



GEORGES LEMMEN



Georges Lemmen fut l'un des premiers ouvriers de l'art décoratif moderne sur le Continent. Il avait débuté dans la peinture par le portrait, des vues d'intérieurs et des études de nu. Aussitôt que se dessinèrent en Belgique les tendances à réformer l'art dans l'objet, nées de l'influence de l'école de Morris, il se joignit aux groupes d'artistes qui représentaient ces tendances: l'«Essor», les «XX», puis la «Libre Esthétique», et apporta à leurs expositions des tapis, des broderies, des faïences, des mosaïques de verre, des couvertures de livres et divers autres travaux.

M. Lemmen s'est toujours renfermé à peu près exclusivement dans la décoration des surfaces; comme travaux en modelé, l'on n'a guère de lui que quelques objets de serrurerie en bronze, desquels on peut du reste présumer que ses habitudes de dessin pourraient être appliquées également bien à ce genre de travaux. Mais soit tempérament, soit volonté arrêtée — probablement plutôt le second, — il a préféré se spécialiser. En somme, à cette heure, ses productions se rapportent en grande majorité au dessin des tapis, des étoffes et des papiers peints, et à l'ornement du livre et de l'imprimé.

Le caractère des productions de M. Lemmen a été défini à peu près dans ces termes par un critique d'art belge, M. O. G. Destrée: «Les qualités qu'on remarque dans les portraits de M. Lemmen sont aussi celles qui distinguent ses travaux d'art appliqué. Que demande le portrait, pour se différencier des autres genres en peinture? Beaucoup de conscience, une exactitude scrupuleuse, la sûreté du dessin, une science exacte de l'harmonie des couleurs. M. Lemmen a tout cela. Il met le même soin et le même amour à traiter le moindre détail qu'à concevoir l'ensemble. Ce qui frappe tout d'abord dans ses œuvres décoratives, c'est la fermeté et

la sûreté du dessin. Il n'est pas de ceux dont le crayon se promène à l'aventure; rien n'est laissé au hasard; il sait d'avance ce qu'il veut, et y arrive haut la main . . .»

Il faut ajouter, pour compléter ces lignes, que M. Lemmen est toujours guidé dans ses œuvres par des convictions raisonnées. Ces convictions ont été exposées par lui-même dans un article de revue.

«La rénovation des arts décoratifs — écrivait M. Lemmen — que suscita, en Angleterre, le mouvement préraphaélite et qui, dans ces dernières années et spécialement en Belgique, a pris une si large extension, a bouleversé l'esprit du public et lui a donné une orientation toute nouvelle.

«Auparavant l'homme de goût, l'amateur le plus éclairé, collectionnait des antiquités ou possédait une galerie de tableaux; et l'on tenait à honneur de faire ressembler sa maison à un magasin de bric-à-brac ou à la succursale d'un musée. Mais depuis que certains artistes, remontant aux saines traditions des époques d'art disparues, songèrent à doter de beauté nos objets familiers, à embellir le décor de notre vie, à faire œuvre d'art, en un mot, hors du domaine étroit de la peinture et de la sculpture, — l'homme de goût d'aujourd'hui a d'autres postulations. S'il dédaigne un peu les bahuts Louis XIII et les tableaux de Meissonnier, il méprise également le mobilier bourgeois qui date de Louis-Philippe, il trouve hideux le papier à ramages de son salon et s'aperçoit que tout ce qu'il possède, depuis sa maison elle-même jusqu'à son service de table en faux Rouen, est d'une banalité désolante, d'un incontestable mauvais goût!

«Aussi se propose-t-il de changer tout cela. Il aura une habitation commode et vaste, bien éclairée par de larges baies. Son mobilier lui viendra d'un ébéniste en renom,

et pour ce qui est des étoffes, tentures, tapis, les magasins modernes, «genre anglais», détiennent un choix suffisant pour le séduire. Ses yeux se sont-ils donc ouverts aux beautés d'un art national, agit-il ainsi par conviction? Non, mais simplement parce que c'est la mode, parce que dans les expositions une place prépondérante est réservée à l'art ornemental et qu'il est de fort bon ton d'acquiescer dans ces bazars, qui font désormais concurrence aux grands magasins, de menus objets, des reliures, des tissus, des bijoux exécutés par des artistes!

«Or ce succès, trop facilement remporté d'ailleurs pour n'être pas éphémère, serait plutôt de nature à nous inquiéter, car il n'est pas d'exemple que la foule se soit jamais enthousiasmée — et d'un accord aussi unanime — pour une chose durable et belle. La raison de cette vogue n'est pas difficile à établir. La recherche d'une beauté en quelque sorte «anonyme», qui est celle des objets usuels et qui ne peut être que de forme, de proportion, de matière, cette recherche de beauté qui doit être la seule raison de nos efforts dans la réforme que nous tentons, parut évidemment peu propre à satisfaire la vanité d'artistes pour qui la condition plus modeste d'artisan eut été déchoir. Ils ne voulurent donc oublier qu'ils étaient peintres ou sculpteurs, et lorsqu'ils essayèrent de créer un vase ou un tapis, le vase fut encore de la sculpture et le tapis un tableau.

«C'est ce défaut de convenance et d'appropriation, c'est cette tendance à introduire dans les arts d'ornementation les éléments qui doivent leur rester étrangers qui me faisait écrire: «Les artistes n'obéissent pas à un pur souci d'art, mais flattent et encouragent un goût momentané du vain public pour tout ce qui est artistique, — un goût plus dangereux peut-être que celui qu'il éprouvait précédemment pour la basse camelote du commerce. Le public, qui a un éloignement natif pour ce qui est abstrait, ne peut concevoir que la beauté puisse résider dans les formes, les proportions et la substance; et l'art ornemental consiste, dans son esprit, à convertir en choses inutiles des objets d'un usage courant, à compliquer le simple, à couvrir d'injustifiables surcharges des ustensiles qui jusqu'à présent s'en étaient passés. Car un vase quelconque ne sera pas embelli par l'application d'un croupe féminine, d'une fleur, d'une grenouille; et les productions monstrueuses de Palissy, — de même que ces faïences brabançonnaises simulant presqu'en

trompe-l'œil des volailles, des légumes, des fruits, — sont des aberrations absolues du goût, le fait d'une totale ignorance de la beauté.

«Il va sans dire que ce sont justement les erreurs que je signale ici qui furent dès l'abord accueillies et encouragées à l'égal des plus ingénieuses trouvailles: une cruche, impropre par son poids à aucun usage, séduisait par les «sujets» sculptés sur sa panse; un miroir n'était réellement apprécié que pour autant que l'envahissante importance du cadre empêchât la glace de rien refléter; une reliure se compliquait de telles surcharges d'émaux qu'il devenait impossible de la placer sur des rayons; et un siège ne pouvait être considéré comme une œuvre d'art s'il ne représentait quelque figure nue, accroupie dans une pose bizarre.

«Des observations qui précèdent nous pouvons donc déduire certains principes auxquels il faut se soumettre sous peine de ne créer que des œuvres laides ou imparfaites; pour qu'un objet ait chance d'être beau, il faut: 1° que sa forme, sa dimension, sa matière, sa couleur répondent le mieux à sa destination; 2° que son ornementation ne soit jamais au détriment de son utilité.

«Il est également contraire à tout principe d'esthétique d'admettre l'imitation d'une matière par une autre matière; cet empiètement, qui offusque notre œil au plus haut point, est toujours un signe certain de décadence dans les arts décoratifs.

«Et rien que l'observance stricte de cette règle que la nature des matériaux ne doit — dans la mesure du possible — être dissimulée, et que leur simulacre est anti-esthétique — suffirait à amener une totale rénovation des industries d'art, toutes perverses dans leur essence même par le trompe-l'œil.

«Ne voyons-nous pas, en effet, et sans même chercher ces exemples dans des habitations d'un notoire mauvais goût, ne voyons-nous pas, dès le seuil franchi, la peinture imiter le marbre, les diverses espèces de bois ou même la tapisserie genre «gobelins»? Le papier des murs simule les tissus les plus variés, draps, velours, cretonne, damas et parfois même, tout comme la peinture, la tapisserie, la céramique, la mosaïque au le marbre! Nous ne serons pas plus heureux en examinant les plafonds ou les parquets, car ces moulures, ces gorges, ces rinceaux, ces mascarons répandus à profusion donnent seulement l'illusion de la sculpture et ne sont qu'un plâtre fragile. Ce linoléum nous est gâté par sa prétention à représenter un tapis de laine ou un dallage; employé comme

revêtement des lambris ou des murs, il affectera aussitôt des aspects de cuirs cordouans, repoussés ou gaufrés.

« Ces exemples, que l'on pourrait continuer à l'infini, tendraient en quelque sorte à prouver que le mensonge, la fraude, l'hypocrisie sont innés chez l'homme, inséparables de ses créations et la seule fin de son ingéniosité.

« A ce point qu'il ne m'étonnerait pas que la découverte d'une matière nouvelle, unique et fabuleusement belle ne suscitât dans le monde des industriels cette pensée unanime : « Que pourrions-nous bien imiter avec cela ? »

J'ai fait à dessein cette longue citation, parce qu'elle montre le tour d'esprit de M. Lemmen : net, précis, plutôt méthodique que fleuri. Le caractère de ses compositions reflète ce tour d'esprit ; on sent que la réflexion joue dans leur enfantement un rôle non moins grand que l'imagination. Ce n'est pas un art d'impulsif ; il a rarement la séduction facile des œuvres coulant d'abondance ; en revanche, il ne lasse pas aussitôt le premier moment passé, comme celles-ci.

Un des côtés remarquables de M. Lemmen est la variété des dessins. L'œuvre des artistes qui se confinent dans l'ornement linéaire — ainsi que celui-ci le fait ordinairement — laisse en général une impression d'uniformité d'autant plus grande que la personnalité de l'auteur est plus marquée. Quelle qu'ingéniosité que ces artistes apportent à ne pas se répéter, et malgré qu'une étude attentive montre que les mieux doués d'entre eux savent transformer réellement leurs combinaisons à l'infini, l'allure des lignes et certaines de leurs particularités, précisément les plus caractéristiques, se retrouvent dans l'œuvre entière ; et comme ce sont justement cette allure et ces particularités qui frappent en premier lieu et produisent l'effet décisif, il semble que l'ornement soit toujours à peu près le même. Cette observation ne peut être faite au sujet des dessins de M. Lemmen. Bien que sa personnalité s'y établisse parfaitement, et qu'après en avoir vu un certain nombre, un œil même médiocrement exercé n'hésite pas à reconnaître sa main dans ceux qu'on lui présentera dans la suite, chaque dessin a son caractère et son allure propres ; il est tout-à-fait indépendant des autres.

Il est vrai que M. Lemmen ne s'enferme pas dans un système de lignes immuable ; beaucoup de ses motifs sont tirés de formes naturelles encore reconnaissables malgré leur réduction à des formes quasi-géométriques. De là probablement l'impression de variété que laisse l'ensemble de ses dessins de tissus, de papier peints et de papier de garde.

Les ornements typographiques et la lettre de M. Lemmen me paraissent plus sujets à critique que les dessins de tissus. Je crois que leur massivité voulue, résultat de l'épaisseur excessive du trait, ne s'accorde pas avec le caractère de la lettre romaine, non plus que l'excès des contournements. M. Lemmen tombe ici, selon moi, dans une confusion, commune d'ailleurs à presque tous les artistes étrangers à la France. La lettre romaine est svelte ; c'est ainsi qu'elle a été conçue par ses inventeurs et que le veulent les combinaisons de lignes, la plupart droites, sur lesquelles elle repose. L'ornement typographique accompagnant la lettre romaine doit donc être lui-même plutôt svelte ; d'autre part, en transformant la lettre romaine en lettre de fantaisie, il faut éviter de trop multiplier les contournements.

Il est du reste à présumer que cette opinion est aussi celle de M. Lemmen lui-même ; car dans les belles initiales ornées composées par lui pour commencer les articles de ce numéro, l'artiste apparaît pénétré des convenances du caractère romain ; d'autre part, une imprimerie de luxe des plus importantes s'est adressée à lui pour composer un alphabet romain du style le plus sévère. Admettons donc, pour réduire à de justes termes la critique qui précède, que l'ornement d'imprimé familier à M. Lemmen est conçu pour des caractères de fantaisie (dont on voit des exemples dans nos pages de reproductions) tendant plus ou moins au caractère gothique, et pour lequel prédilection ou tiédeur est affaire de goût et de race.

Il est extrêmement regrettable que des circonstances malencontreuses nous aient empêché de faire entrer quelques tapis de M. Lemmen dans la collection de spécimens des dessins de l'artiste reproduits dans ce numéro, car c'est peut-être dans le tapis que l'ornement propre à M. Lemmen se montre le mieux à son avantage. Pour réparer (trop imparfaitement !) cette lacune, indiquons le N° 3 du 1^{er} volume du « Dekorative Kunst », dans lequel plusieurs ont été reproduits.

O. GERDEIL

A. W. FINCH

PEINTRE, GRAVEUR, CÉRAMISTE



Bien avant que l'on songeât en Belgique à une rénovation des arts industriels, A. Willy Finch était connu déjà comme l'un des plus intransigeants parmi les audacieux peintres qui, vers 1880, effarèrent si violemment par l'affirmation d'une vision personnelle et le dédain



G. LEMMEN à BRUXELLES

des conventions académiques. Cet homogène petit groupe d'artistes : Guillaume Vogels, Périclès Pantazis, James Ensor et Willy Finch provoqua l'enthousiasme d'adeptes nombreux et le souvenir n'est pas oublié des premières et héroïques expositions des XX où maîtres et disciples livraient combat à l'art officiel.

Il m'est difficile de parler des débuts de Finch sans citer aussi le nom d'Ensor : Ensor et Finch étaient unis d'étroite amitié et, depuis les cours suivis ensemble à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, quasi inséparables. Tous deux présentaient le phénomène, trop rare à cette époque parmi les peintres, d'esprits cultivés, curieux de littérature, fous de musique. Cependant Ensor montrait dans l'inquiétude fiévreuse de ses recherches une prédilection pour la fantaisie et la féerie, se passionnait pour Poe et Wagner et semblait animé déjà de cette puissance singulière qualifiée par Goethe de *démoniaque* ; tandis que Finch, d'intelligence plus positive, montrait un esprit porté davantage vers les sciences, une avidité de savoir que ne rebutait pas l'étude des philosophes, économistes ou sociologues les plus abstrus. Tous deux, dans la santé de leur raison, estimaient trouver dans la nature et spécialement dans l'étude des phénomènes lumineux, d'éternels éléments de beauté. Cette prétention jointe au respect qu'ils professaient pour les vrais maîtres ne contribua pas peu à affermir leur dangereuse réputation de révolutionnaires.

La vie en commun, la poursuite des mêmes recherches d'art devait amener fatalement une parenté dans les œuvres : elle ne consistait, à

vrai dire, que dans une similitude de technique sous laquelle se devinait vite le tempérament personnel, la vision propre à chacun d'eux. Le choix des sujets les différenciat également : la figure humaine, prépondérante dans l'œuvre d'Ensor, intervient plus rarement dans les tableaux de Finch, qui est surtout le peintre des humbles chaumières de notre littoral, des champs nus que bordent à l'horizon les dentelles d'un rideau d'arbres. Une visite aux collections Boch, Kefer et Van Cutsem qui renferment, je crois, les toiles les plus importantes de Finch, renseignerait mieux qu'il ne m'est permis de le faire ici sur la valeur de ce probe artiste.

Concurremment à ses œuvres peintes, Finch exécuta à l'eau-forte de nombreuses planches où se retrouvent, avec une plus grande liberté d'allures peut-être, la robustesse et le naturel qui caractérisent ses tableaux ; il convient de citer entr'autres comme une pièce de tout premier ordre son admirable « Tour de Furnes ». Un recueil de dix planches, aujourd'hui rarissime, fut publié en 1893 : figures, paysages belges et londoniens ; la Tamise à Londres, surtout, y est puissamment évoquée.

L'avènement, vers 1885, du néo-impressionnisme vint perturber, plus encore que ne l'avaient fait les successives réformes précédentes, les manières habituelles de voir et d'exprimer. Instauré par Georges Seurat, suivi bientôt de M. Paul Signac, le néo-impressionnisme basé sur la division pigmentaire des tons s'autorisait des travaux de savants tels que Chevreul, Rood et Charles Henry. L'esprit méthodique de Finch ne pouvait rester indifférent à une esthétique fondée sur d'incontestables lois scientifiques et qui répudiait l'empirisme des procédés anciens. Il fut le premier adepte en Belgique et le propagateur le mieux documenté de ce système qui rallia un moment nombre d'entre nous et dont M. van Rysselberghe est actuellement l'un des plus notoires représentants. Dès 1887 Finch exposait des paysages lumineux, des sites apaisés aux lignes pures, — qui attestaient la convenance parfaite du patient métier à son tempérament calme, réfléchi et lent. Malheureusement les nécessités de la vie venaient interrompre le cours des travaux commencés et forçaient l'artiste, en 1890, d'accepter

les fonctions de décorateur céramiste dans l'importante faïencerie Boch à La Louvière; la peinture ne pouvait plus être que le délassement de ses loisirs et se vit négligée bientôt jusqu'au total abandon.

Les œuvres exécutées dans la technique néo-impressionniste furent nécessairement peu nombreuses, mais l'influence de la technique elle-même qui commande l'emploi exclusif des tons purs devait se faire sentir dans les premiers essais du céramiste; en effet, cette joie presque enfantine de manier les plus brillantes couleurs se retrouvera dans ses applications d'émaux, dans ses panneaux décorés en sous-glaçure.

Ce fut, chez Boch, après l'âpreté de l'initiation et des commencements, la perception d'un art neuf, fertile en recherches passionnantes, plein de déroutantes surprises aux hasards souvent malencontreux des cuissons. En quelques mois cependant le néophyte se rend maître des divers genres de peintures céramiques, et, auditeur assidu des cours de chimie industrielle, accumule des volumes de notes qui lui seront par la suite de précieux documents pour le dosage des terres où les compositions nouvelles d'émaux. Outre la besogne coutumière et les travaux purement commerciaux auxquels l'astreignait son engagement, il s'essaya à des œuvres personnelles et revêtit de décors d'un genre inédit, d'une vive et bruyante polychromie les carreaux de revêtement ou de tables à thé. Substituer aux habituelles conventions un système d'ornementation purement arabesque constituait, paraît-il, une tentative dangereuse; aussi le céramiste novateur fut-il supplié de revenir aux modèles traditionnels et de vente moins aléatoire, — tels les séduisants minois, genre Van Beers ou Raphael Collin, peints en camaïeu au fond des plats. Le génie de ces deux maîtres n'était guère conciliable avec les postulations décoratives de Finch: il quitta bientôt La Louvière non sans qu'on obtint encore de lui cette besogne singulière: une série de sujets caricaturaux exécutés au pochoir sur fonds d'assiettes à bas prix destinées au marché africain! . . .

A Virginal, où la Maison d'Art de Bruxelles, nouvellement fondée, avait installé un four, Finch eut eu toute liberté d'utiliser les connaissances acquises chez Boch, si une organisation matérielle insuffisante n'avait malheureusement limité le champ de ses investigations: la sous-glaçure et les combinaisons d'émaux lui furent les seuls moyens possibles d'expérimentation. Telles pièces sont à signaler par la beauté

de la forme jointe à la richesse du décor; d'autres se prévalent uniquement d'un rare émail rouge (Collection W. Picard).

C'est seulement à Forges, petite localité des environs de Chimay, connue depuis des siècles par sa poterie populaire, que Finch, débarrassé de tout contrôle, put donner enfin à ses facultés créatrices si longtemps contenues, une libre expansion. Grâce à l'appui bienveillant et désintéressé d'amateurs et d'amis, un four s'érigea pour les recherches laborieuses, pour les cuissons fiévreusement surveillées (1895—96). C'est à Forges que l'aventureux artiste eut la perception nette d'un but vers lequel il concentra ses efforts, et il réalisa avec toute la perfection que comportait la médiocre qualité des terres une poterie strictement classique, écartant toute fantaisie, toute vaine prétention «artistique». Le décor est d'une élégante sobriété; les tons, qui vont du jaune clair au tête-de-nègre en passant par toute une gamme de bruns chauds, s'obtiennent par différents gaz provoqués pendant la cuisson. Les poteries de Forges ont été montrées au public successivement à La Libre Esthétique, à L'Art Nouveau, à Paris, et à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1897.



G. LEMMEN à BRUXELLES

Enfin, un homme intelligent et artiste, M. le Comte Sparre, directeur de la Société «Iris» à Borga (Finlande), s'assura la collaboration de Finch et le chargea de fonder et de diriger les ateliers de céramique qu'il adjoignait à ses autres installations d'art industriel.

Dans la fabrication ordinaire de Borga, Finch obtient par la simple disposition des pièces dans le four et la même composition d'émaux, deux séries bien différentes: l'une, aux colorations vives, à l'émail luisant; l'autre, d'aspect mat, parfois rugueux et rappelant la texture du grès: ce sont celles préférées par l'artiste dont la préoccupation du moment est de réaliser dans l'art du potier toutes les combinaisons qu'autorisent les techniques des températures moyennées. Dans les essais qu'il nous a été donné de voir s'accuse toujours davantage la nette et rare personnalité de A.-W. Finch.

G. LEMMEN

ORNEMENT FLORAL, ORNEMENT LINÉAIRE.



On peut dire, — et c'est un bonheur — que les théories, qui conduisirent la peinture et la sculpture à trop souvent se transformer en une vaine littérature au lieu de se contenter d'être une joie de la vie, n'ont pas eu de prise sur l'art appliqué; ou du moins, qu'elles n'ont pas sur lui l'influence qui, dans chaque Salon de peinture, se révèle par de si tristes productions. Une seule question soulève dans l'art appliqué des querelles chaque jour plus aiguës, qui menacent de diviser les artistes en deux camps ennemis. Elle a trait au caractère, ou mieux, aux éléments de l'ornement. Les uns prétendent que ces éléments ne peuvent être pris que dans la nature visible, que la flore et la faune suffisent à elles seules à toutes les conditions à remplir par l'ornement de surface, pourvu qu'elles soient stylisées par une main experte. Les autres ne veulent pas entendre parler de la nature; ils affirment qu'il faut éviter tout ce qui rappelle la plante ou d'autres créations naturelles, et que le salut ne se trouve que dans la ligne abstraite. La dispute est sortie des œuvres des artistes belges, à leur tête M. Van de Velde, dont le système ornemental provoque d'un côté l'enthousiasme, de l'autre des contradictions violentes, et dont on a fait le représentant, le bouc émissaire de l'ornement

abstrait; à tort, car ce n'a jamais été l'intention de cet artiste de provoquer un débat de ce genre. Quoi qu'il en soit, il faut s'attendre à ce que, de même que la peinture vit naguère le combat des réalistes et des idéalistes, l'art appliqué devienne le champ de bataille des «floralistes» et des «linéaristes».

Il n'est pas besoin de démontrer que cette nouvelle distinction n'est pas moins vaine que la première. Au fond, la raison qui sépare les deux camps reste la même. Aujourd'hui comme alors, c'est sur le choix du sujet de l'œuvre d'art que porte la contestation. Jadis, le peintre était bon ou mauvais suivant qu'il peignait ou ne peignait pas la nature telle qu'elle est, qu'il montrait en elle ceci ou cela, qu'il en en faisait voir ceux des aspects qui plaisaient à l'un ou déplaisaient à l'autre. Tandis qu'il n'aurait dû s'agir que du «comment?»; c'est-à-dire, si la peinture est bonne ou mauvaise, et non du sujet dont l'artiste a fait choix pour le peindre.

Comme nous sommes tous enfants d'une seule et même nature, il serait impossible d'imaginer quoi que ce soit qui ne dérive pas d'une forme naturelle; d'inventer quelque chose qui n'ait pas son origine dans les extériorités que nous percevons par nos sens. Il n'y a donc pas, il ne peut y avoir d'ornement abstrait dans le sens absolu du mot. Tout ornement dérive nécessairement d'une forme concrète. La plus hardie des fantaisies du plus hardi des fantaisistes ne pourrait rien engendrer qui soit complètement en-dehors de la nature. On a pu enfanter le fabuleux, le merveilleux, en créant des formes qui ne se rencontrent pas dans la réalité; mais la fantaisie qui créa ces formes a toujours pris pour embryon des formes que l'œil avait, consciemment ou inconsciemment, vues dans la réalité. L'animal fabuleux des vieilles légendes, par exemple, n'existait pas dans le monde réel; chacun de ses membres, sa tête de lion, son corps de serpent, ses griffes de crocodile fut emprunté à des animaux existants. Cela, c'était la fantaisie — qui n'avait pas besoin d'être de l'art, — un procédé que les prêtres des religions antiques employèrent d'abord pour tenir les peuples en respect, et qui servit plus tard à d'autres buts. L'art, au contraire, c'est l'œuvre du sauvage habile, gravant sur ses armes, dans ses heures de repos, des ornements qui lui réjouissaient l'œil; ce sont aussi ses efforts à si bien perfectionner cette arme, qu'elle frappât sûrement son adversaire à mort. Puis, ce sont les murs de la hutte qu'il fallut orner; on peignit ou l'on sculpta dessus quelque représentation de ce que les yeux voyaient. Mais comme la surface qu'on ornait était

quelque chose d'autre que la prairie où paissent les animaux qu'on représentait, que c'était, par exemple, une pièce de bois ronde, ou l'about d'une poutre, il fallut que l'animal de l'ornement devint tout autre que l'animal du pré, qu'il eût, dans ses nouvelles fonctions, quelque chose d'organique qui rendît sa présence admissible à cette place, de même que l'animal sur le pré est organique à celui-ci; comme les conditions étaient autres, cet organisme lui-même dut devenir autre. Ce ne fut que bien plus tard, après une période infiniment longue de développements successifs, que l'art fut détourné de son but primitif, purement ornemental, et qu'on fit des «images» qui ne faisaient plus partie d'un objet, mais qui se trouvaient sur un fond neutre, bois, toile ou papier, et qu'on pouvait suspendre à volonté à n'importe quelle place des murs. Et c'est de ce détournement du but immédiat de l'art que naquit la confusion; c'est de là qu'on perdit la notion de l'essence de l'art, qu'on ne sut plus si ces «images» étaient là pour raconter des choses tristes ou joyeuses, ou pour réjouir l'œil par de belles couleurs et de belles lignes, qu'on arriva à ignorer s'il s'agissait de représenter la prairie et la vache si fidèlement, qu'elles parussent une vraie prairie et une vraie vache à cela près que la vache ne donnait pas de lait et la prairie pas de foin, ou bien de faire une chose difficilement définissable, sur laquelle très-peu sont fixés.

Un ornement n'est pas un tableau qu'on puisse transporter à volonté d'une place à une autre; il appartient à un objet parfaitement déterminé. Par conséquent, on ne peut soulever sérieusement la question de savoir s'il doit consister en une fleur, un vase ou un triangle. Du moment qu'il remplit son but, c'est à dire qu'il orne le mieux possible l'objet dont il fait partie, il est bon. Pour cela, l'expérience a fait connaître certaines lois fondamentales. Nous savons qu'il est nécessaire que le motif de l'ornement se repète, pour reposer et contenter l'œil et par suite l'esprit. Cette répétition doit avoir dès l'abord une influence sur le motif. Il est possible de discuter si, dans un tableau, il est conforme au but de l'art de peindre une vache dont la particularité principale soit une ressemblance saisissante avec une vraie vache; mais il est parfaitement inutile de se demander s'il est permis de peindre vingt ou cinquante fois sur le mur la même vache très-ressemblante. Ce serait exposer l'habitant du lieu à en devenir fou. Cela ne veut pas dire que la vache ne puisse servir de motif d'ornement; seulement, il faut qu'elle soit transformée en quelque chose d'autre, de manière que le

spectateur qui l'a constamment sous les yeux soit préservé du délire. Ce spectateur ne doit pas reconnaître dans la tenture tant et tant de vaches, mais y voir de belles surfaces et de belles lignes se répétant en une tranquille harmonie, et sur lesquelles les meubles et les autres objets garnissant la pièce apparaissent en un rapport agréable.

Ce qui est vrai pour la vache l'est aussi pour la fleur. Si belle que soit une rose, avoir éternellement devant les yeux cent roses peut aussi devenir périlleux. Certes, leur emploi comme ornement est moins choquant, parce que la vie de la rose nous saute moins aux yeux, parce qu'elle n'est pas douée du mouvement comme l'animal, parce que la nature lui a donné des couleurs aimables qu'il est doux de contempler, parce qu'elle éveille en nous le souvenir de son parfum et d'autres idées agréables; mais tout homme d'un sens fin se défendra de toute répétition des images de la nature, même dans ce qu'elle offre de plus admirable, pour la même raison qu'il se garderait de désirer sentir éternellement le parfum de l'essence de rose: il sait que ce serait aller au-devant du malaise, et de pire à la longue. La répétition d'images définies est fatale à l'organisme de l'homme; celui-ci diffère en cela de l'animal, pour qui c'est une condition de bien-être.

Mais on se méprendrait sur le sens de cette loi en en faisant une arme dirigée uniquement contre les «floralistes». Les artistes qui se servent de motifs abstraits — les «linéaristes» — évitent le danger que nous venons d'évoquer; mais ils n'en sont pas le moins du monde plus artistes pour cela que les premiers; leurs motifs peuvent devenir aussi intolérables que les motifs naturalistes s'ils ne possèdent la propriété de supporter la répétition. Cette propriété n'est pas attachée exclusivement à la ligne; la surface, la couleur, les rapports de l'ornement à la place qu'il occupe, n'ont pas moins d'importance. Tel ornement, superbe sur le papier, peut n'être nullement à sa place sur un meuble ou devenir un non-sens s'il couronne une colonne. C'est le but à remplir qui donne ici la mesure. La combinaison de lignes la plus simple, un de ces dessins qui viennent par hasard sous le crayon d'un enfant, peut avoir plus de valeur, mis à la juste place, qu'une œuvre de génie mal employée.

L'antagonisme du principe des artistes «floralistes» et des «linéaristes» dans notre art appliqué est donc imaginaire, comme l'était celui des réalistes et des idéalistes en peinture. Quant au compromis conciliateur de ceux qui ne veulent de l'ornement abstrait que pour les objets de caractère constructif, et de l'ornement floral que pour les surfaces, il doit être aussi

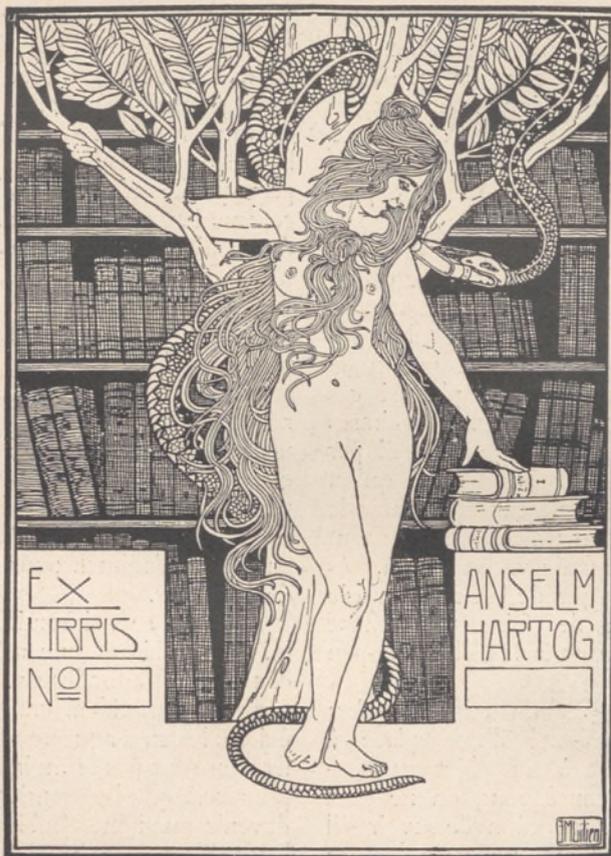
condamné. Tout cela n'a absolument rien à faire dans la question. Les constructions ne comportent aucun ornement; ici, la ligne constructive est tout et la beauté ne peut consister en autre chose qu'à unir de belles formes et de belles proportions aux convenances d'emploi le plus parfaites possible. L'ornement qui n'est rien d'autre qu'un ornement ne fait que nuire à cette place. Ce n'est que pour décorer les surfaces qu'il peut être question d'ornement, et là, tout est bon, à la seule condition d'être réellement un ornement.

On a fait — à tort — aux «linéaristes» le reproche d'uniformité. Il est certain que chez la masse des artistes de second ordre qui s'attachent à ce style en Belgique, le «linéarisme» se traduit par des formules toujours les mêmes, déjà passées à l'état de poncifs. Mais celui qui ne voit que des redites dans les ornements des artistes qui ont fondé l'école, M. Van de Velde ou M. Lemmen par exemple, ne doit accuser que son propre œil de son erreur. L'œil n'est par encore fait à ces formes, en apparence complètement étrangères à la nature; il est comme celui d'un enfant apercevant des Chinois pour la première fois: tous lui paraissent avoir le même visage. Un œil exercé percevra bientôt les différences, et découvrira chez les artistes que nous venons de citer une richesse d'imagination peu ordinaire. Qu'il y aie des traits

communs à toutes les œuvres du même auteur, on ne peut pas plus lui en faire un grief qu'à un peintre de rester fidèle dans tous ses tableaux à ses procédés d'expression, à son écriture artistique.

Ceci fait en même temps justice de l'aphorisme, devenu courant, sur la prétendue facilité de réussir l'ornement abstrait. Il serait certes désirable, et tout-à-fait conforme aux besoins sociaux de notre temps, que l'art pût ne plus dépendre du génie, c'est à dire du plus rare des hasards; qu'il devînt l'apanage de tous ceux qui voudraient prendre la peine de s'exercer un peu. Malheureusement, on ne remarque rien de pareil jusqu'ici: à preuve, précisément le nombre minime des hommes dont l'individualité s'accuse dans l'ornement abstrait, et qui n'y sont pas de simples imitateurs. L'imitation est facile partout, qu'il s'agisse d'ornement abstrait ou d'autre chose. Les formules paraissent toujours commodes, une fois trouvées; seulement, il fallait les trouver.

En résumé, en allant au fond du conflit, il apparaît sans objet; les principes opposés du premier abord deviennent des identités. Il n'y a pas d'ornement floral ni d'ornement abstrait. Tout ornement est abstrait; c'est à dire qu'il fait abstraction de la nature, car la nature ne donne pas l'art. Et cela, vrai pour l'ornement, l'est aussi pour toutes les formes. J. MEIER-GRAEFE



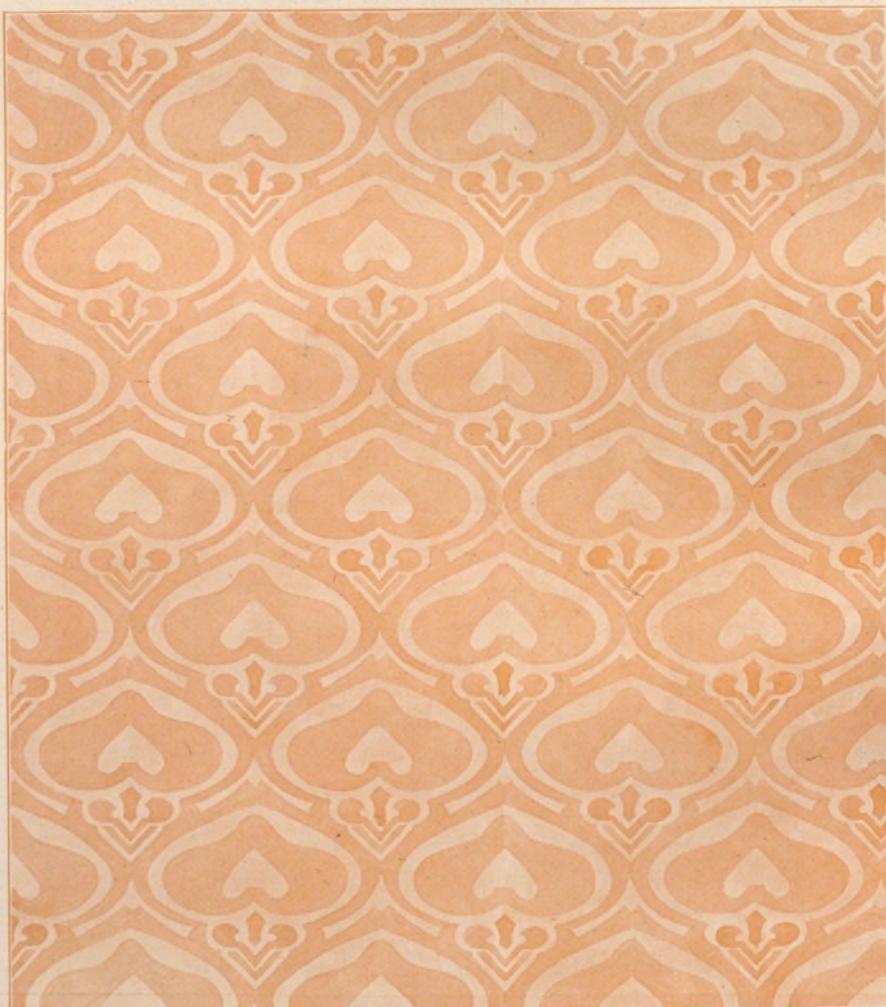
E. M. LILJEN





G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE PAPIER PEINT



G. LEMMEN À BRUXELLES

PAPIER PEINT ET FRISE



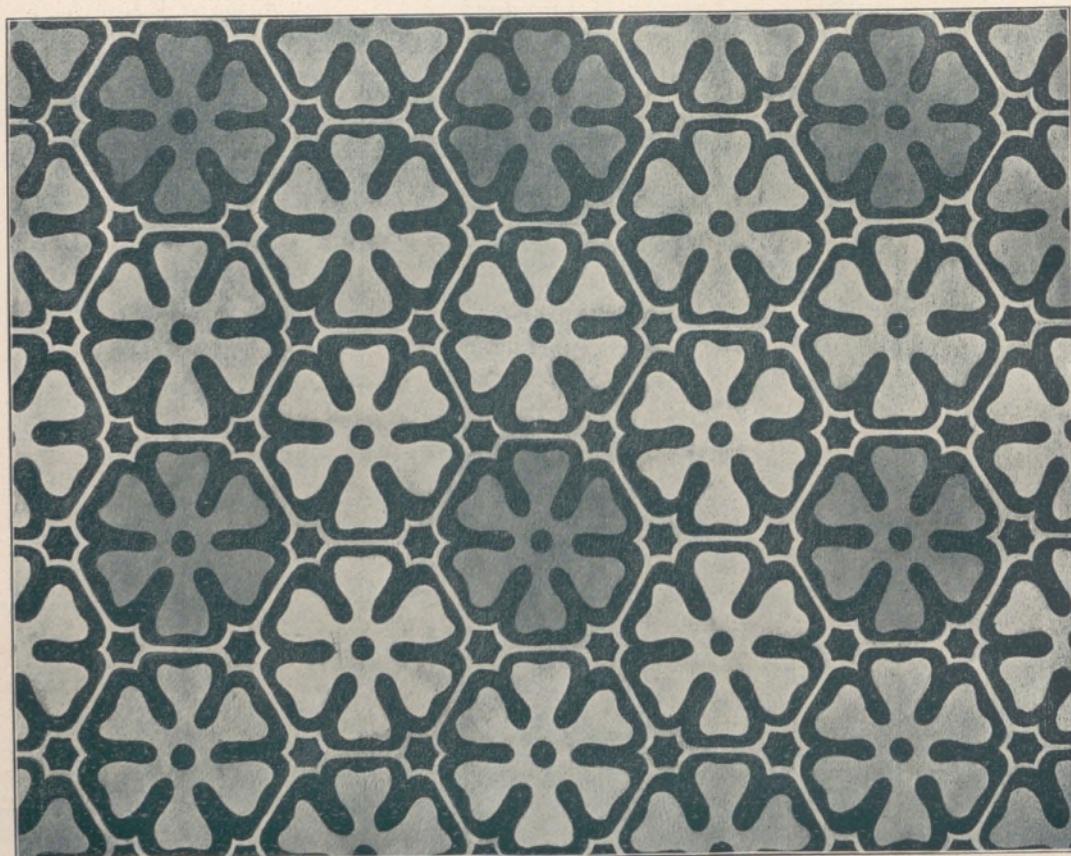
DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN À BRUXELLES



DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN À BRUXELLES



G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE PAPIER PEINT

· L'ART DÉCORATIF ·



G. LEMMEN À BRUXELLES — PAPIER PEINT ET FRISE
PROPRIÉTÉ DE MM. A. ROUDILLON & C^{IE} À PARIS

SEPTEMBRE 1899



G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE PAPIER PEINT



DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN À BRUXELLES



DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN À BRUXELLES



G. LEMMEN À BRUXELLES

LITHOGRAPHIES



G. LEMMEN À BRUXELLES

LITHOGRAPHIE



G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE TISSU



DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN A BRUXELLES



G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE TISSU



DESSINS DE TISSUS



G. LEMMEN À BRUXELLES



G. LEMMEN À BRUXELLES

DESSIN DE PAPIER PEINT



DESSINS DE TISSUS

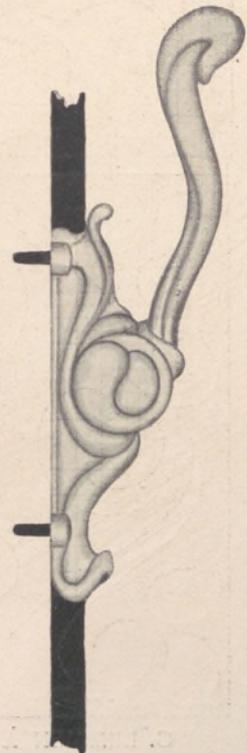
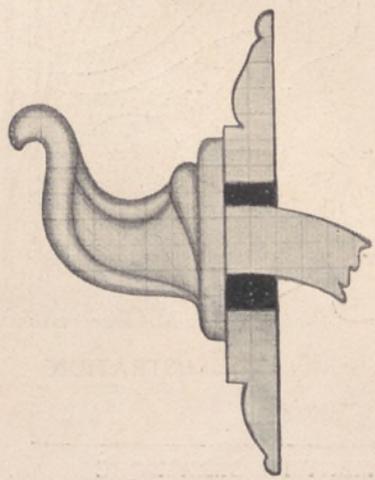
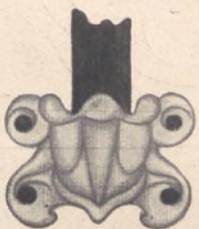
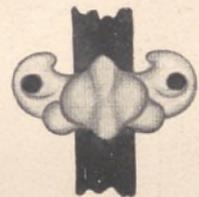
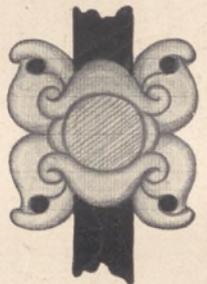
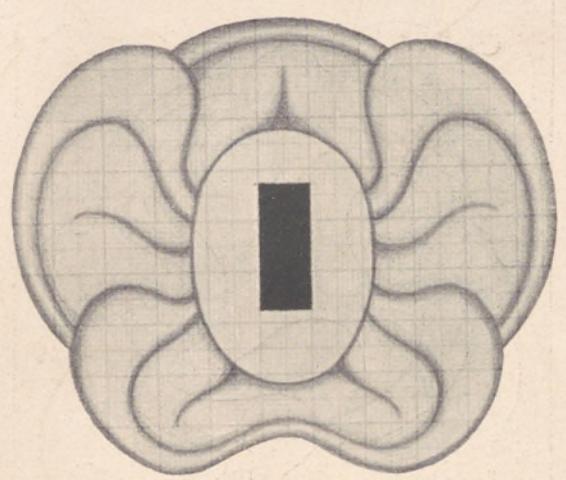
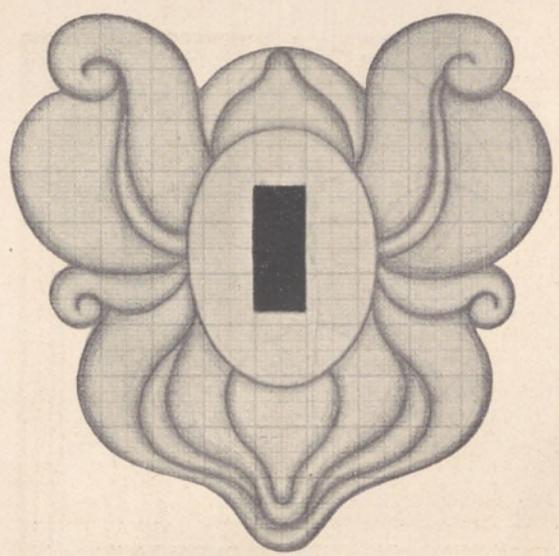


G. LEMMEN À BRUXELLES



G. LEMMEN À BRUXELLES

ESQUISSE D'ILLUSTRATION



G. LEMMEN À BRUXELLES
SERRURERIE • (PROPRIÉTÉ
DE LA MAISON FONDU À
VILVORDE PRÈS BRUXELLES)



G. LEMMEN À BRUXELLES

CARREAUX DE PAVEMENT EN CÉRAMIQUE



FRISE EN PAPIER PEINT



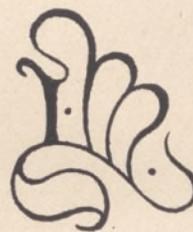
FRISE EN PAPIER PEINT



G. LEMMEN À BRUXELLES



CARREUX DE PAVEMENT EN CÉRAMIQUE



G. LEMMEN À BRUXELLES

MONOGRAMMES



EX-LIBRIS ET DOS DE LIVRE



G. LEMMEN À BRUXELLES

les
Concerts.
Populaires
de
Bruxelles



G. LEMMEN À BRUXELLES

TITRE DE PROGRAMME ET CUL-DE-LAMPE



G. LEMMEN À BRUXELLES

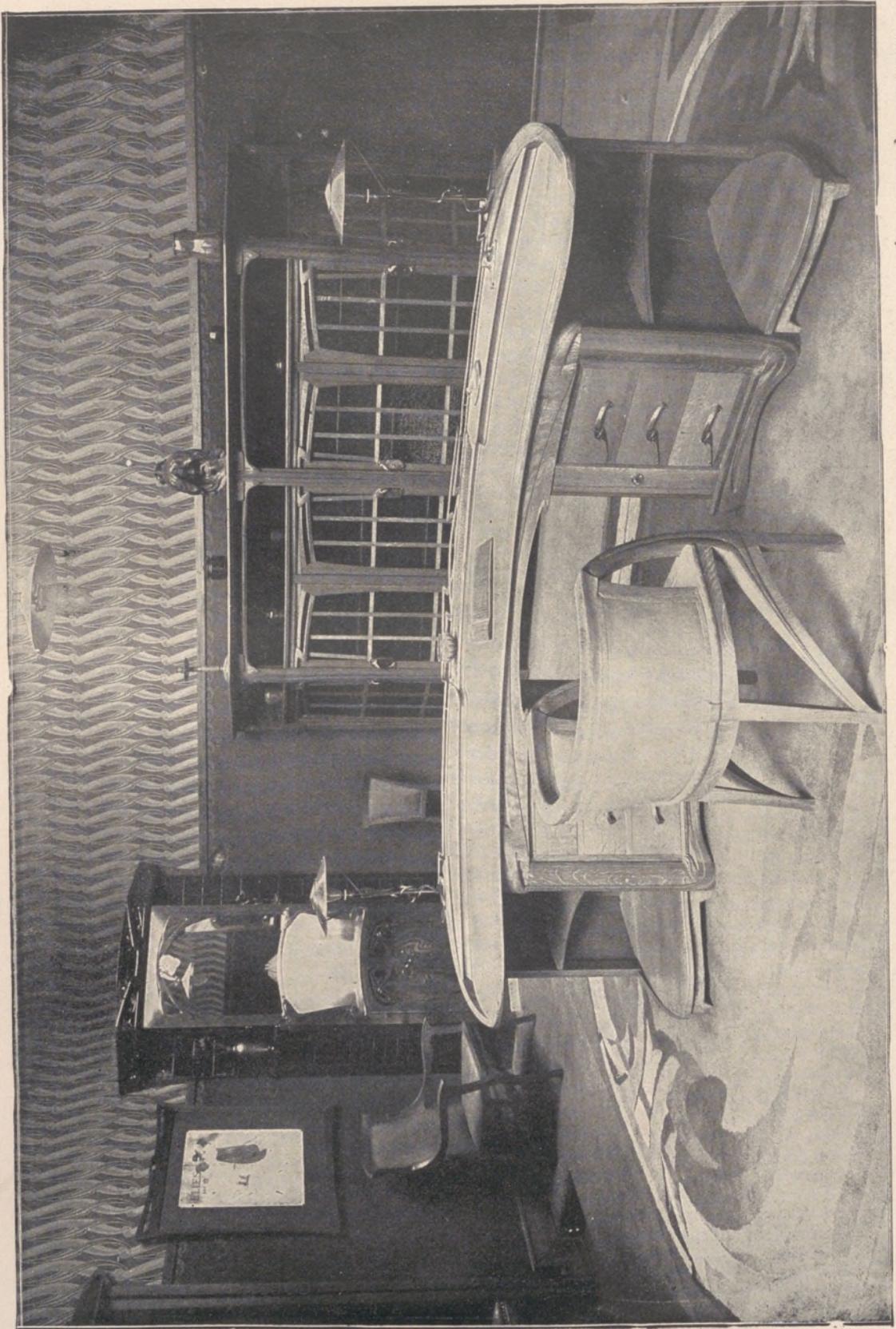


COUSSINS BRODÉS



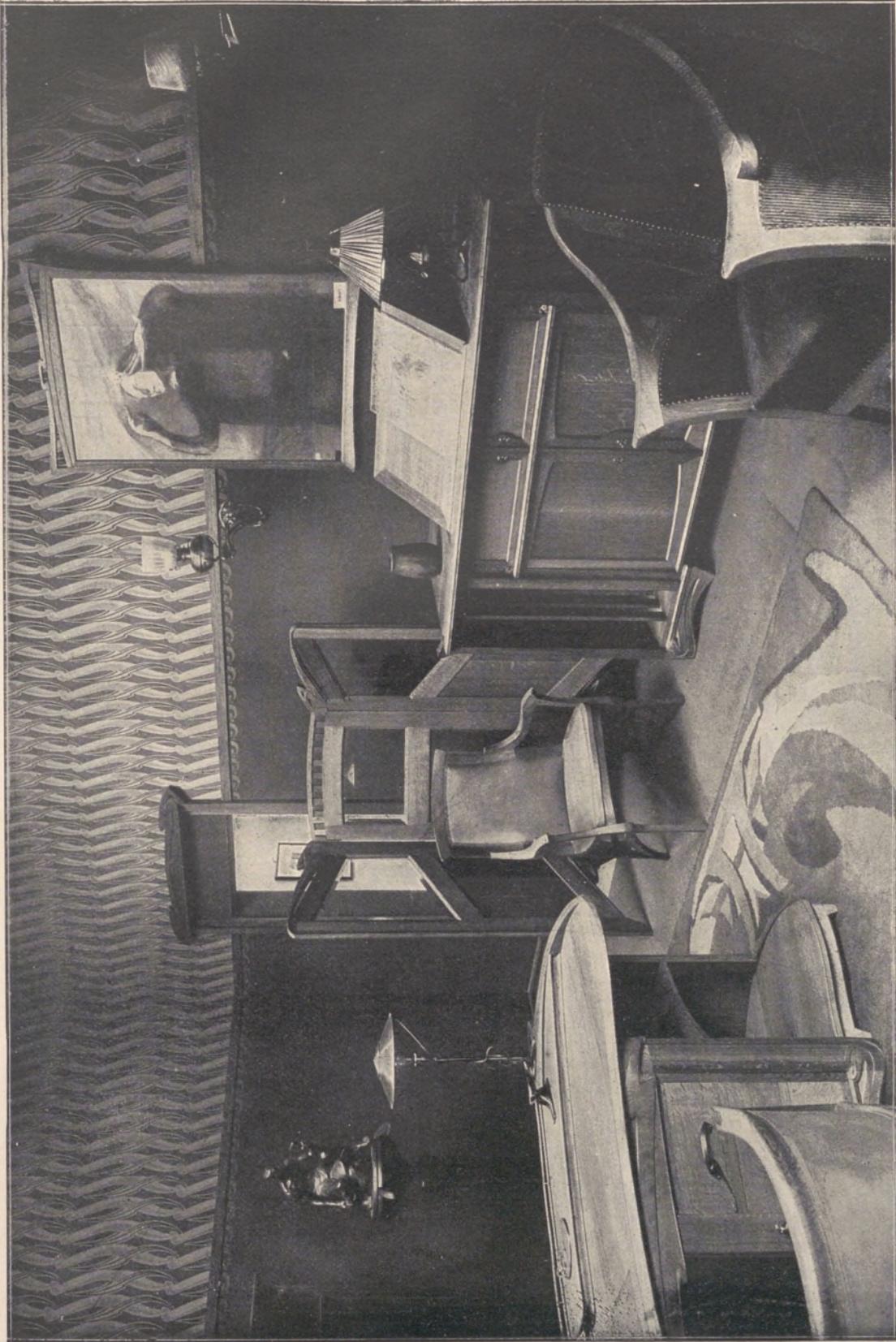
G. LEMMEN À BRUXELLES

COUSSIN BRODÉ



CABINET DE TRAVAIL (EXPOSÉ AU SALON DE LA SÉCESSION À MUNICH)

H. VAN DE VELDE À BRUXELLES



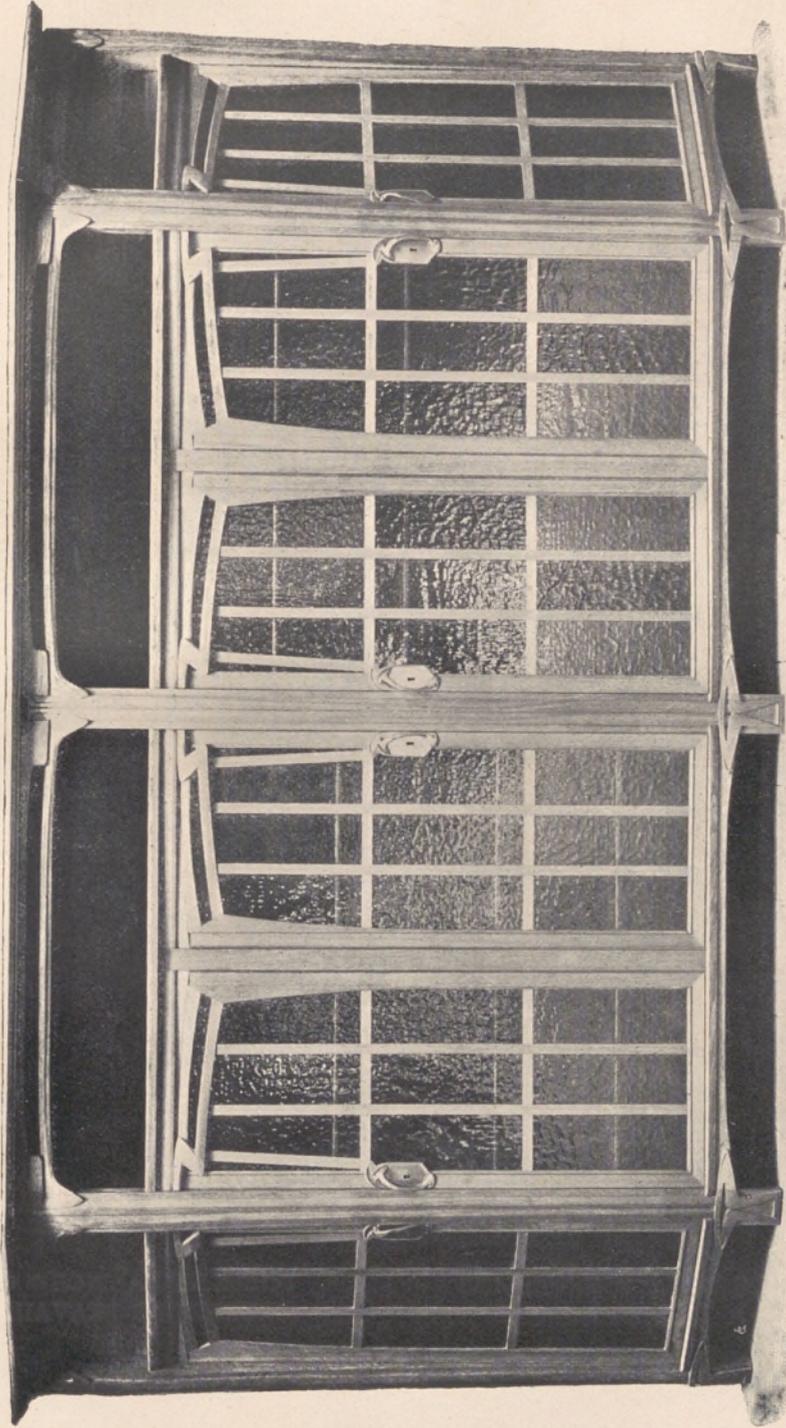
CABINET DE TRAVAIL (EXPOSÉ AU SALON DE LA SÉCESSION À MUNICH)

H. VAN DE VELDE À BRUXELLES



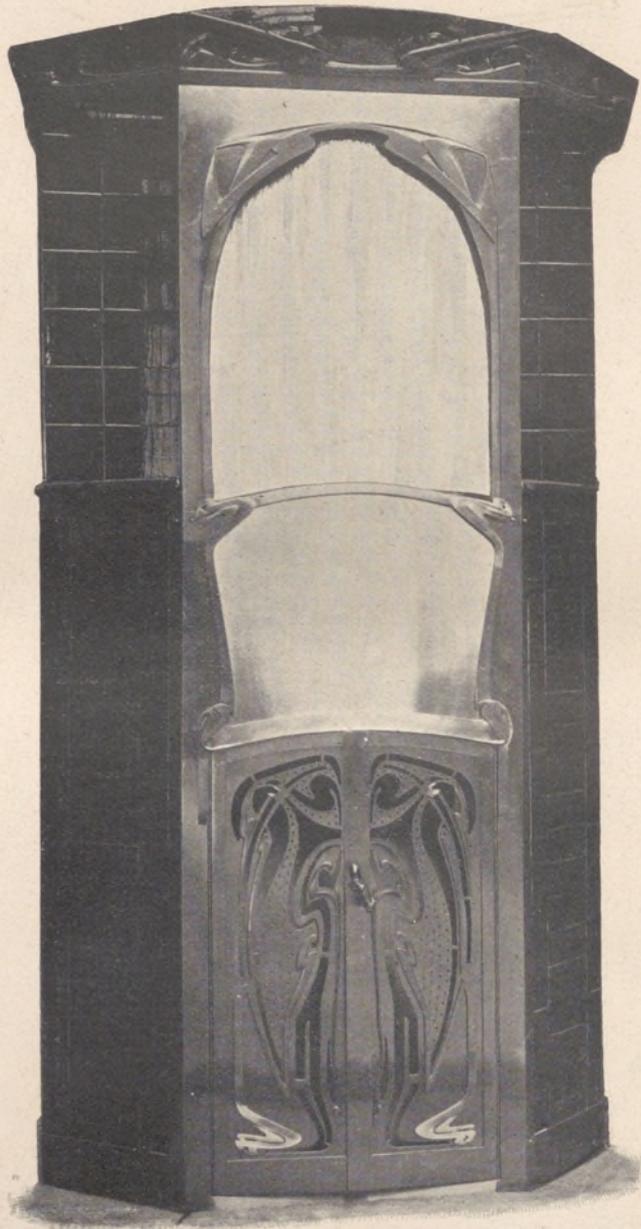
H. VAN DE VELDE À BRUXELLES

CARTONNIER (CABINET DE TRAVAIL)



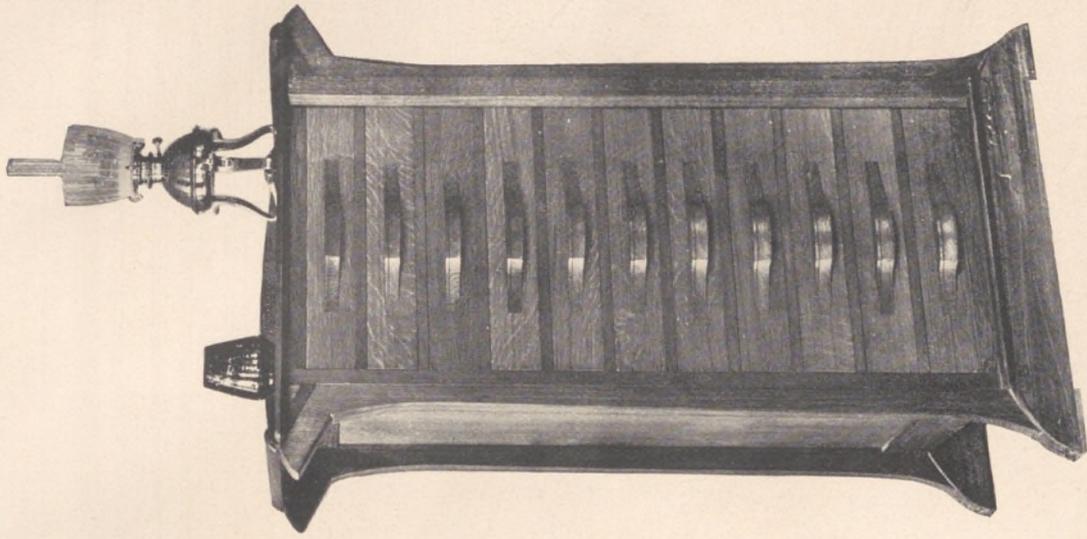
H. VAN DE VELDE À BRUXELLES

BIBLIOTHÈQUE (CABINET DE TRAVAIL)

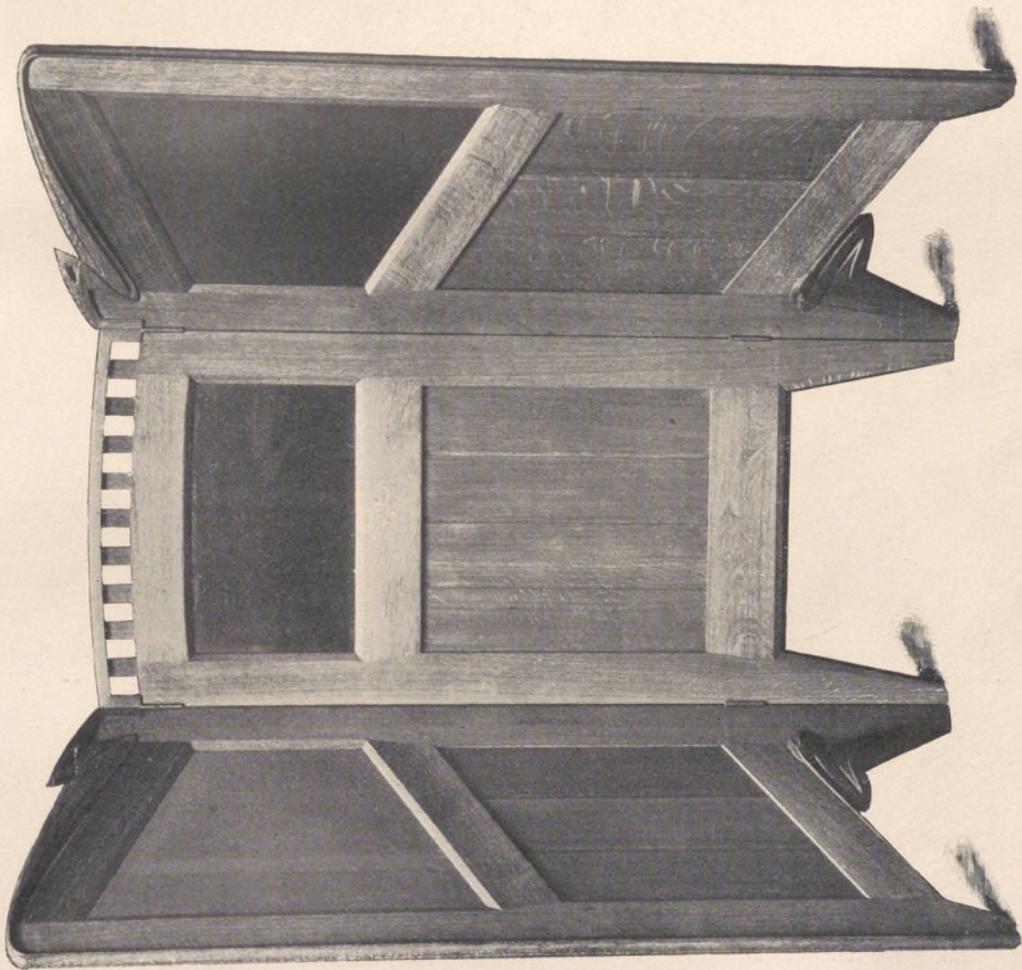


H. VAN DE VELDE À BRUXELLES

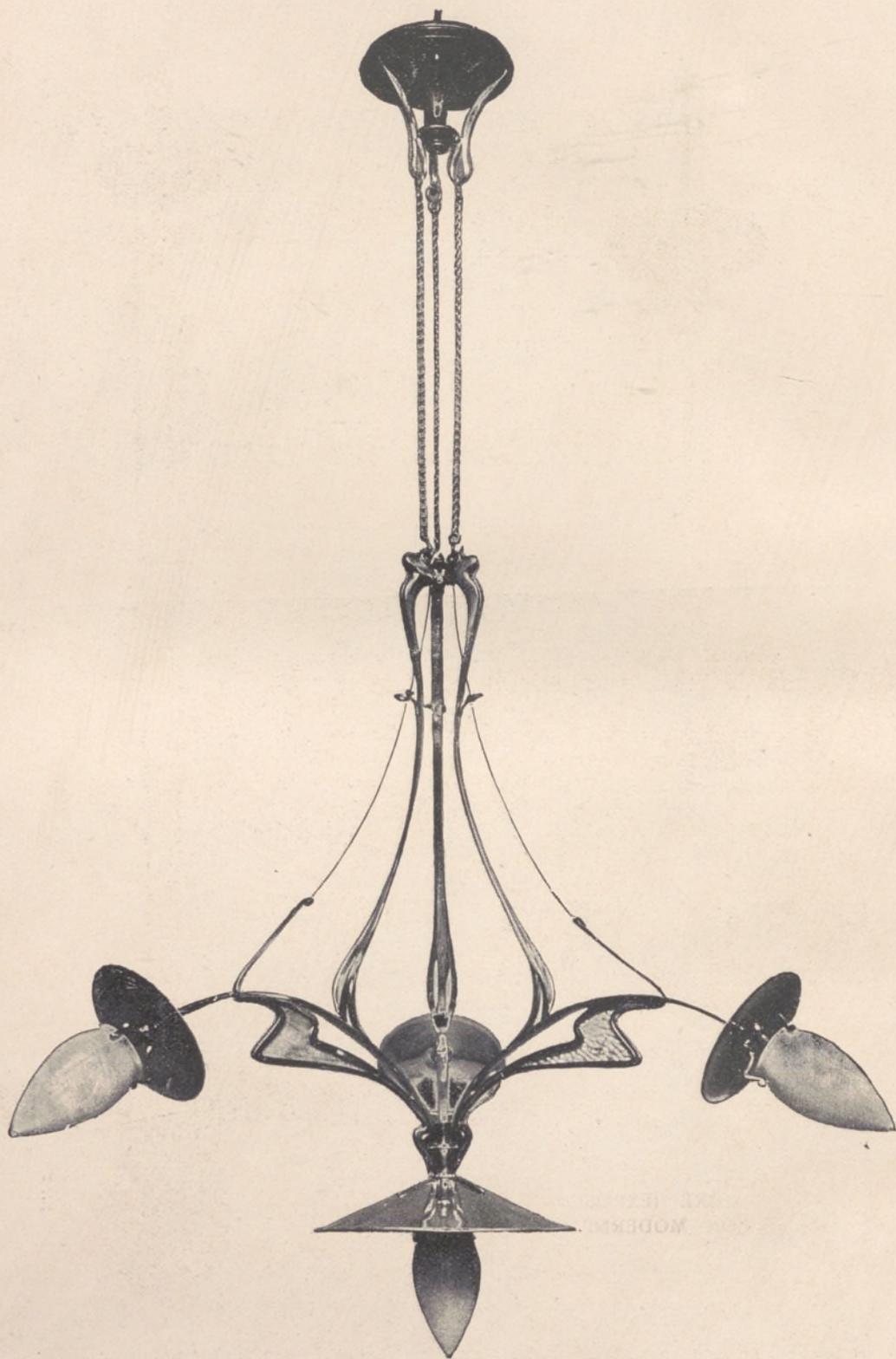
POËLE EN FAÏENCE ● ●
(CABINET DE TRAVAIL)



PARAVENT ET SERRE-PAPIERS (CABINET DE TRAVAIL)

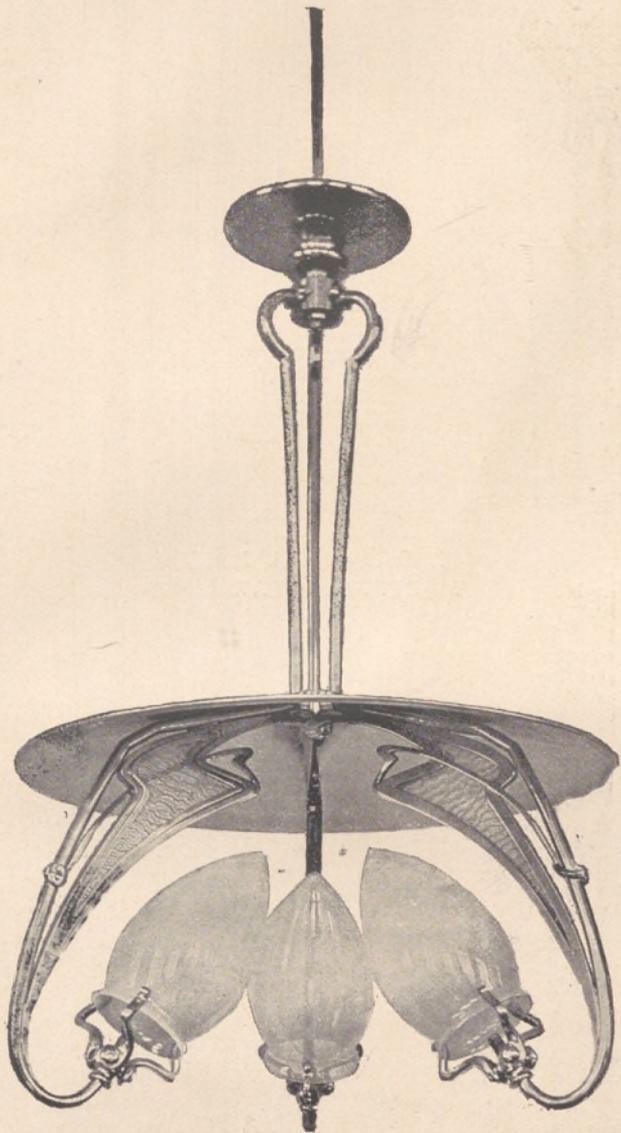


H. VAN DE VELDE À BRUXELLES

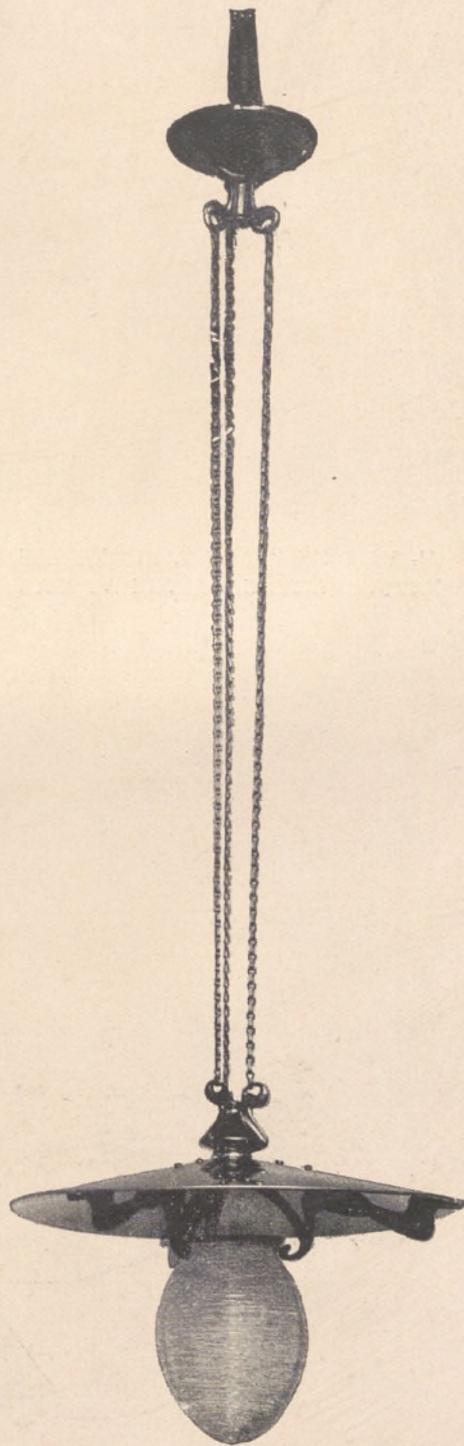


H. VAN DE VELDE

APPAREIL D'ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE
(EXPOSÉ À «LA MAISON MODERNE» À PARIS)

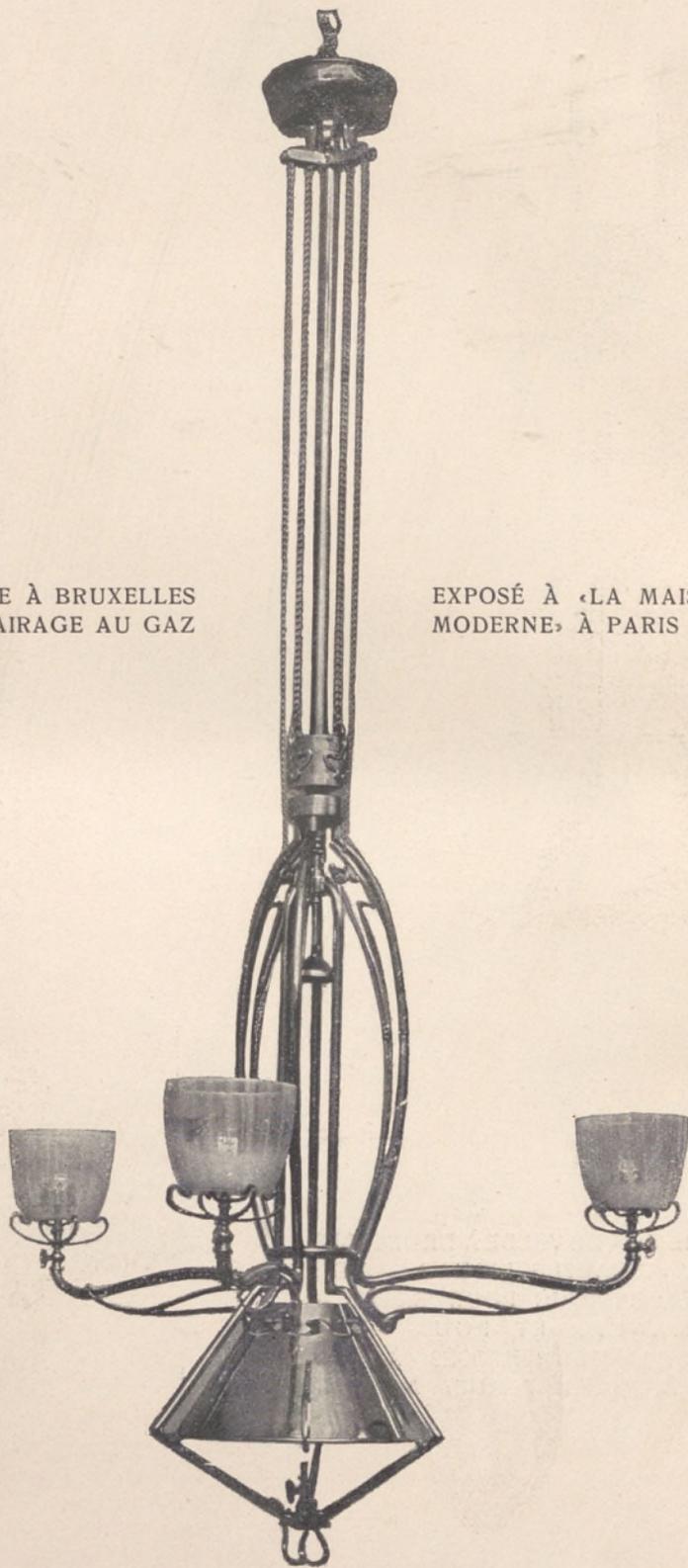


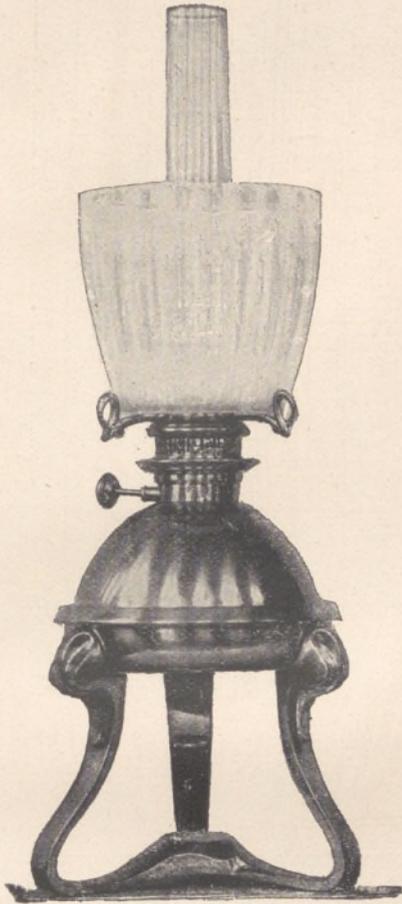
H. VAN DE VELDE À BRUXELLES
APPAREILS D'ÉCLAIRAGE
ÉLECTRIQUE POUR SALLE À
MANGER ET POUR ANTI-
CHAMBRE (EXPOSÉS À «LA
MAISON MODERNE» À PARIS)



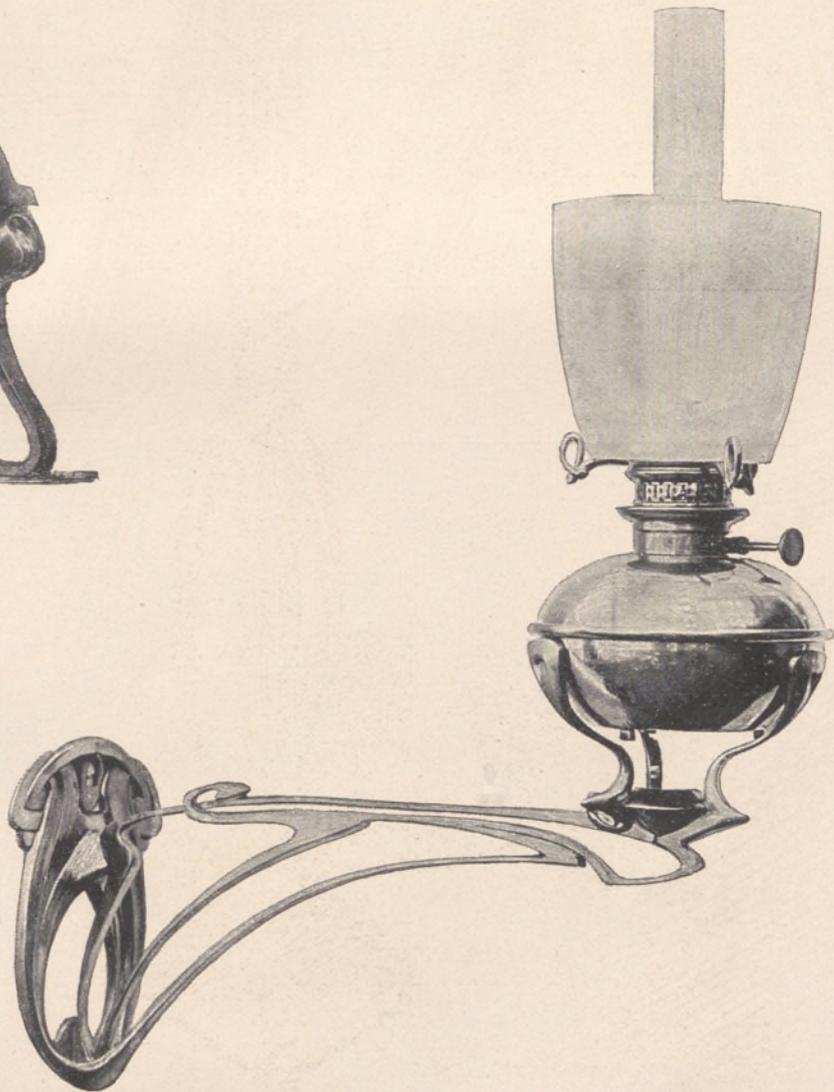
H. VAN DE VELDE À BRUXELLES
APPAREIL D'ÉCLAIRAGE AU GAZ

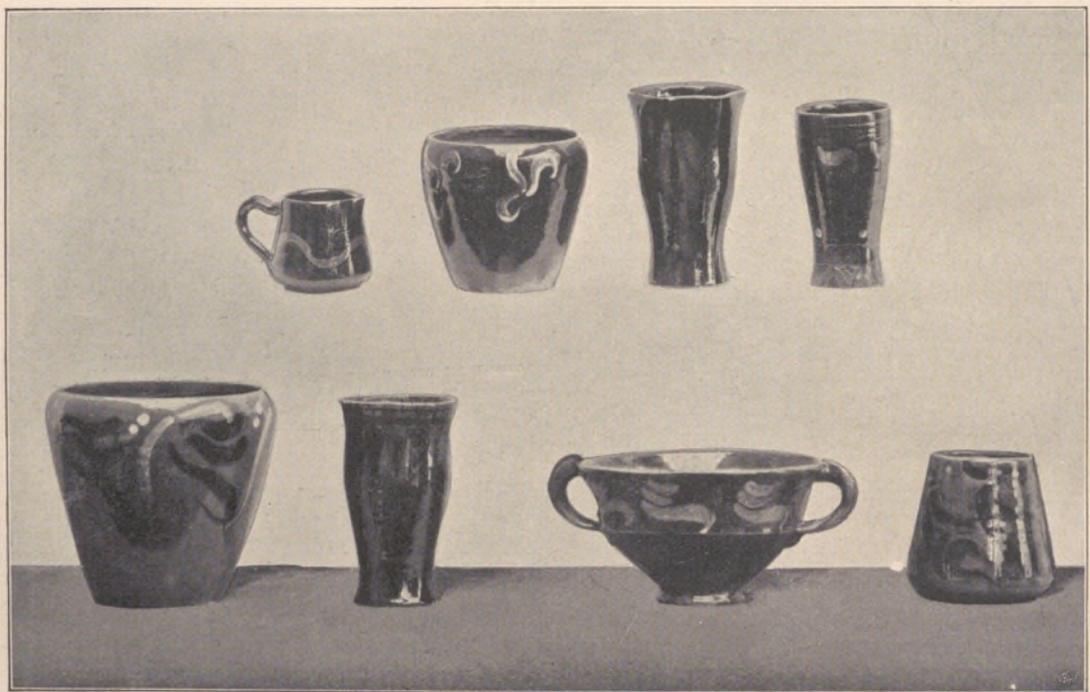
EXPOSÉ À «LA MAISON
MODERNE» À PARIS





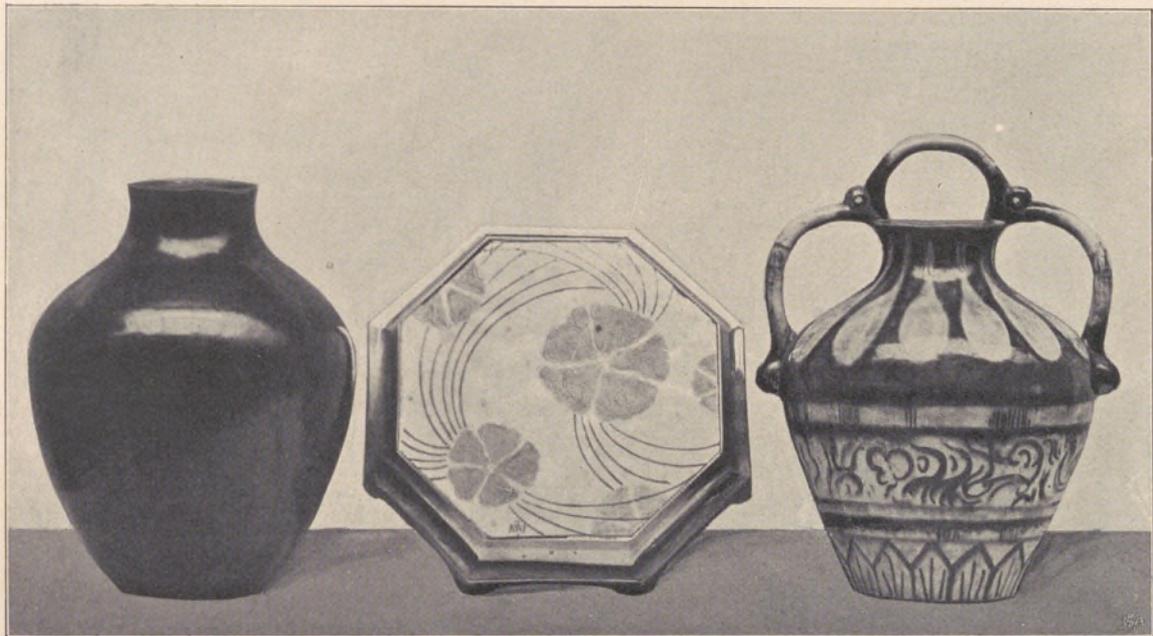
H. VAN DE VELDE À BRUXELLES
LAMPE DE TABLE ET APPLIQUE
AU PÉTROLE (EXPOSÉES À «LA
MAISON MODERNE» À PARIS) • •





A. W. FINCH À BORGÅ (FINLANDE)

POTERIES



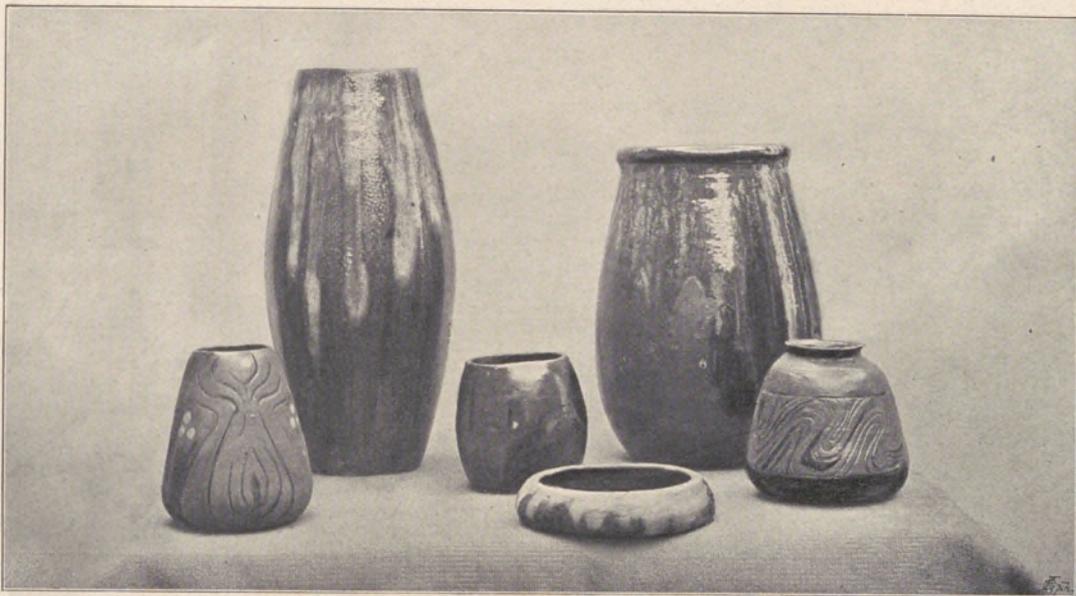
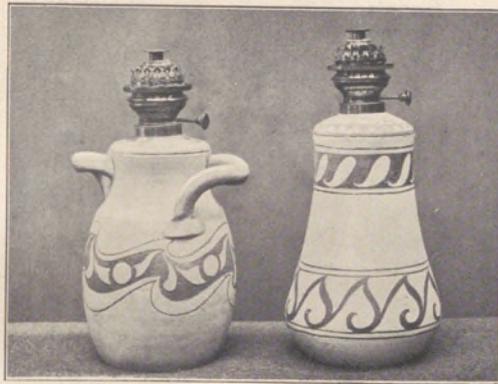
A. W. FINCH À BORGÅ (FINLANDE)

POTERIES



A. W. FINCH À BORGA (FINLANDE),

POTERIES



A. W. FINCH À BORGA (FINLANDE)

POTERIES ET LAMPES



A. W. FINCH À BORGA (FINLANDE)

EAU-FORTE

Chroniques de l'art décoratif.

LA « MAISON MODERNE »

L'ouverture imminente de la « Maison moderne », une nouvelle maison de production et de vente d'objets d'art usuels, va marquer une nouvelle étape dans la diffusion des objets d'un goût pur. Dans le vaste magasin dont on termine actuellement les installations, 82, rue des Petits-Champs — presque au coin de la rue de la Paix — il ne s'agit pas précisément d'offrir au public de beaux objets à bon marché; mais au moins leur prix, au lieu d'être purement arbitraire, sera calculé comme le sont ceux de tous les autres produits industriels, c'est-à-dire qu'il sera rigoureusement proportionnel à la valeur des matières et de la main-d'œuvre. Les objets mis en vente coûteront ce qu'ils valent réellement; on les paiera ce qu'on les paierait au Louvre et au Bon Marché si le Louvre et le Bon Marché en vendaient. Or, si simple que cela puisse paraître, c'est au contraire très nouveau, en France du moins, et cela constitue un important progrès, d'abord pour les acheteurs auxquels les beaux objets vont devenir beaucoup plus facilement accessibles, ensuite pour l'art même, qui verra venir à lui une couche de fidèles dont le goût, encore insuffisamment formé, trouvait jusqu'ici dans l'exagération des prix une excuse pour ne pas se former davantage.

Il faut bien dire qu'à Paris la clientèle de l'art appliqué en est encore aux errements de celle de l'art proprement dit. De même que les tableaux, les beaux objets sont achetés surtout par des « amateurs » qui voient en eux avant tout la pièce rare, dont la possession flatte leur manie, et peut-être leur vanité. L'intérêt du marchand est d'avoir égard à ce mobile de l'acheteur, de caresser cette manie: il aime mieux commander à l'artiste une pièce extrêmement coûteuse à établir — d'autant plus qu'elle ne sera faite qu'une ou deux fois — et sur laquelle il prélèvera un bénéfice énorme, que de chercher un type d'objet susceptible de reproduction industrielle et vendable à un prix raisonnable. Le premier lui donne beaucoup moins de peine que le second. Or, rien n'est plus contraire à l'esprit de l'art appliqué, puisque c'est précisément l'embellissement de l'objet usuel, c'est-à-dire de l'objet dont on se sert tous les jours, et qu'on devrait pouvoir trouver partout, que l'art appliqué se propose. Et c'est contre cet état de choses que les fondateurs de la « Maison Moderne » ont entrepris de réagir. Ce ne sont pas des pièces rares, des bibelots de collection qu'ils entendent mettre en vente; ce sont de beaux objets usuels produits industriellement, c'est-à-dire sur une échelle proportionnée aux possibilités de vente de chacun, et par conséquent au prix de revient le plus modéré que permette l'importance numérique de la clientèle existant à l'heure qu'il est pour ces objets.

Une question difficile à résoudre dans une entreprise de cette nature est celle de la rémunération

des artistes chargés d'établir les modèles. Le cerveau de l'artiste est la... matière première la plus coûteuse du monde; à moins de l'exploiter indignement, — ce qui n'arrive d'ailleurs que trop souvent — il faudrait faire payer au poids de l'or les choses dans lesquelles elle entre comme élément, si l'on voulait suivre les voies ordinaires. La « Maison Moderne » a résolu le problème en établissant une sorte d'association entre elle et l'artiste créateur de chaque objet, association par laquelle l'artiste rentre dans les conditions économiques normales des autres producteurs. Si l'objet se vend bien, il y gagne largement; s'il se vend mal, tant pis pour lui. Rien de plus équitable, en somme. Ajoutez que l'étiquette de chaque objet exposé fait connaître à tout le monde le nom de l'artiste créateur, et l'on voit que tout est au mieux pour l'artiste comme pour l'acheteur.

Les galeries de la « Maison Moderne » renfermeront un peu de tout: meubles, étoffes de tenture, tapis, céramiques, verreries, appareils d'éclairage, broderies, dentelles, bijoux, éventails, objets de toilette et de fantaisie — depuis la brosse jusqu'au pommeau de canne, — enfin, tout ce qui entre dans la demeure et sur la personne. Tous les modèles appartiennent exclusivement à la maison, soit qu'ils aient été créés par les artistes sur sa commande, soit qu'elle ait traité avec eux pour être la seule à vendre tels ou tels objets, ou même toute leur production.

Il y aura de plus un département d'objets d'art proprement dits, c'est-à-dire de tableaux et d'œuvres de sculpteurs — il ne fallait oublier les besoins de personne. Pas de tableaux de pacotille, rien que le dessus du panier de la peinture moderne: les consacrés, Manet, Claude Monet, Degas, Cézanne, Renoir, puis les jeunes, Maurice Denis, Van Rysselberghe, Vuillard, Bonnard, etc.; et pour la sculpture, Rodin, Charpentier, Voulot, Constantin Meunier, Paul Dubois, Minne, ce dernier représenté par toute sa production achetée en bloc par la « Maison Moderne ». Après ces noms-là, pas besoin d'énumérer ceux des artistes chargés des modèles d'art appliqué; ce serait déflorer le vernissage, et l'on ne met pas Manet et Rodin en mauvaise compagnie!

R.

LES GARES DU MÉTROPOLITAIN

La Compagnie du Métropolitain, d'accord avec la Ville de Paris, avait ouvert un concours pour le dessin des édicules d'accès aux escaliers conduisant à ses gares souterraines. Trois types étaient demandés aux concurrents: l'un pour la gare de la Bastille, le second pour la gare de l'Etoile (ceux-ci plus importants), le troisième pour les autres gares.

C'était là, pour un architecte, un joli petit sujet à traiter. Il ne présentait pas de difficultés techniques; la réussite était avant tout question de goût

et de tact ; il fallait savoir être neuf dans le simple, et pittoresque sans détonner dans le milieu monumental d'une grande capitale.

Il est regrettable de devoir dire que dans les vingt et un projets présentés au concours et exposés à l'Hôtel-de-Ville du 9 au 16 août, on ne trouve que peu de traces de cela. Dans une catégorie de projets, les auteurs se sont évertués à faire en petit des monuments d'architecture académique, où tout le matériel du genre, les pilastres, les balustres, les attributs, les urnes et le reste sont mis à contribution. Dans cet ordre d'idées, l'un des concurrents a trouvé drôle de proposer une manière de réduction de Trianon ; un comble. On pouvait espérer qu'après l'accueil fait à l'Opéra-Comique de M. Bernier, nous en avions fini avec ces choses-là. Il paraît que non.

Seconde catégorie : les édicules en fer, avec panneaux en maçonnerie légère, céramique ou toutes autres matières de remplissage, et larges pans vitrés. C'est évidemment le principe qui convient le mieux au cas. Mais qu'il est pauvrement appliqué ! Dans les douze ou quinze projets de cette espèce, on trouverait à peine une silhouette quelque peu distinguée, un détail qui ne soit empreint de la plus navrante banalité. Toujours les fontes moulurées, refouillées, feuillurées, au lieu du galbe noble, sans plus, sous lequel ce métal grossier doit apparaître ; toujours les ferronneries qui semblent n'avoir d'autre mission que d'exaspérer l'œil par la répétition de l'insipide volute spiraloïde ; toujours les faïences criardes, giffle appliquée sur l'harmonie des couleurs d'une construction. En un mot, les pires lieux-communs du genre.

Autre variété, représentée par un seul projet (heureusement !) : la construction en bois où chaque pièce prend la forme d'un manche de bilboquet. Dans celle-ci, les panneaux semblent d'un marbre rougeâtre sur l'aquarelle ; l'auteur les pense-t-il en vrai marbre, ou bien en bois marbré ? Le glacial ou le toc ? Glissons.

Les juges du concours ont réparti les primes comme il suit :

Édicules A (type courant), 1^{er} prix, M. Duray ; 2^{me} prix, M. Paumier.

Édicule B (Bastille), 1^{er} prix, M. Duray ; 2^{me} prix, MM. Lemaire et Blot ; 3^{me} prix, M. Paumier.

Édicule C (Etoile). Pas de premier ni de second prix ; 3^e prix, M. Duray, MM. Rey et Le Rhône, M. Bonafasse (ex-æquo).

Le projet de M. Duray, que les juges ont distingué, possède en effet sur les autres de même genre (notre seconde catégorie de tout-à-l'heure) la supériorité d'une élégance banale. Débarrassé de guirlandes et de couronnes qui forment meneaux dans la partie supérieure des pans de vitre, et sont vraiment par trop « magasin de nouveautés », il serait acceptable faute de mieux.

Deux projets, que les juges du concours peuvent avoir eu des raisons touchant à l'exploitation pour les laisser dans l'ombre — nous ne savons — nous ont paru dignes d'attention : ceux de M. Lewicki (n° 1) et de M. Leenhardt (n° 10).

Le premier est une ravissante adaptation de l'architecture rurale américaine. Dans ce genre, il serait difficile de trouver plus pittoresque de formes, plus harmonieux de couleurs, plus noblement et simplement distingué d'architecture. M. Lewicki doit certainement posséder une grande supériorité comme architecte de constructions rurales. Je ne crois pas que ses projets d'édicules eussent été à

leur place dans le milieu parisien ; mais des gares de petites localités comprises dans cet esprit seraient autrement intéressantes que la plupart de celles des Compagnies.

Quant au projet de M. Leenhardt, architecte à Montpellier, la silhouette simple en a beaucoup d'allure, avec son toit aux versants aplatis, débordant largement pour abriter les bancs qui ceignent la construction. Pour supporter cette large saillie du toit, une série de petites voussures maçonnées est construite sur consoles en fer. Ces voussures, dit l'auteur dans une note jointe au plan, se construisent très-simplement, et ont fait leurs preuves. En tous cas, elles couronnent joliment les murs, et donnent beaucoup de relief à l'ensemble. Il y aurait bien à critiquer dans le projet de M. Leenhardt certains détails tels que, par exemple, l'application intempestive de la publicité aux pans de vitres — la liberté de l'industrie suffisant à ce qu'elle puisse subvenir elle-même à tous ses besoins sans que les administrations publiques s'en mêlent. Mais ces détails n'infirmes pas la valeur du projet, qui est neuf et se tient également éloigné des ornements vulgaires et des puérités prétentieuses dans lesquelles certains veulent voir le « modern style ».

J.

EN VOYAGE

Les mois d'été, propices aux voyages, permettent de se rendre compte des progrès sensibles d'un art nouveau, en province comme à Paris.

Un peu partout, nous avons pu constater l'influence de l'art décoratif en général. C'est surtout dans les chalets et les hôtels des plages, que les décorateurs ont donné libre cours à leur fantaisie ; l'un deux, M. L. Romieu, a peint des vagues, des algues et des goélands sur les murailles des salles à manger des nouveaux hôtels de la Bretagne, et semble s'être fait une véritable spécialité.

Les villas et les kers sont souvent décorés économiquement avec des affiches de Hugo d'Alésy, Louis Oury, Misti et Réalier-Dumas. Chéret et Grasset sont préférés à la ville.

A Nantes — où les industriels promettent de faire bientôt concurrence à ceux de Nancy — nous avons vu des voitures-glacières, ornées très-heureusement par des fers peints en vert et représentant de grandes herbes sur un fond de bois peint en blanc, et sous un toit de chaume. Il y a là une innovation dans la carrosserie industrielle.

G. B.

BIBLIOGRAPHIE

M. Paul Flat vient de publier chez Laurens un très bel ouvrage sur les *Premiers Vénitiens*. L'auteur de *Figures de Rêve* et de plusieurs autres livres d'une forme très élevée et d'une grande abondance de sensations a ainsi comblé une lacune qui existait dans l'histoire de l'art italien. Grâce à lui nous pourrions pénétrer très intimement dans l'œuvre des Vivarini, de Marco Basaiti, des Bellini, de Carpaccio, de Cima da Conegliano, et tous ces admirables artistes qui précéderent ce que l'on est convenu d'appeler la grande époque de l'art vénitien illustrée par Giorgione, Le Titien, Véronèse et Tintoret. L'impression d'ensemble qui

se dégage du livre de M. Flat, impression que nous avons déjà éprouvée à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, c'est que ces primitifs s'égalent bien souvent, par la force du coloris et la sincérité de l'émotion, aux maîtres dont ils ont préparé l'éclosion. Ainsi en est-il un peu des florentins du xv^e siècle qui, après avoir été longtemps dédaignés, partagent maintenant la place à laquelle jadis un Raphaël ou un Léonard seuls semblaient avoir droit.

Nul doute que le livre de M. Flat n'exerce une salutaire influence sur le goût, en attirant avec autant d'éloquence l'attention sur ces beaux maîtres trop négligés jusqu'ici.

LES PORTRAITS DE M. LOUBET

Les portraits du Président de la République ont été commandés à MM. Chaplain, graveur en médailles, Henri Lefort, graveur, et Denis Puech, sculpteur.

Le portrait en peinture de M. Loubet a été demandé à M. Léon Bonnat.

EXPOSITIONS

AMSTERDAM. — Exposition internationale au Musée commercial.

ANVERS. — Exposition Van Dyck.

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts.

GAND. — Exposition de la Société royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts.

LONDRES. — Exposition à Alexandra Palace.

NANCY. — Exposition de la Société lorraine des Amis des Arts, jusqu'au 30 novembre.

ROUBAIX. — Exposition de la Société Roubaix-Tourcoing, jusqu'au 30 octobre.

VALENCIENNES. — Exposition des Beaux-Arts et d'Art décoratif, jusqu'au 15 octobre.

VENISE. — Exposition internationale.

OSTENDE. — Exposition internationale de cartes postales illustrées, ouverte jusque fin septembre.

La grande médaille d'or de cette première exposition a été décernée aux *Maîtres de la Carte postale*, publication trimestrielle, éditée à Paris par la revue *La Critique*.

LA RELIURE DE « L'ART DÉCORATIF »

Nous faisons préparer une reliure pour chacun des deux premiers semestres de *l'Art Décoratif*.

Nous pourrons les délivrer à partir du 1^{er} octobre, à raison de 3 fr. 50 chaque franco et 6 fr. 50 les deux.

Les pages de titre et sous-titre sont annexés à la table des matières à la fin des numéros 6 et 12.

NOTRE AGENCE POUR LA BELGIQUE

A partir du 1^{er} octobre prochain, notre Agence générale pour la Belgique sera transférée :

RUE LULAY, 4, A LIÈGE

Tout ce qui concerne le service commercial de *l'Art décoratif, en Belgique* (abonnements, payements, demandes de numéros, services des libraires) devra donc être envoyé à cette nouvelle adresse.

L'EXPOSITION DE 1900

LES MÉDAILLES

Le règlement de l'Exposition prévoyait qu'en dehors des diplômes de récompenses, il ne serait pas distribué de médailles proprement dites : les diplômes devaient symboliser, comme en 1889 et dans bien d'autres expositions, les médailles d'or, d'argent et de bronze. Il ne fut donné, en 1889, qu'un seul type de médaille qui était une médaille commémorative en bronze.

Il paraît résulter d'une mesure nouvelle, que des médailles de récompenses effectives seront, non pas distribuées, comme l'ont dit certains journaux, mais mises à la disposition des titulaires au prix de revient; cette solution intermédiaire satisfiera les exposants qui ont besoin des médailles pour leurs tableaux de commerce, sans augmenter les frais généraux répartis sur la totalité des exposants.

M. Picard, commissaire général, a fait demander par M. Roujon, directeur des beaux-arts, cette médaille des récompenses à M. Chaplain; elle sera du module de soixante-trois millimètres.

La plaquette commémorative, dont nous avons déjà parlé, sera de M. Roty et mesurera cinquante millimètres de côté.

UN TROU

La Compagnie des chemins de fer de l'Ouest — qui a élevé au bas de l'Esplanade des Invalides une affreuse bâtisse qui sera une gare utile, mais aussi la honte de l'Exposition — a ménagé du côté de la rue Fabert, un immense trou où six locomotives vomiront à la fois, des torrents de fumée.

Ce trou — on l'appelle déjà le « trou de l'Ouest » — sera dénudé ou entouré de tableaux d'annonces; c'est dire que les habitants voisins sont furieux et que les plâtres des palais de l'Exposition en souffriront certainement.

Nous pensions bien que la Compagnie de l'Ouest ne tiendrait pas ses promesses de gares artistement décorées et de locomotives sans fumée, mais nous espérons que les ingénieurs essaieraient au moins de dissimuler et de réparer le massacre des grands arbres. Puisqu'il n'en est rien, nous espérons bien que M. Picard leur imposera de voiler le trou qui excita les rires de la Société des Ingénieurs civils elle-même.

TREILLAGES ET TONNELLES

Le plancher roulant de l'Exposition qui fera concurrence au chemin de fer circulaire, passe, avenue de La Motte-Picquet sur d'énormes charpentes de bois peintes en vert.

Pour remédier à leur aspect grossier, on a eu l'idée de faire appel aux treillageurs. Le plancher mobile passera donc, avec ses milliers de visiteurs, sur une succession de tonnelles et d'arcades en treillage où s'enlanceront des lierres.

Les treillageurs se proposent de tenter des formes nouvelles pour remplacer le Louis XV bien commun.

Inutile de dire que les commerçants de l'avenue de La Motte-Picquet sont dans la joie, et attendent avec impatience le jour où ils pourront transporter leurs terrasses sous ces guinguettes bourguignonnes.

LES VITRINES ET INSTALLATIONS

Nous croyons savoir que M. Picard, toujours en quête de nouveauté, a fait appel aux ébénistes, pour établir des modèles de vitrines un peu moins ordinaires que ceux que nous avons vus jusqu'ici dans les Expositions. Les résultats ne peuvent manquer d'être intéressants.

Disons à ce propos que les décorateurs des sections étrangères ont été désignés pour la plupart. C'est M. Hans Christiansen qui est chargé de la section allemande.

M. Lucien Magne construira le pavillon de la Grèce à l'Exposition. Ce pavillon sera d'abord élevé sur la berge de la Seine, puis transporté et reconstruit à Athènes.

LE PONT ALEXANDRE III

Le pont Alexandre III, débarrassé de la passerelle qui a servi à la pose des fers, s'élance élégamment entre les deux rives de la Seine, de l'Esplanade des Invalides aux Champs-Élysées.

Dans quelques semaines, on pourra juger de la perspective nouvelle, car les derniers vestiges du Palais de l'Industrie seront abattus.

Des essais de couleurs sont faits en ce moment sur le pont. Il y a un vert foncé dans le ton du pont d'Arcole et un gris rehaussé de moulures dorées d'un aspect très nouveau et très heureux.

LE RÈGNE DU PLÂTRE

En parlant, dans le dernier numéro, des multiples moulures, ornements et frises de plâtre qui seront appliquées sur les divers Palais de l'Exposition, nous avons cité le décorateur du *Vieux-Paris* et de *Venise*, c'est le sculpteur Vincent Cochi. Une erreur typographique avait dénaturé son nom et pouvait établir une confusion.

GEORGES BANS.



JOURNAL MENSUEL, 7, rue Pierre le Grand, Paris



L'Exposition universelle de 1900 a maintenant l'organe spécial que tout le monde réclamait. Le **Moniteur général de l'Exposition de 1900**, dont les bureaux sont installés à Paris, 23, rue Royale, donne, dans 40 pages de texte imprimé sur papier de luxe et orné de nombreuses illustrations, les renseignements officiels indispensables aux membres des Comités d'admission, des Comités départementaux et aux futurs exposants.

ABONNEMENTS

PARIS		DÉPARTEMENTS	
Un an.....	20 fr.	Un an.....	25 fr.
Six mois.....	11 fr.	Six mois.....	13 fr.
Trois mois....	6 fr.	Trois mois.....	7 fr.

ÉTRANGER

Un an. 30 fr. | Six mois. 16 fr. | Trois mois. 9 fr.

Nombreuses Primes gratuites

Envoi d'un numéro spécimen contre 1 fr. en timbres-poste

LE BULLETIN

DE L'UNION SYNDICALE

des Architectes français

paraissant deux fois par mois

Contient le compte rendu des travaux de cette Société, ainsi que le cours d'Architecture française, professé au Trocadéro, par M. de Baudot, architecte du Gouvernement.

20 fr. par an ; le numéro 1 fr. 50

S'adresser à M. FANOST, architecte, 36, rue N.-D.-de-Lorette, Paris.

LE COURRIER DE LA PRESSE

21, Boulevard Montmartre — Paris



TABLE DES MATIÈRES

	page
Art appliqué et l'architecture aux Salons (L'), par G. M. Jacques	99
Art dans tout (L'), par G. M. Jacques	141
Art décoratif à l'Exposition de 1900 (L'), par Georges Bans	44, 95, 139, 183, 227, 275
Chronique de l'Art décoratif	41, 93, 137, 181, 225, 277
Concours de façades de la ville de Paris	41
Concours de l'Art décoratif, par J.	93
Concours du diplôme de l'Exposition de 1900	139
Ornement floral et ornement linéaire, par J. Meier-Graefe	234
Exposition des dix	137
Exposition de la Libre Esthétique (L'), par J. Meier-Graefe	5
Exposition de M. H. Guimard	41
Exposition des Aquarellistes	42
Finch (A. W.), par G. Lemmen	231
Grande décoration (La) au Salon de 1899, par H. Frantz	188
Horloges et Pendules, par J.	7
Illustrations (Nos)	7, 50, 104, 146, 191
Lemmen (G.), par O. Gerdeil	229
Modernisme dans l'Architecture (Le), par G. M. Jacques	45
Petite Demeure (La), par G. M. Jacques	1
Rivière (Henri), par G. M. Jacques	48
Sculpture aux Salons (La), par Yvanhoe Rambosson	97
Toulouse-Lautrec (H. de), par J. Meier-Graefe	145
Travaux de Paris (Les), par G. M. Jacques	181
Utopie?, par G. M. Jacques	185

REVUE
MARS
de cette
Paris
50
PRESSED



ONZE HORS-TEXTE EN COULEURS

Blanche (Jacques-Emile). Lithographie inédite [<i>supplément pour les abonnés</i>]	Dans le n° VIII
Charpentier (Alex.) et Tony Selmersheim. Pendule	» » » VII
Grasset (Eugène). La Symphonie, vitrail	» » » IX
Jesurum di Mesquita. Gravure sur bois	» » » VII
Jesurum di Mesquita. Autre Gravure sur bois	» » » VII
Misti. La Lampe, lithographie inédite	» » » XI
Misti. Le Piano, aquarelle inédite	» » » XI
Rivière (Henri). Lithographie inédite	» » » VIII
Sérusier (Paul). La Légende, panneau décoratif	» » » X
Sérusier (Paul). Fatigue. A la Source. Panneaux décoratifs	» » » X
Sérusier (Paul). L'unitile travail, panneau décoratif	» » » X

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	page		page
Ashbee (C. R.). Maison à Londres	11	Fagnen (L.). Meuble d'autichambre	160
Ashbee (C. R.). Meubles et objets d'art	13—15	Falguière. Statue de Balzac	105
Ashbee (C. R.). Fontaine et fanal	193	Fernandubois. Médailles et plaquettes, bijoux etc.	28—30, 32
Ashbee (C. R.). Gobelets et coupe en argent 194, 195	194, 195	Finch (A. W.). Poteries	272—275
Aubert (Felix). Vitrail	157	Finch (A. W.). Eau-forte	276
Behmer (M.). Gobelets en argent	14	Foy (René). Bijoux	112
Behrens (P.). Vitrail	157	Friedel (Hans). Serrurerie en cuivre jaune	199
Benin (Art ancien). Bronzes divers	85—88	Glatigny (Atelier de). Porcelaines	71
Benouville (L.). Balcon et grille d'entrée	120	Graebner (J.). Architecture	121
Bergner (O.). Casette	208	Grellet (G.). Panneau décoratif	185
Bertsch (Karl). Meubles	124	Grimm (Richard). Décoration pour un livre	224
Berlepsch-Valendas (H. E.). Ameublements, Vases	67 130, 131, 197, 198	Gross (Karl). Ameublement d'exposition	127, 128
Bigot (A.). Grès flammés	164, 165	Guerin (Charles). Vitrail	115
Bing fils. Bijoux	112	Gussmann (O.). Vitrail et décoration	152, 153
Birkenruth (Miss J.). Reliure	219	Hankar (P.). Maisons à Bruxelles	174—179
Bolzani. Médaille et insigne	36, 37	Hazlehurst et Huckel. Architecture	135
Boucher (Louis). Buire et pichet en étain	196	Heider (Famille von). Dessus de table et panneau	d'armoire 223
Bourdelle (E.). Sculptures	110	Hoffmann (Julius). Hôtel de la Sécession à Vienne	36, 37, 38
Bourgeot (G.). Vitrail	115	Hofmann (L. von). Tableaux	21, 22, 23
Brangwyn (F.). Cartons pour des vitraux	114, 115	Jacquin (A.). Miroirs	116
Carabin (F.). Table avec cartonnier	119	Jo (Leo). Types et caricatures	34, 35
Chanteau (A. et G.). Portière, projet	114	Koepping (K.). Verrerie	211
Charpentier (A.). Médaille et plaquettes	27, 28	Kurzweil (Max). Portrait	212
Combaz (G.). Dessins en blanc et noir	33	Lambeaux (Jef.). Sculpture	110
Copenhague (Manufacture royale de porcelaine de). Porcelaines	222	Lauger (M.). Devant de cheminée. Vitrail	151, 156
Dampt (J.). Lit	161	Leistikow (W.). Vitrail	156
Dauthenday (Max). Études de roses stylisées	220	Lemmen (G.). Bureau et son fauteuil, projet	89, 90
Debain (A.). Encrier en argent	116	Lemmen (G.). Dessins et motifs décoratifs pour livres, papiers peints, tissus, etc.	237, 261
Denis (Maurice). Papiers peints	77	Lemmen (G.). Lithographies	232, 233, 247, 254
Douglas et Minshull. Architecture	79	Lemmen (G.). Serrurerie	255
Du Bois (Paul). Statue et médaillon de Mérode	24, 25	Lerche (H. St.). Faïences décorées	72, 73
Du Bois (Paul). Statuettes, Médailles etc.	26, 28, 29, 32	Lilien (E. M.). Ex-libris	190, 191, 236
Dufrène (Maurice). Projets de lit et de balcon	78	Lockwood. Architecture	81
Dufrène (Maurice). Bureau et son fauteuil, projet	91	Loos (A.). Salle de billard	209
Dulfer (M.). Ameublements	149, 150	Lund (Manufacture de). Étoffes de tenture	221
Eckmann (O.). Vitraux	156, 157		
Ellens (H.) et Kluwer (E.). Ameublements	210		
Etzold et Popitz. Horloge	15		

	page		page
Mackintosh. Ameublements	82, 83	Roger (Guillaume). Panneau décoratif	213
Maher (G. W.). Architecture	134	Ronai (Rippl-). Vitrail, projet	114
Majorelle (L.) Meubles	119	Rose (Max). Ameublement	129
Mason et Rice. Architecture	135	Rousseau (Victor). Statuette et Relief	26, 27
Masseau (Fix). Sculptures	108, 109	Sauvage (Henri). Bureau et son fauteuil, projet	92
Matear. Architecture	81	Schoellkopf (H.). Hôtel à Paris	53—61
Maxwell et Tuke. Architecture	80	Schilling et Graebner. Architecture	150
Maybach (M ^{lle}). Ecran	180	Schmitz (Bruno). Architectures	176, 177
Mediz-Pelikan (M ^{me}). Dessins et tableaux	141, 158, 159	Schultze-Naumburg (P.). Ameublements	64—66
Mesquita (Jesurum di). Gravures sur bois	39, 40	Schweinfurth (C. F.) Architecture	135
Meunier (Constantin). La Moisson, haut relief	31	Seltersheim (P.) Gueridon en acajou	209
Meunier (Constantin). Le Débardeur, sculpture	111	Seltersheim (Tony). Applique	160
Miles Day (J.). Architecture	136	Serrurier-Bovy (G.). Ameublements	206, 207
Minne (Georges). Fontaine	24	Siedle (A.). Papiers peints	180
Mohring (Bruno). Pont sur le Rhin	9, 10	Sparre (le comte). Bureau et son fauteuil, projet	92
Morawe. Pendules	16	Sparre (comtesse). Reliure	218
Moreau-Nélaton. Poteries	118	Spicer-Simson (T.) Miroir, Brosse, encrier, dessin	117, 143
Moser (Koloman). Carpètes, dessins, affiche	147, 148, 170—173	Stremel. Tableaux dans la chambre de Goethe et dans la chambre de Schiller	84
Mucha (A.). Croquis et études	168, 169	Stuhler-Walde. Frontispices	45, 97
Munch (E.). Dessins et lithographies	167	Toulouse-Lautrec (H. de). Estampes et affiches	166
Nicolai (M. A.). Bijoux, objets d'art, reliure etc.	62—64	Ubbelohde (O.). Frise sur des contes populaires 125, 126, 154, 155	
Nocq (Henri). Bijoux, encrier	113, 196	Urban (W.). Armoire pour collections	208
Oeder (G.). Meubles	68, 69	Vallgren (V.). Sculptures	110
Ory-Robin (M ^{me}). Eventails	162, 163	Van de Velde (H.). Monument de Mérode	24, 25
Owen (W.). Architectures	79, 80	Van de Velde (H.). Lettres ornées	35
Pankok (B.). Ameublements	65, 67, 132, 133, 151	Van de Velde (H.). Cabinet de travail, meubles, appareils d'éclairage, etc.	262—264, 267—271
Petrasch (A.). Porte-Manteaux et chandeliers	200, 201	Waesberghe (A. van). Architecture, ameublements 179, 209, 214—217	
Plumet et Tony Seltersheim. Glace	160	Wallander (A.). Poteries, faïences etc.	70, 71
Ranson (P.). Dessins pour des tapis et tapisseries, programmes	192, 202—205	Watermann (H. H.). Architecture	134
Riemerschmid (R.). Ameublements	122—124	Werner (J. H.). Vases d'après O. M. Werner et Bruno Mohring	39
Ringel d'Illzach (J.). Emaux agglomérés	165	Womborne House. Vieille maison et annexe	11, 12
Ringer (Fr.). Horloges, Fontaine, Candélabre	16, 19, 20, 67, 195		
Rivière (Henri). Illustrations, reliure, affiche etc.	74—76		
Rodin (A.). Sculptures	106, 107		



