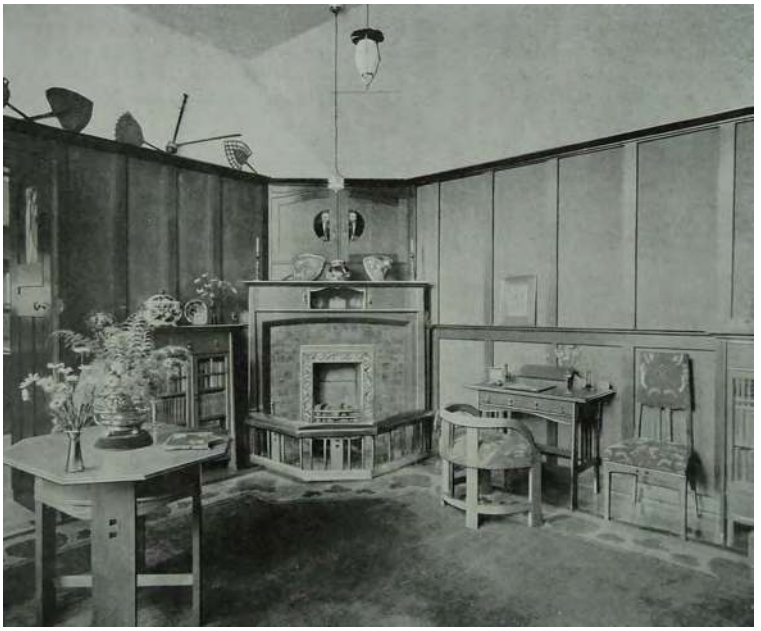




G. Walton, *Cheminée d'une salle de billard*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Intérieurs écossais »,
A&D, novembre 1907, p. 166.

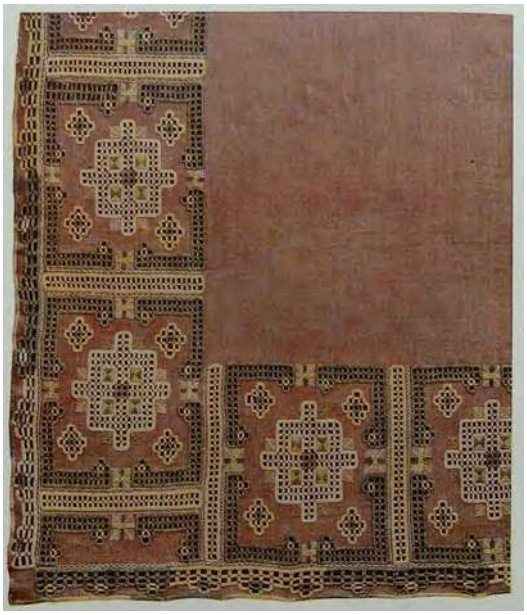
G. Walton, *Décoration*
et Charles Rennie Mackintosh, *Meubles*
repr. *ibid.*, p. 165.

John Edme (dessin), *Petit salon exécuté par Mssrs Wylie and Lochhead Ltd*
repr. *ibid.*, p. 165.





Ivan Bilibine, *Les Messagers du tsar Saltane lui rendent compte de leur mission*
repr. *in* D. Roche, « Une exposition d'artistes russes à Paris », *A&D*, décembre 1907, p. 187.



Broderie paysanne, exécutée sous la direction de la princesse Tenicheff
repr. *ibid*., p. 182.



Petit tapis. Broderie paysanne, exécutée sous la direction de la princesse Tenicheff
repr. *ibid*., p. 176.



M. Pillard-Verneuil, « Le procédé de gravure en trois couleurs », *A&D*, janvier 1908, p. 8-9.



Gesellius, Lindgren et Saarinen,
Banque du Nord, pilier près de l'entrée
repr. *in* E. Avenard,
« La jeune architecture finlandaise »,
A&D, janvier 1908, p. 25.



Gesellius, Lindgren et Saarinen,
Banque du Nord, rez-de-chaussée de la façade
repr. *ibid.*, p. 22.



Gesellius, Lindgren et Saarinen,
Banque du Nord, le hall
repr. *ibid.*, p. 26.



Gesellius, Lindgren et Saarinen, *Banque du Nord, comptoirs dans la hall*
repr. *in* E. Avenard,
« La jeune architecture finlandaise »,
A&D, janvier 1908, p. 26.



Gesellius, Lindgren et Saarinen,
Château de Suur-Mérijoki (près Viborg)
repr. *ibid.*, p. 18.



Gesellius, Lindgren et Saarinen,
Château de Suur-Mérijoki,
partie du hall et salle de musique
repr. *ibid.*, p. 19.



LA FANTAISIE ORNEMENTALE

L'un des plus charmants privilèges de l'artiste n'est-il pas de pouvoir se livrer tout entier à sa fantaisie ? De pouvoir s'efforcer de réaliser les aspirations, les rêves que chacun de nous porte en soi ? Dans tous les âges, chez tous les peuples, ce besoin s'est imposé à l'homme, besoin d'exprimer l'idéal qu'il s'est peu à peu composé.

Sans doute, suivant les âges et les peuples, les uns y furent plus habiles que d'autres ; et suivant les races, l'idéal changea et déplaça son objet. Les uns furent ou sont réalistes avant tout, bornant leurs aspirations à la représentation exacte des formes naturelles. D'autres sont idéalistes ; et créant en une plus large proportion, cherchent à réaliser les formes parfaites qu'une vision de nature peut éveiller en eux. Ce n'est plus la nature qu'ils aspirent à voir ; nature plus parfaite et plus belle, et dont ils ont la vision intérieure.

A cette faculté de se livrer à sa fantaisie, le décorateur peut se permettre de s'abandonner largement ; plus, peut-être, que tout autre artiste. Mais peut-être doit-il aussi rester idéaliste avant tout. Certaines



nonger de paquebot, et convenait particulièrement à son talent.

Le monde des êtres étranges semble le tenter spécialement : les serpents et les animaux de la mer exercent sur lui une attirance particulière. Sans doute, la grande composition que nous reproduisons ici manque-t-elle un peu de clarté. Mais n'est-il pas amusant d'y découvrir peu à peu, parmi les flots et les vagues, tout un monde marin enchevêtré ? La logique n'est peut-être pas grande dans cette ornementation ; mais y avons-nous besoin de logique ?

Et n'est-il pas plus intéressant de découvrir dans une œuvre une personnalité plus fruste, plus accusée, même au détriment de la pureté des formes, plutôt qu'une correction froide et compassée, sans mal dire, sans nouveauté, sans fantaisie ?

M. P.-Verneuil.



nécessités le lui inspirent, s'il veut rester décorateur dans la grande signification du mot.

Ces nécessités sont diverses, mais impérieuses aussi. Nous allons les envisager rapidement, et citerons en première ligne les nécessités d'harmonie des lignes générales, d'équilibre des masses, d'ornementation logique de la surface à décorer. Ces conditions de compositions poussent ici le décorateur à ne plus se contenter d'un motif copié sur la nature, si beau soit-il. Car, à moins d'un hasard extraordinaire, il y trouvera difficilement le motif remplissant exactement les conditions que sa composition lui impose.

Pour réaliser ces harmonies et ces équilibres, il devra, après une étude minutieuse de la nature, recomposer des éléments nouveaux y prenant leur inspiration, mais aussi s'adaptant, se pliant aux exigences ornementales. C'est dans cette reconstitution que la fantaisie peut s'introduire librement, et donner un charme nouveau, un caractère nettement personnel à des principes naturels que l'artiste aura eu à traduire, et aussi à transformer un peu.

Mais en dehors de ces nécessités d'harmonie, d'autres nécessités s'imposent encore : ce sont les nécessités d'interprétation.

Le décorateur n'est pas maître, comme le peintre, d'exprimer ainsi qu'il lui convient sa conception artistique. Il doit le faire en des matières diverses, plus ou moins rebelles : ce sera le fer forgé ou le bois sculpté, la broderie ou la dentelle. Quel moyen aurait-il là, de tenter une représentation réaliste de la nature ? Et n'est-il pas alors dans la nécessité absolue d'interpréter, de simplifier cette nature, de la ramener à ses principes les plus caractéristiques, aussi bien au point de vue des formes qu'à celui des colorations.

Et dans cette interprétation, dans cette transformation raisonnée des formes naturelles, la fantaisie va permettre à l'artiste de broder sur un canevas donné par la nature même, les arabesques que lui suggère cette interprétation.

M. Parmakowsky nous donne, dans l'ornementation qui encadre ces lignes, un exemple de sa fantaisie personnelle, qui est grande.

M. Parmakowsky est russe, né en 1871 à Wiatka, dans le nord-ouest de l'Oural. Ses études se poursuivirent à Odessa, à Düsseldorf et enfin à Paris, où il expose à la Société Nationale des Beaux-Arts et au Salon d'Automne.

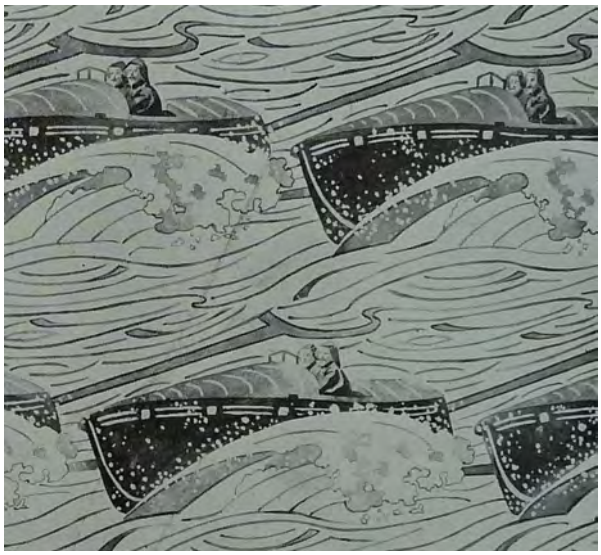
Il remporta récemment, dans un concours ouvert par la Ligue Maritime, les deux premiers prix. Le sujet était un plafond lumineux pour une salle à

M. Pillard-Verneuil, « La fantaisie ornementale », *A&D*, janvier 1908, p. 33-36.

Fouquet
repr. *in* H. Clouzot,
« La tradition de la toile imprimée
au Musée Galliera », *A&D*, février 1908, p. 68.



Eve,
repr. *ibid.*, p. 68.





Picard
repr. *ibid.*, p. 68.



Hernes
repr. *ibid.*, p. 68.







Émile Robert, *Étagère*
repr. *in* P. Calmettes,
« Un maître ferronnier, Émile Robert »,
A&D, mars 1908, p. 92.

Émile Robert, *Pupitre*
repr. *ibid.*, p. 96.

Émile Robert, *Lampe*
repr. *ibid.*, p. 98.

Émile Robert, *Grille*
repr. *ibid.*, p. 90.







Eugène Grasset (d'après le vitrail de),
Cession de la Louisiane à l'Amérique
repr. *in A&D*, avril 1908, h. t.

Eugène Grasset, *Vitrail de la Chambre de commerce de Paris : Le Travail, par l'Industrie et le Commerce, enrichit l'Humanité*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Les vitraux de Grasset »,
A&D, avril 1908, p. 113
loc : Paris, II[e] arrondissement (vitrail exécuté par Félix Gaudin).

Eugène Grasset, *Vitrail de la Bataille de Bouvines (1903), détail d'un panneau*
repr. *ibid.*, p. 119
loc : église de Montmorency, Val d'Oise (vitrail exécuté par Félix Gaudin).









Ch. Tabourin, *1er prix*
repr. *in* E. Grasset, « Concours pour une affiche », *A&D*, juin 1908, p. 206.

E. des Corats, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 207.

R. Raymondis, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 206.







G. Mantelet, *2e prix*
repr. *in* E. Grasset, « Concours pour une affiche », *A&D*, juin 1908, p. 207.

A. Vaudry, *3e prix*
repr. *ibid.*, p. 207.

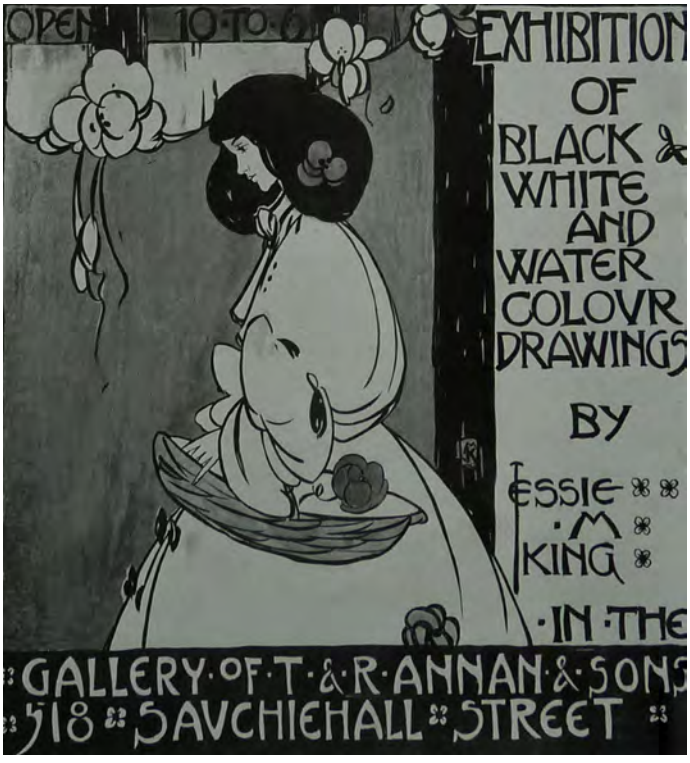
A. Valette, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 207.



Policard, *3e prix*
repr. *in* E. Grasset, « Concours pour une affiche », *A&D*, juin 1908, p. 208.



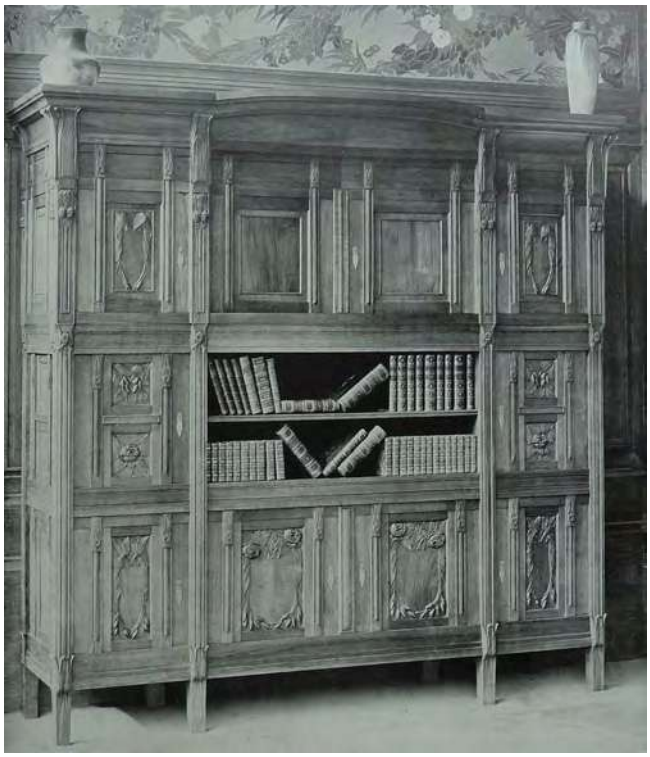




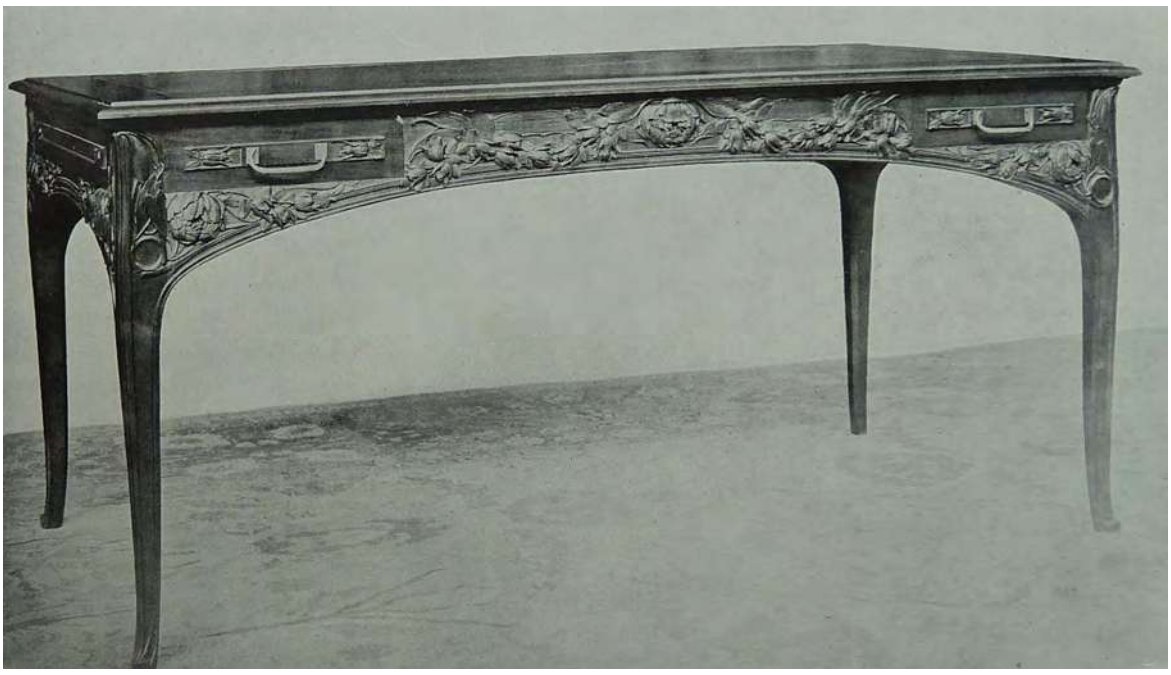
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Jessie M. King », *A&D*, septembre 1908, p. 95 ; 97 ; 93.



George de Feure, *Chaise en acajou*
repr. *in* J. Laran, « Quelques meubles de G. de Feure au Salon du mobilier », *A&D*, octobre 1908, p. 130.



George de Feure, *Bibliothèque en noyer*
repr. *ibid.*, p. 125.

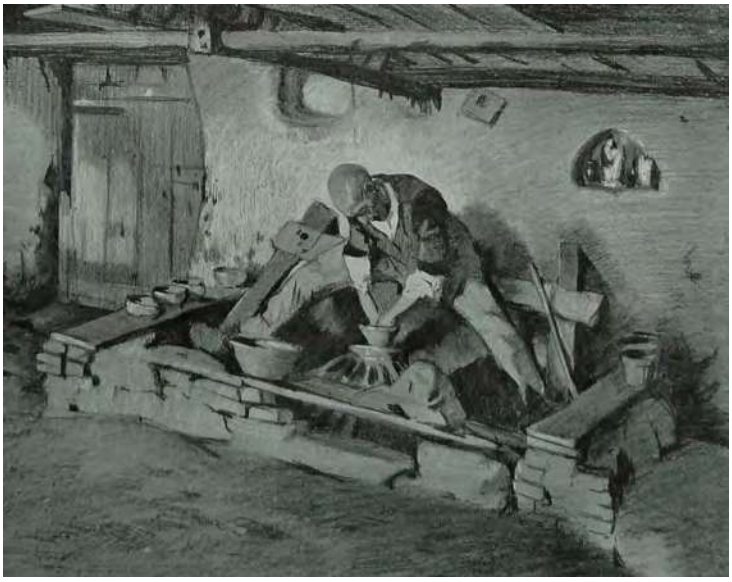


George de Feure, *Table-bureau en acajou*
repr. *ibid.*, p. 132.

1908-10



George de Feure, *Un coin de hall*
repr. *in* J. Laran,
« Quelques meubles de G. de Feure au Salon du mobilier »,
A&D, octobre 1908, p. 129.



Mathurin Méheut, *Le tournage*
repr. *in* Du Chasnet,
« Vieux métiers. La poterie »,
A&D, octobre 1908, p. 134.



Mathurin Méheut, *La pose des anses*
repr. *ibid.*, p. 135.



Maurice Denis, *Épreuves de Psyché*
repr. *in* F. Monod, « "L'Histoire de Psyché" de M. Maurice Denis », *A&D*, novembre 1908, p. 161
loc : Saint-Pétersbourg, musée national de l'Ermitage.



Maurice Denis,
L'Amour transporte Psyché dans une île enchantée
repr. *ibid*., p. 160
loc : Saint-Pétersbourg, musée national de l'Ermitage.





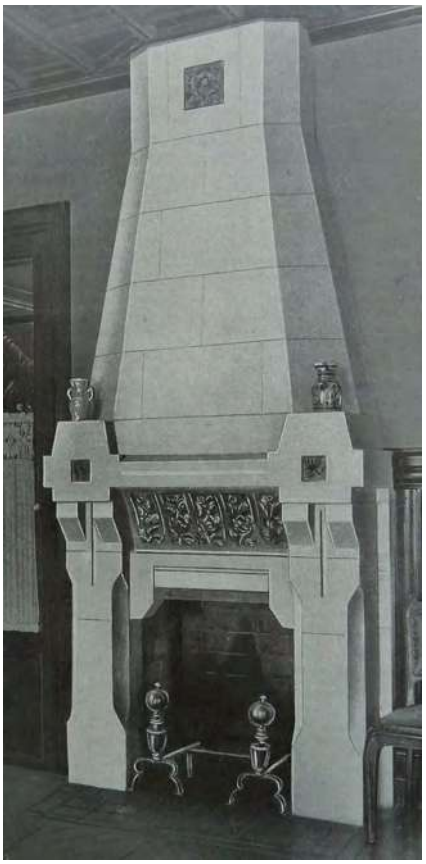
Henri Sauvage, *Vue d'ensemble*
repr. *in* R. Blum, « Une maison de campagne par MM. Sauvage et Sarazin », *A&D*, novembre 1908, p. 163
loc : Biarritz.

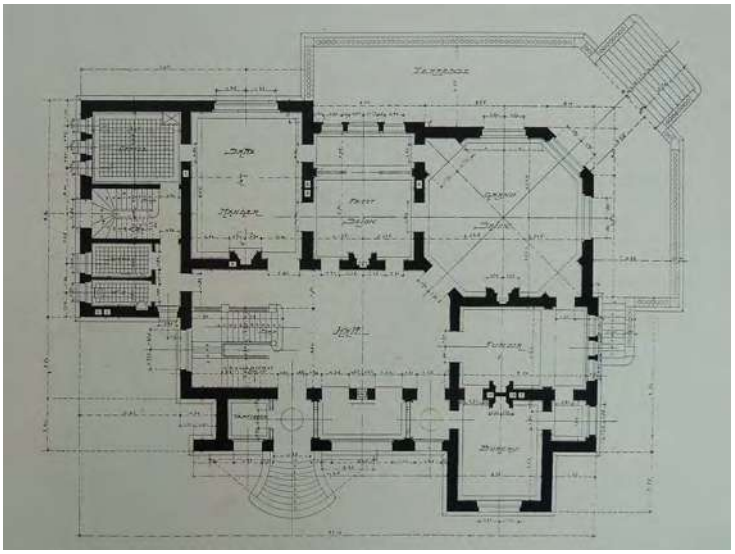
Henri Sauvage, *Vue du hall*
repr. *ibid*., p. 167.

Henri Sauvage, *Vue du hall*
repr. *ibid*., p. 169.





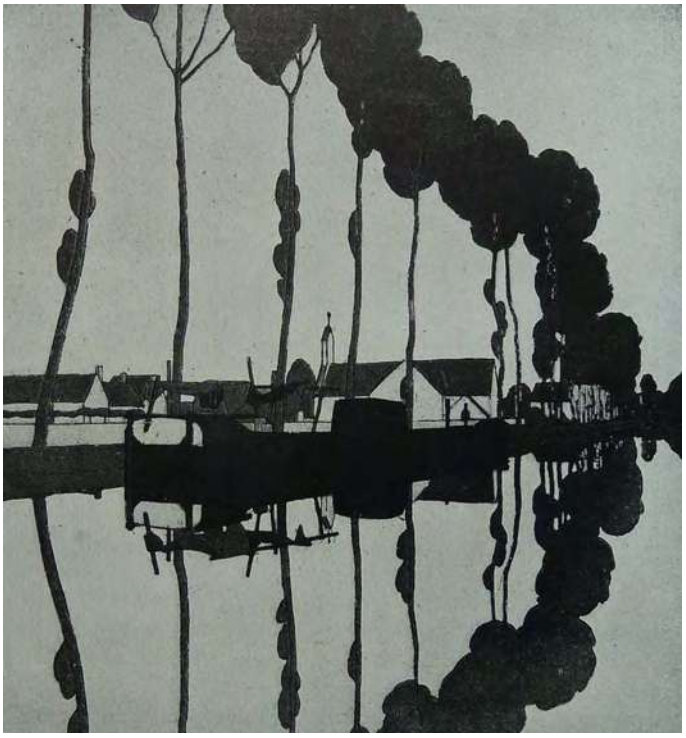




Henri Sauvage, *Petit salon*
repr. *in* R. Blum,
« Une maison de campagne par MM. Sauvage et Sarazin »,
A&D, novembre 1908, p. 171.

Henri Sauvage, *Cheminée*
repr. *ibid.*, p. 172.

Henri Sauvage, *Plan*
repr. *ibid.*, p. 164.



Bernard Boutet de Monvel,
L'Heure du repos, eau-forte en couleurs
repr. *in* L. Vauxcelles,
« Bernard Boutet de Monvel »,
A&D, décembre 1908, p. 194.

Bernard Boutet de Monvel,
La Merveilleuse, eau-forte en couleurs
repr. *ibid.*, p. 186.

Bernard Boutet de Monvel,
Roger Boutet de Monvel
repr. *ibid.*, p. 189.





Bernard Boutet de Monvel,
Les crinolines, eau-forte en couleurs
repr. *in* L. Vauxcelles,
« Bernard Boutet de Monvel »,
A&D, décembre 1908, p. 191.

Mathurin Méheut, *Filet brodé*
repr. *in* P. Mezzara et M.
Pillard-Verneuil,
« Le filet brodé »,
A&D, décembre 1908, p. 203.

Mathurin Méheut, *Filet brodé*
repr. *ibid.*, p. 208.



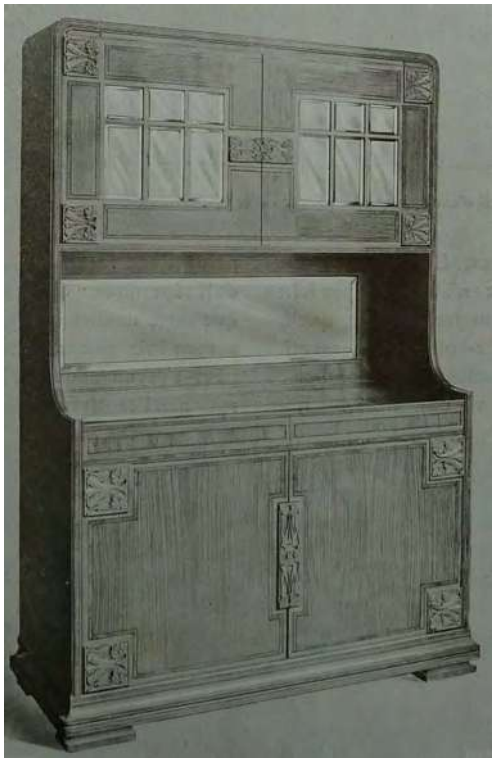




Paul Follot, *[Piano et siège]*
repr. *in* C. Saunier, « Paul Follot », *A&D*, janvier 1909, p. 31.

Paul Follot, *[Buffet]*
repr. *ibid*., p. 34.



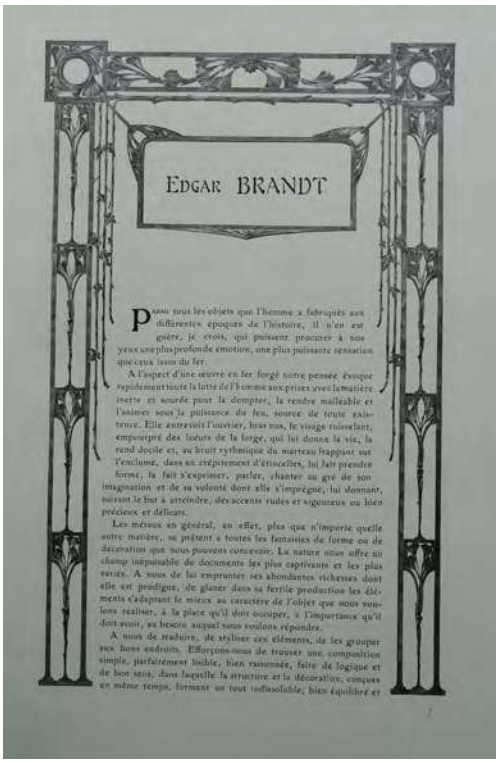




Paul Follot, *Salle à manger-salon en citronnier, marqueté d'olivier et d'ébène, bronzes dorés*
repr. *ibid*., p. 35.



Paul Follot, *Plaque d'un bronze du buffet*
repr. *ibid*., p. 35.



EDGAR BRANDT

Parmi tous les objets que l'homme a fabriqués aux différentes époques de l'histoire, il n'en est guère, je crois, qui puissent procurer à nos yeux une plus profonde émotion, une plus puissante sensation que ceux issus du fer.

A l'aspect d'une œuvre en fer forgé notre pensée évoque rapidement toute la lutte de l'homme aux prises avec la matière inerte et sourde pour la dompter, la rendre malléable et l'animer sous la puissance du feu, source de toute existence. Elle entrevoit l'ouvrier, bras nus, le visage ruisselant, empourpré des lueurs de la forge, qui lui donne la vie, la rend docile et, au bruit rythmique du marteau frappant sur l'enclume, dans un crépitement d'étincelles, lui fait prendre forme, la fait s'exprimer, parler, chanter au gré de son imagination et de sa volonté dont elle s'imprègne, lui donnant, suivant le but à atteindre, des accents rudes et vigoureux ou bien précieux et délicats.

Les métaux en général, en effet, plus que n'importe quelle autre matière, se prêtent à toutes les fantaisies de forme ou de décoration que nous pouvons concevoir. La nature nous offre un champ inépuisable de documents les plus captivants et les plus variés. A nous de lui emprunter ses abondantes richesses dont elle est prodigue, de glaner dans sa fertile production les éléments s'adaptant le mieux au caractère de l'objet que nous voulons réaliser, à la place qu'il doit occuper, à l'importance qu'il doit avoir, au besoin auquel nous voulons répondre.

A nous de traduire, de styliser ces éléments, de les grouper aux bons endroits. Efforçons-nous de trouver une composition simple, parfaitement lisible, bien raisonnée, faite de logique et de bon sens, dans laquelle la structure et la décoration, conçues en même temps, forment un tout indissoluble, bien équilibré et

E. Uhry, « Edgar Brandt », *A&D*, février 1909, p. 45.

Edgar Brandt, *Porte pour un hôtel particulier*
repr. *ibid.*, p. 49.

Edgar Brandt, *Départ de rampe d'escalier*
repr. *ibid.*, p. 47.









François Sicard, *Monument de Barbey*
repr. *in* H. Marcel, « François Sicard », *A&D*, février 1909, p. 57.

François Sicard, *Monument de Jane Margyl*
repr. *ibid.*, p. 63
loc : Paris, cimetière des Batignolles (pierre).

François Sicard,
Monument commémoratif de la guerre de 1870
repr. *ibid.*, p. 54
loc : Tours, lycée Descartes (pierre).







Mathieu Gallerey, *Buffet*
repr. *in* R. Blum,
« Quelques meubles de M. Gallerey »,
A&D, février 1909, p. 66.

Mathieu Gallerey, *Salle à manger en chêne*
repr. *ibid*., p. 67.

Mathieu Gallerey, *Salle à manger en chêne*
repr. *ibid*., p. 65.









Albert Besnard,
Portraits de M. et Mme Ernest Chausson
repr. *in* C. Mauclair,
« Albert Besnard, portraitiste »,
A&D, mars 1909, p. 70.

Albert Besnard, *Portrait de M. Alphonse Legros*
repr. *ibid.*, p. 77
loc : Paris, musée d'Orsay.

Albert Besnard,
Portrait de S. A. I. la princesse Mathilde
repr. *ibid.*, p. 79
loc : Compiègne, Musée national du château.



Albert Besnard, *Portrait de Mme Henry Cochin*
repr. *in* C. Mauclair, « Albert Besnard, portraitiste », *A&D*, mars 1909, p. 71.



Albert Besnard, *Portrait de théâtre (Mme Réjane)*
repr. *ibid*., p. 75.

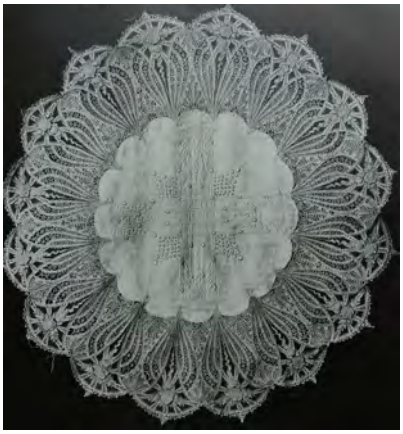


Albert Besnard, *Portrait de Mlle B.*
repr. *in A&D*, mars 1909, h. t.



Albert Besnard, *La famille du peintre, à Talloires*
repr. *in* C. Mauclair, « Albert Besnard, portraitiste », *A&D*, mars 1909, p. 73
loc : Paris, musée d'Orsay.









Léon Jallot, *Petit buffet, chêne sculpté*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Les meubles de Jallot »,
A&D, avril 1909, p. 135.

École du Puy, *Nappe à thé*
repr. *in* P. Cornu, « Le concours de dessin de la "Dentelle de France" »,
A&D, mai 1909, p. 165.

Mlle Bunoust, *Coussin*
repr. *ibid.*, p. 167.

Léon Jallot, *Vitrine-bibliothèque*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Les objets d'art au Salon »,
A&D, juin 1909, p. 171
loc : passé en vente publique, Paris, 29 juin 2010, chez Millon-Cornette de Saint Cyr.



Jules Rispal, *« Le Printemps », voussure de fenêtre*
repr. *in* F. Monod, « De quelques nouveaux essais de sculpture décorative »,
A&D, septembre 1909, p. 80.



Jules Rispal, *« Mascaron », château de Mercy*
repr. *ibid*., p. 80.

Jules Rispal, *Rosace de plafond*
repr. *ibid*., p. 82.

Lucien Magne, architecte, et Pierre Seguin, sculpteur, *Chapiteau à l'église du Sacré-Cœur*
repr. *ibid*., p. 87
loc : Paris, basilique du Sacré-Cœur.





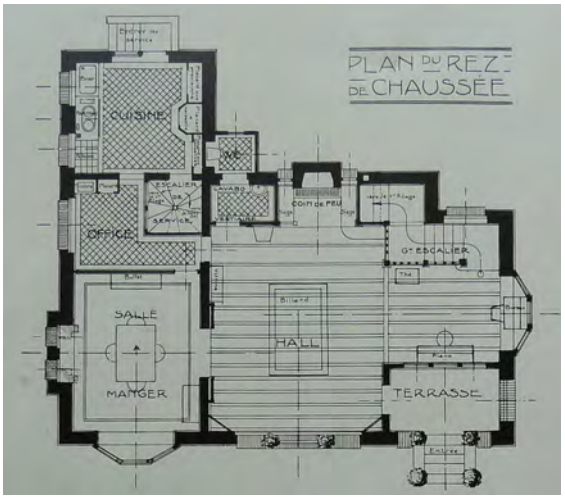




Émile Lenoble, *Vases*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« É. Lenoble, céramiste », *A&D*,
septembre 1909, p. 104 ; 98 ; 102.



1909-10





Louis Sézille, *Plan du rez-de-chaussée*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Une villa au Vésinet : "La Douce Vie" »,
A&D, octobre 1909, p. 122.



Louis Sézille, *Vue d'ensemble*
repr. *ibid*., p. 122
loc : Le Vésinet (Yvelines).

Louis Sézille, *Vue sur le hall*
repr. *ibid*., p. 124.



Louis Sézille, *Vue sur le hall*
repr. *ibid*., p. 125.



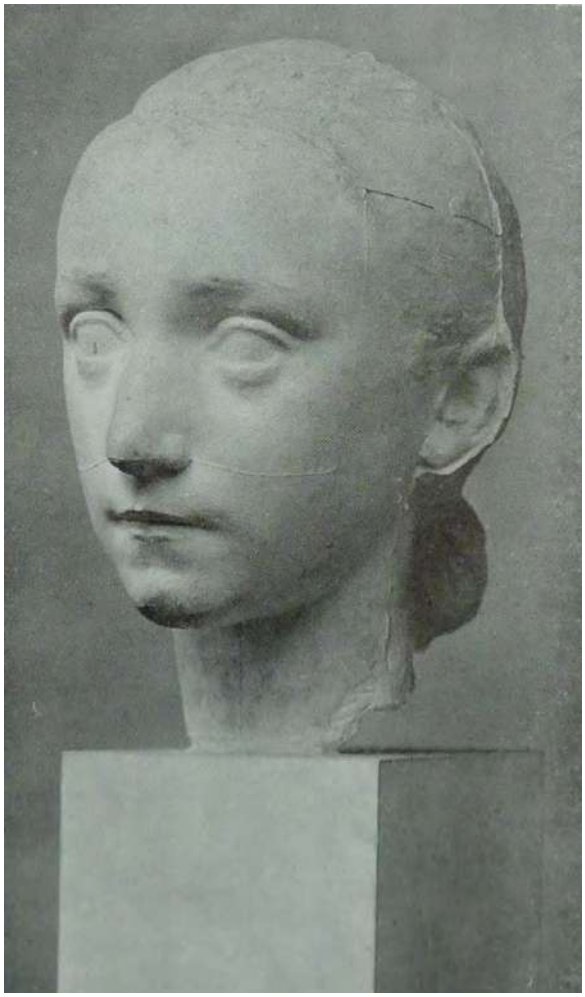


Clémentine-Hélène Dufau, *Panneaux décoratifs*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Une décoration nouvelle de Mlle C.-H. Dufau »,
A&D, octobre 1909, p. 128-130.





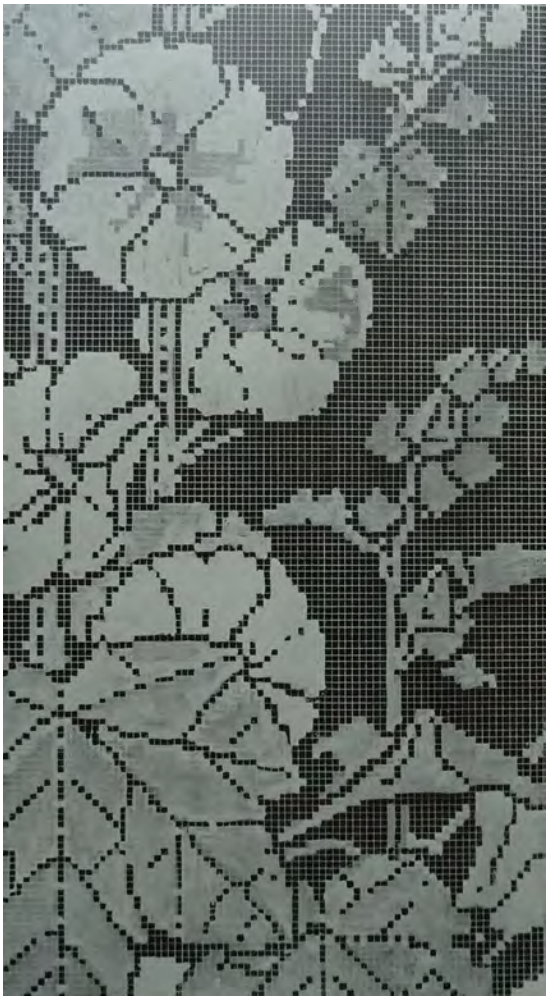
Charles Despiau, *Bacchante*
repr. *in* L. Deshairs, « Charles Despiau »,
A&D, novembre 1909, p. 175
loc : Mont-de-Marsan, avenue Aristide Briand (bronze).



Charles Despiau, *Petite fille des Landes*
repr. *ibid.*, p. 171
loc : Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick (bronze).



Paul Mezzara, *Filet brodé*
repr. *in* P. Mezzara, « Dessins nouveaux de filets brodés »,
A&D, décembre 1909, p. 207.



Mathurin Méheut, *Roses trémières*
repr. *ibid*., p. 210.



Georges Hobé, *Maison à Uccle, entrée et maison du concierge*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Maisons de campagne en Belgique », *A&D*, décembre 1909, p. 211.



Georges Hobé, *Maison à Uccle, façade*
repr. *ibid*., p. 213.



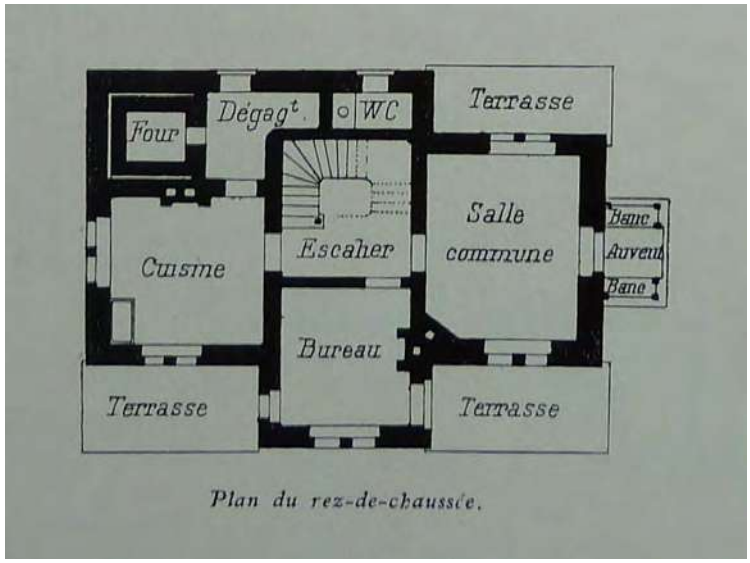
Georges Hobé, *Maison à Uccle, façade*
repr. *ibid*., p. 214.



Georges Hobé, *Maison à La Hulpe, façade*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Maisons de campagne en Belgique »,
A&D, décembre 1909, p. 215.



Georges Hobé,
Maison éclusière à Méry-Tilf-sur-Ourthe
repr. *ibid*., p. 216.



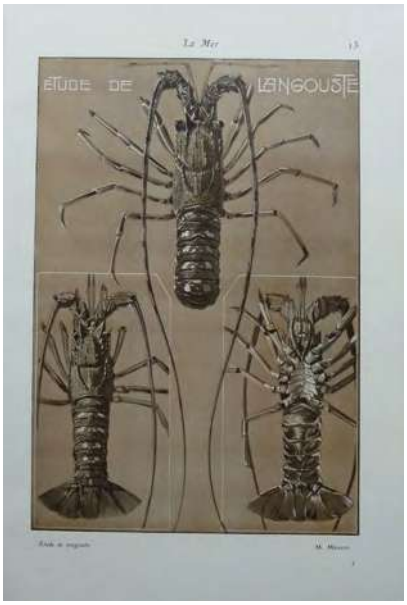
Georges Hobé, *Maison éclusière*
à Méry-Tilf-sur-Ourthe, plan du rez-de-chaussée
repr. *ibid*., p. 216.



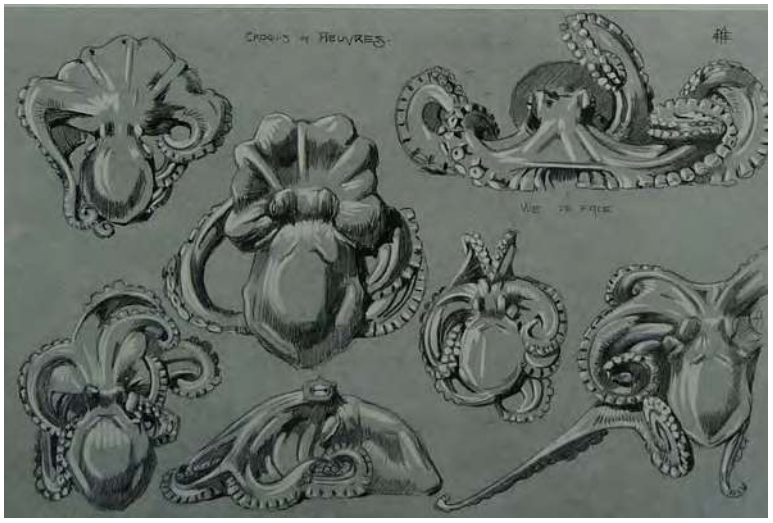
M. Pillard-Verneuil, « La mer »,
A&D, janvier 1910, p. 1.



Maurice Pillard-Verneuil,
Frise au pochoir et batik – langouste
repr. *ibid*., p. 12.



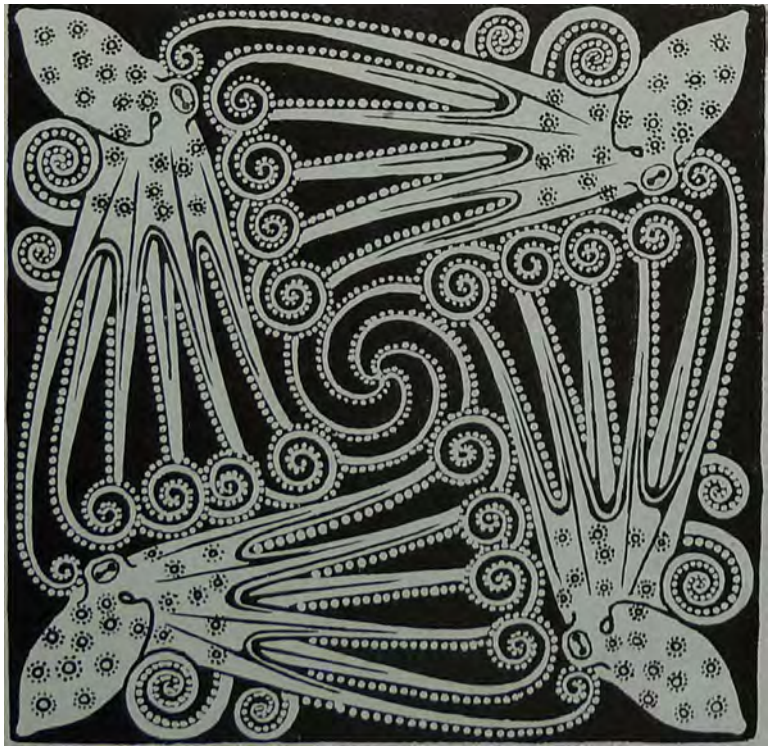
Mathurin Méheut,
Étude de langouste
repr. *ibid*., p. 13.

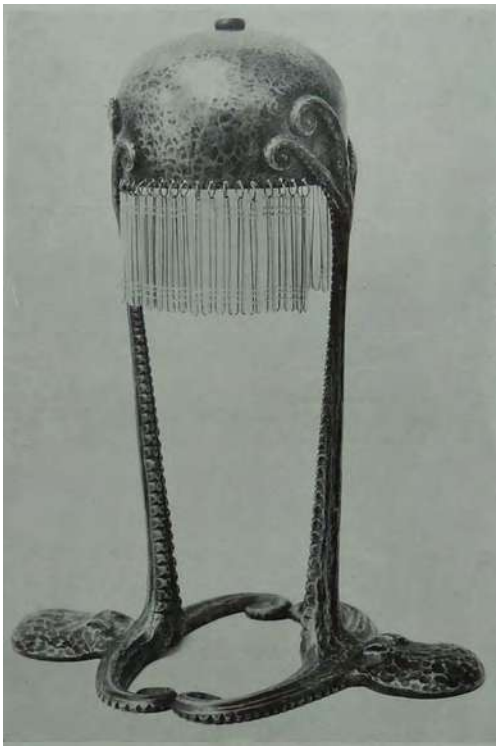


Mathurin Méheut, *Croquis de pieuvres*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « La mer »,
A&D, janvier 1910, p. 2.

Maurice Pillard-Verneuil, *Pieuvres*
repr. *ibid*., p. 4.

Szabo, *Lampe en fer forgé, inspirée par la pieuvre*
repr. *ibid*., p. 8.

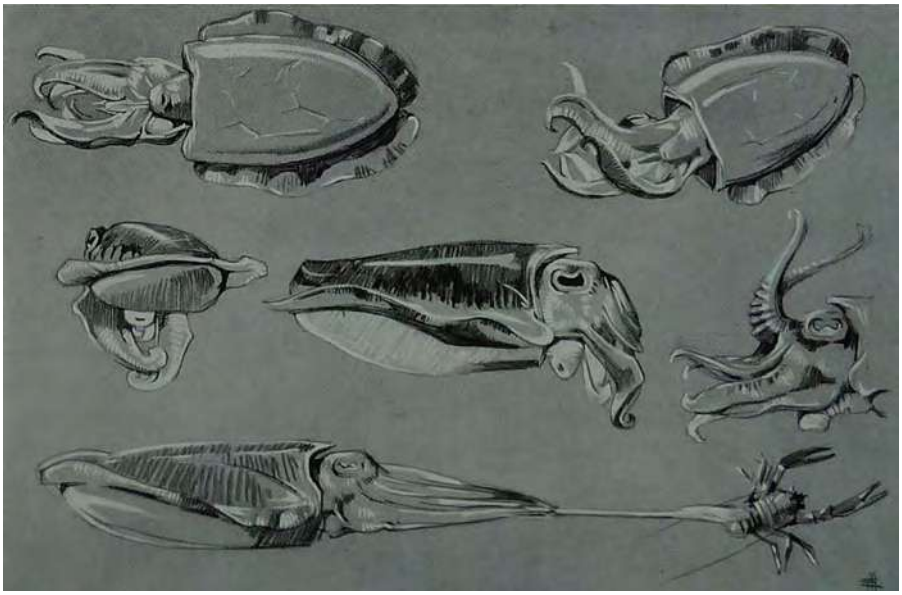




Mathurin Méheut,
Étude de seiche
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« La mer »,
A&D, janvier 1910, p. 3.







M. Pillard-Verneuil, « La mer »,
A&D, janvier 1910, p. 5.

Mathurin Méheut, *Croquis de seiche*
repr. *ibid.*, p. 3.

Bénézech, *Maison à Vaucresson*
repr. *in* L. Sézille, « Trois cottages
aux environs de Paris »,
A&D, janvier 1910, p. 25.





Ernest Chaplet, *Porcelaines, appartenant à M. Octave Grousset*
repr. *in* R. Marx, « Souvenirs sur Ernest Chaplet », *A&D*, mars 1910, p. 94
loc : Victoria & Albert Museum, Londres (vase de gauche).



Ernest Chaplet, *Porcelaines, appartenant à M. Octave Grousset*
repr. *ibid*., p. 95.



Ernest Chaplet, *Porcelaines, appartenant à M. H. Rivière*
repr. *ibid*., p. 93.

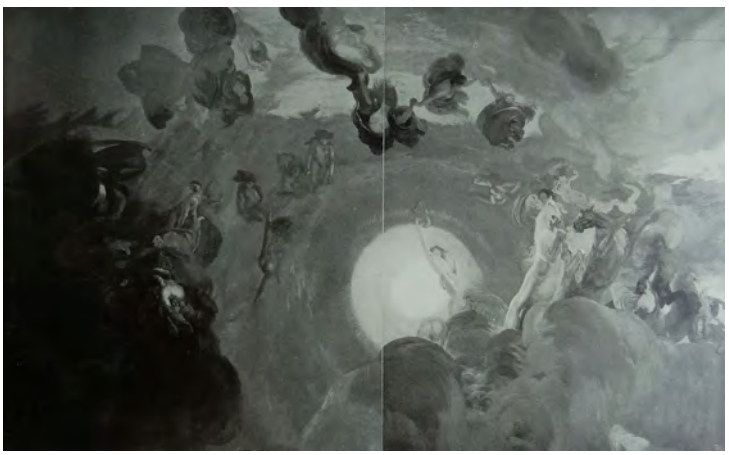
Albert Besnard, *La Maladie (École de Pharmacie)*
repr. *in* J. Rivière, « Albert Besnard, décorateur »,
A&D, mai 1910, p. 157
loc : Paris, École nationale supérieure de Pharmacie.



Albert Besnard, *L'Ile heureuse* (fragment)
repr. *in A&D*, mai 1910, h. t.
loc : Paris, musée des Arts décoratifs.







Albert Besnard, *La Convalescence (École de Pharmacie)*
repr. *in* J. Rivière, « Albert Besnard, décorateur »,
A&D, mai 1910, p. 157
loc : Paris, École nationale supérieure de Pharmacie.

Albert Besnard, *Plafond du Théâtre Français*
repr. *ibid.*, p. 169
loc : Paris, Comédie-Française





Max Läuger, *« Les Chénois », intérieur*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Max Läuger », *A&D*, juin 1910, p. 201.

Max Läuger, *« Les Chénois », intérieur*
repr. *ibid.*, p. 200.

Max Läuger, *[Vases]*
repr. *ibid.*, p. 199.









M. Pillard-Verneuil, « Les poupées de Mademoiselle Kaulitz », *A&D*, juillet 1910, p. 30, 31 et 32.



Nils Kreuger, *Le Soir de la Saint-Jean (quai de Stockholm), école primaire (Stockholm)*
repr. *in* E. Avenard, « Nils Kreuger », *A&D*, août 1910, p. 64.



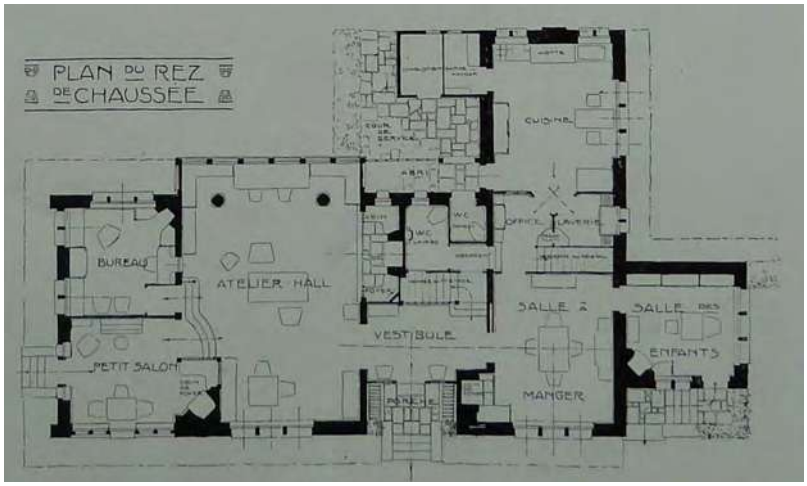
Nils Kreuger, *Chevaux dans la lande*
repr. *ibid*., p. 62.



Nils Kreuger, *À la lisière du champ (île d'Œland), collection E. Thiele (Stockholm)*
repr. *ibid*., p. 64.



Louis Sézille, *Une maison pour un artiste*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'architecture aux Salons », *A&D*,
août 1910, p. 53.

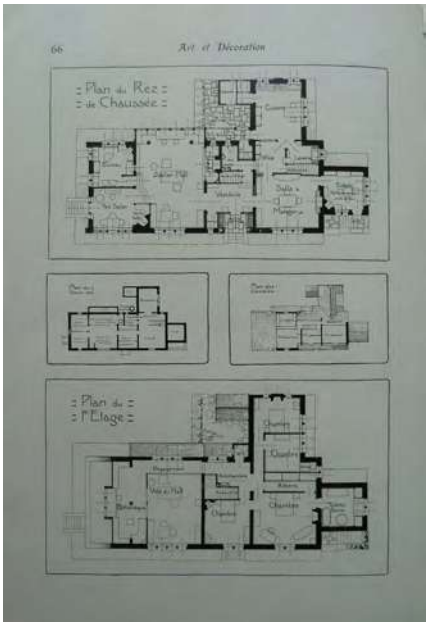


Louis Sézille,
Une maison pour un artiste [*plan*]
repr. *ibid.*, p. 53.



Louis Sézille,
Façade sur la route (sud-est)
repr. *ibid.*, p. 68.


Ma Maison





M. Pillard-Verneuil,
« Ma maison »,
A&D, septembre 1910, p. 65.

Louis Sézille, *Plans*
repr. *ibid*., p. 67.

Louis Sézille, *Détail du porche*
repr. *ibid*., p. 71.

Louis Sézille, *Vue prise des communs*
repr. *ibid*., p. 67.





Henri Tauzin, *Façade principale*
repr. *in* Du Chasnet,
« Une maison pour un médecin »,
A&D, octobre 1910, p. 111.

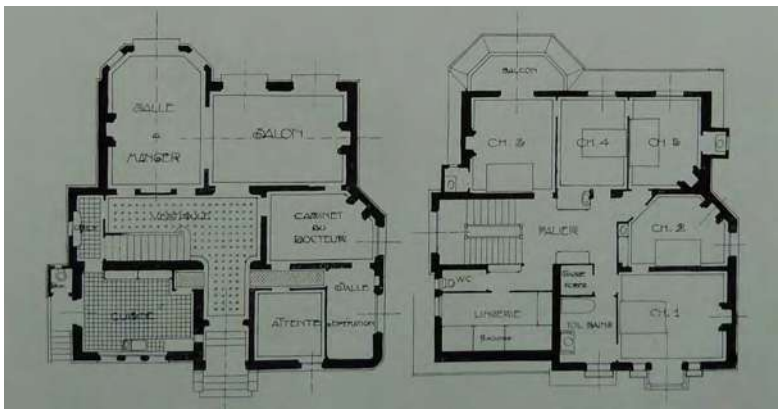


Henri Tauzin, *Façade sur le jardin*
repr. *ibid*., p. 110.

Henri Tauzin,
Cheminée-buffet de la salle à manger
repr. *ibid*., p. 112.

Henri Tauzin, *Plan du rez-de-chaussée*
et Plan du premier étage
repr. *ibid*., p. 109.







Louis Sorel, *Vestibule*
repr. *in* M. Prudent, « La décoration et le mobilier d'une villa moderne », *A&D*, octobre 1910, p. 121.



Louis Sorel, *Salon*
repr. *ibid.*, p. 123.



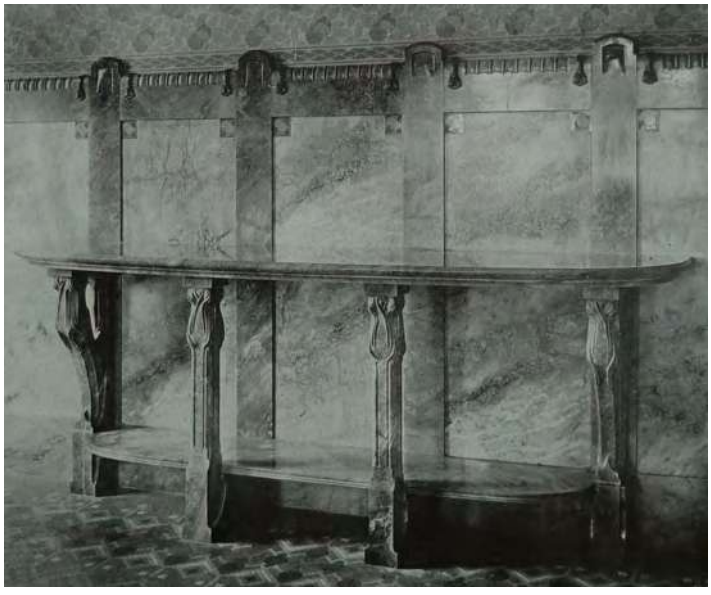
Louis Sorel, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 125.



Louis Sorel, *Chambre à coucher*
repr. *in* M. Prudent, « La décoration et le mobilier d'une villa moderne »,
A&D, octobre 1910, p. 127.



Louis Sorel, *Cabinet de toilette*
repr. *ibid.*, p. 126.



Louis Sorel, *Dressoir*
repr. *ibid.*, p. 122.



Otto Baur, *Boudoir*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil, « Le Salon d'automne », *A&D*, novembre 1910, p. 138.



Richard Berndl, *Grand Salon*
repr. *ibid.*, p. 140.



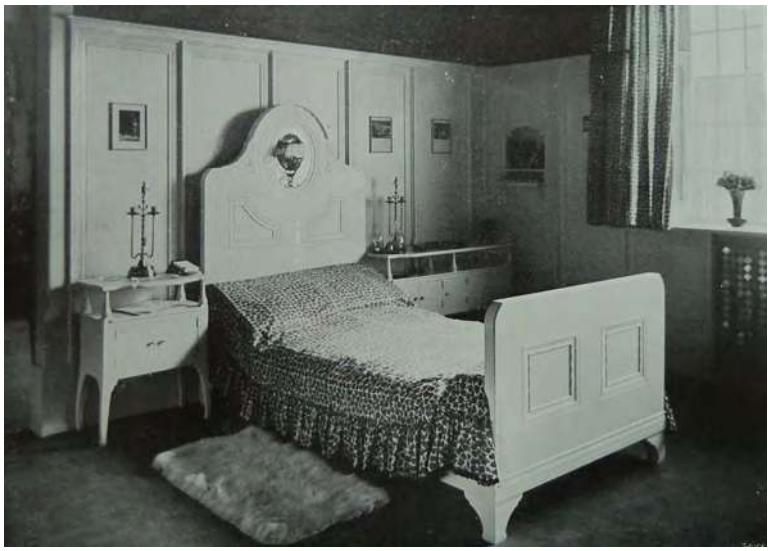
Theodor Veil, *Salle de réception*
repr. *ibid.*, p. 131.



Adalbert Niemeyer, *Salle à manger*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Le Salon d'automne »,
A&D, novembre 1910, p. 134.



Karl Bertsch,
Chambre à coucher de Madame
repr. *ibid.*, p. 139.



Richard Riemerschmid,
Chambre à coucher de Monsieur
repr. *ibid.*, p. 136.



Gustave Jaulmes,
Ensemble décoratif d'une salle à manger
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Le Salon d'automne »,
A&D, novembre 1910, p. 153.



Louis Majorelle, *Cabinet de travail*
repr. *ibid*., p. 150.



Alexandre Bigot et Louis Majorelle,
Salle à manger de campagne
repr. *ibid*., p. 152.



Maurice Denis, *La Danse*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Le Salon d'automne »,
A&D, novembre 1910, p. 142
loc : Paris, musée du Petit Palais
(toile marouflée dans l'hôtel particulier de
Charles Stern jusque vers 1914).



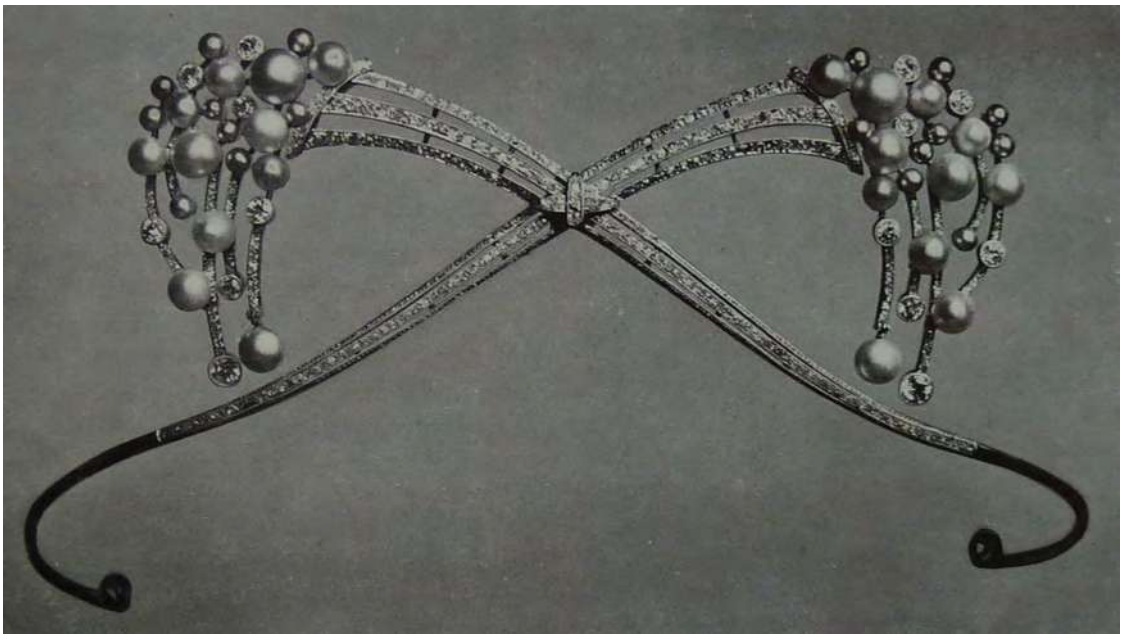
Maurice Denis, *Les Baigneuses*
repr. *ibid.*, p. 143
loc : *idem*.

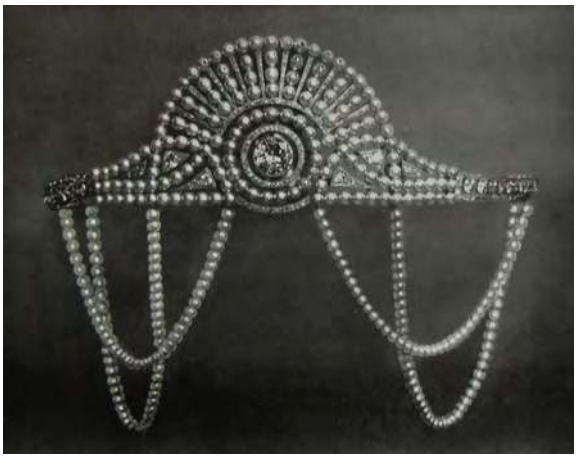


Maurice Denis, *Le Poème*
repr. *ibid.*, p. 146
loc : *idem*.



Maurice Denis, *La Cantate*
repr. *ibid.*, p. 147
loc : *idem*.





Paul Iribe, *Diadème, perles et brillants*
repr. *in* Carsix, « Bijoux dessinés par Iribe »,
A&D, janvier 1911, p. 27.

Paul Iribe, *Diadème*
repr. *ibid.*, p. 31.



Paul Iribe, *Plaque d'aigrette*
repr. *ibid.*, p. 28.





Léon Bakst, *Décor de Schéhérazade (appartient à l'État)*
repr. *in* J.-L. Vaudoyer, « Léon Bakst »,
A&D, février 1911, p. 37.

Léon Bakst, *Costume de « L'Oiseau de feu »*
repr. *ibid.*, p. 40.

Léon Bakst, *Danse juive, pour le ballet de « Cléopâtre »*
repr. *in A&D*, février 1911, h. t.









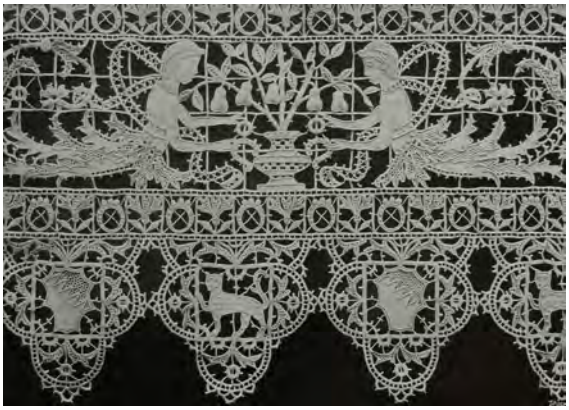
Paul Poiret, *Robe (Strozzi)*,
photographie d'Edward Steichen
repr. *in A&D*, avril 1911, h. t.

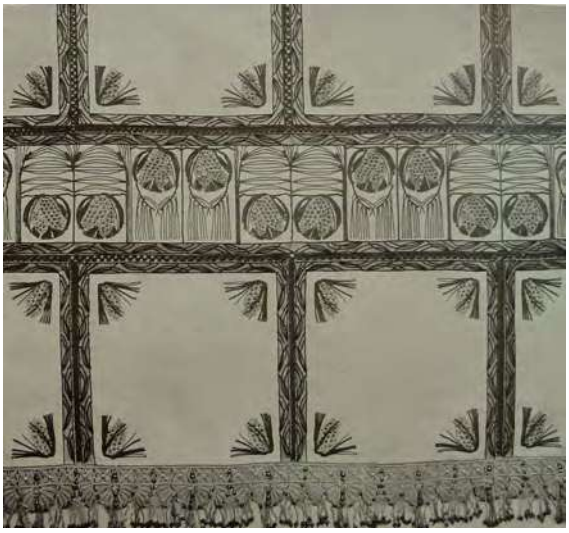
Paul Poiret, *Robe (Enfer)*,
photographie d'Edward Steichen
repr. *in A&D*, avril 1911, h. t.

Paul Poiret, *« Blidah »*,
photographie d'Edward Steichen
repr. *in* P. Cornu, « L'art de la robe »,
A&D, avril 1911, p. 114.

Paul Poiret, *« Battick »*,
photographie d'Edward Steichen
repr. *ibid.*, p. 111.







Æmilia Ars (Bologne), *Dentelle au point à l'aiguille*
repr. *in* M. Guillemot,
« L'Exposition des arts de la femme »,
A&D, mai 1911, p. 139.

École d'art du Comité des Dames de l'UCAD
(dessin), exécuté par l'Adelphe, *Portière*
repr. *ibid*., p. 154.

École « La Gergovia »,
Abat-jour en dentelle à l'aiguille
repr. *ibid*., p. 150.

Blanche Ory-Robin, *Paravent (détail)*
repr. *ibid*., p. 155.







René Ménard, *Le Labour*
(décoration de la Caisse d'Épargne de Marseille)
repr. *in* H. Bidou, « La peinture à la Société nationale »,
A&D, mai 1911, p. 164.

Eugène Burnand, *Le sermon sur la montagne (fragment)*,
copyright by Berger-Levrault 1911
repr. *ibid*., p. 165.









Fernand David, *Statuette (marbre)*
repr. *in* P. Vitry, « La sculpture aux deux salons »,
A&D, juin 1911, p. 195.

Raoul Larche, *Portrait (terre cuite)*
repr. *ibid.*, p. 194.

Naoum Aronson, *Statuette (pierre)*
repr. *ibid.*, p. 194.



Paul Roger-Bloche, *« Monument aux aviateurs » (plâtre)*
repr. *in* P. Vitry, « La sculpture aux deux salons », *A&D*, juin 1911, p. 196.



Henry Bouchard, *Monument aux aéronautes militaires victimes de la catastrophe du « République » (granit de Bretagne)*
repr. *ibid.*, p. 193
loc : Trévol (Allier).



Maurice Braillard, *Villa type A*
repr. *in* M. Guillemot, « Habitations d'employés »,
A&D, juillet 1911, p. 211
loc : Ugine (Haute-Savoie).



Maurice Braillard, *Villa type B*
repr. *ibid*., p. 212.

Maurice Braillard, *Villa type C*
repr. *ibid*., p. 212.

Maurice Braillard, *Départ d'escalier*
repr. *ibid*., p. 214.

Maurice Braillard, *Maison d'habitation pour employés*
repr. *ibid*., p. 213.









Quelques Ornements Typographiques
de Maurice Dufrêne

La Bruyère disait déjà : « C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule » ; mais l'auteur des *Caractères* se préoccupait uniquement du fond, en honnête moraliste, et laissait la forme de son livre aux soins intelligents de son imprimeur. Aussi bien, la décoration d'un livre est elle-même un art, et des plus délicats ; et deux façons se présentent d'orner un texte à souhait pour le plaisir des yeux : l'illustrer ou le décorer. La première méthode est, pour ainsi dire, expressive ; la seconde demeure purement ornementale. Or, n'est-ce pas la seule qui convenait au nouvel ouvrage édité par la *Société du Livre contemporain*, qui paraîtra bientôt sous les presses de l'Imprimerie Nationale, sous ce titre : *Lettres à une amie* ? Cette prose posthume, et totalement inédite, du poète Sully-Prudhomme ne se prêtait guère à l'illustration directe, à l'image, aux commentaires plus ou moins détaillés et précis de l'arabesque imaginative ; elle ne réclamait même pas ces analogies vaguement subtiles qu'un autre poète appelait de mystérieuses « correspondances », ces rapports plus ou moins tacitement jointains ou occultes entre le texte et l'ornement silencieux qui l'encadre : une telle série de lettres très volontairement littéraires et toujours patiemment écrites en vue d'une lectrice prochaine et surtout de lecteurs futurs, un tel jeu de philosophe, où l'esprit le plus fin se fait souvent profond, mais très rarement pittoresque, ne demandait aucun de ces hiéroglyphes. Et la décoration d'un pareil ouvrage devait donc apparaître élégamment, mais strictement *ornementale* : elle exigeait d'emblée la collaboration d'un décorateur.

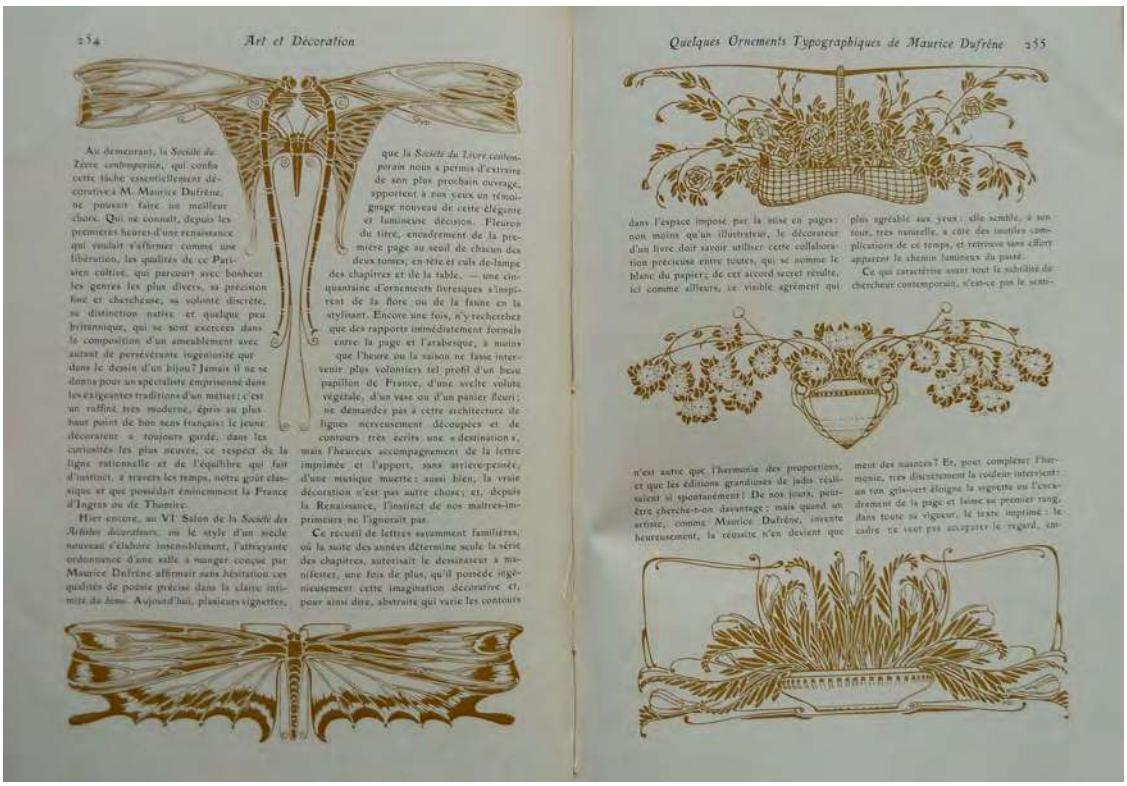


256 *Art et Décoration*

pièter sur le tableau parlant de la typographie. Nouvelle preuve d'une méthode discrète et de la distinction d'un décorateur qui traite la vignette liminaire ou terminale comme il dessine le chaton d'une bague fluette, où l'opale sera sertie dans l'or. Par la fermeté de ses lignes et la douceur de sa teinte, une telle suite d'ornements ne plaira pas seulement, dans un prochain avenir, aux vrais bibliophiles qui recevront ce volume à tirage restreint, mais elle nous apprend, dès l'abord, comment un artiste peut décorer avec une liberté tout à fait logique un livre malaisément illustrable.

Raymond Bouyer.

R. Bouyer, « Quelques ornements typographiques de Maurice Dufrène », *A&D*, août 1911, p. 253-256.



254 *Art et Décoration*

Au demeurant, la *Société du Livre contemporain*, qui confia cette tâche essentiellement décorative à M. Maurice Dufrêne, ne pouvait faire un meilleur choix. Qui ne connaît, depuis les premières heures d'une renaissance qui voulait s'affirmer comme une libération, les qualités de ce Parisien coltiné, qui parcourt avec bonheur les genres les plus divers, sa précision fine et chercheuse, sa volonté discrète, sa distinction native et quelque peu britannique, qui se sont exercées dans la composition d'un ameublement avec autant de persévérante ingéniosité que dans le dessin d'un bijou ? Jamais il ne se donna pour un spécialiste emprisonné dans les exigeantes traditions d'un métier ; c'est un raffiné très moderne, épris au plus haut point de bon sens français : le jeune décorateur a toujours gardé, dans les curiosités les plus neuves, ce respect de la ligne rationnelle et de l'équilibre qui fait d'instinct, à travers les temps, notre goût classique et que possédait éminemment la France d'Ingres ou de Thomire.

Hier encore, au VIe Salon de la *Société des Artistes décorateurs*, où le style d'un siècle nouveau s'élabore insensiblement, l'attrayante ordonnance d'une salle à manger conçue par Maurice Dufrêne affirmait sans hésitation ces qualités de poésie précise dans la clarté intime du home. Aujourd'hui, plusieurs vignettes, que la *Société du Livre contemporain* nous a permis d'extraire de son plus prochain ouvrage, apportent à nos yeux un témoignage nouveau de cette élégante et lumineuse décision. Fleuron du titre, encadrement de la première page au seuil de chacun des deux tomes, en-tête et culs-de-lampe des chapitres et de la table, — une cinquantaine d'ornements livresques s'inspirent de la flore ou de la faune en la stylisant. Encore une fois, n'y recherchez que des rapports immédiatement formels entre la page et l'arabesque, à moins que l'heure ou la saison ne fasse intervenir plus volontiers tel profil d'un beau papillon de France, d'une svelte volute végétale, d'un vase ou d'un panier fleuri ; ne demandez pas à cette architecture de lignes nerveusement découpées et de contours très écrits une « destination », mais l'heureux accompagnement de la lettre imprimée et l'apport, sans arrière-pensée, d'une musique muette : aussi bien, la vraie décoration n'est pas autre chose ; et, depuis la Renaissance, l'instinct de nos maîtres-imprimeurs ne l'ignorait pas.

Ce recueil de lettres savamment familières, où la suite des années détermine seule la série des chapitres, autorisait le dessinateur à manifester, une fois de plus, qu'il possède ingénieusement cette imagination décorative et, pour ainsi dire, abstraite qui varie les contours

Quelques Ornements Typographiques de Maurice Dufrêne 255

dans l'espace imposé par la mise en pages : non moins qu'un illustrateur, le décorateur d'un livre doit savoir utiliser cette collaboration précieuse entre toutes, qui se nomme le blanc du papier ; de cet accord secret résulte, ici comme ailleurs, ce visible agrément qui plus agréable aux yeux : elle semble, à son tour, très naturelle, à côté des inutiles complications de ce temps, et retrouve sans effort apparent le chemin lumineux du passé.

Ce qui caractérise avant tout la subtilité du chercheur contemporain, n'est-ce pas le senti-

n'est autre que l'harmonie des proportions, et que les éditions grandioses de jadis réalisaient si spontanément ! De nos jours, peut-être cherche-t-on davantage ; mais quand un artiste, comme Maurice Dufrêne, invente heureusement, la réussite n'en devient que ment des nuances ? Et, pour compléter l'harmonie, très discrètement la couleur intervient : un ton gris-vert éloigne la vignette ou l'encadrement de la page et laisse au premier rang, dans toute sa vigueur, le texte imprimé : le cadre ne veut pas accaparer le regard, en-

.

Jules Coudyser, *Store brodé à la machine (fougères stylisées)*
repr. *in* Ch. Saunier, « Quelques travaux récents de M. Jules Coudyser », *A&D*, septembre 1911, p. 291.

Charles Cottet, *Étude pour la « Douleur au Pays de la mer »*
repr. *in A&D*, septembre 1911, h. t.
loc : Paris, musée d'Orsay (œuvre définitive).







Jules Coudyser,
Fragment de store brodé à la machine
repr. *in* Ch. Saunier, « Quelques travaux récents de M. Jules Coudyser », *A&D*, septembre 1911, p. 291.



Charles Cottet, *Lamentation des femmes de Camaret autour de l'église de Notre-Dame de Rocamadour, incendiée (1911)*
repr. *in* J. Copeau, « Charles Cottet », *A&D*, septembre 1911, p. 269.









Charles Plumet, *Façade sur le boulevard Richard-Wallace et en retour sur le jardin*
repr. *in* G. Mourey, « Une villa de Charles Plumet », *A&D*, septembre 1911, p. 277
loc : détruite.

Charles Plumet, *Façade sur le jardin*
repr. *ibid.*, p. 288.

Charles Plumet, *Vue du hall et départ de l'escalier*
repr. *ibid.*, p. 281.

Charles Plumet, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 285.



Plat hispano-arabe
repr. *in* E. Grasset, « La décoration de la céramique », *A&D*, octobre 1911, p. 301.



Plat de Lindos
repr. *ibid*., p. 305.



Plat en faïence persane
repr. *ibid*., p. 301.



René Binet,
Détail de l'encadrement de la porte d'entrée
repr. *in* P. Alfassa, « Le Pavillon de l'art décoratif français à l'Exposition de Turin »,
A&D, octobre 1911, p. 321.



Charles Plumet, *Vue d'ensemble du pavillon*
repr. *ibid*., p. 318.



Charles Plumet, *Intérieur du pavillon*
repr. *ibid*., p. 319.

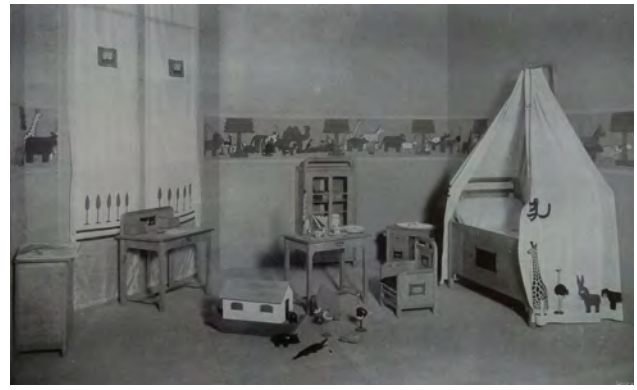


V. Eichmuller, *Cheminée de hall-atelier*
repr. *in* V. Eichmuller,
« Poêles et cheminées »,
A&D, octobre 1911, p. 325.

V. Eichmuller, *Cheminée de salle à manger*
repr. *ibid*., p. 328.



1911-11



André Hellé, *Chambre d'enfant*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Le Salon d'automne de 1911 »,
A&D, novembre 1911, p. 335.



Maurice Dufrène, *Chambre de dame*
repr. *ibid.*, p. 339.



Paul Follot, *Salon de musique*
repr. *ibid.*, p. 341.



André Groult, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 340.





Jacques Drésa, *Affiche pour « La Nuit persane »*
repr. *in* G. Mouveau, « L'exposition du Théâtre des Arts au Salon d'automne », *A&D*, novembre 1911, p. 345.

Jacques Drésa, *Costume pour « L'Amour Peintre »*
repr. *ibid.*, p. 347.

Jacques Drésa, *Manteau*
repr. *ibid.*, p. 348.







Ernest Biéler, *Les filles qui vont à la messe, Musée de Bâle*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Types valaisans par Ernest Biéler »,
A&D, décembre 1911, p. 366
loc : Bâle, Kunstmuseum.

Ernest Biéler, *Le petit cheval rouge,*
collection J.-J. Mercier
repr. *ibid.*, p. 371
loc : Sierre, musée de Sierre
(propriété du Musée d'art du Valais).

Ernest Biéler, *Fille d'Évolène*
repr. *in A&D*, décembre 1911, h. t.
loc : collection privée.





Georges Desvallières, *Saint Sébastien*
repr. *in* L. Hourticq, « À propos de l'Exposition de l'art chrétien »,
A&D, décembre 1911, p. 389.

Charles Genuys (architecte)
et Camille Lefèvre (sculpteur),
Autel en grès et bronze
repr. *ibid.*, p. 387.

Oscar van de Vorde, *Chapelle belge*
repr. *ibid.*, p. 385.













Miss Lloyd, *Toile exécutée par André Groult*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Toiles imprimées nouvelles », *A&D*, janvier 1912, p. 15.

D'après Paul Iribe, *Toile exécutée par André Groult*
repr. *ibid.*, p. 18.

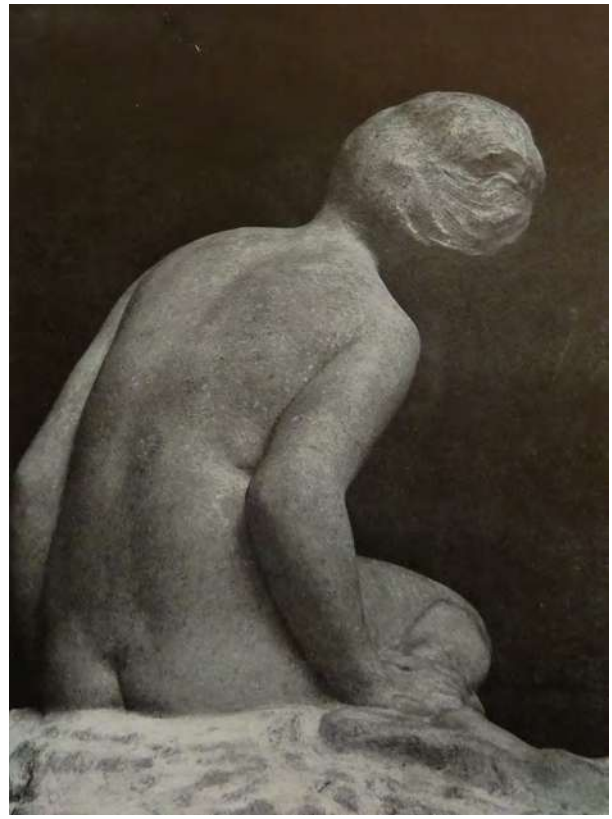
Toile de Rambouillet
repr. *ibid.*, p. 24.

D'après Jacques Drésa, *Toiles imprimées par André Groult*
repr. *in A&D*, janvier 1912, h. t.





Naoum Aronson, *Adolescents (marbre)*
repr. *in* P. Vitry, « Naoum Aronson »,
A&D, janvier 1912, p. 31.

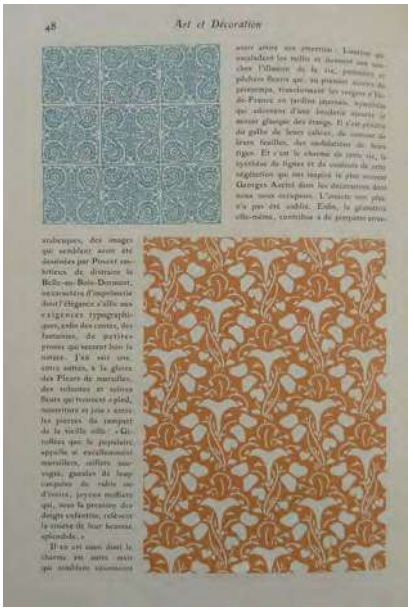


Naoum Aronson, *Baigneuse (pierre)*
repr. *ibid.*, p. 28.



Papiers de garde

de Georges Auriol

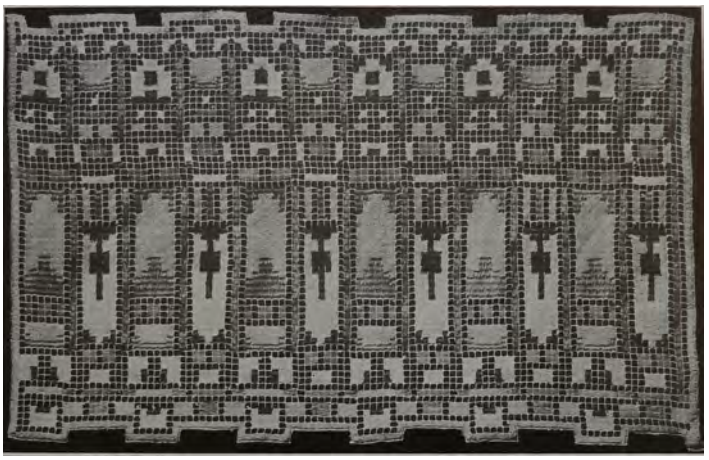




Ch. Saunier, « Papiers de garde de George Auriol », *A&D*, février 1912, p. 47-49.







Mathurin Méheut, *« Le Crabe »*
repr. *in* L. Laprade,
« Dessins de filet moderne »,
A&D, février 1912, p. 65.

Mathurin Méheut, *Le renard et la cigogne*
repr. *ibid.*, p. 59.

Maurice Dufrène,
Brise-bise en filet de couleur
repr. *ibid.*, p. 63.

Philippe Burnot, *Corbeille de fleurs*
repr. *ibid.*, p. 67.







[Maurice Pillard-Verneuil], *Orphys frelon*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Ce que doit être l'étude de la nature.
Comment on doit l'interpréter »,
A&D, mars 1912, p. 70.



[Maurice Pillard-Verneuil],
Orphys frelon (interprétation directe)
repr. *ibid*., p. 71.

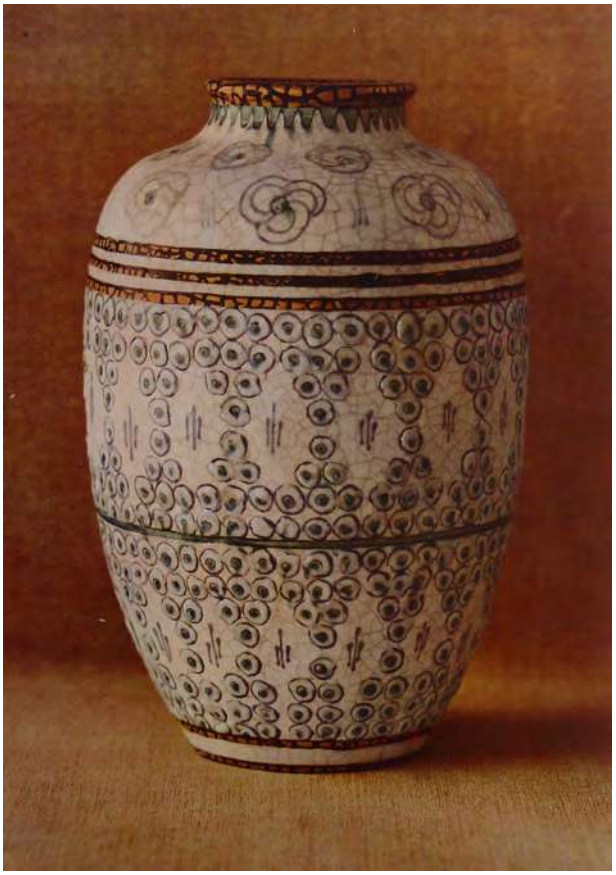
[Maurice Pillard-Verneuil],
Orphys frelon (interprétation dérivée)
repr. *ibid*., p. 72.

[Maurice Pillard-Verneuil],
Orphys frelon (interprétation suggérée)
repr. *ibid*., p. 73.

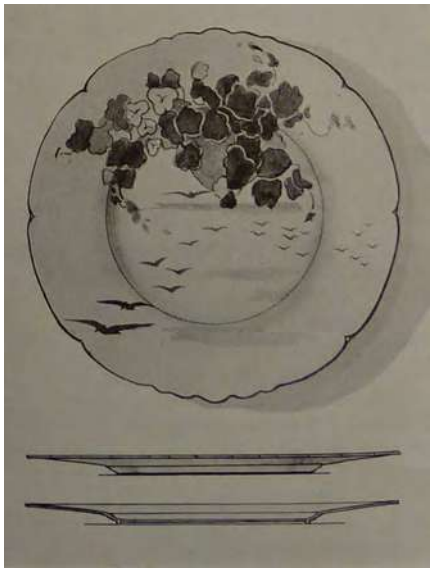


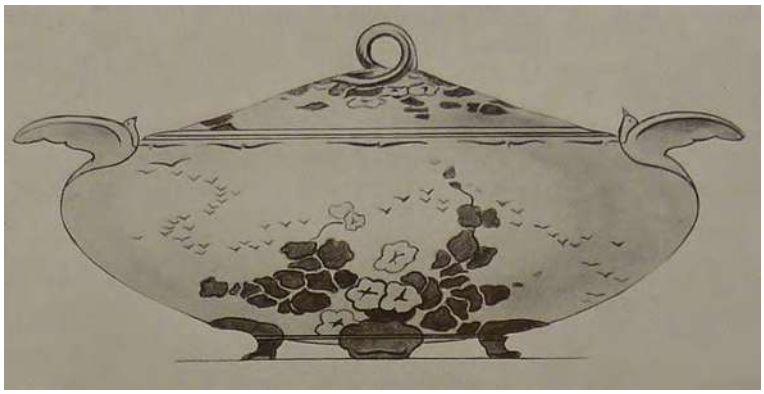


André Méthey, [*Bol*]
repr. *in* E. Avenard,
« Les poteries d'André Méthey »,
A&D, mars 1912, p. 95.

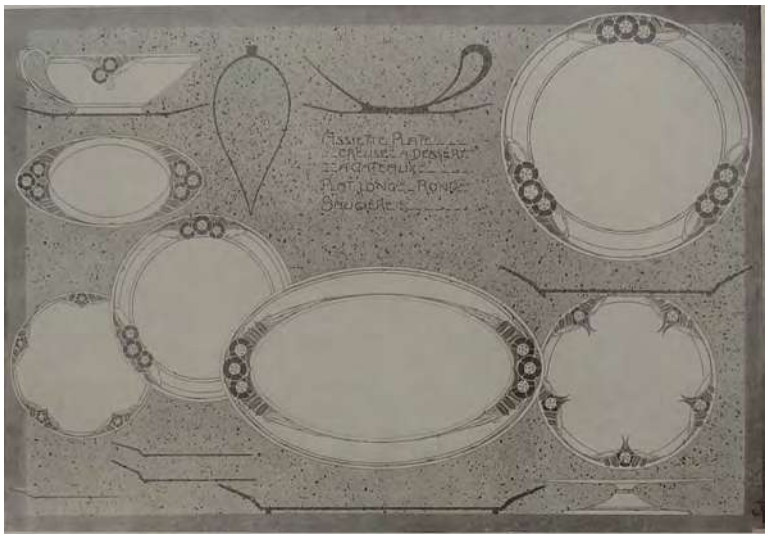


André Méthey, *Vase en céramique*
repr. *in A&D*, mars 1912, h. t.





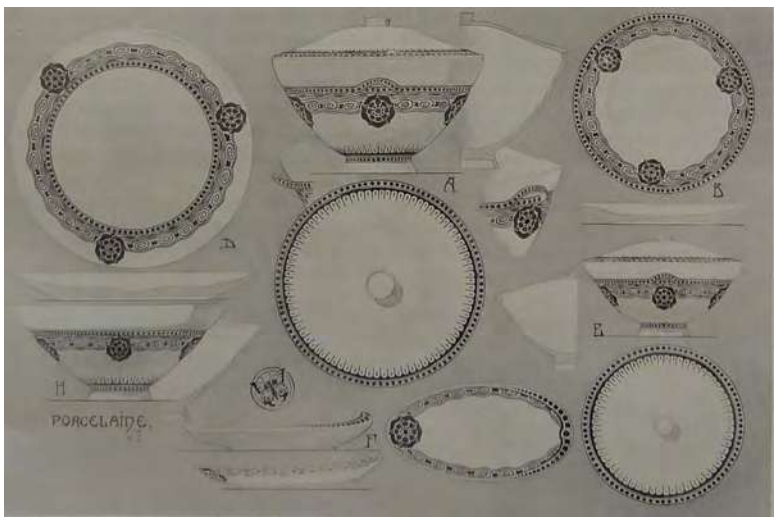
M. Kloster, *Assiette (1er prix)*
repr. *in* M. Dufrène, « Un concours de service de table et de verrerie », *A&D*, avril 1912, p. 124.

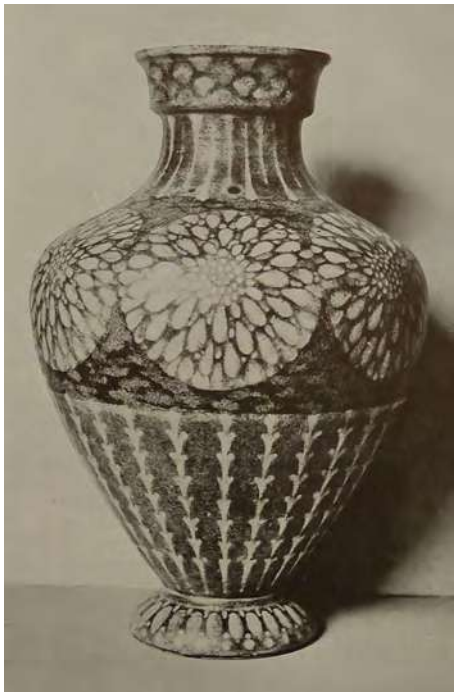


M. Kloster, *Soupière (1er prix)*
repr. *ibid.*, p. 124.

Félicien Brunon, *2e prix*
repr. *ibid.*, p. 125.

Charlotte Morice, *3e prix*
repr. *ibid.*, p. 125.



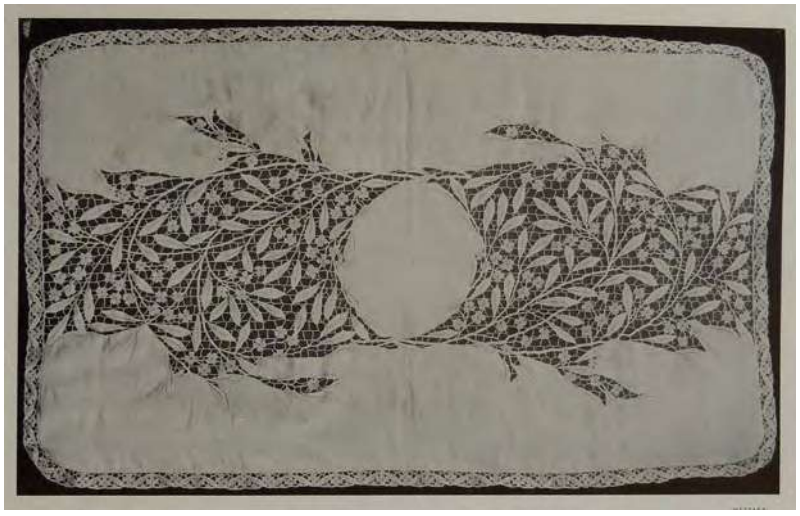


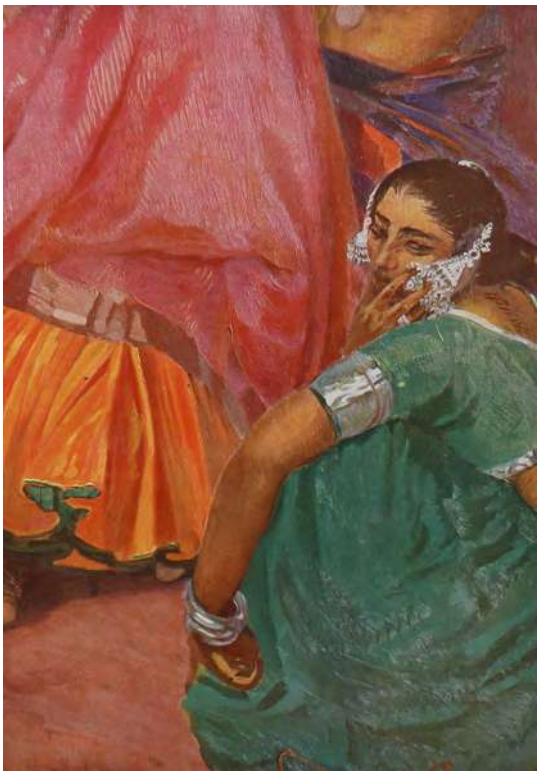
Émile Decœur, *Vase en grès*
repr. *in* G. Mourey,
« VII[e] Salon de la Société des artistes décorateurs »,
A&D, avril 1912, p. 120.

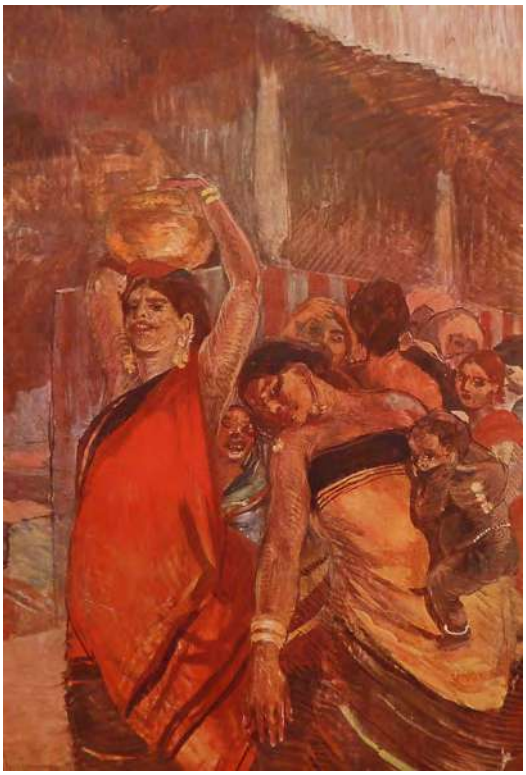


André Groult, *Ensemble d'un petit salon (poirier et palissandre)*
repr. *ibid.*, p. 107.

Paul Mezzara, *Napperon (Lamier)*
repr. *ibid.*, p. 163.





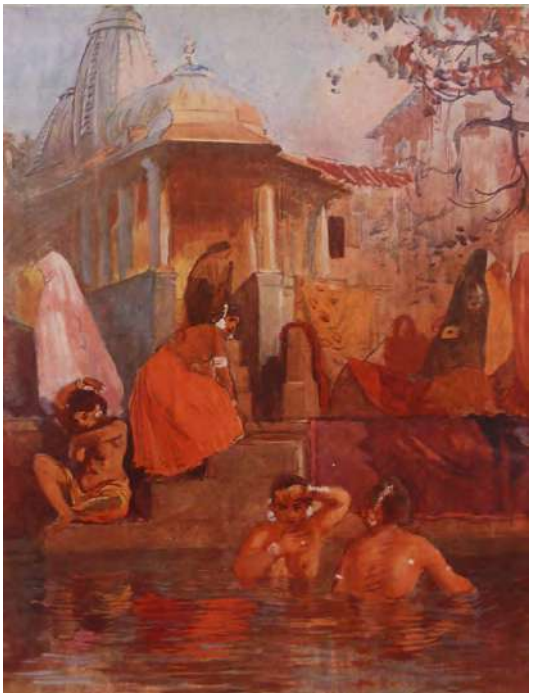




Albert Besnard, *Les danseuses de Jodpur (fragment)*
repr. *in A&D*, mai 1912, h. t.

Albert Besnard, *Une rue à Madura*
repr. *in A&D*, mai 1912, h. t.

Albert Besnard, *Le Langar à Hyderabad (esquisse)*
repr. *in A&D*, mai 1912, h. t.



Albert Besnard,
Baigneuses devant un petit temple (Lac d'Udaipur)
repr. *in A&D*, mai 1912, h. t.

Gaston Le Bourgeois, *Sommet du Monument funéraire de la famille d'A…*
repr. *in* G. Mourey, « Gaston Le Bourgeois », *A&D*, juin 1912, p. 173.



Henri Bouchard, *Le Défrichement*
repr. *in* L. Hourticq, « La Sculpture aux Salons », *A&D*, juin 1912, p. 194
loc : Charleville-Mézières (bronze).





Gaston Le Bourgeois, *Étude pour un panneau de porte (canard)*
repr. *in* G. Mourey, « Gaston Le Bourgeois », *A&D*, juin 1912, p. 169.



Gaston Le Bourgeois, *Lapin et cobayes (platane)*
repr. *ibid*., p. 166.



Gaston Le Bourgeois, *Coqs et poules (brahma)*
repr. *ibid*., p. 167.



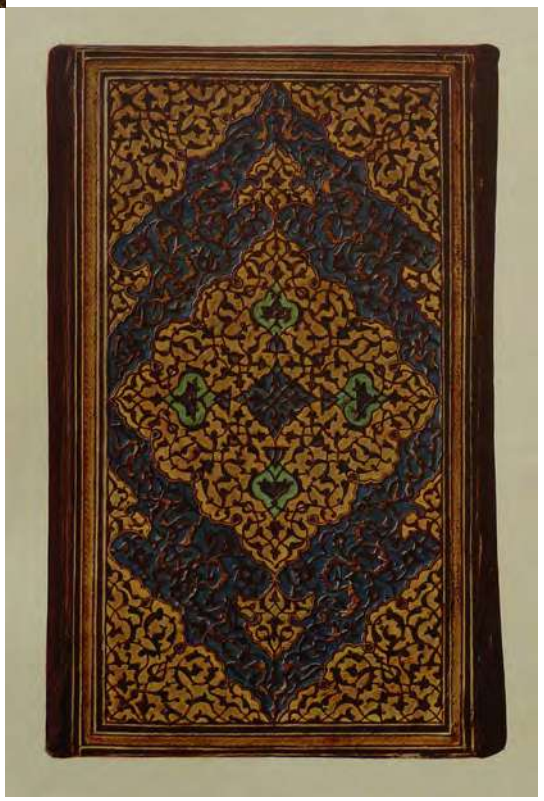
Arthur Rackham, *L'Or du Rhin, le dieu Wotan*
repr. *in* A. Marguillier, « Un illustrateur anglais, Arthur Rackham », *A&D*, juillet 1912, p. 14.

Arthur Rackham, *Siegfried, « Ce sang brûle comme du feu »*
repr. *ibid.*, p. 15.





Page de titre de Coran (Perse), app. à M. Claude Anet
repr. *in* R. Meyer-Riefstahl,
« La décoration du livre oriental »,
A&D, août 1912, p. 40.



École de Hérat, *Intérieur de reliure, vers 1450*
repr. *in A&D*, août 1912, h. t.



Lucien Magne, *Autel en marbre et mosaïque d'émail incrustée, église de Bougival*
repr. *in* L. Magne, « La mosaïque d'émail (suite et fin) », *A&D*, août 1912, p. 55
loc : Bougival, église Notre-Dame.

Henri-Marcel Magne, *Apparition de saint Michel à saint Aubert, basilique du Sacré-Cœur*
repr. *ibid.*, p. 59
loc : Paris, basilique du Sacré-Cœur.





L. Magne, *Retable en marbre et mosaïque d'émail de la basilique du Sacré-Cœur*
repr. *ibid.*, p. 57
loc : Paris, basilique du Sacré-Cœur.

Henri-Marcel Magne, *Coupole en mosaïque de la chapelle de la Vierge, basilique du Sacré-Cœur*
repr. *ibid.*, p. 58
loc : Paris, basilique du Sacré-Cœur.





Eugène Grasset,
Mosaïque en émaux de Briare
repr. *in* L. Magne,
« La mosaïque d'émail (suite et fin) »,
A&D, août 1912, p. 62
loc : Briare, église Saint-Etienne.



Luc-Olivier Merson, *Mosaïques du tombeau de Pasteur*
repr. *ibid*., p. 60
Paris : Institut Pasteur (XVe arrondissement).







J. Maubourg [E. Sedeyn], « Nouveaux matériaux pour la mosaïque d'art et de bâtiment », *A&D*, août 1912, supplément, p. 1-3.

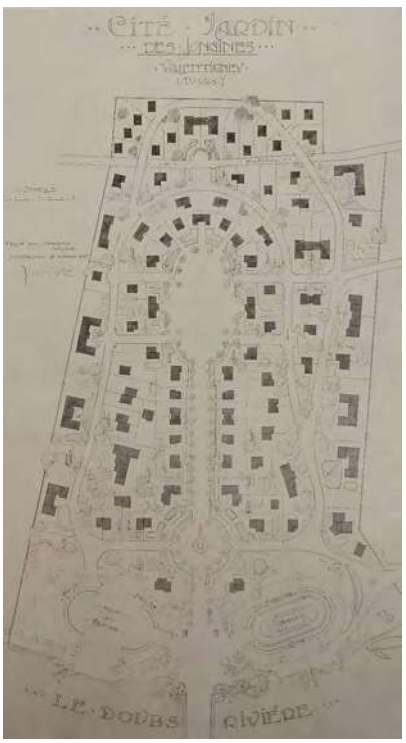


Jean Walter, *Cité-jardin des « Longines », entrée de la Grande Place*
repr. *in* M. Guillemot, « Logis d'ouvriers »,
A&D, septembre 1912, p. 79
loc : Longines (Franche-Comté).



Jean Walter, *Maison de 4 pièces et salle de bains*
repr. *ibid*., p. 82.

Cité-jardin des Longines [Plan]
repr. *ibid*., p. 86.





Georges Rouard (modèle), *Service de table, porcelaine de Limoges (interprétation Louis XVI)* repr. *in* Anonyme, « Essais de rénovation dans le décor des céramiques de table », *A&D*, septembre 1912, supplément, p. I.



Georges Rouard (modèle), *Interprétation de Chantilly* repr. *ibid*., p. III.



Georges Rouard (modèle), *Service « Rouen »* repr. *ibid.*, p. III.

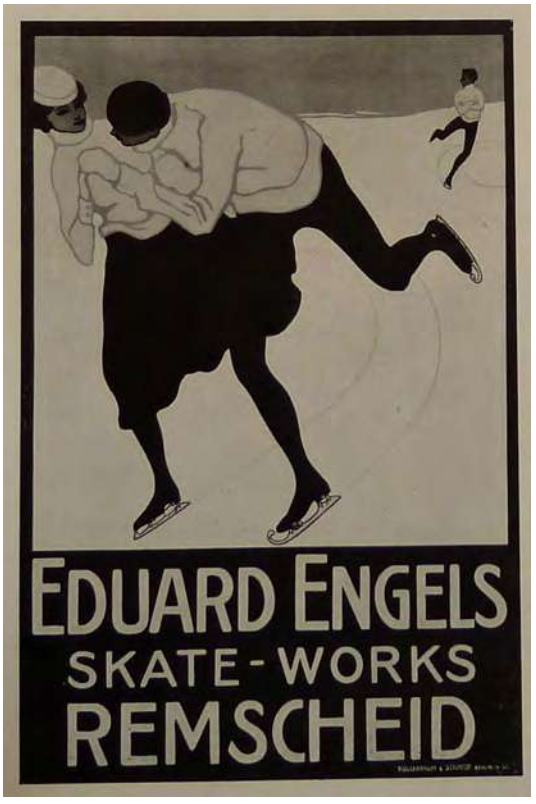




Abel Faivre, *Publicité pour les Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*
repr. *in* M. Guillemot,
« Les affiches de sport d'hiver »,
A&D, octobre 1912, p. 127.

Walther Koch, Zurich
repr. *ibid.*, p. 127.

Hollerbaum Schmidt, Berlin
repr. *ibid.*, p. 128.



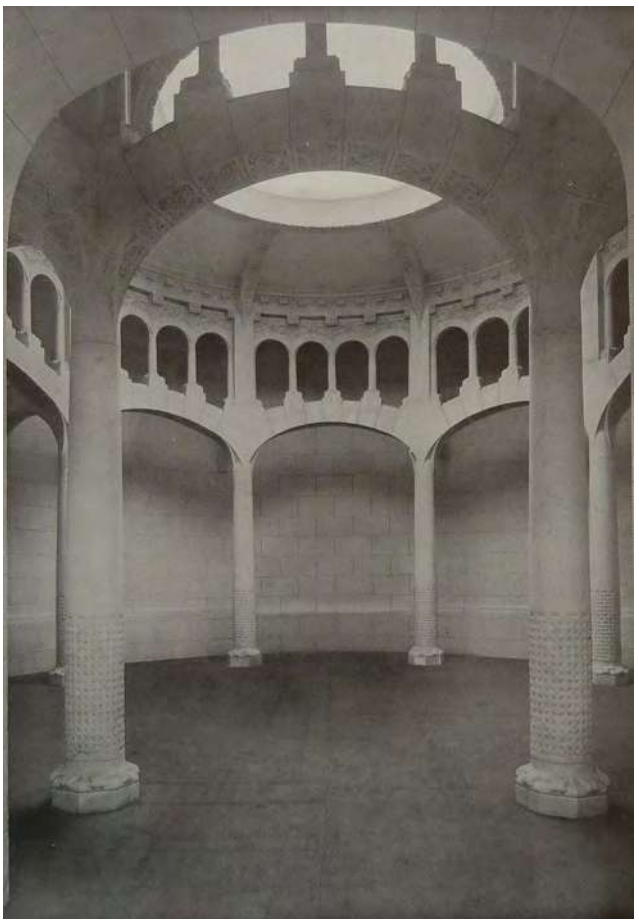




Joseph Bernard, *Jeune fille à la cruche*
repr. *in* É. Sedeyn, « Au Salon d'automne »,
A&D, novembre 1912, p. 147
loc : Paris, musée d'Orsay (bronze).

Henry Bouchard, *Jeune fille et gazelle*
repr. *ibid.*, p. 160.

Charles Plumet, *Hall circulaire*
repr. *ibid.*, p. 145.

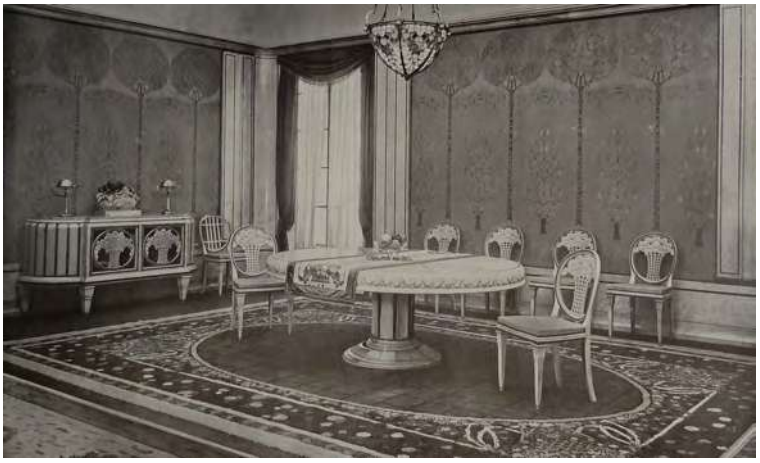




Maurice Dufrène, *Cabinet de travail*
repr. *in* É. Sedeyn,
« Au Salon d'automne »,
A&D, novembre 1912, p. 148.



Maurice Dufrène, *Cabinet de travail*
repr. *ibid.*, p. 149.



Paul Follot, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 151.



Mathieu Gallerey, *Salle à manger*
repr. *in* É. Sedeyn, « Au Salon d'automne »,
A&D, novembre 1912, p. 155.



André Groult, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 153.



Pierre Selmersheim, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 155.





M. Pillard-Verneuil, « Les jouets », *A&D*, décembre 1912, p. 173 et p. 176.

André Hellé, *Moulin et accessoires, bois découpé* repr. *ibid*., p. 177.



André Hellé, *Animaux, bois découpé* repr. *ibid*., p. 183.



Paul Follot, *Boudoir*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« Un intérieur moderne », *A&D*, février 1913, p. 61.



Maurice Denis (peintures) et Léon Jallot (meubles),
Atelier
repr. *ibid.*, p. 55.





Andreotti, *Figure. Niche de l'atelier*
repr. *ibid.*, p. 57.



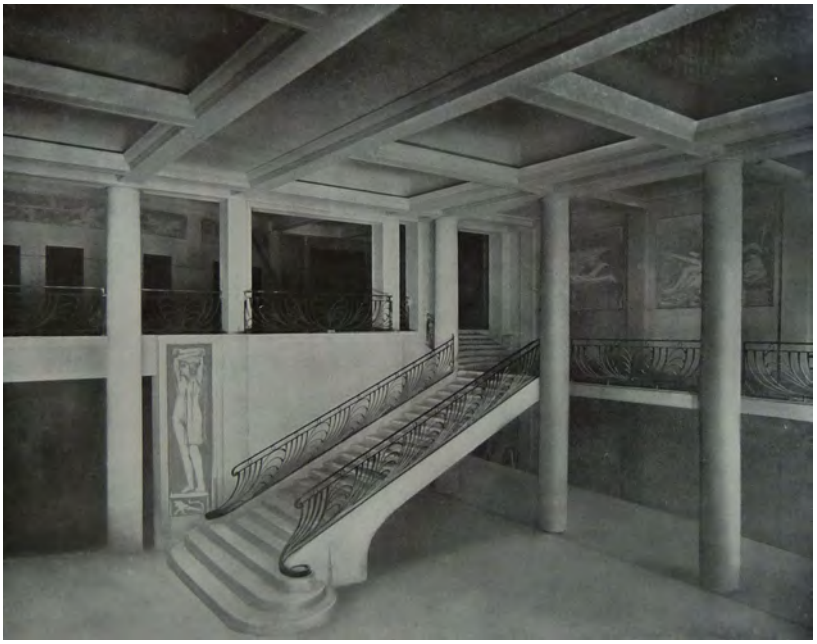
Léon Jallot, *Salon attenant à l'atelier*
repr. *ibid.*, p. 59.

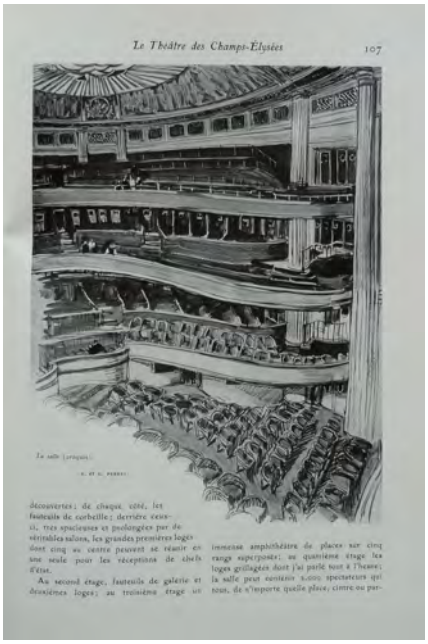


Auguste et Gustave Perret, *Façade du théâtre sur l'avenue Montaigne*
repr. *in* M. Guillemot, « L'édifice, la salle et la scène », *A&D*, avril 1913, p. 105
loc : Paris, avenue Montaigne (VIII[e] arrondissement).

Auguste et Gustave Perret, *Le péristyle*
repr. *ibid.*, p. 104.

Auguste et Gustave Perret, *La salle (croquis)*
repr. *ibid.*, p. 107.





Le Théâtre des Champs-Élysées 107

La salle (croquis)
A. ET G. PERRET.

découvertes ; de chaque côté, les fauteuils de corbeille ; derrière ceux-ci, très spacieuses et prolongées par de véritables salons, les grandes premières loges dont cinq au centre peuvent se réunir en une seule pour les réceptions de chefs d'État.

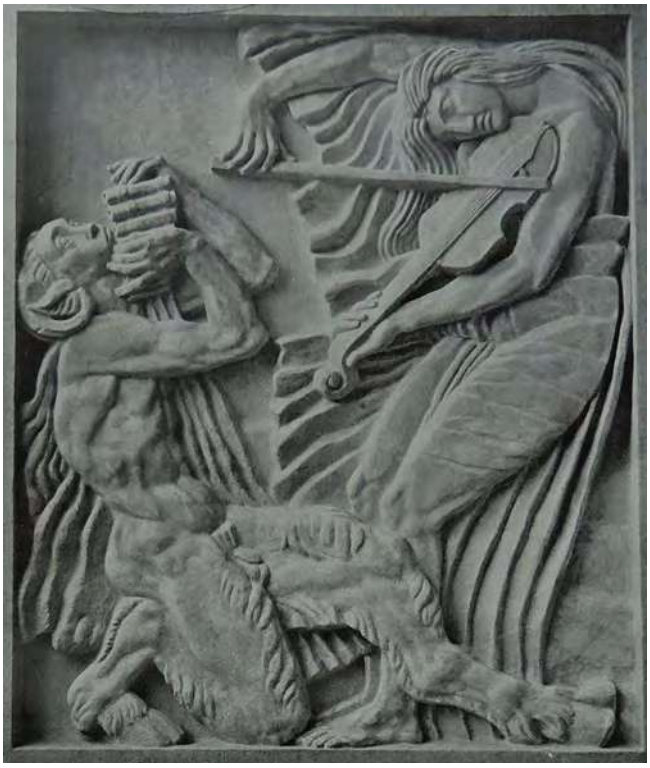
Au second étage, fauteuils de galerie et troisièmes loges ; au troisième étage un immense amphithéâtre de places sur cinq rangs superposés ; au quatrième étage les loges grillagées dont j'ai parlé tout à l'heure ; la salle peut contenir 2.000 spectateurs qui tous, de n'importe quelle place, entre ou par-



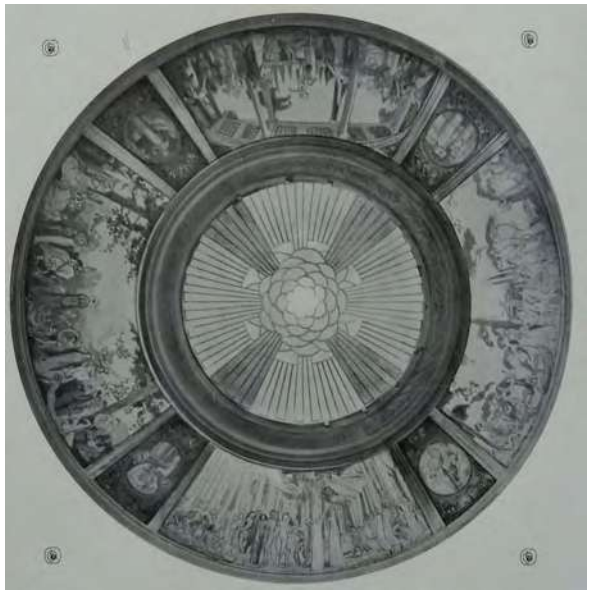
Antoine Bourdelle, *Fresque*
repr. *in* J.-L. Vaudoyer, « La décoration », *A&D*, avril 1913, p. 116.



Antoine Bourdelle, *La Comédie (panneau sculpté)*
repr. *in* M. Guillemot,
« L'édifice, la salle et la scène »,
A&D, avril 1913, p. 110.



Antoine Bourdelle, *La Musique (panneau sculpté)*
repr. *in* J.-L. Vaudoyer, « La décoration »,
A&D, avril 1913, p. 115
loc : Paris, Théâtre des Champs-Élysées.



Maurice Denis, *La coupole*
repr. *in* M. Guillemot, « L'édifice, la salle et la scène »,
A&D, avril 1913, p. 112.



Maurice Denis, *Beethoven et son œuvre [détail de la coupole]*
repr. *in* J.-L. Vaudoyer, « La décoration »,
A&D, avril 1913, p. 123.



Maurice Denis, *L'Orchestre (médaillon)*
repr. *in A&D*, avril 1913, h. t.



Henri Lebasque,
Décoration du Salon des dames (esquisse)
repr. *in A&D*, avril 1913, h. t.



Edouard Vuillard, *Le Maquillage*
(panneau pour le Foyer de la Comédie)
repr. *in A&D*, avril 1913, h. t.

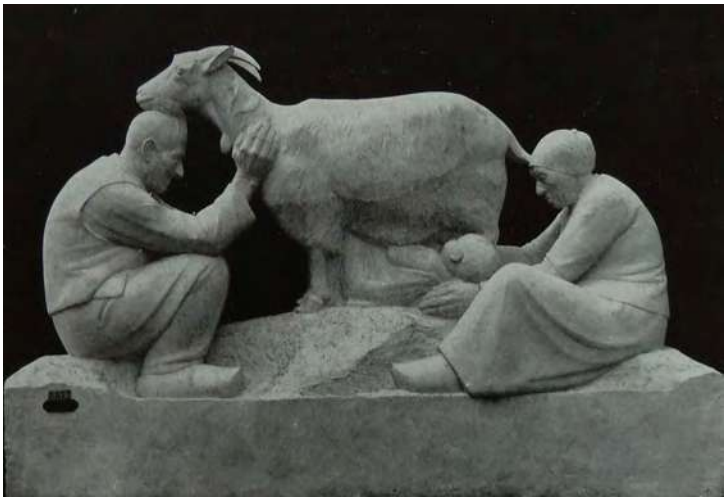


Ker Xavier Roussel,
Rideau du théâtre de Comédie (esquisse)
repr. *in A&D*, avril 1913, h. t.

Paul Niclausse, *L'Orphelin (phot. Roseman)*
repr. *in* P. Vitry, « Les salons de 1913. – La sculpture »,
A&D, juin 1913, p. 195.



Henry Bouchard, *Pêcheurs*
repr. *ibid.*, p. 191.





Henry Bouchard, *Fontaine*
repr. *in* G. Mourey, « L'art du jardin à Bagatelle »,
A&D, juillet 1913, p. 1.



René Quillivic,
Bretonnes pleurant les marins de la « Liberté »
repr. *ibid.*, p. 193.


Dessins de Filet d'après l'antique 151

rative de figures en mouvement ramène immédiatement l'esprit vers les décorateurs de l'antiquité. M. Méheut alla donc au Louvre et observa avec une attention renouvelée nos riches collections de poteries égyptiennes, grecques, étrusques, béotiennes, où la vie d'il y a vingt-cinq ou trente siècles est reproduite avec une sincérité qui ne va jamais sans noblesse. Ce fut comme une révélation. A la joie de revoir ces exemples insurpassables de réalisme harmonieux, ces figures qui expriment tous les sentiments et tous les mouvements avec intensité et en même temps avec la grâce la plus sereine, s'ajoutait la surprise d'une technique directement applicable au filet.

On sait que dans la décoration de ces vases, en effet, toute figure est une synthèse; la silhouette, c'est tout ce dont on dispose pour exprimer la gamme des sentiments. Ces théories



L. de Laprade,
« Dessins de filets d'après l'antique »,
A&D, mai 1913, p. 151.

Valentine Gross,
Nijinsky et Karsavina dans « Le spectre de la rose »
repr. *in* R. Bouyer, « Les Ballets russes
interprétés par Valentine Gross »,
A&D, juillet 1913, p. 15.

Valentine Gross, *Nijinsky dans « Shéhérazade »*
repr. *ibid.*, p. 17.





Hohenzollern Kunstgewerbehaus,
[Mobilier en vannerie]
repr. *in* P. Sarrazin [É. Sedeyn],
« Emplois artistiques de la vannerie :
petits meubles, jardinières »,
A&D, août 1913, p. 58.

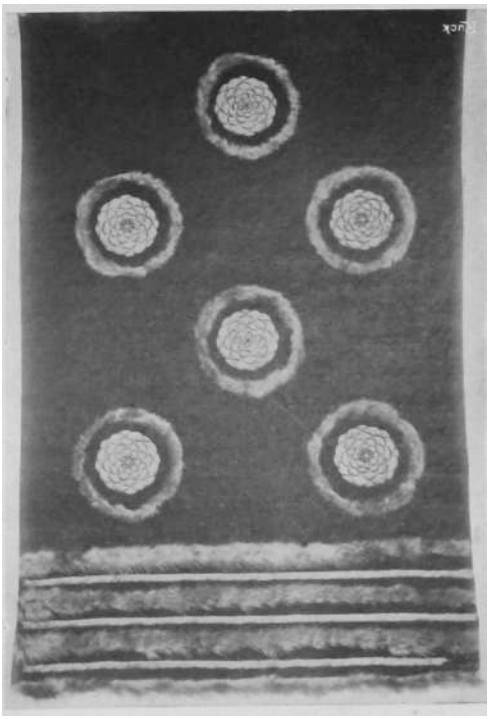


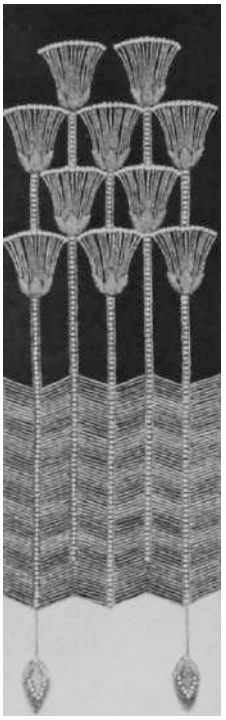
Mosler, *[Cache-pots]*
repr. *ibid.*, p. 64.



Séverin, *[Jardinières]*
repr. *ibid.*, p. 61.



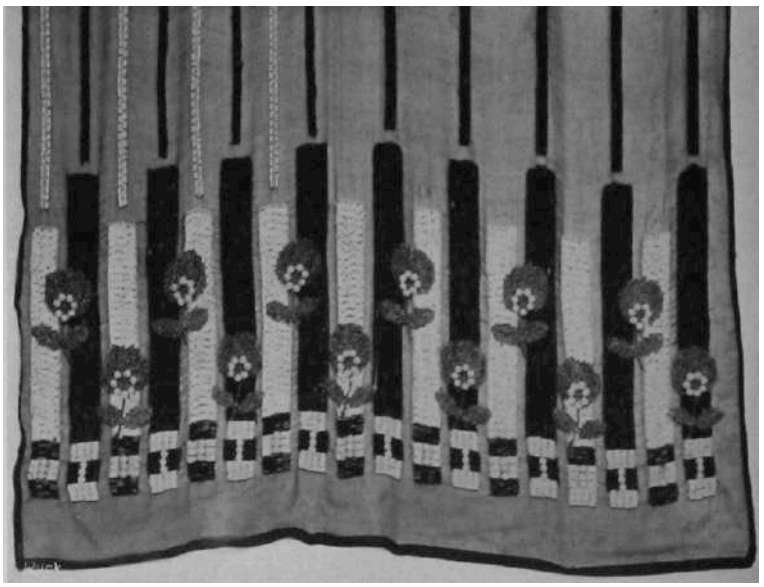




Ernest Boiceau, *Broderie appliquée*
repr. *in* M. Guillemot,
« Applications et broderies »,
A&D, septembre 1913, p. 94.

Ernest Boiceau,
Modèle appartenant à la maison Worth
repr. *ibid.*, p. 93.

John Jacobson
repr. *ibid.*, p. 96 et p. 95.





Georges Lepape,
Feuillets de l'album « Les Choses de Paul Poiret »
repr. *in* J.-L. Vaudoyer, « Georges Lepape »,
A&D, septembre 1913, p. 70.

Georges Lepape,
Couverture d'un programme pour le Théâtre Marigny
repr. *ibid.*, p. 72.

Georges Lepape,
Feuillets de l'album « Modes et manières d'aujourd'hui »
repr. *ibid.*, p. 71.







Henri Marret, *Salle de l'Aérium d'Arès*
repr. *in* G. Varenne,
« Henri Marret, décorateur et ses fresques
pour l'Aérium d'Arès »,
A&D, septembre 1913, p. 79
loc : Arès (Gironde).



Jacques Lipchitz, *Femme et gazelle*
repr. *in* R. Bouyer,
« Le Salon d'automne : sculpture »,
A&D, décembre 1913, p. 186.



Ferdinand Hodler, *L'Heure sacrée*
repr. *in* R. Bouyer, « Le Salon d'automne :
peinture », *A&D*, décembre 1913, p. 182
loc : Zurich, Kunsthaus.



L'Atelier français, *Meubles, étoffes, luminaires*
repr. *in A&D*, janvier 1914, h. t.



Maurice Dufrène, *Salon en citronnier sculpté*
repr. *in A&D*, janvier 1914, h. t.



André Groult, *Petit salon*
repr. *in A&D*, janvier 1914, h. t.



Paul Follot, *Chambre à coucher de dame*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'ameublement au Salon d'automne »,
A&D, janvier 1914, p. 14.



Paul Huillard, *Salle à manger*
repr. *ibid.*, p. 13.



Gustave Louis Jaulmes,
Salle à manger (Charles Letrosne architecte, Damon et Bertaux collaborateurs pour la boiserie et les meubles)
repr. *ibid.*, p. 5.



Jacques-Émile Ruhlmann,
Galerie circulaire avec coins intimes
repr. *in A&D*, janvier 1914, h. t.

Jacques-Émile Rulhmann,
Salle à manger de petite réception
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'ameublement au Salon d'automne »,
A&D, janvier 1914, p. 11.

Fernand Nathan, *Salle à manger*
repr. *ibid*., p. 20.

Tony Selmersheim,
Petit salon avec coin de feu en bois de Gou
repr. *ibid*., p. 2.









Adolphe Boigegrain, *Toile de Rambouillet*
repr. *in* M. Pillard-Verneuil,
« L'ameublement au Salon d'automne »,
A&D, janvier 1914, p. 10.

Louis Süe (édité par l'Atelier français),
Soie brochée
repr. *ibid*., p. 6.







Hiroshighe, *Estampe (app. à M. R. Kœchlin)*
repr. *in* G. Migeon, « Estampes japonaises »,
A&D, février 1914, p. 36.

Hiroshighe, *Estampe (app. à M. Chialiva)*
repr. *ibid*., p. 41.

Jean Walter (arch.), *Plan de la Cité-jardin de Draveil*
repr. *in* M. Guillemot, « Une cité-jardin à Draveil »,
A&D, février 1914, p. 51.





Jean Walter (arch.), *Vue prise du rond-point de l'Étoile*
repr. *in* M. Guillemot, « Une cité-jardin à Draveil »,
A&D, février 1914, p. 49
loc : Draveil (Essonne).



Jean Walter (arch.),
Deux maisons jumelles sur la Perspective (4 et 6 pièces)
repr. *ibid*., p. 52.



Jean Walter (arch.),
La maison de famille de l'architecte,
repr. *ibid*., p. 53.



Jean Walter (arch.),
Le rêve réalisé du fondateur de l'œuvre, M. Mayer
repr. *ibid*., p. 54.



Un Décorateur du Livre

A. GIRALDON





É. Sedeyn, « Un décorateur du livre : A. Giraldon », *A&D*, mars 1914, p. 75 ; 77 ; 79.



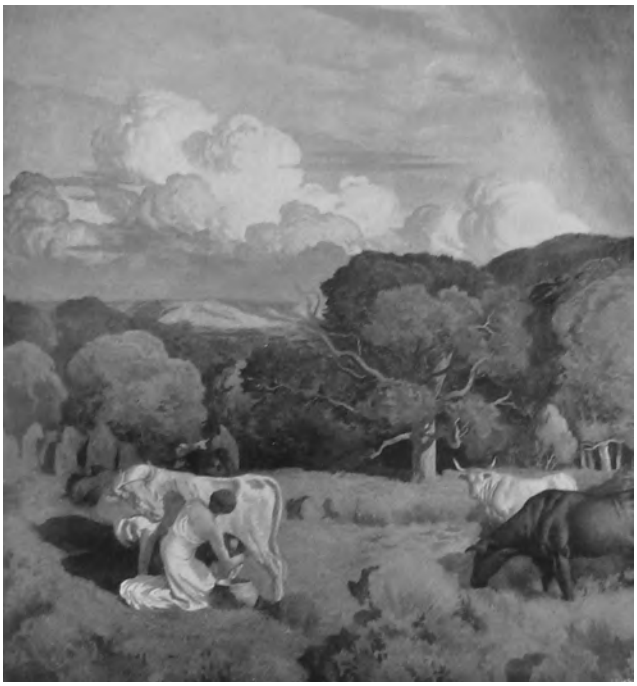
Henri Lebasque,
Panneau pour le Théâtre des Champs-Élysées
repr. *in* P. Vitry, « Henri Lebasque »,
A&D, mars 1914, p. 81.



Tony Selmersheim, *Vue perspective*
repr. *in* Ch. Saunier,
« Concours pour un Cabinet de
président du conseil municipal de
Paris », *A&D*, mars 1914, p. 91.



Menu, *Vue perspective*
repr. *ibid.*, p. 93.



René Ménard, *La Vie pastorale (fragment de décoration de la Salle des Actes à la Faculté de droit)*
repr. *in* R. Bouyer, « René Ménard », *A&D*, juin 1914, p. 183.



René Ménard, *L'Âge d'or* (variante, 1914)
repr. *ibid*., p. 185.

René Ménard, *Terre antique (Agrigente)*
repr. *ibid*., p. 174.

René Ménard, *Paysage antique*
repr. *ibid*., p. 180.







Georg Jensen, *Confiturier en argent et ambre*
repr. *in A&D*, juillet 1914, h. t.

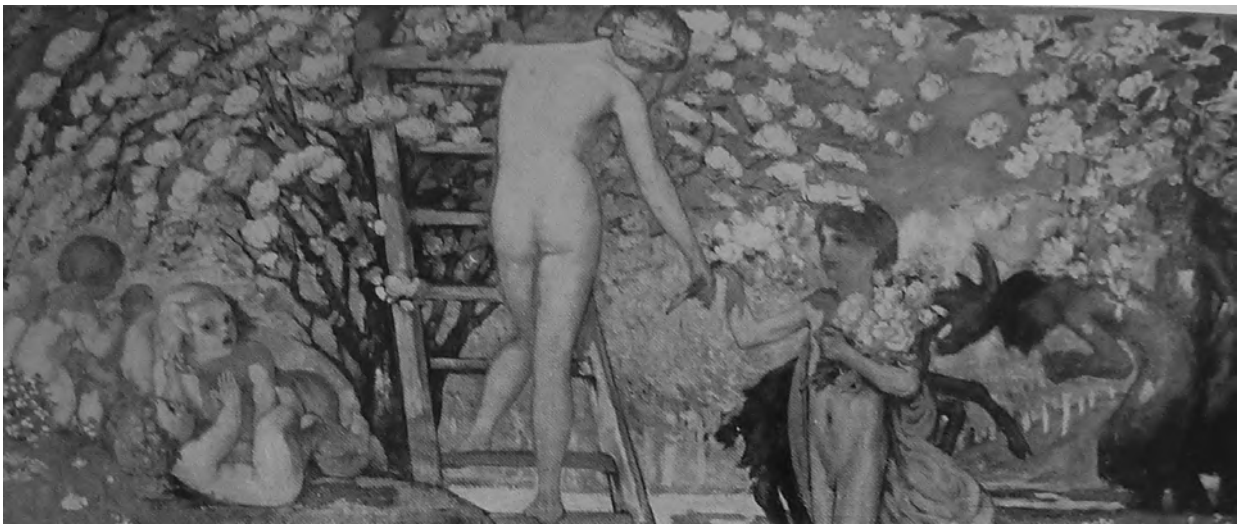
Georg Jensen, *Bol à fruits*
repr. *in* É. Sedeyn,
« L'orfèvre Georg Sedeyn »,
A&D, juillet 1914, p. 15.

Georg Jensen, *Gobelet*
repr. *ibid.*, p. 19.









Fernand Allard L'Ollivier, *L'automne*
repr. *in* A. Segard, « Une décoration de salle à manger par M. Allard L'Ollivier »,
A&D, juillet 1914, p. 29.

Fernand Allard L'Ollivier, *Le Printemps*
repr. *ibid*. p. 32.

RESUMES

La revue Art et Décoration *(1897-1914) : de l'Art nouveau à un art décoratif moderne*

En 1897, paraît la première revue parisienne consacrée à la critique des arts décoratifs contemporains : *Art et Décoration*, publiée par la Librairie centrale des beaux-arts. Jusqu'en 1914, elle reste fidèle aux engagements énoncés par son programme : être l'auxiliaire du développement d'un art décoratif français moderne, au sens large, en suivant étroitement l'actualité artistique et en prenant part aux débats critiques, esthétiques, théoriques et idéologiques qui sous-tendent cette actualité. Cette recherche a pour but de décrypter l'action critique et théorique d'*Art et Décoration* en tant qu'auxiliaire de l'évolution des faits artistiques, selon trois niveaux de lecture : la place d'*Art et Décoration* et de ses principaux acteurs au sein du champ éditorial des revues d'art, la vocation militante de son discours critique, et, enfin, son élaboration d'une esthétique décorative extensive. Tout en suivant ce triple niveau de lecture, cette étude adopte un parcours en quatre temps, correspondant à quatre périodes, définies par la superposition de l'histoire interne d'*Art et Décoration*, de l'évolution des faits artistiques et du positionnement critique et théorique de la revue vis-à-vis de ces derniers.

Mots-clés : revues d'art, arts décoratifs, art et industrie, critique d'art, théorie de l'art, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914

The review *Art et Décoration* (1897-1914), from Art nouveau to a modern decorative art

In 1897, the *Librairie centrale des beaux-arts* published the first Parisian review devoted to contemporary decorative arts criticism: *Art et Décoration*. Until 1914, the review adhered to its original mission of chronicling the development of modern, French decorative art by reporting artistic events, and taking an active role in the critical, aesthetical, theoretical and ideological debates of the period. This research intends to understand the critical and theoretical actions of *Art et Décoration* through three different perspectives: the role of *Art et Décoration* and its main contributors in the field of art review publishing; the militant language of its critical discourse; and, its construction of an extensive decorative aesthetic. In addition to these three viewpoints, this study is further divided into four chronological periods based upon the internal dynamics of *Art et Décoration*, artistic developments of the era, and the progression of the review's critical and theoretical positions.

Keywords : art reviews, decorative arts, art and industry, art criticism, art theory, Art nouveau, Art déco, France 1895-1914