

L'ART DÉCORATIF

R. CARNIEL A MILAN

DU COMPLIQUÉ AU SIMPLE

Il me paraît difficile de ne pas convenir — sans être anglo-mane pour cela — que l'Angleterre garde jusqu'ici le rang qu'elle a pris depuis vingt ans à la tête des nations, au point de vue de l'introduction du goût dans la demeure et tout ce qui y entre. Je n'entends point par là que chaque objet, pris isolément, vaille toujours mieux en Angleterre qu'en France, en Allemagne ou ailleurs. Mais si c'est l'ensemble de la demeure qu'on considère, ou bien encore, si l'on fait dans chaque pays le dénombrement des maisons où l'on respire l'atmosphère dans laquelle un homme de goût se sent à l'aise, c'est au premier que revient la palme.

Voici donc un peuple réputé longtemps inférieur dans les arts et tout ce qui touche au goût, et qui, subitement, passe en tête et prend les autres à sa remorque. Le prêche des apôtres qui se sont rencontrés dans son sein, des Ruskin, des Morris, suffit-il à rendre compte d'un phénomène si rare? Non, sans doute. Alors?

Alors, ce phénomène doit être le résultat de causes complexes. Lesquelles, je n'en sais rien et laisse à de plus savants le soin de les rechercher, si cela les amuse. Pourtant, il m'en apparaît une, dont il peut être intéressant de dire un mot.

C'est le goût naturel des Anglais pour la simplicité. Comment ce trait de caractère les a servis en cette circonstance, je le sens plutôt que je ne pourrais l'expliquer. L'explication sortira d'ailleurs peut-être en partie de ce qui suit. En tous cas, il est clair que la simplicité préserve de beaucoup de fautes: où l'on ne met rien que le strict nécessaire, on peut ne pas faire montre de bon goût, mais on est certain de ne pas tomber dans le mauvais. C'est déjà une raison qui, pour être moins profonde qu'une page du troisième *Faust*, ne manque pas de valeur.

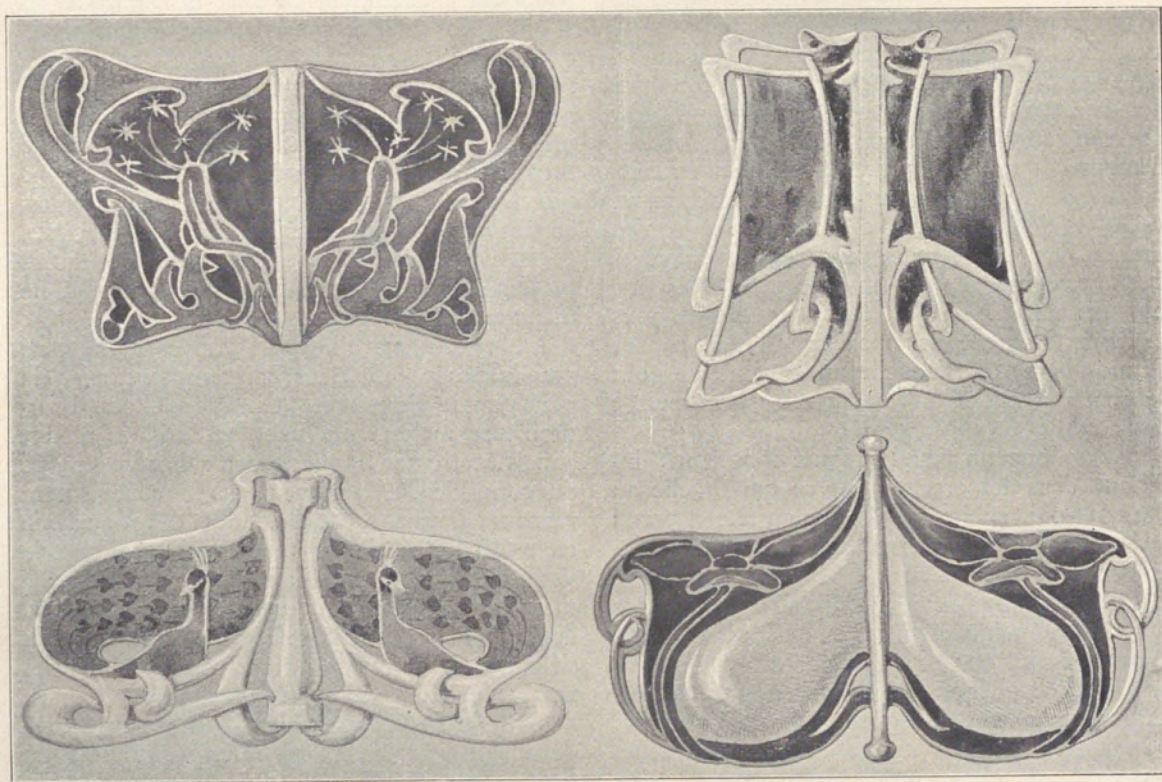
En remontant l'histoire, on voit la plus grande beauté coïncider constamment avec la plus grande simplicité. Chez les Grecs, l'harmonieuse majesté des temples doriques ne fut jamais égalée par les monuments d'ordre ionique ou corinthien. Au moyen-âge, le recueillement ressenti devant les cathédrales des douzième et treizième siècle se perd à mesure que le gothique approche du flamboyant. Partout, à mesure que l'ornement usurpe le rôle principal dans l'édifice, la beauté s'émiette, l'intérêt s'éloigne de la masse pour s'éparpiller sur les unités de détail, l'impression profonde née de l'ensemble s'affaiblit et meurt. L'homme ému devant le simple fait place aux curiosités du connaisseur, derrière lequel on entrevoit vaguement la silhouette de l'amateur de bric à brac.

Ne faut-il pas conclure de là que la beauté dépend non-seulement de causes qualitatives — si j'ose employer ce galimatias pédantesque — mais de rapports quantitatifs, encore mal définis, entre le principal et le subordonné, la substance de l'objet et ce qu'on y ajoute? Je crois fermement, pour ma part, que tout effort artistique est condamné d'avance à la stérilité, s'il ne prend cette observation pour l'un de ses points d'appui; et les exemples ne manqueraient pas pour défendre cette idée, si je pouvais m'y arrêter.

Pour revenir aux Anglais, il se trouve que dans leur goût inné pour le simple et le naturel, ils ont satisfait à cette loi, consciemment ou inconsciemment. Tout leur enthousiasme pour les belles œuvres de l'art domestique, répandues à flots par les artisans surgis, comme par enchantement, des prédications de Morris, ne leur a pas fait oublier que le décor n'est en définitive, que l'accessoire. Quelle que soit l'importance du rôle des éléments décoratifs dans leurs demeures, il est toujours subordonné, bien plus, il s'efface presque devant la suprématie de l'élément architectonique. Considérez, dans un intérieur anglais, le hall avec son

escalier, la salle à manger, le drawing-room: l'impression naît avant tout du plan, de la construction, des dispositions architecturales. Chaque unité du plan, les ouvertures, la cheminée, un enfoncement, est un centre d'intérêt par lui-même, uniquement par le caractère architectural de son ordonnancement (j'entends, pour qu'il n'y aie pas de méprise sur ce terme, par les relations métriques des éléments qui le constituent) et sans la moindre intervention d'éléments décoratifs, c'est à dire factices. C'est de la construction pure et simple, mais par quels excellents géomètres! Portes, fenêtres, cheminée, lambris se tiennent en un seul ensemble, coordonnés dans des rapports harmonieux; les surfaces sont distribuées attentivement, leurs grandeurs réglées en vue des fonctions et des effets demandés à chacune. L'architecte tire un parti si intelligent, si complet des moyens simples à sa disposition dans les limites de sa tâche de constructeur, que, celle-ci terminée, il ne reste pour la décoration, réduite à la portion congrue, que juste les points qu'il faut pour que le décor vienne animer cet ensemble, comme une fleur posée dans un beau vase.

Lorsqu'on attribue à Morris et à ses amis



MISS K. ALLEN

DESSINS DE BOUCLES DE CEINTURES
MÉDAILLÉS A LA «NATIONAL ART COMPETITION» DE 1899



R. RIEMERSCHMID, PIANO A QUEUE (ATELIERS RÉUNIS A MUNICH)

seuls la transformation du goût anglais, comme on a l'habitude de le faire, on méconnaît injustement l'importance de la part des architectes à cette œuvre. En s'appliquant, beaucoup plus que les nôtres, à l'étude de l'intérieur, les architectes anglais ont donné à leurs compatriotes les moyens de faire le *juste et raisonnable* emploi des matériaux artistiques créés par les artisans que Morris a fait surgir.

D'autre part, l'importance que les Anglais accordent — avec raison — à ce qu'ils ont nommé la «sanitation», la science sanitaire, agit dans le même sens que leur sobriété de goûts pour réduire au minimum les inutilités décoratives dans leurs maisons, et les porter à rechercher en tout, dans celles-ci, le solide, le durable, le propre, le réellement confortable au clinquant.

Il y a donc toutes sortes de raisons de trouver que le goût des Anglais pour la simplicité a d'heureux résultats. Cela convenu, je pense tout le premier que nous faisons bien de ne pas vouloir les copier. Nous avons notre tem-

pérament, d'autres goûts, et ce sont ceux-ci que nous devons consulter. Mais nous pourrions du moins canaliser notre penchant à tout enjoliver, le diriger avec plus de discernement que nous ne faisons, mieux choisir les occasions de l'exercer. Il n'est pas indispensable au bonheur que tous les objets autour de nous, chaque décimètre des surfaces sur lesquelles nos yeux tombent soient «artistiques» c'est-à-dire, dans l'acception vulgaire, ornés d'images bonnes ou mauvaises de fleurs, de fruits, de femmes ou de tire-bouchons. La vie est possible, elle peut même être belle sans cela. Chaque chose à sa place, une place pour chaque chose, et surtout, *modus in rebus!* Aimons les belles choses, mais fuyons le fatras artistique, de même que nous fuyons le fatras scientifique, le fatras philosophique. C'est aussi dans notre caractère, cela.

En France, la transformation du goût commence à peine, et n'a pas l'air de vouloir marcher vite. C'est peut-être autant un bien qu'un mal. Notre routine, qui nous laisse souvent en arrière

du progrès, est cette fois un préservatif contre les insanités qu'on voit surgir à droite et à gauche sous prétexte de rénovation de l'art. D'ailleurs, la tâche n'est pas seulement de trouver ce qui n'existe pas encore, elle consiste d'abord à éliminer ce qui est de trop dans l'existant. Pour parler un langage concret, le goût, et même la raison, peuvent-ils approuver qu'on réunisse, qu'on entasse dans un même intérieur des éléments qui tous, sans exception, depuis les murs et le plafond jusqu'au dernier bibelot, disparaissent sous une formule décorative à peu près uniforme, ne conservant ainsi plus de forme à eux, plus de caractère à eux, plus rien qui distingue essentiellement leur mode d'effet sur nous de celui de l'objet voisin? Qu'est-ce que les grands artistes inconnus, auteurs des temples doriques dont je parlais tout-à-l'heure, ces Grecs dont nous sommes fiers de réclamer la succession penseraient de cela, s'ils pouvaient revenir pour un jour en ce monde?

Les formules purement décoratives, quelles qu'elles soient, les bonnes comme les mauvaises, engendrent vite la lassitude par leur répétition; répétition inévitable parce que les imaginations assez puissantes pour en créer de nouvelles n'apparaissent que de loin en loin. Le chapiteau corinthien — je reprends cet exemple — est incontestablement une belle formule décorative; mais de le voir sur la façade de chaque édifice, de chaque maison, cent fois en un quart d'heure, on en a la nausée. Le chapiteau dorique, qui n'a pas de décor, ne fatigue pas ainsi. Vous pouvez vous promener indéfiniment entre deux colonnades de cet ordre sans que votre œil s'en ennue autrement.

Il n'y a qu'une chose qui ne lasse jamais, c'est le simple, parce que le vrai n'est jamais que dans le simple. Dans peu d'années, les nouvelles formules décoratives paraîtront aussi fastidieuses que celles d'antan, si nous les prodiguons à tort et à travers, si nous en affublons indistinctement toutes choses avec lesquelles elles n'ont aucun rapport.

Le premier pas vers un art domestique moderne doit être d'établir plus nettement le caractère de ceux des éléments de nos intérieurs qui sont d'ordre purement constructif; de les débarrasser des superfluités d'une soi-disant décoration à contre-sens, d'en raffermir les formes émasculées par la trop tyrannique domination du style Louis XV. Les lignes de ce style sont d'origine orientale, dit-on: c'est-à-dire qu'elles représentent les instincts, et peut-être les nécessités matérielles de races bien différentes de la nôtre. Je ne vois pas du tout que le Louis XV soit, dans le passé, le style français par excellence, comme on le prétend souvent;

il m'apparaît au contraire comme une exception presque inexplicable, une anomalie dans l'enchaînement de nos styles qui tous, depuis Clovis presque à Napoléon, sauf cette seule exception, ont toujours eu pour base la ligne droite. Dans le gothique aussi bien que dans le roman et dans le néo-romain, tout support est rectiligne. En tous cas, si l'on veut partir du Louis XV pour rechercher de nouvelles formes, il faut en régénérer les lignes par une transformation profonde; ce n'est qu'à cette condition qu'elles peuvent entrer dans la construction.

Ici, bien qu'en commençant cet article, je ne me fusse point proposé d'entretenir le lecteur de personnalités, je ne peux m'empêcher de citer le nom d'un homme qui fait, selon moi, l'œuvre artistique la plus nécessaire à la France en ce moment, parce que cette œuvre répond exactement au programme que je viens d'exposer: celui de M. Ch. Plumet. De quelle façon qu'on apprécie le degré du bonheur avec lequel il accomplit chaque point de cette tâche, il revient en tous cas à M. Plumet l'honneur — et ce n'en est pas un mince — d'orienter le premier le goût français vers l'avenir dans une voie de logique et de raison, en restant dans les traditions nationales. Dans un article précédent de cette revue, j'écrivais cette phrase: «Peu d'artistes ont de l'art domestique une conception si juste que MM. Plumet et Tony Seltersheim; *la dose de décoration sculpturale et picturale convenant à un intérieur, et à chacun des objets qui le composent* est réglée par eux avec la sûreté du chimiste pesant les ingrédients d'un mélange sur la balance de précision.» Qu'on me permette de la répéter ici, parce qu'elle précise un des grands mérites de l'œuvre de ces artistes, et fixe le point d'intérêt général sur lequel je voudrais appeler très particulièrement l'attention.

Quelle que soit la valeur — et elle est grande — des travaux des artistes qui se sont tournés depuis quelques années vers l'art décoratif, ces travaux resteront à l'état d'unités isolées et n'auront pas de résultat général aussi longtemps que les architectes n'auront pas établi chez nous — comme ils l'ont fait en Angleterre — le cadre dans lequel ces travaux doivent trouver leur *juste et raisonnable* place. Qu'on fasse des étoffes, des papiers peints, des meubles, des vitraux, des bronzes intéressants, parfait; mais avant tout, qu'on prépare le milieu dont ces belles choses ne sont que les accessoires; accessoires nécessaires, mais inutilisables en bonnes conditions autrement. Notre architecture d'intérieurs a besoin d'être réformée autant que celle des façades.

LE GOÛT PUBLIC

Il n'est certes par facile aux architectes de changer les déplorables habitudes existantes, de briser la routine des modèles commerciaux, et, s'il s'agit de maisons de rapport, de convaincre leurs clients qu'il n'en coûte pas plus de construire des intérieurs décents que hideux, et que les locataires ne manqueront pas plus aux bonnes installations qu'aux mauvaises. C'est même, chez nous, une des tâches les plus difficiles qui se puissent imaginer. Mais il le faut; autrement, ce ne serait guère la peine de parler d'art moderne.

G. M. JACQUES

Mobilier de salon — Style esthétique —
les 7 pièces — 345 francs.

En lettres énormes, ces étiquettes s'étalent aux vitrines des grands magasins où l'on vend au public des articles en tous genres, cravates La Vallière ou buffets Henri II, dernières créations de la maison.

Et, placés là, devant ces meubles baroques et saugrenus, ces beaux mots de Style et d'Esthétique, expressions des plus hautes et des plus nobles idées d'art, font songer, non sans tristesse, aux cartes de visite des chanteurs de beuglants: «*Matouu, artiste lyrique*». Art, Lyrisme, Style, Esthétique!!!! Pauvres beaux mots! Vous serviez jadis à désigner les plus élevées des conceptions humaines; aujourd'hui, tombés aux mains de nos bons cabotins en tous genres, vous n'êtes plus, hélas, compris de ceux là même qui se servent de vous, et déjà l'on n'ose plus vous employer à votre exacte valeur, de peur de n'être pas compris.

Ainsi songent les hommes de bonne volonté, devant les impudentes étiquettes des grands magasins.

Quelle rage ont donc les gens d'aujourd'hui de profaner les mots et les choses?

Pendant longtemps, ils ont châté, en des productions hybrides, les styles des époques révolues, ils ont massacré, tordu, déformé, pour les faire entrer dans nos mesquines demeures, des lignes et des formes, qui, belles et justes quand elles furent créées, étaient devenues inapplicables à nos mœurs transformées.

Pendant qu'ils opéraient ainsi, il y avait pourtant, de ci, de là, quelques penseurs qui osaient ne pas se montrer entièrement satisfaits. Viollet-le-Duc, d'abord, qui, sans prévoir d'une façon précise les tentatives de l'art décoratif moderne, prêchait déjà le retour aux constructions rationnelles des époques ogivales, mais en n'en retenant que ce principe de la forme adéquate à la convenance, car, disait-il, les créations d'alors fussent-elles mille fois plus belles encore qu'elles ne le sont, nous devrions nous garder de les copier servilement, puisque, ces



KELLER & REINER A BERLIN • CREDENCE EN CHÊNE TEINTÉ
AVEC DOS EN CARREAUX CERAMIQUES

formes étant l'émanation de goûts et de tendances différents des nôtres, nous n'aboutirions, dans cette voie, qu'à la froide stérilité des pastiches sans âme et sans vie.

Puis ce fut, en Angleterre, la courageuse tentative de William Morris et du petit groupe d'artistes qui l'entourait. Ceux là, déterminant nettement leur point de vue, s'imposèrent le devoir de créer, pour les objets d'usage courant, des formes simples et harmonieuses, accusant franchement la destination de ces objets et les matières employées à leur construction. Les premiers temps furent durs; puis, lentement, la raillerie et l'indifférence du début se calmèrent, tandis que, de ci de là, les bonnes volontés surgissaient; mais dans leur pays seulement, car le Continent ignorait leurs tentatives autant que si elles eussent eu lieu en la plus lointaine des planètes: les vagues Renaissances et les faux Louis XV suffisaient toujours à calmer nos plus grandes fringales de beauté. Enfin, un beau jour, ces idées passèrent la Manche, et sous le nom de meubles anglais, de velours anglais, de papiers anglais, les produits de cet art s'installèrent chez nous, timidement d'abord, puis, bientôt, partout et au grand soleil. Faut-il s'en féliciter? Faut-il s'en plaindre? L'avenir nous le dira, mais il

serait bien téméraire d'en vouloir juger aujourd'hui, car si ces nouveautés ont suscité chez nous quelques chercheurs réellement épris de la beauté simple et pure des formes rationnelles, ce mouvement, transplanté dans nos pays depuis quinze ans à peine, a dévié déjà d'une façon stupéfiante. Sous des titres prétentieux: genre anglais, style moderne, style esthétique, on voit surgir de toutes parts les formes les plus saugrenues, les lignes les plus malencontreuses, les compositions les plus vides de sens qu'il ait jamais été donné de contempler à aucune époque. La mode, cette chose futile et changeante qu'on appelle la mode, la mode idiote, s'est emparé de la noble tentative de quelques esprits d'élite. Hélas! qu'en a-t-elle fait!!

Tous ceux pour qui le but suprême était, hier encore, de copier plus ou moins mal les planches que leur envoyait, périodiquement et à bon compte, une publication quelconque, se sont, du jour au lendemain, érigés en *fabricants de style moderne*, et, sans connaître les lois les plus essentielles de la composition décorative, font voir le jour à de prétendues créations, où s'entremêlent, sans le moindre trait d'union, les formes de jadis et quelques détails empruntés aux plus médiocres des tentatives modernes, (l'iris et le tournesol stylisés, par exemple, qui, grâce à ces gens là, sont devenus déjà plus rebattus que les rocailles Louis XV ou les cartouches Renaissance.) Les matériaux employés hors de propos, les lignes déformées sans raison, les enchevêtrements de courbes abracadabrantes s'étalant partout à tort et à travers, voilà tout ce qu'ils ont tiré des idées simples et justes qui avaient été le point de départ de William Morris. Et le plus triste, c'est que le public achète cela; et non seulement il l'achète, mais, insuffisamment éclairé, il le confond avec les tentatives sérieuses et réfléchies, tant et si bien que si l'on n'y prend pas garde, et peut-être même malgré qu'on y aura pris garde, le goût des masses, toujours tenté par le clinquant et le bon marché, finira par préférer ces élucubrations aux créations vraiment rationnelles, et replongera, pour combien de temps encore, l'écllosion de la beauté vraie aux gouffres du néant.

Puissé-je me montrer mauvais prophète; mais il est un fait indéniable pour ceux qui s'occupent effectivement et d'une façon sincère de la mise en pratique des idées modernes: c'est que le public ne s'est pas arraché au goût des styles anciens sous l'influence d'idées précises et raisonnées, mais par pur caprice, et simplement pour suivre la mode. S'il a cessé d'aller à reculons ou de piétiner sur place, s'il s'est



KELLER & REINER A BERLIN • CRÉDENCE EN CHÊNE TEINTÉ AVEC APPLICATIONS EN FER

remis à marcher en avant, il le fait sans but déterminé, sans direction précise. On ne s'en aperçoit que trop aisément quand on doit, tous les jours, s'efforcer de concilier les goûts de ce public avec les lois de la Beauté et les exigences de la raison. Si amoureux du beau que soit un producteur, il n'osera cependant jamais rompre en visière à sa clientèle, et les mauvaises influences, constamment renouvelées, peuvent inspirer une direction néfaste aux meilleures intentions.

La partie est engagée: d'un côté sont les véritables novateurs, secondés par une connaissance approfondie de l'art et par une volonté ferme et raisonnée, de l'autre sont les ignorants guidés par le seul amour du lucre, soutenus par leur suffisance immuablement satisfaite d'elle même et par leur absolu dénuement de scrupules artistiques. Entre eux deux, le public flotte, inconscient.

L'éducation du public, et, en même temps des fabricants qui pèchent surtout par ignorance, est le seul remède possible à cet état de choses. De divers côtés, on l'a compris, et des efforts de vulgarisation sont tentés un peu partout. Mais, malgré le travail dépensé et la puissance d'action acquise par les revues et les sociétés fondées dans ce but, il faut bien reconnaître que la grande masse du public est à peine effleurée par ce courant d'idées, tandis que les réclames brutales et poussées jusqu'à l'obsession des marchands ont sur la foule une action puissante et immédiate.

GEORGES ISTA

LA NATIONAL COMPETITION DE 1899

La fin de l'année est marquée, dans l'évolution des arts appliqués en Angleterre, par deux événements sensationnels: la National Competition et l'Exposition quadriennale des Arts and Crafts.

Nous ne nous occuperons aujourd'hui que de la première de ces deux expositions.

Chaque année, par la sollicitude d'un gouvernement particulièrement soucieux d'encourager avec intelligence et largesse tous les enseignements artistiques, a lieu au musée de South Kensington une exposition d'ensemble des travaux les plus marquants de toutes les écoles d'art. C'est là un peu en art comme notre concours général de dissertation ou de version



KELLER & REINER A BERLIN • TABLE DE FUMEUR
ET CHAISE EN CHÊNE TEINTÉ • LA TABLETTE EN
CARREAUX CERAMIQUES ENCADRÉS DE CUIVRE

latine. Toutes les écoles d'art y prennent part, depuis celles d'Edinbourg ou de Glasgow jusqu'à celles de Birmingham, de Dundee ou de Liverpool, cette dernière marquant tout particulièrement par l'empreinte qu'a su lui donner cet admirable, délicat et poétique artiste Anning Bell.

Il faut donc, par cela même que nous nous trouvons devant des travaux d'élèves, savoir choisir parmi les très nombreuses œuvres exposées et reconnaître que beaucoup d'entre elles sont assez médiocres et ne méritent même pas notre curiosité. Cependant, même dans celles-là, on peut reconnaître l'intelligence d'un enseignement qui laisse la personnalité de chaque élève se développer suivant son tempérament ou ses goûts, et auquel on se contente de donner des conseils efficaces sur le parti qu'il peut tirer de telle ou telle matière, au lieu d'endiguer cette personnalité, ainsi que cela est le cas dans nos écoles d'art décoratif. Dans son ensemble, le résultat se ressent de l'intelligence de cet enseignement! Si l'on réunissait un certain nombre d'œuvres de nos écoles officielles de Paris et de province, il serait facile de voir que nous empêchons justement de toutes nos forces ce que nos voisins

cherchent à développer. Quel est le professeur qui oserait chez nous laisser à ses élèves une liberté relative, et les orienter vers des formes nouvelles?

Mais pénétrons plus avant dans l'Exposition. Nous y noterons d'abord les illustrations de livres, qui sont cette année particulièrement charmantes et où ces artistes se révèlent sous le jour le plus intéressant. Deux éléments nous y séduisent: l'art de la composition et une science approfondie du dessin. Il faut reconnaître en effet que l'enseignement du dessin est beaucoup plus poussé en Angleterre que chez nous, et cela est tellement vrai, que lorsqu'un artiste comme Spicer-Simson, par exemple, vient se fixer parmi nous, il est aussitôt très remarqué, à cause même de cette technique qui nous manque trop souvent.

Les projets de vitraux ne se maintiennent pas à la même hauteur. Ils ne me paraissent pas toujours compris dans un sens assez largement et simplement décoratif et nous assistons trop souvent à des complications par trop inutiles. Du reste la réussite d'un vitrail dépend tellement de la matière dans laquelle il sera exécuté, qu'il est difficile de se faire d'après un simple dessin une idée exacte de ce que sera l'œuvre définitive.

Quelques projets de meubles sont à retenir. M. George Ellwood, de Holloway, que nous avions déjà remarqué en 1897 nous donne des projets très poussés, et pleins de trouvailles heureuses pour une chambre. J'aime beaucoup aussi le dessin d'armoire de M. Sydney Cooper qui est peut être un peu rudimentaire, mais d'une heureuse construction. On le sent établi comme un vigoureux morceau d'architecture, et c'est pourquoi nous lui pardonnerons peut être sa trop excessive simplicité. Deux élèves de South-Kensington, MM. Duxbury et Theaker se sont attaqués avec habileté à des décorations pour un piano; et il faut leur savoir gré de transformer ainsi pour le plaisir des yeux le décor du piano, trop souvent négligé. Je ne me souviens pas en effet avoir vu cette année au Salon une seule tentative dans ce sens; et c'est grand dommage.

Mais revenons à la National Competition. Il est une critique qu'on ne manquera pas de faire à une exposition comme celle-ci, de même qu'on pourrait la formuler au sujet de l'exposition des travaux de l'École Guérin: *la plupart des élèves ne nous montrent que des dessins*. Or, devant ces dessins, si habiles qu'ils soient, ne sommes-nous pas portés à craindre que les exposants, si parfaitement à l'aise devant une surface plane, ne réussissent pas dans le relief? Même avec M. Sydney

Turner ou M. Ellwood (quoique nous nous trouvions là devant de très parfaits *craftsmen*), on peut se demander avec quelque hésitation si l'exécution sera à la hauteur du projet. L'esthétique, réalisée dans certaines de ces études, n'est pas tout; nous avons le droit de demander autre chose encore à un meuble usuel, et il ne sera vraiment complet que lorsque ce double but sera atteint.

De là le sentiment d'indécision que nous éprouvons à juger certains envois. Par contre, notre critique disparaît devant d'autres, car la *National Competition* contient dans d'autres domaines de l'art appliqué des œuvres achevées. Tels, par exemple un certain nombre de bonnes tapisseries, d'une facture très serrée, et des papiers peints d'un décor souvent trop naturaliste, parmi lesquels ceux de Ernest H. Simpson (de Leeds) et de M. Frederick Brown (de Chelsea).

Beaucoup de jeunes artistes anglais se sont efforcés de nous donner des formes nouvelles d'objets usuels trop longtemps méprisés, théières, cafetières, cuillers etc., effort louable que l'on ne saurait assez encourager.

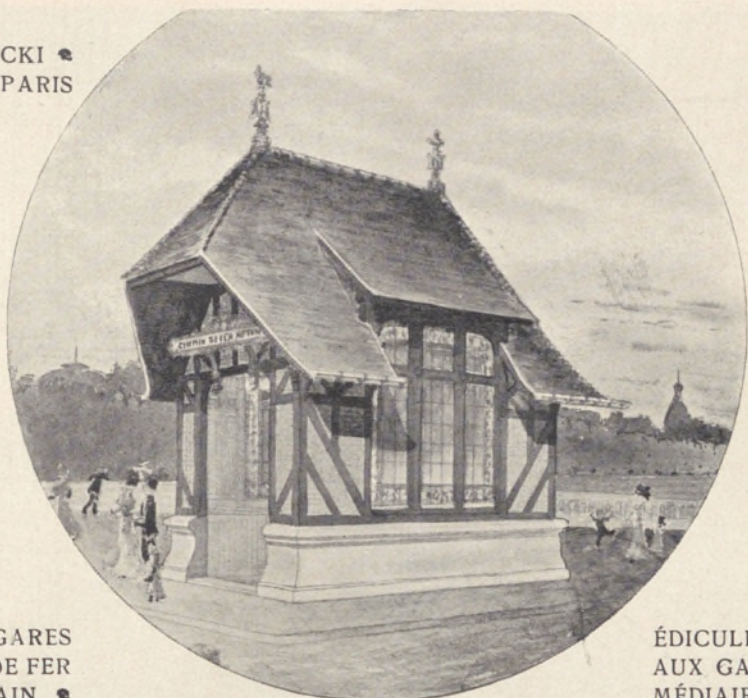
Miss Pemberton (New Cross) a exposé des boutons d'une jolie qualité d'émail; M. F. G. Wood donne une coupe pour un prix de Football qui tranche assez heureusement avec le banal objet d'art du genre. De M. William Batchelor nous avons un bon miroir sculpté; de Miss Dorothy Smith (Glasgow) des bas reliefs; de M. Bert Alvey des panneaux peints célébrant la légende de Pelléas et de Merlin.

Tous ceux qui ont parcouru avec quelque curiosité la *National Competition* n'auront certainement pas manqué de constater quelle sensation d'ensemble, d'effort général se dégage de ce tout, et c'est là le bénéfice que nous pourrions tirer en France d'expositions comme celles-là, si nous savions nous assimiler ce qu'il y a de bon chez nos voisins, et regarder de plus près cette organisation intelligente et puissante des écoles d'Art du Royaume-Uni. Certes nous avons chez nous des personnalités que nous pourrions opposer avec succès à celles de nos voisins. Malheureusement les efforts de ceux-ci sont trop disséminés. En Angleterre le gouvernement les soutiendrait, songerait à les utiliser pour l'enseignement certaines de ces forces. Chez nous on les ignore pour ne placer bien souvent dans nos écoles d'art que les plus tristes nullités.

Mais qu'importe! L'évolution s'accomplira quant même, par ce qu'elle doit s'accomplir. Tôt ou tard il faudra bien que l'on admette officiellement l'art décoratif moderne dans ce qu'il a de meilleur. Nous ne demandons pas autre chose.

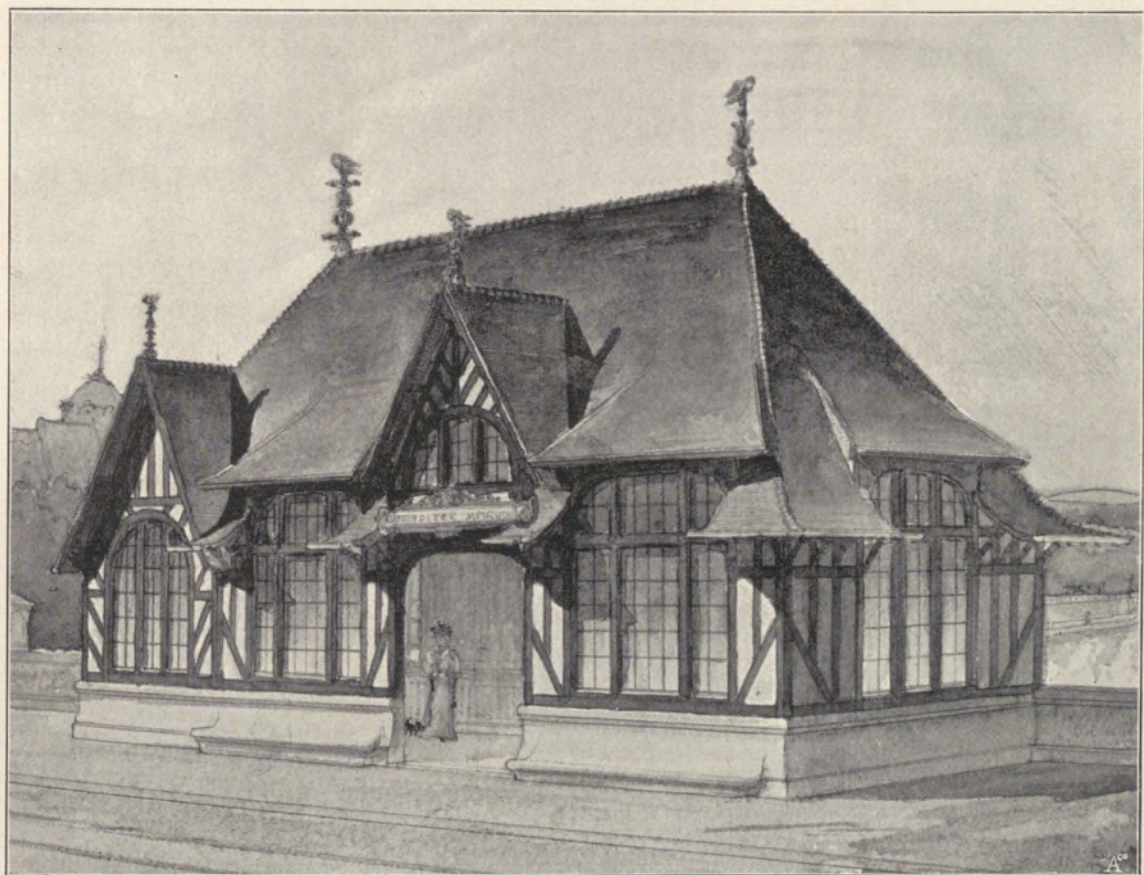
HENRI FRANTZ

EDOUARD LEWICKI
ARCHITECTE À PARIS

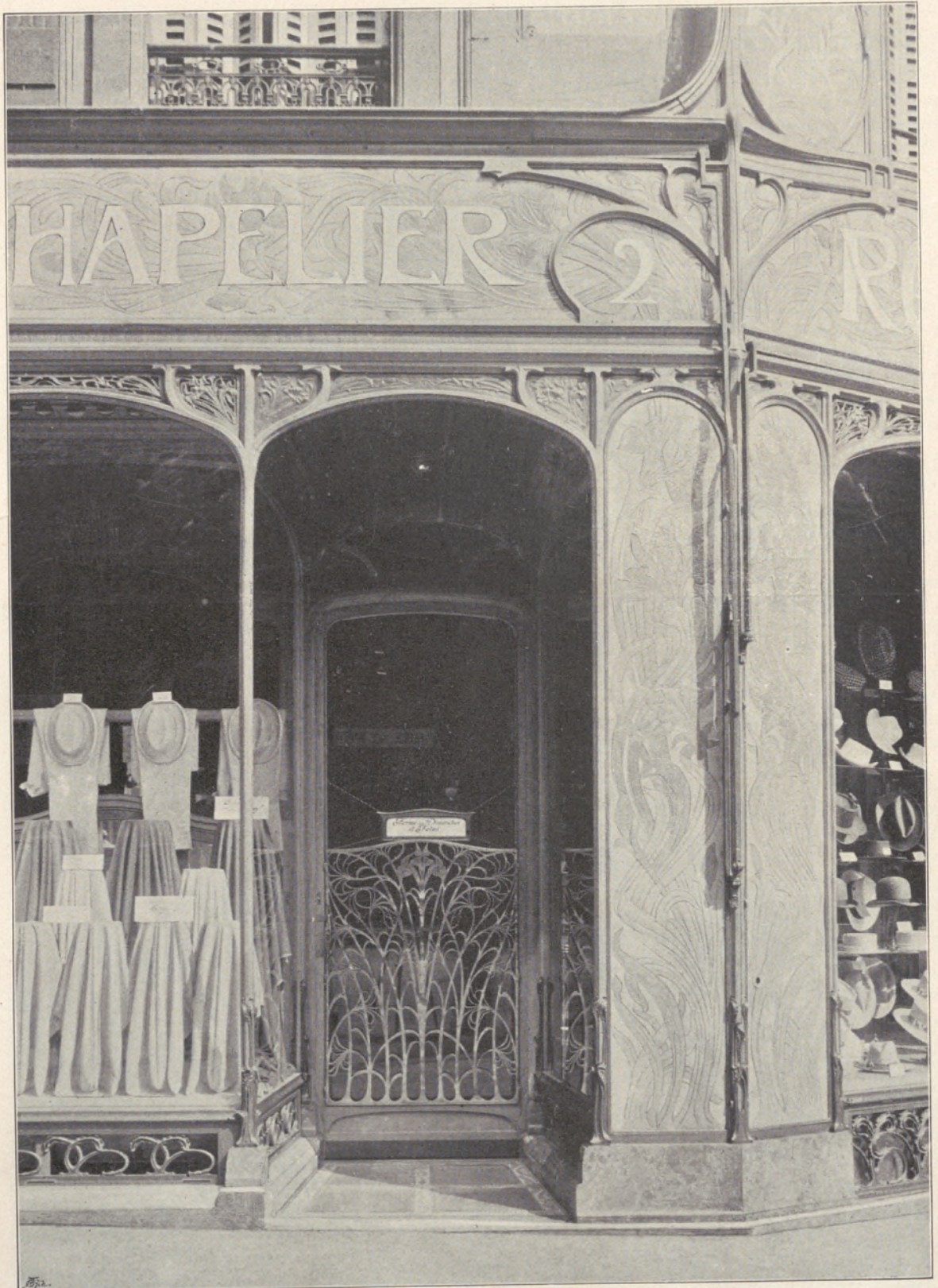


PROJETS DE GARES
DU CHEMIN DE FER
MÉTROPOLITAIN

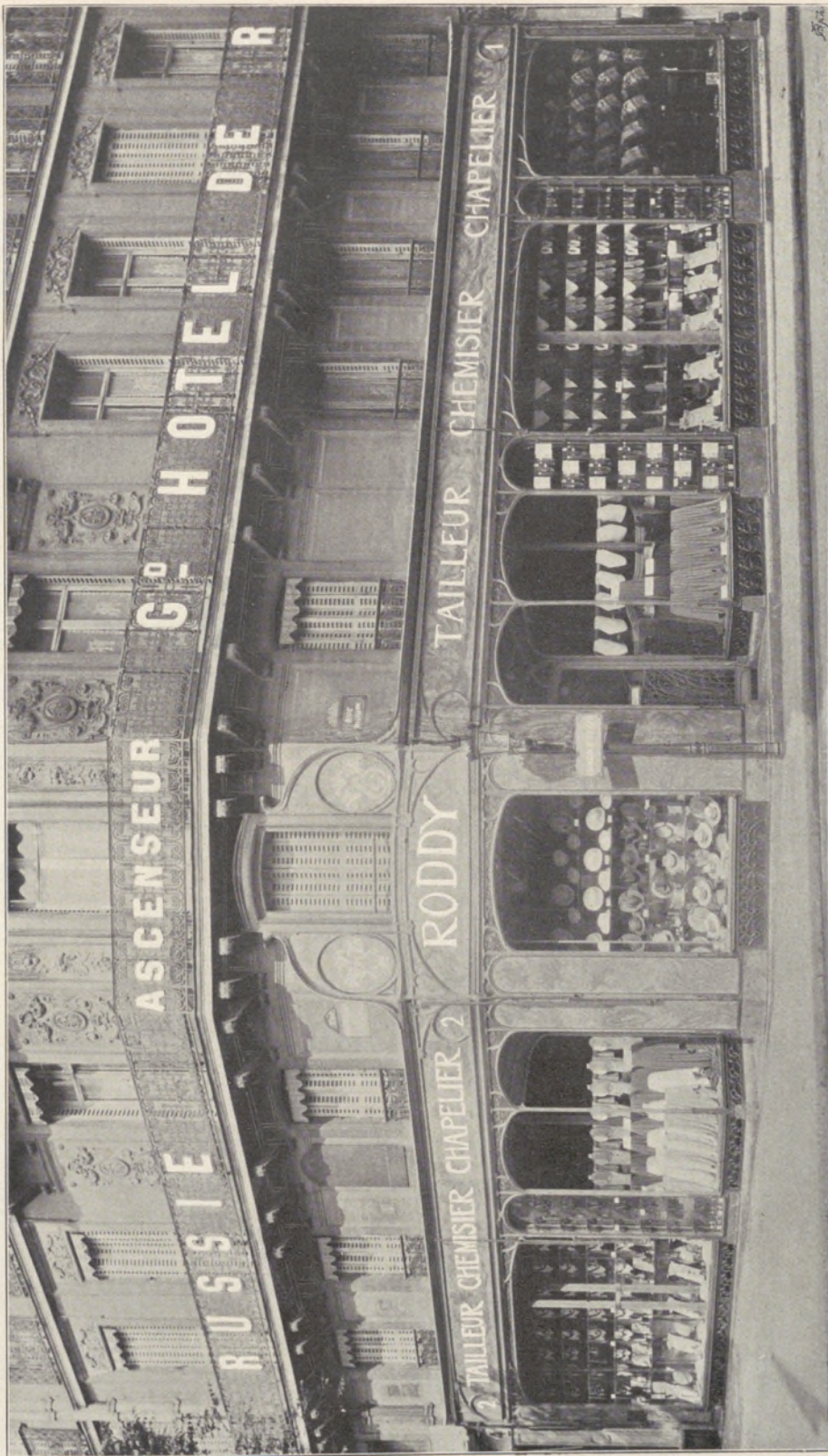
ÉDICULES D'ACCÈS
AUX GARES INTER-
MÉDIAIRES (TYPE A)



GARE DE LA BASTILLE (TYPE B)

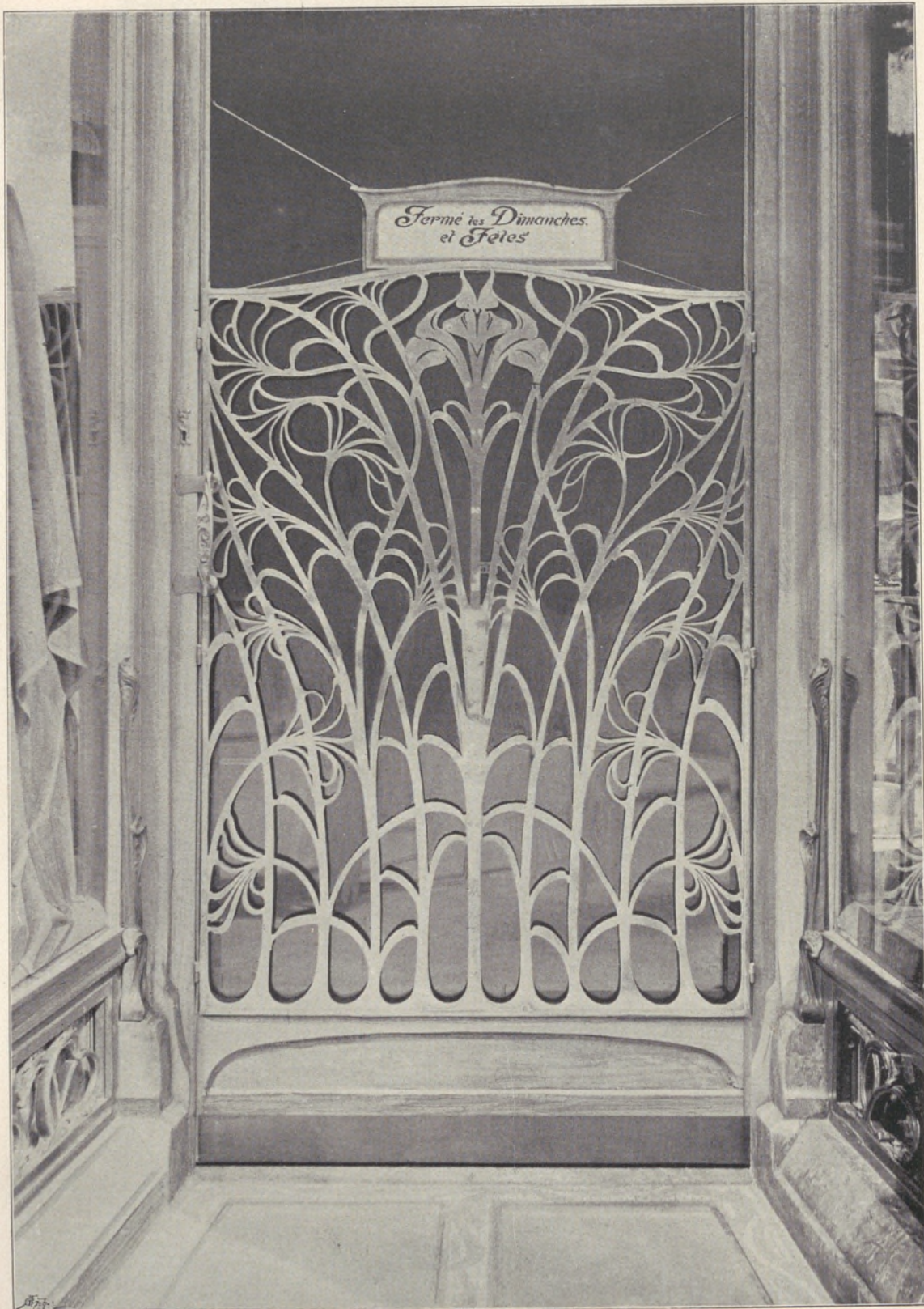


CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS À PARIS

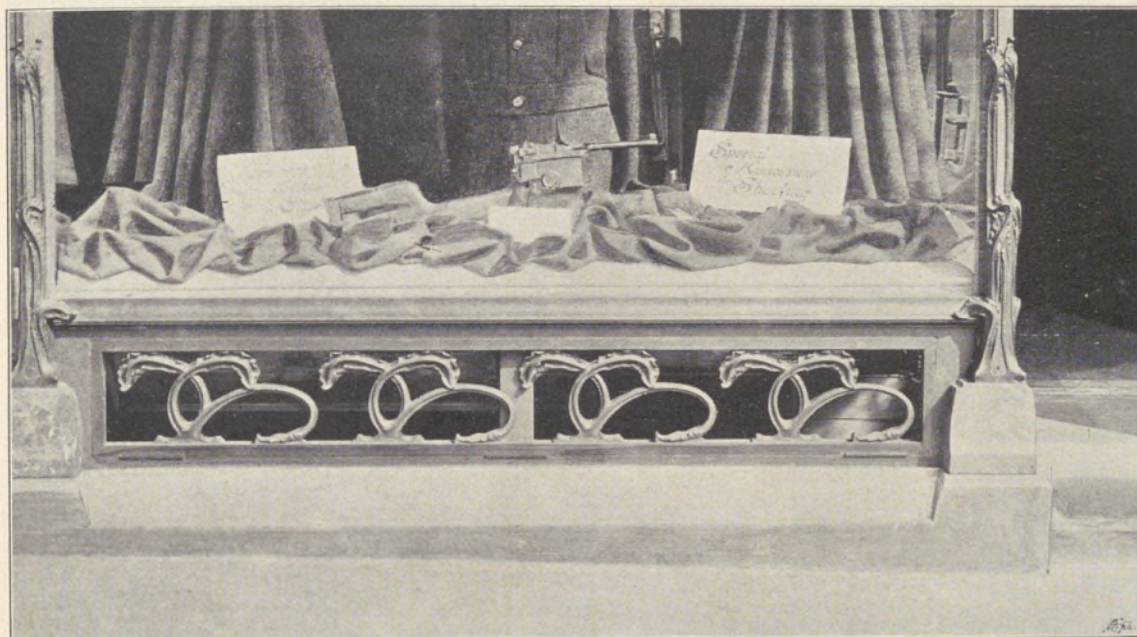


CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM

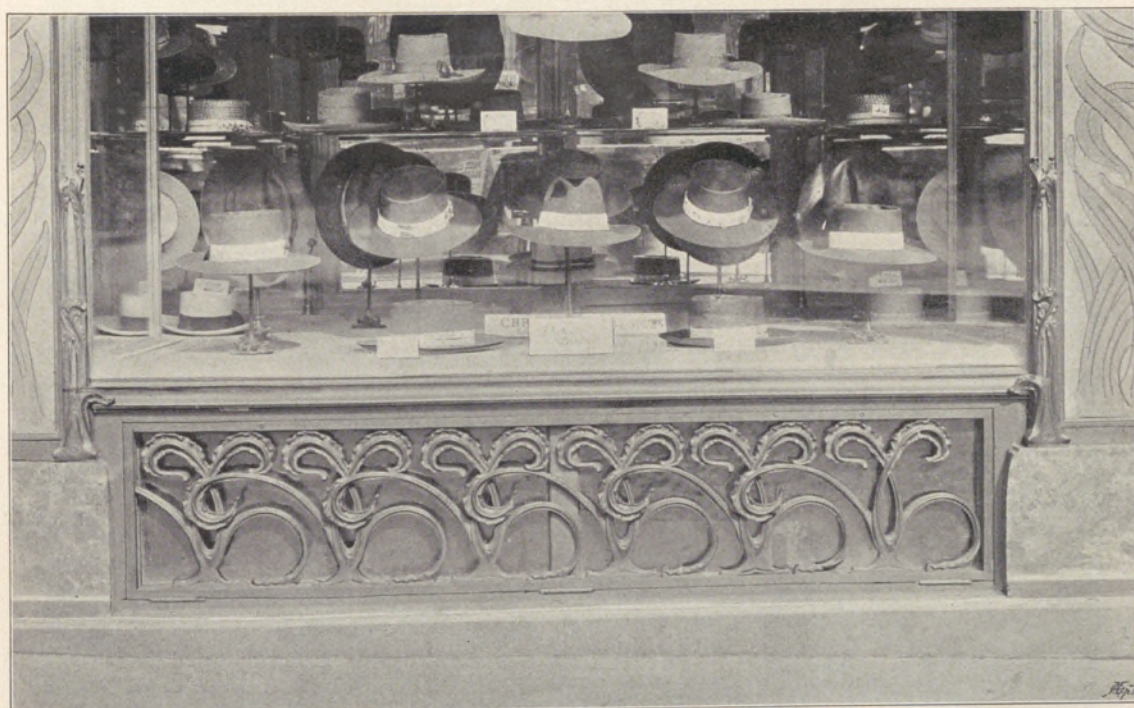
MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS À PARIS



MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS • PANNEAU EN CUIVRE DÉCOUPÉ (PORTES D'ENTRÉE)



GRILLAGES EN FONTE DU SOUS SOL (FAÇADES)
ET SABOTS EN BRONZE DES BOISERIES

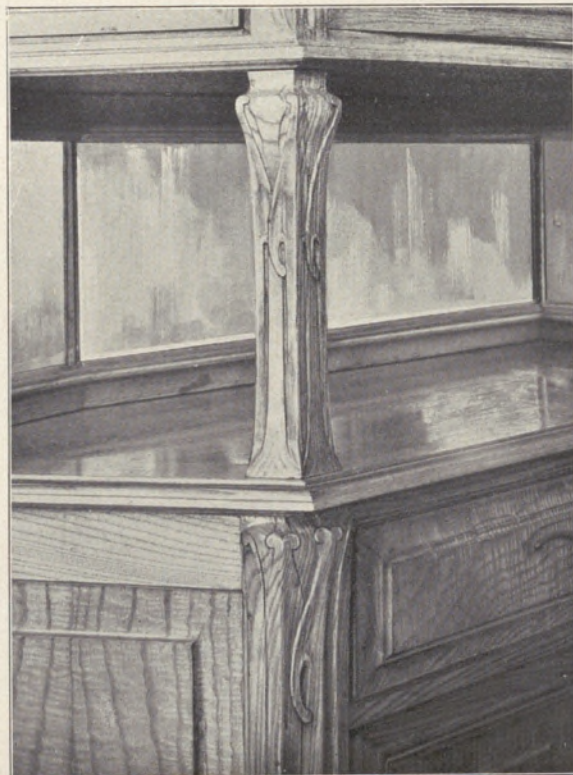


CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM
MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS

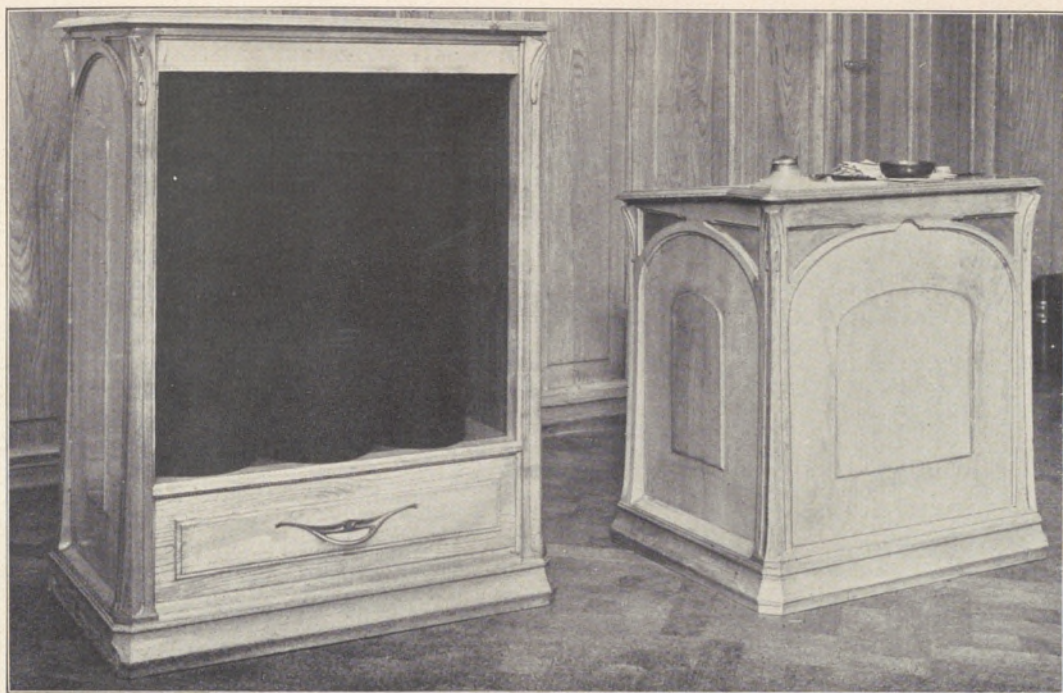
MÊMES DÉTAILS SUR LE PAN COUPÉ DU BOULE-
VARD DES ITALIENS ET DE LA RUE DROUOT



CH. PLUMET ET T.
SELMERSHEIM
MAGASIN BOULE-
VARD DES ITALIENS
À PARIS



CAISSE, MEUBLE A TI-
ROIRS, VITRINES, ET
DÉTAILS DES MON-
TANTS DE VITRINE

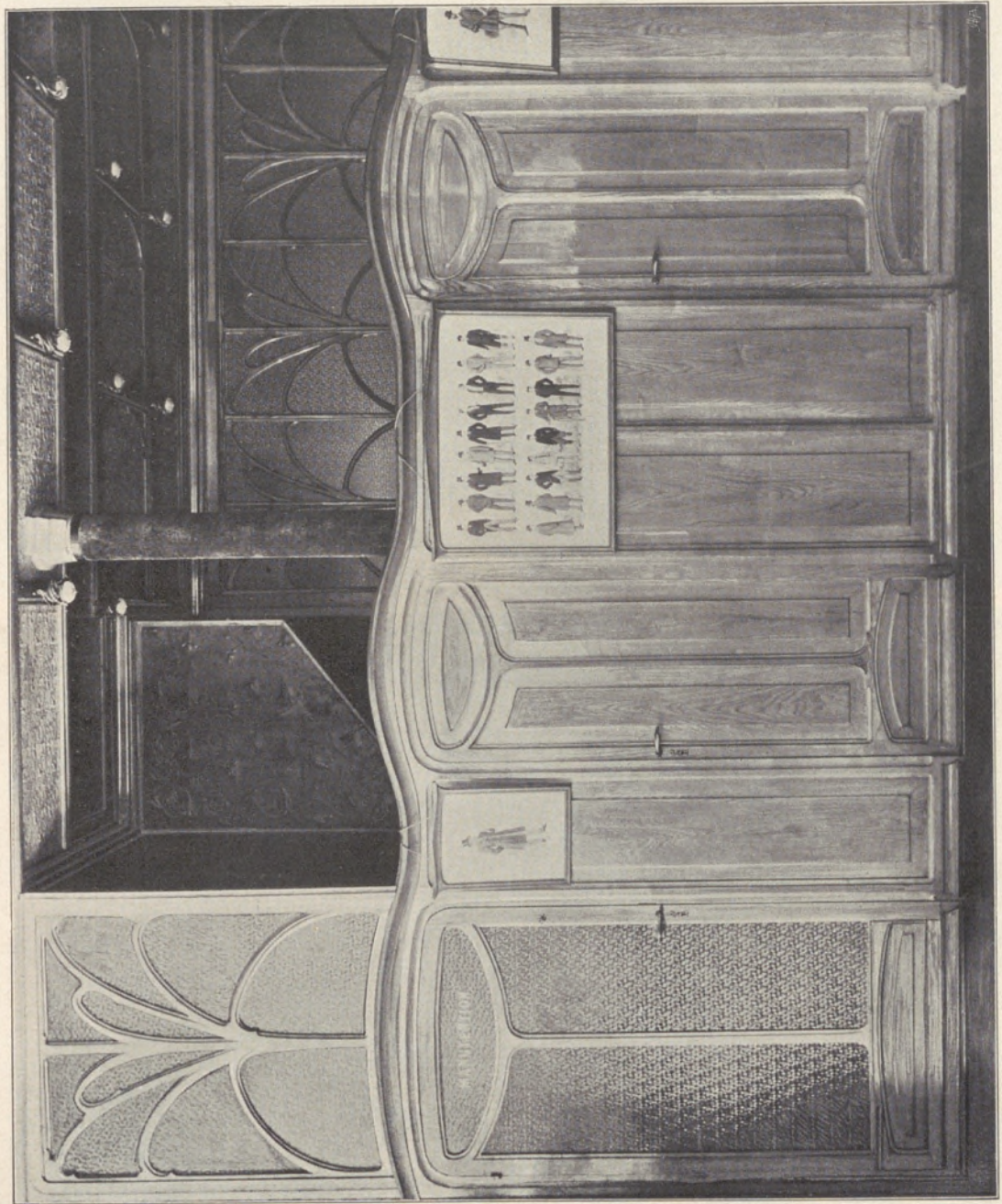


PETIT BUREAU ET MEUBLE POUR BALLOTS



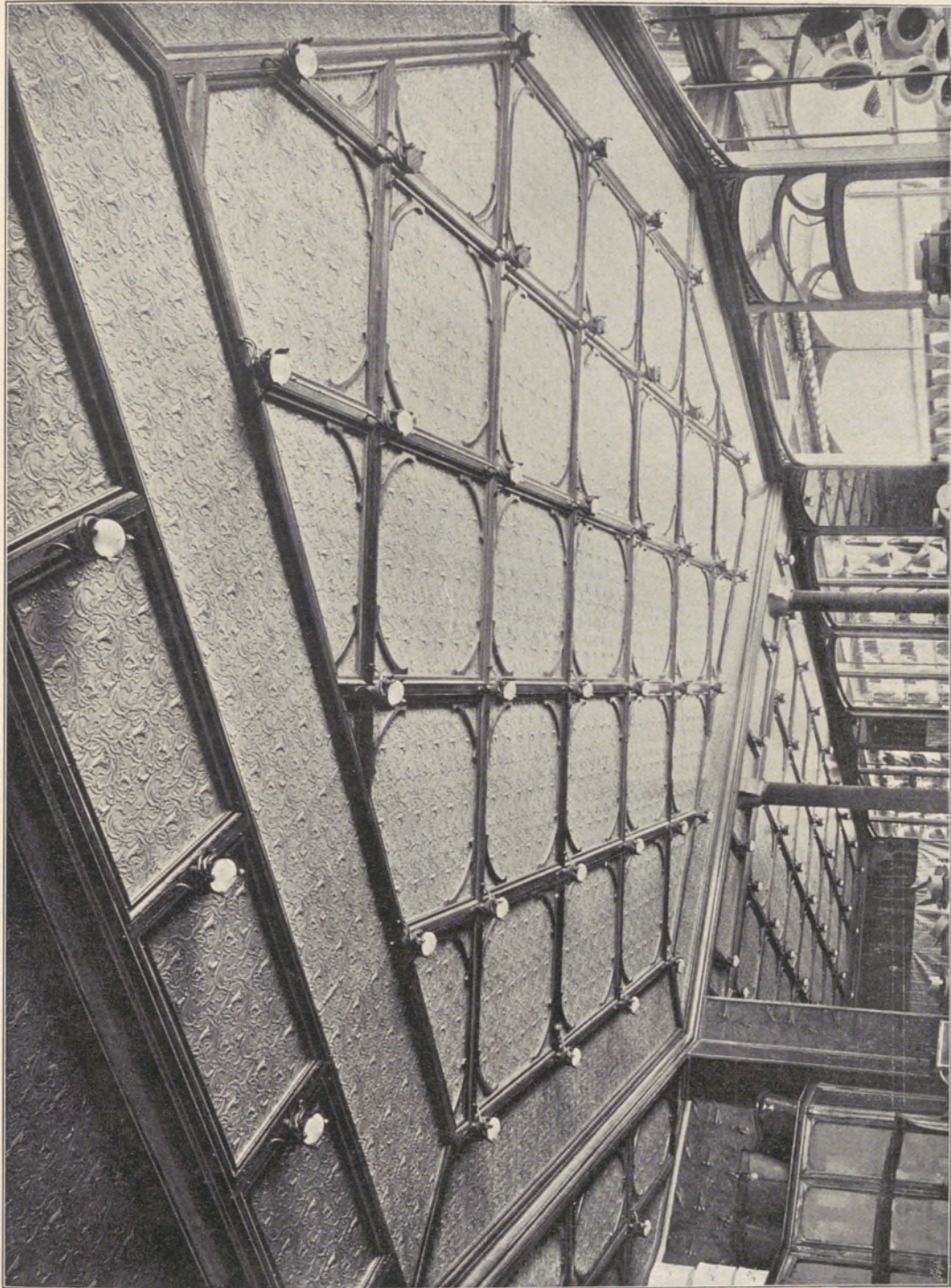
CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM
MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS

PETIT COMPTOIR



CLOISON DES CABINETS D'ESSAYAGE
ET PORTE DE LA MANUTENTION

CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM
MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS

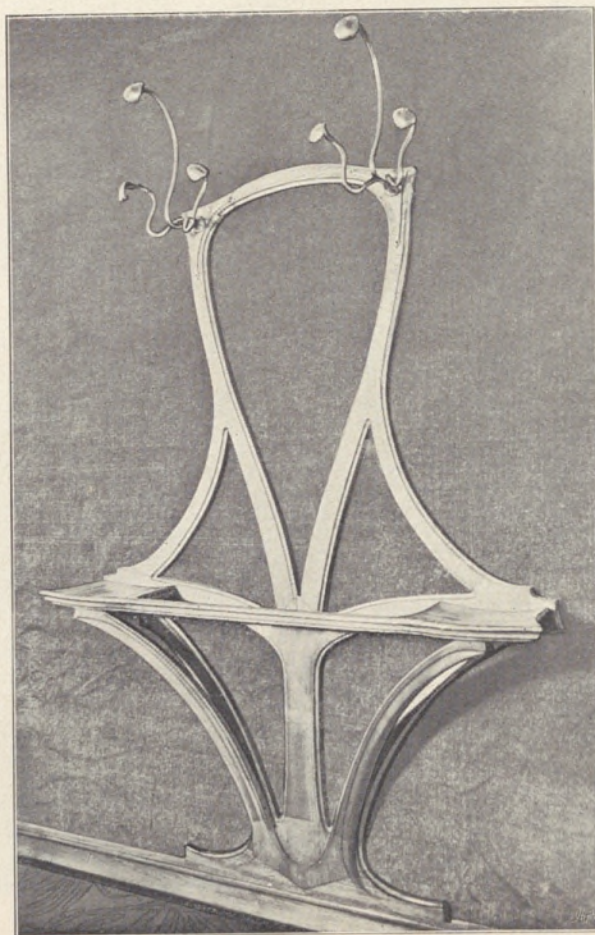


PLAFOND ET ÉCLAIRAGE

CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM
MAGASIN BOULEVARD DES ITALIENS

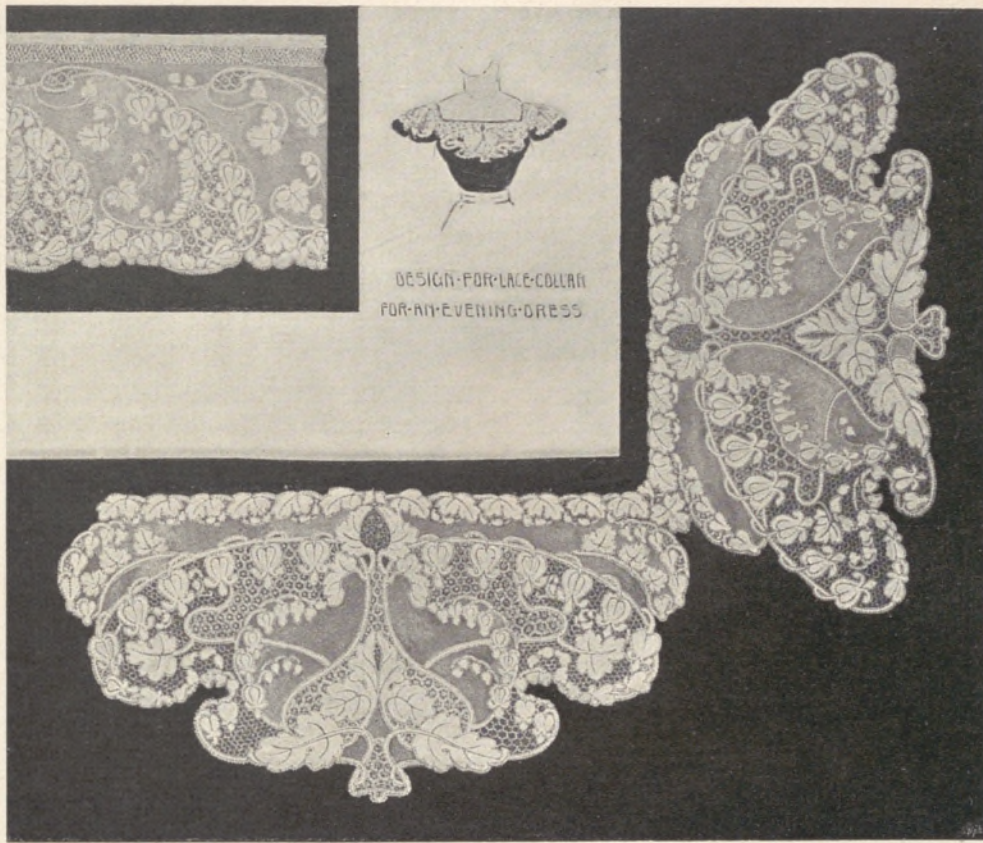


TABLE D'ÉTALAGE ET CHAISE



CH. PLUMET ET T. SELMERSHEIM • MAGASIN
BOULEVARD DES ITALIENS À PARIS •••••

PENDOIR À VÊTEMENT DES
CABINETS D'ESSAYAGE •••••



MISS G. BLACKBURN •
(MÉDAILLE D'ARGENT)

VOLANT ET BERTHE EN DENTELLES
(TOILETTE DE SOIRÉE) •••



TRAVAUX PRÉSENTÉS À LA «NATIONAL ART COMPETITION» DE 1899



MISS N. BRIGHTWELL
(MÉD. D'ARGENT) ●●●●

DESSIN DE FRISE EN PAPIER PEINT
POUR CHAMBRE D'ENFANT ●●●●



MISS E. J. PICKETT
(MÉD. DE BRONZE)

TRAVAUX PRÉSENTÉS À LA «NATIONAL ART COMPETITION» DE 1899

DÉCORATION D'UNE
PORTE DE HALL ●●●



D. WILKIE
(MÉD. DE BRONZE)

DÉCOR MURAL
AU POCHOIR



G. R. PITKETHLY
(MÉD. D'ARGENT)

PANNEAU EN
FAIENCE

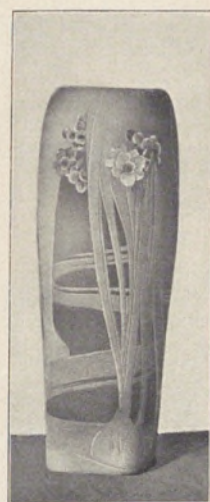
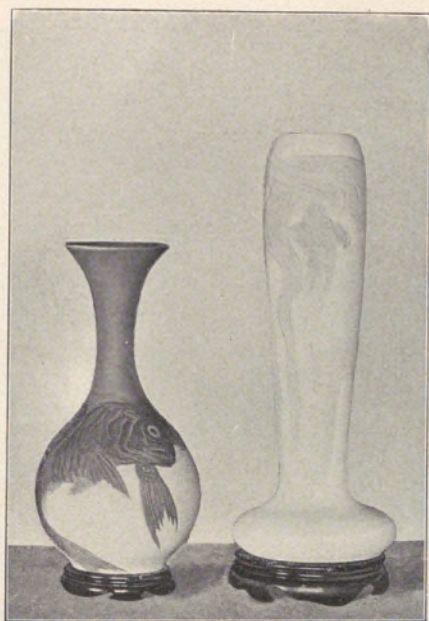
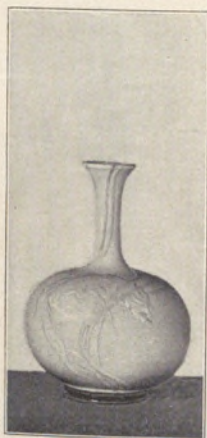
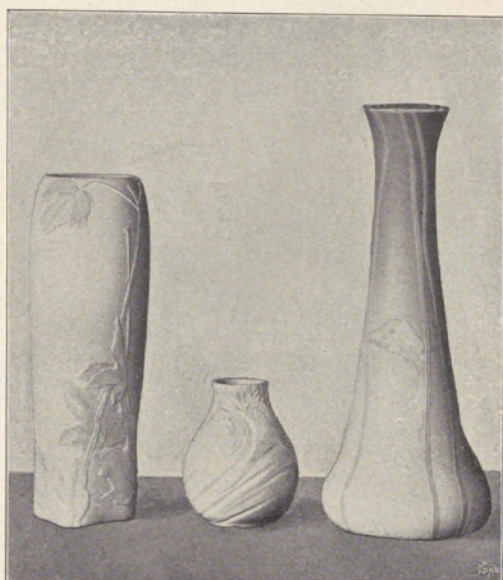
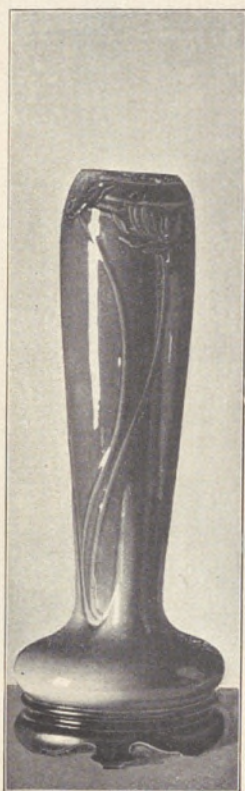


J. HOGDEN (MÉD. DE BRONZE)

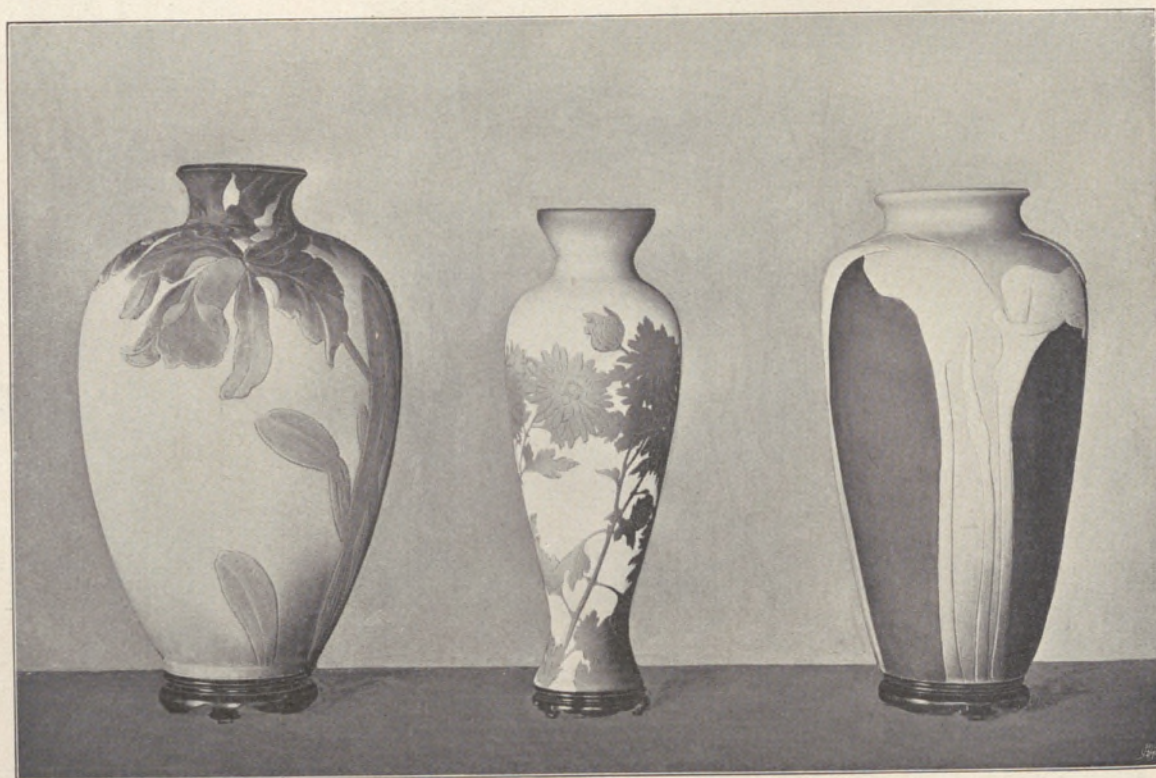
NAPPE DAMASSÉE
TRAVAUX PRÉSENTÉS À LA «NATIONAL ART COMPETITION» DE 1899



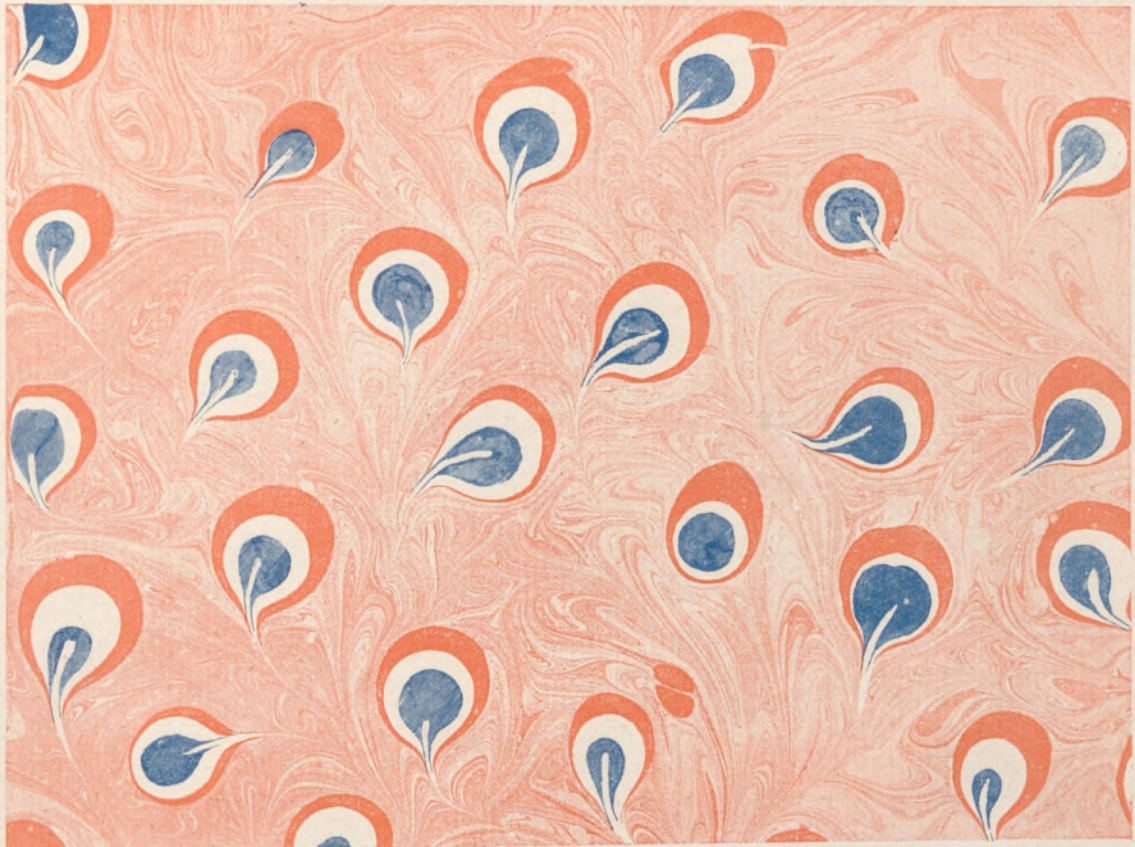
VASES DE «THE ROCKWOOD POTTERY» À CINCINNATI (ETATS-UNIS)



VASES DE 'THE ROCKWOOD POTTERY,' A CINCINNATI (ETATS-UNIS D'AMÉRIQUE)

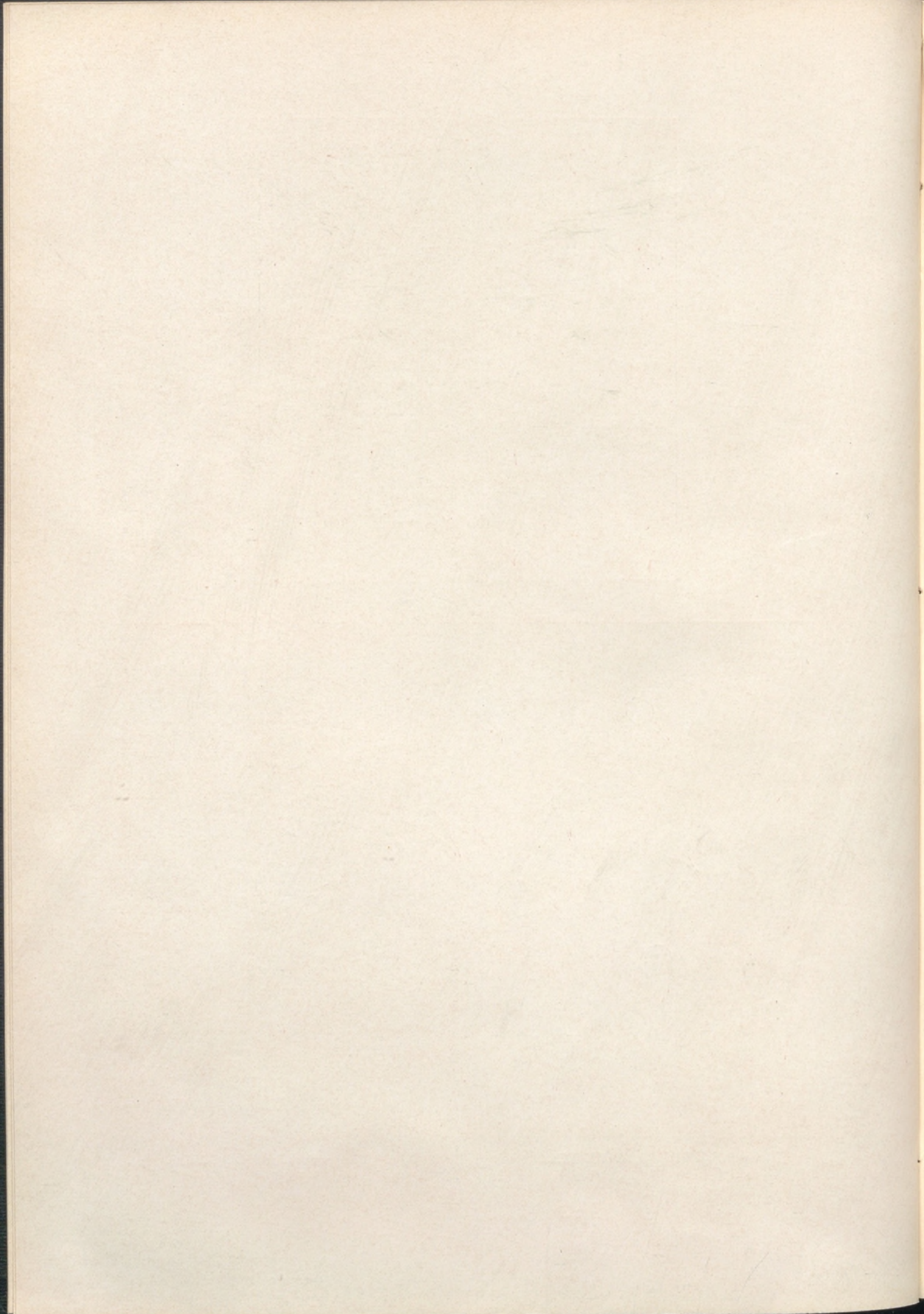


VASES DE «THE ROCKWOOD POTTERY» À CINCINNATI (ETATS-UNIS)



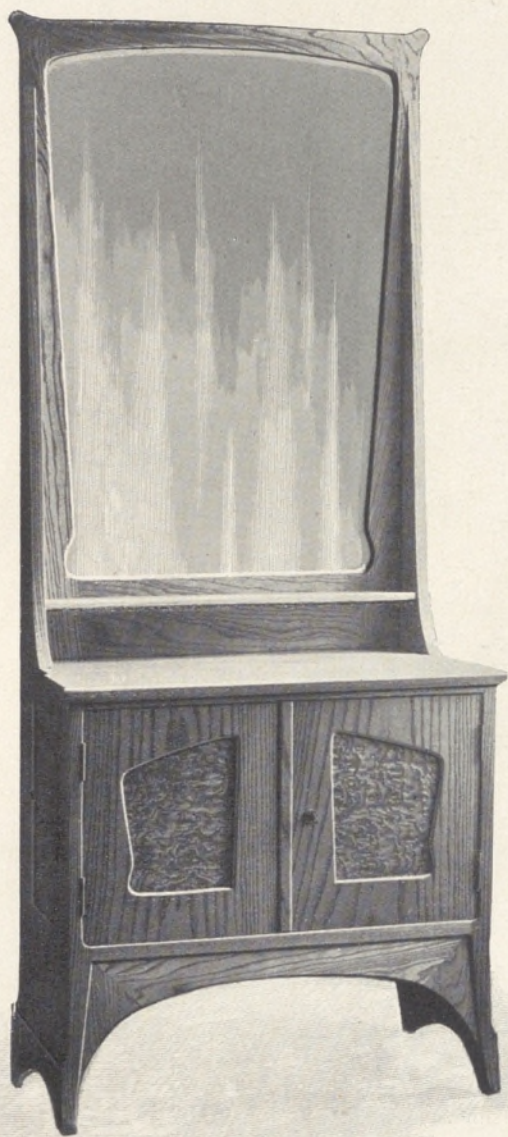
E. GABELSBERGER À MUNICH

PAPIERS DE GARDE



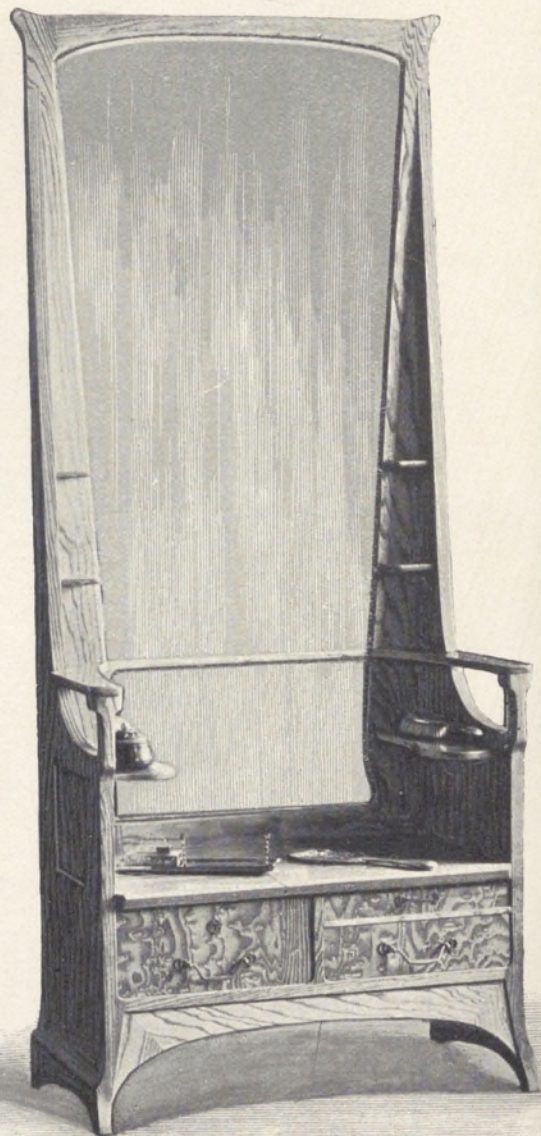


TH. SCHMUZ-BAUJSS À MUNICH CADRES À PHOTOGRAPHIES EN MARQUETERIE
EXÉCUTÉS PAR LES ATELIERS RÉUNIS À MUNICH



R. RIEMERSCHMID À MUNICH
GLACES DE TOILETTE FAISANT
PARTIE D'UN MOBILIER DE
CHAMBRE À COUCHER EN
BOIS DE PIN ●●●

EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS
RÉUNIS À MUNICH (MODÈLES
DÉPOSÉS) ●●●





R. RIEMERSCHMID

ARMOIRE DE CHAMBRE À COUCHER

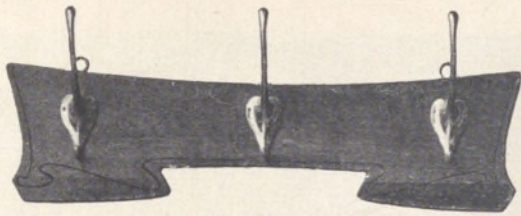
EXÉCUTÉE PAR LES ATELIERS RÉUNIS À MUNICH (MODÈLE DÉPOSÉ)



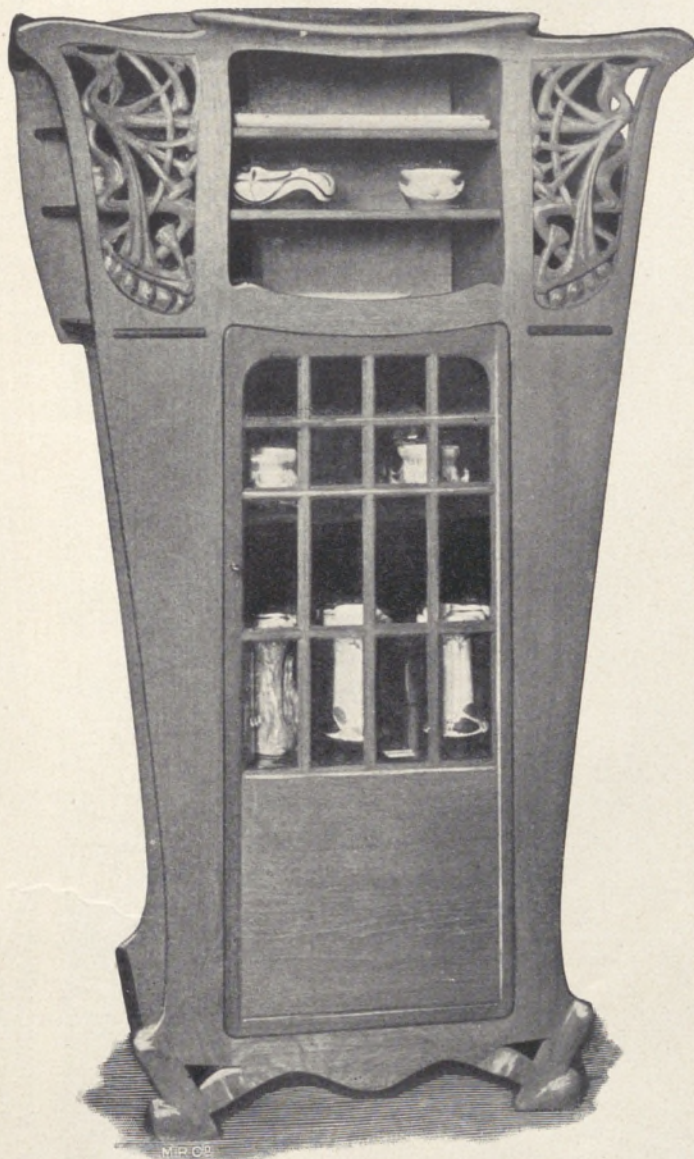
R. RIEMERSCHMID

EXÉCUTÉE PAR LES ATELIERS RÉUNIS À MUNICH

ARMOIRE À LINGE

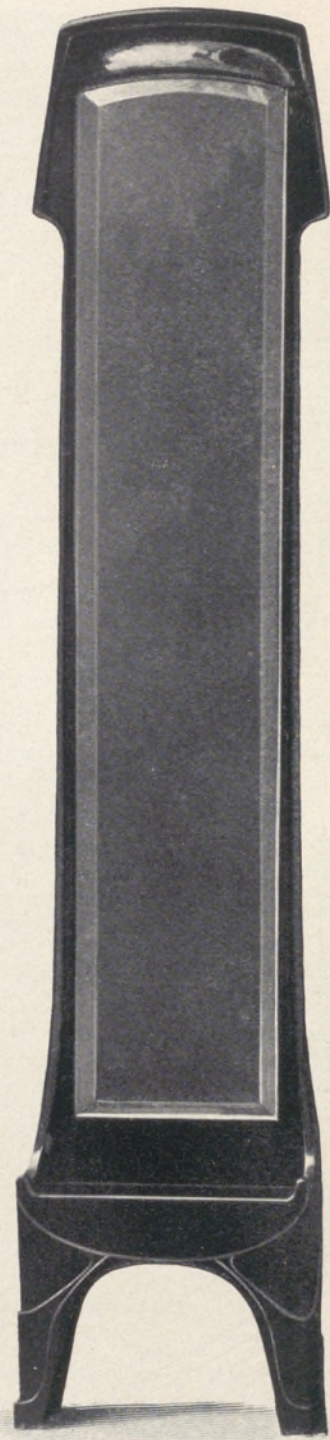


B. PFEIFFER À MUNICH



CABINET

B. PANKOK
EXÉCUTÉS PAR LES ATELIERS RÉUNIS À MUNICH

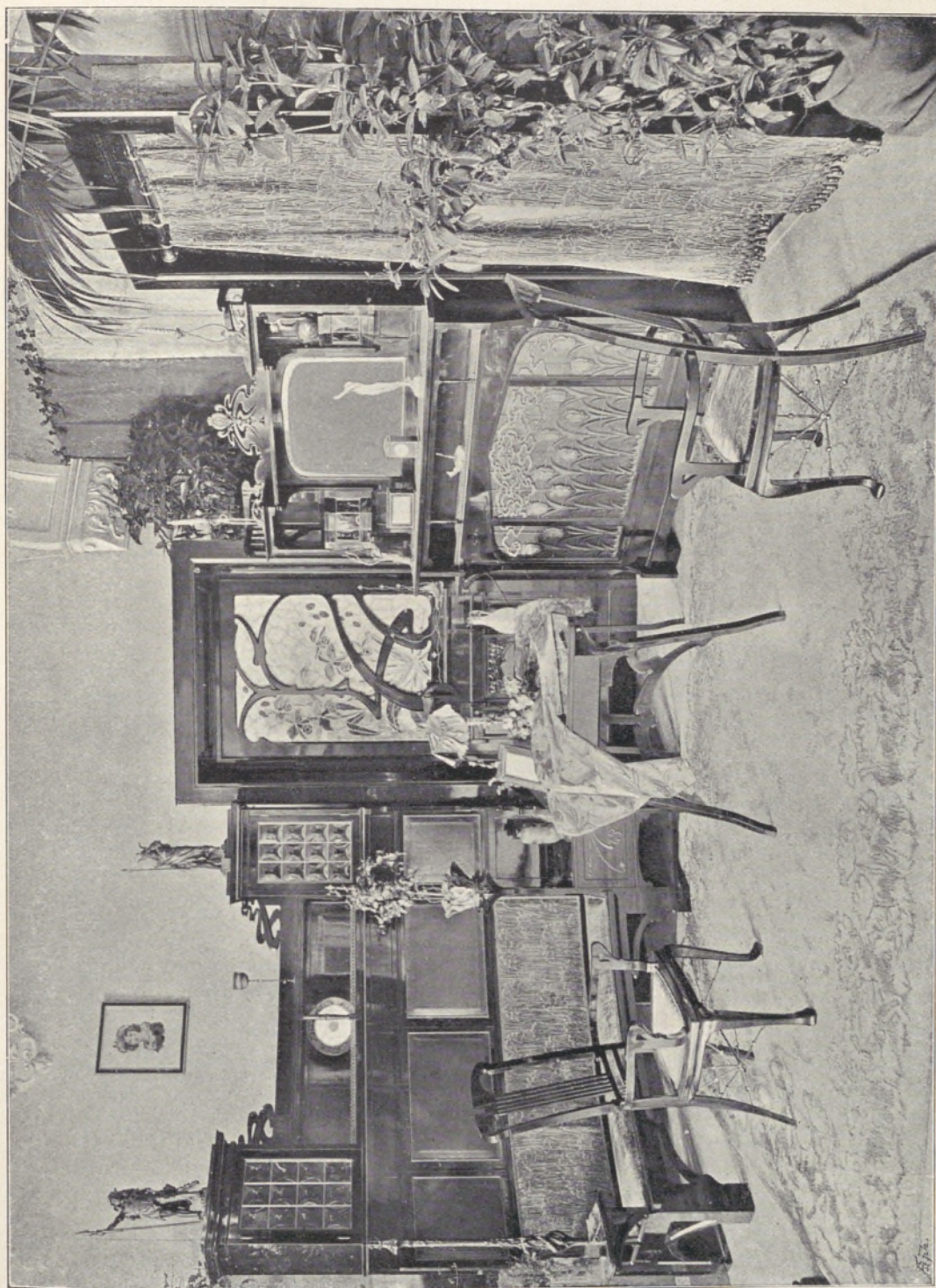


GLACE DE PILIER



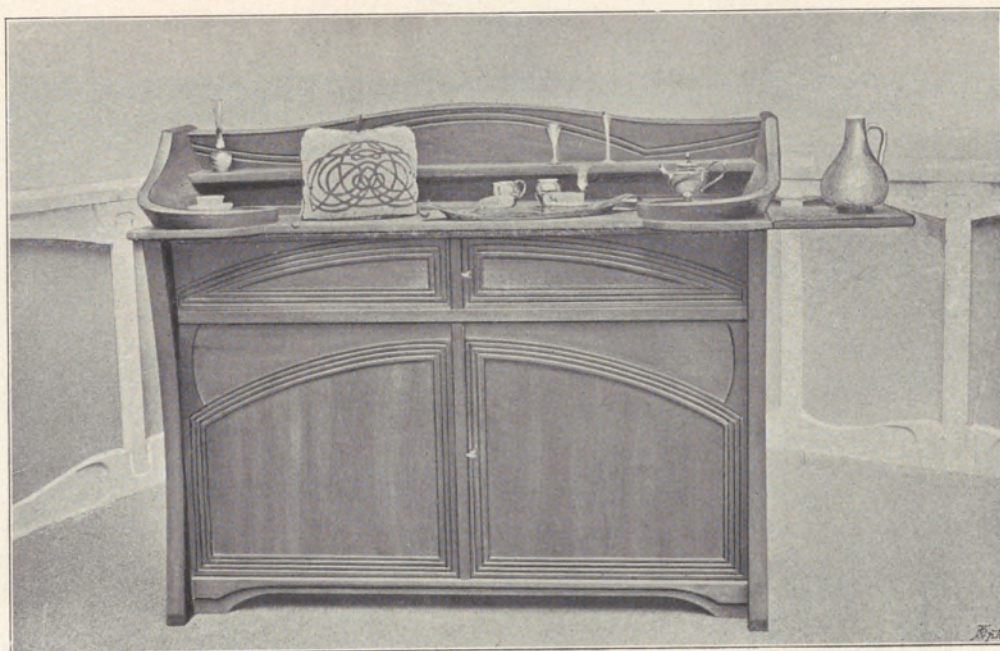
EXÉCUTÉ PAR M. M. J. BUYTEN
ET FILS À DÜSSELDORF ●●●●●

W. VON BECKERATH
À MUNICH ● SALON



K. LEDERLE À REICHENBERG i. B.

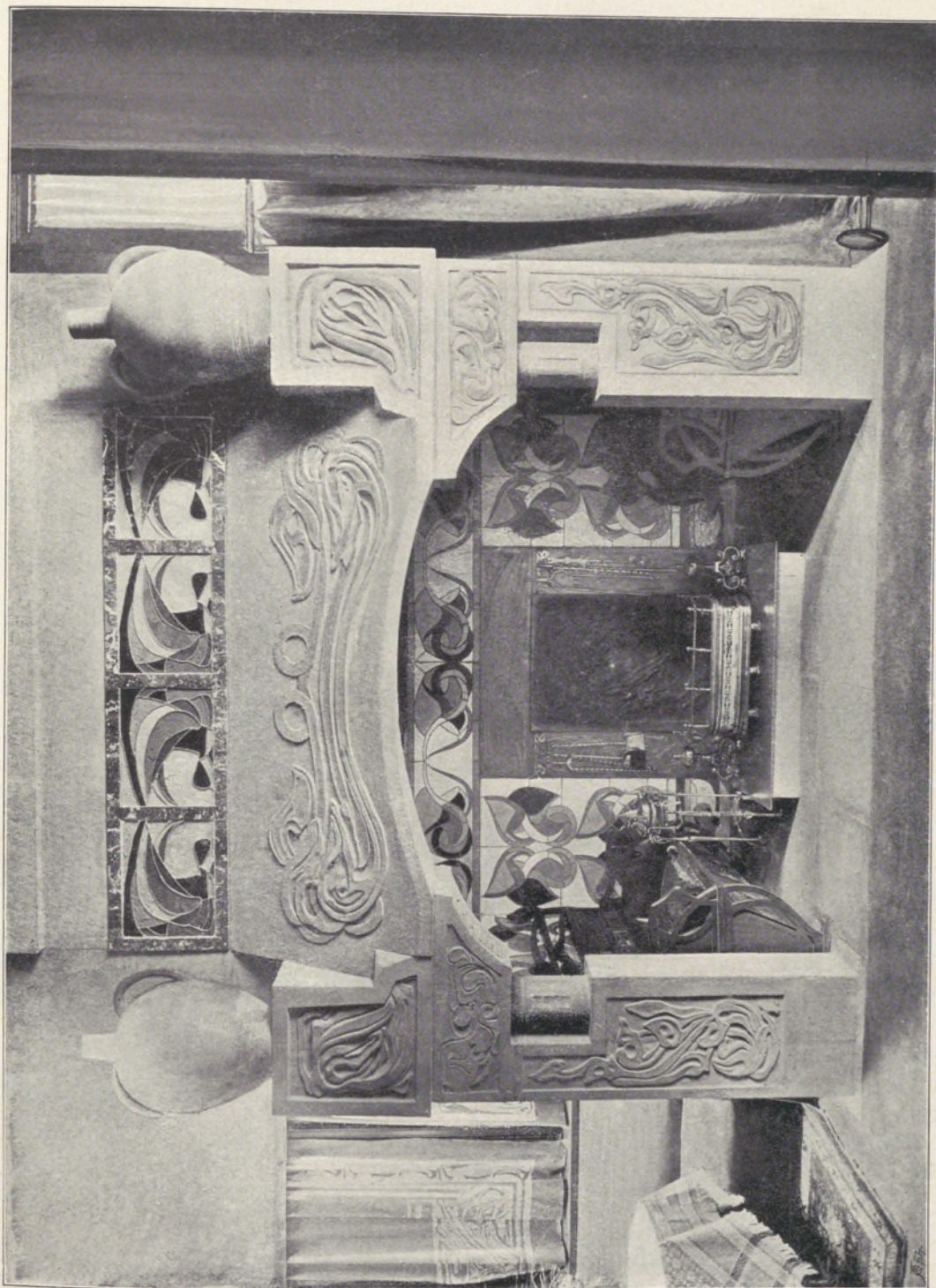
SALON



BUFFET



J. THORN-PRIKKER À LA HAYE TABLE ET CHAISES DE SALLE À MANGER
MEUBLES EXPOSÉS AU SALON «ARTS AND CRAFTS» À LA HAYE



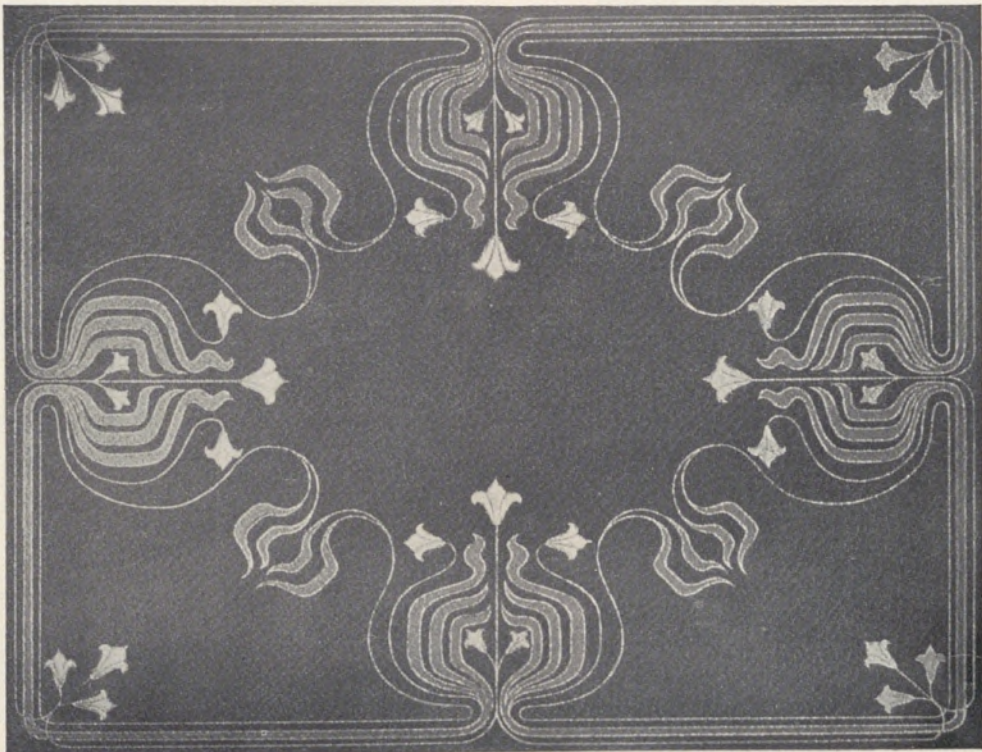
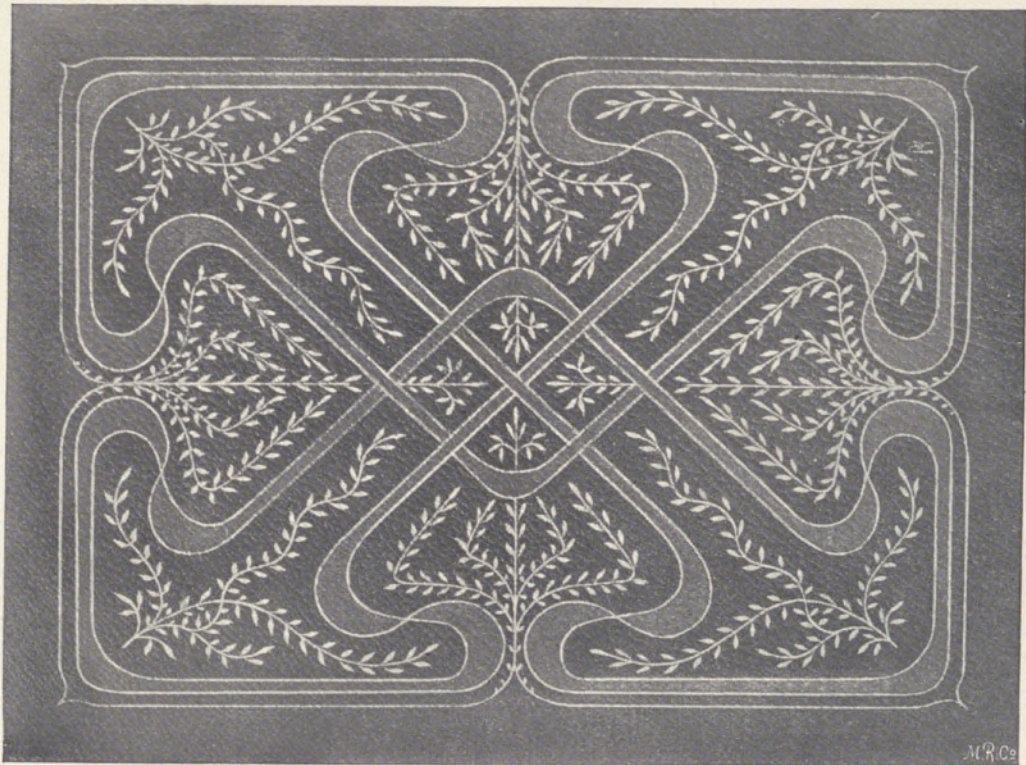
CHEMINÉE

J. THORN-PRIKKER À LA HAYE

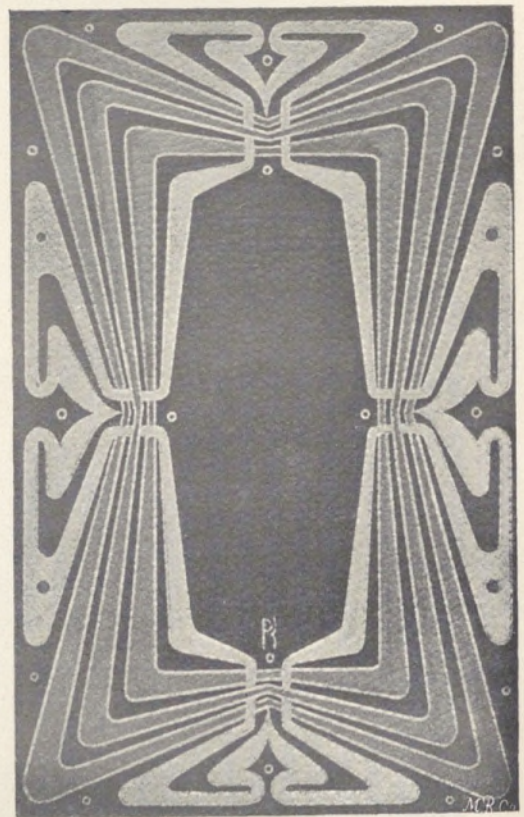
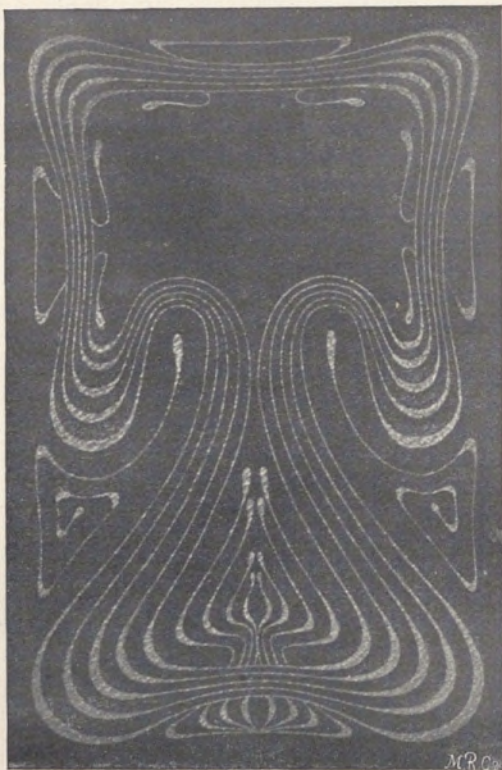
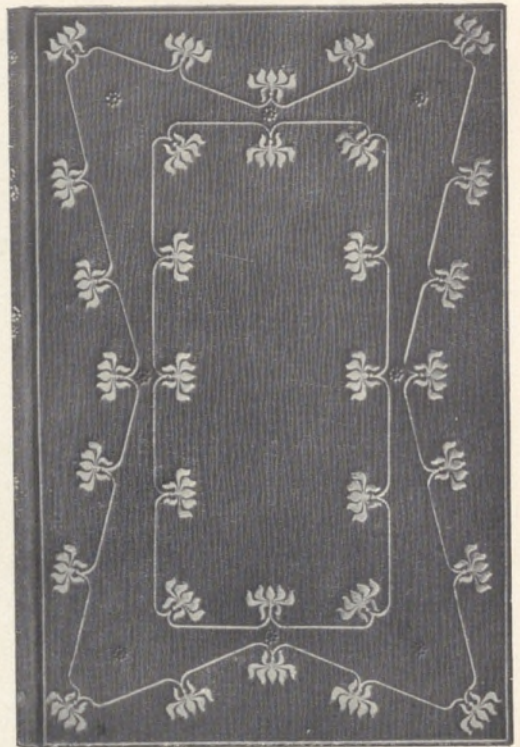
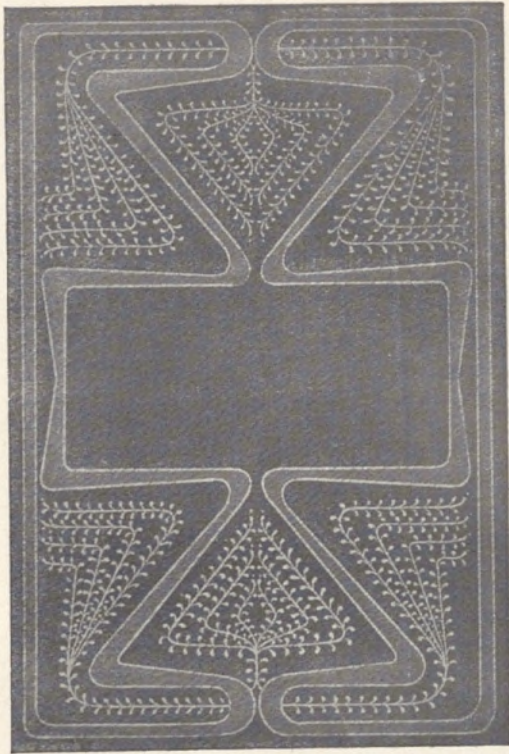


ARMOIRE EN BOIS DE PIN TEINT VERT,
APPLICATIONS EN CUIVRE JAUNE ❀❀❀

DESSIN ET EXÉCUTION PAR MM.
KELLER & REINER À BERLIN ❀❀



P. KERSTEN À ASCHAFFENBURG • DESSINS DE RELIURES



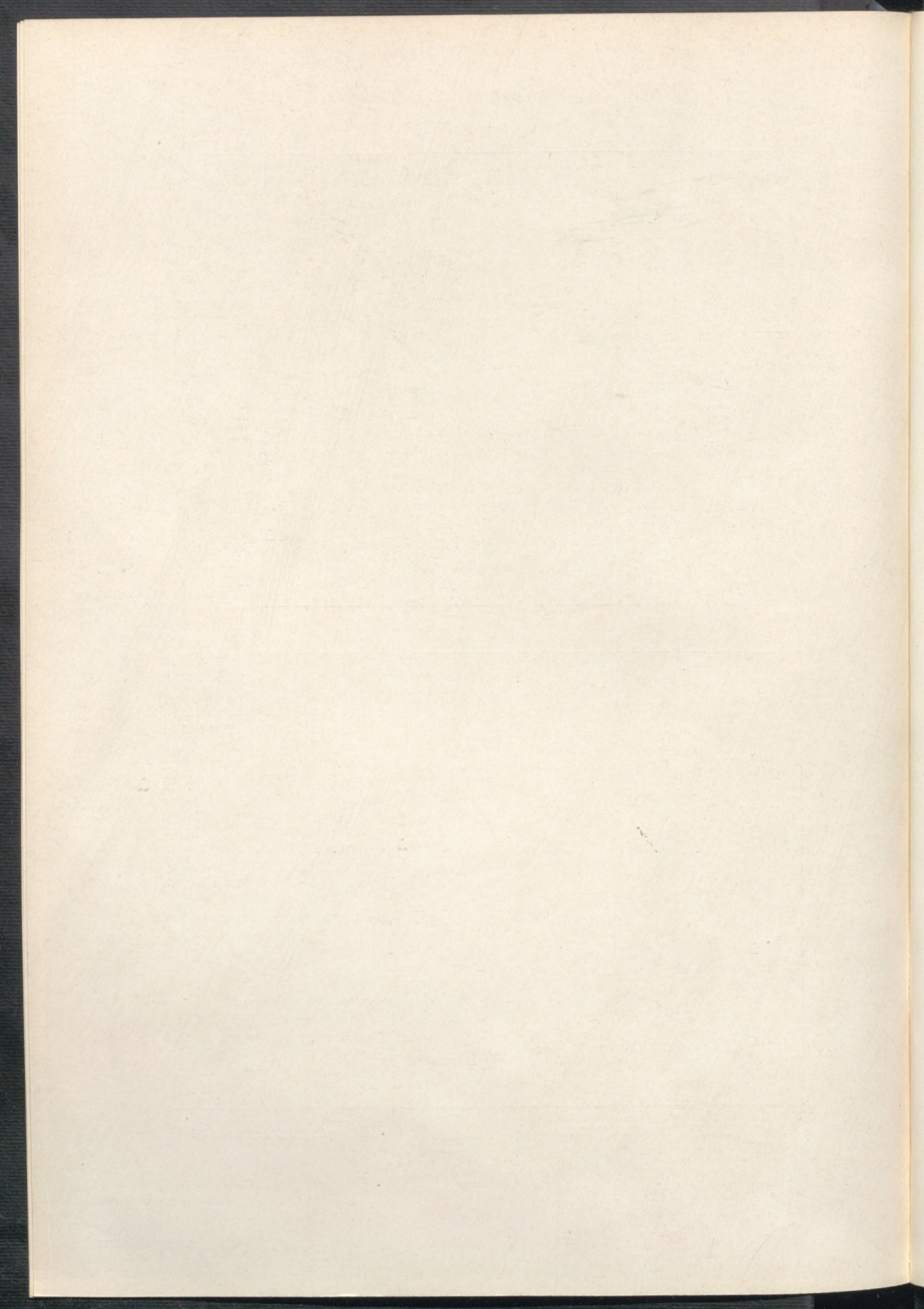
P. KERSTEN À ASCHAFFENBURG

DESSINS DE RELIURES



E. GABELSBERGER À MUNICH

PAPIERS DE GARDE



NOS ILLUSTRATIONS

Depuis qu'ils ont construit, avec le bonheur qu'on sait, la façade du restaurant Auvray place Boieldieu, reproduite dans le n° 5 de l'*Art Décoratif*, MM. Ch. Plumet et Tony Selmersheim se sont chargés de plusieurs installations de magasins. La plus importante jusqu'ici, celle de la Maison Roddy, à l'angle du boulevard des Italiens et de la rue Drouot, fait l'objet de neuf pages de reproductions dans ce numéro. Il n'est pas nécessaire d'ajouter grand'chose à nos illustrations pour faire ressortir le goût délicat de ce travail. On y retrouve l'élégance, la sobriété, la juste mesure en tout qui caractérise chaque œuvre de MM. Plumet et Selmersheim. C'est surtout par comparaison avec les travaux de même nature faits ailleurs, surtout à Bruxelles, depuis quelques années, qu'on peut apprécier ces qualités. Ici, pas de ces rinceaux décrivant sans raison des courbes baroques en tous sens à travers les glaces des vitrines et des portes — singulière ressource à laquelle des architectes belges se sont adressés pour trouver le nouveau. Les constructions ont leur forme naturelle et ne sont agrémentées de quelque détail, sagement subordonné, que là où le bon sens et le bon goût l'autorisent.



H. VAN DE VELDE



H. VAN DE VELDE

A l'extérieur, outre le dessin de l'ensemble, d'une élégante légèreté, la disposition des baies d'entrée est remarquable. L'avant-porte en cuivre découpé est sans contredit un des plus beaux travaux qu'on ait fait en ce genre. Le modèle des sabots en bronze des montants de vitrine est exquis; celui des grilles de soupiraux en fonte est peut-être moins heureux; il doit être néanmoins retenu comme recherche intéressante des formes possibles pour ce métal, le plus commun et pourtant le moins étudié de tous au point de vue de la forme.

Les piliers et le fond de l'enseigne sont en émail cloisonné, exécuté par un procédé nouveau dont la principale particularité est que les cloisons sont d'une seule pièce avec le fond; leur relief est obtenu par le repoussage du cuivre. Le dessin, serti par le trait foncé des cloisons, se détache en jaune sur fond vert clair. L'effet de couleur est agréable et gai; quant au dessin, — très-bien dans son genre, — un décor où l'élément floral aurait moins dominé eût peut-être semblé mieux à sa place ici, surtout comme fond d'enseigne.

A l'intérieur, des meubles simples comme il convient à une installation de ce genre: comptoirs, tables, casiers à tiroirs, etc., tous en bois de frêne (comme les menuiseries aussi bien extérieures qu'intérieures) dont la



H. E. BERLEPSCH-VALENDAS

note claire jette la gaieté dans ce milieu de vie moderne. Nous voilà loin des lugubres vitrines en bois noir et des assombrissements voulus dans lesquels l'idée que MM. les négociants se font de la dignité de leur commerce a l'habitude de s'exprimer. Comme décoration pour ces meubles, les bonnes proportions, les poignées en bronze, un soupçon de fouillure à la tête des montants: un point, c'est tout . . . et c'est ce qu'il fallait.

Le soir, sous l'éclairage électrique du plafond (que nous représentons aussi, il n'est pas moins intéressant que le reste) l'aspect de l'intérieur est encore plus plaisant; avec les allées et venues des employés et des clients dans ce milieu confortable, d'une élégance de bon ton sans clinquant, cela donne l'impression d'un lieu vraiment de notre temps et de notre pays. Allez voir; cela vaut si bien la peine, que j'enfreins la défense de faire une réclame gratuite au négociant pour le dire.

J.

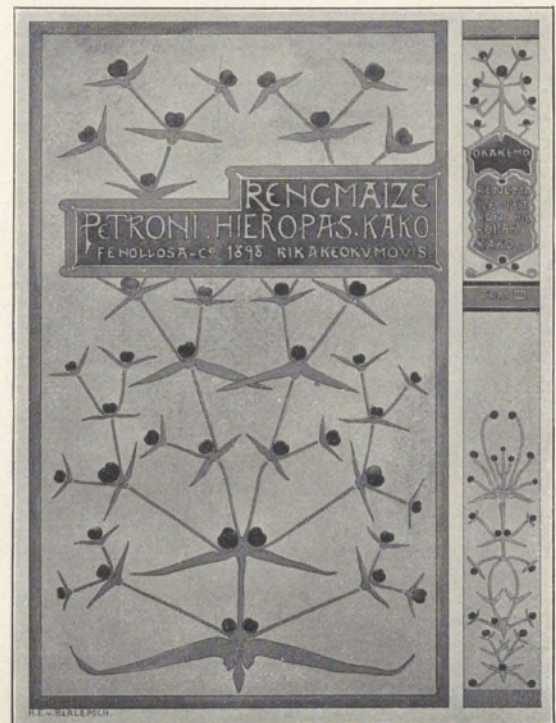
Un a pu lire dans le n° 12 de l'*Art Décoratif* un article sur le concours d'édicules d'accès aux gares du chemin de fer métropolitain de Paris. Nous reproduisons dans ce numéro les perspectives annexées aux plans présentés par M. Lewicki, architecte à Paris, l'un des concurrents. Les projets de M. Lewicki conviendraient mieux à des localités de banlieue ou pour de petites villes qu'à Paris;

mais dans leur genre, ils sont remarquables et tout-à-fait jolis.

R.

La «Rookwood Pottery», à Cincinnati (Ohio) est née de l'initiative d'une femme, comme presque toutes les fondations artistiques de l'Amérique anglo-saxonne. Depuis 1875, la peinture sur porcelaine était devenue la distraction à la mode parmi les dames de Cincinnati. En 1880, l'une d'elles, Mrs. Maria L. Storer, mue par un sentiment artistique plus élevé, entreprit de créer une céramique locale dans laquelle seraient mises en valeur les propriétés caractéristiques des terres du pays. Ingénieuse, énergique et riche, elle y réussit, et le petit atelier qu'elle établit pour ses premiers essais devint en peu d'années une industrie importante, dont les produits furent remarqués du monde entier à l'exposition de Chicago.

Les porcelaines de Rookwood sont caractérisées par des couleurs d'un éclat sombre, rappelant celle des tableaux de Rembrandt. Les bruns, les rouges et les jaunes sombres dominent. La beauté de leurs effets entraîna d'abord à des erreurs; on voulut en tirer des tableaux au lieu de se borner à de simples décorations.



H. E. BERLEPSCH-VALENDAS

On s'aperçut bientôt qu'on s'engageait dans une fausse voie, et les décors d'aujourd'hui sont faits dans un esprit plus sage.

Les produits de Rookwood ont une certaine analogie avec ceux de la manufacture royale de Copenhague. Les décors sont l'œuvre d'artistes indigènes; l'établissement s'est toujours fait un point d'honneur de ne pas faire venir d'artistes européens ou japonais. En revanche, on a libéralement offert à ces artistes tout ce qui pouvait contribuer à développer leur talent: voyages en Europe, au Japon, à l'exposition de Chicago, etc. Toute liberté leur est laissée d'exécuter leurs conceptions.

Une variété de poterie de Rookwood célèbre en Amérique est celle qu'on nomme «tiger eye» (œil de tigre) dans laquelle une poudre d'or brille dans une masse translucide et profonde. D'autres nouveautés en préparation sont réservées pour l'exposition de Paris en 1900.

O. W. B.



H. E. BERLEPSCH-VALENDAS

Nous avons plus d'une fois reproduit des meubles de M. Pankok, artiste de Munich; nous en reproduisons encore aujourd'hui. C'est une occasion de dire un mot à propos des tendances de cet artiste. M. Pankok est de ceux qui veulent faire du neuf à tout prix. Panneaux

encadrés de polygones extravagants, courbures hétéroclites, armoires triangulaires la pointe en bas, tout lui est bon, pourvu que cela ne se soit pas encore vu. Dans cet ordre d'idées, le fait qu'une chose s'est toujours faite d'une certaine manière est une raison de faire le contraire.

Eh bien, si c'est là le modernisme en art, cent fois plutôt l'ancien, ou plutôt encore, pas d'art du tout, des chaises, des armoires, et des buffets de cuisine. Cela, du moins, ne blesse pas le bon sens. Vouloir à toute force, sous prétexte d'art moderne, faire courbe ce qu'on a toujours fait droit, faire rond ce qu'on a toujours fait carré parce que les raisons les plus élémentaires le voulaient, mettre trois ou cinq pieds à une chaise au lieu de quatre, substituer des formes qui ne riment à rien aux formes consacrées par l'usage parce que celles-ci sont les plus naturelles et que sept mille ans d'expérience les ont fait reconnaître les plus commodes, c'est donner raison — si c'était possible, — à ceux qui se cantonnent obstinément dans le recommencement du passé.

Que M. Pankok ne voie rien qui lui soit personnel dans cette sortie, si ces lignes lui tombent sous les yeux. Il en est seulement l'occasion; il est la victime maladroite d'erreurs dont l'initiative vient d'ailleurs, et dont le caractère est, en ce qui concerne le meuble, de donner à chaque pièce une forme contre nature, d'en mettre trois ou quatre là où une seule a toujours suffi, de dépenser trois



H. E. BERLEPSCH-VALENDAS

fois la quantité de bois nécessaire, et de faire tout à l'encontre, comme à plaisir, de ce que le travail du bois comporte: le tout avec la singulière prétention d'être «constructif» avant tout.

A côté de ces folies, les meubles de M. Riemerschmid, également de Munich, sont presque des chefs-d'œuvre. Ceux-ci, du moins, ne sont pas faits uniquement pour «épater le bourgeois». Ce sont d'honnêtes meubles, des meubles tout bêtes à la mode du pays pour lequel ils sont faits, avec, pour toute note ar-

son caractère s'engendre, et de mille détails métriques abandonnés jusqu'ici à l'ignorance de l'ébéniste vulgaire, et de l'ensemble desquels naît le relief, la vigueur, souvent même l'expression — ou le contraire. Cela ne paraît pas très-révolutionnaire, mais les révolutions pour tomber dans le pire, ce n'est pas la peine. J.

Dans les dessins de reliures de M. Berlepsch-Valendas et de M. Kersten, nous voyons des tentatives honorables, quelquefois heureuses, vers des formules décoratives personnelles; de même dans les cadres à photographies de M. Schmuz-Baudiss. On voit ressortir dans ces tentatives la tendance dominante en Allemagne — contrairement à l'Angleterre et surtout à la France — d'abandonner dans le décor non-seulement toute reproduction de la nature, mais les stylisations directes. O. G.



H. VAN DE VELDE

tistique, du bon sens et du goût. En attendant qu'on aie trouvé de nouvelles lois de l'équilibre, des méthodes encore inconnues pour le travail de la matière fibreuse qu'est le bois, et des procédés inédits pour s'asseoir et serrer le linge dans les armoires, nous continuerons de trouver que M. Riemerschmid en Allemagne, M. Plumet en France et M. A. Heal en Angleterre font preuve de sagesse en s'en tenant à des formes qui ne s'écartent pas essentiellement des principes traditionnels, et en cherchant le principal élément de la beauté dans l'étude attentive des proportions générales du meuble, des profils et autres particularités par lesquelles

jouissant, beaucoup d'artistes ont vu là, non sans raison, une lacune à combler. Ils en ont dessiné de très-jolis. Les amateurs trouveront la collection la plus importante de reproductions qu'on en aie donnés dans le *Dekorative Kunst* de décembre 1897. Quant aux papiers de garde de M. Gabelsberger, dont on trouvera trois échantillons comme planches en couleurs dans ce numéro, ils sont plutôt l'application d'un procédé que des œuvres d'art. On pourrait en tirer bon parti en les combinant avec l'*ex libris*, ainsi que l'auteur paraît l'avoir prévu. O. G.

CHRONIQUE

POUR LA DÉFENSE de nos industries d'art. — Il n'est pas de sujet plus actuel en France, ni plus navrant, hélas ! que celui que M. Marius Vachon traite dans le livre qu'il vient de publier sous ce titre. M. Vachon a été chargé, de 1881 à 1889, de six missions officielles pour étudier en Europe l'organisation des institutions publiques, écoles, musées, associations, etc., créées en vue du développement des industries d'art. Chargé de nouveau, en 1896, par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de procéder à une enquête sur la situation des principales industries d'art françaises et sur les moyens d'instruction dont disposent les ouvriers qui les exercent, il visita pendant un an les grands centres d'industries d'art de la France, se renseignant auprès des municipalités, des chambres de commerce, des chambres syndicales patronales et ouvrières, des industriels, etc. C'est le résumé des résultats de ces missions en France et à l'étranger qu'après ses rapports officiels, il fait aujourd'hui connaître au public. Ces résultats sont une triste leçon pour la France.

« Nos industries d'art, dit M. Vachon, sont attaquées sur tous les points par la concurrence étrangère, qui n'a fait que grandir et se fortifier, dans une préparation constante et méthodique, à une guerre qu'elle mène avec la précision scientifique, la sûreté, et la rapidité d'évolution, que donnent un personnel et un outillage portés au plus haut degré de la perfection.

« La valeur des importations en France d'objets fabriqués a été, en 1898, de 3 pour 100 plus élevée qu'en 1897 : 627.381.000 francs (1898) contre 608.482.000 francs (1897). D'autre part, l'exportation des produits fabriqués français est restée inférieure d'un peu plus de 3 pour 100 : 1.770.386.000 francs (1898) contre 1.776.764.000 francs (1897). Et, de l'analyse de ces statistiques comparées, il sort une double démonstration : 1° la baisse incessante de l'exportation de la plupart de nos industries d'art, même de celles qui, par leur réputation séculaire de haut goût artistique et de perfection technique, semblaient n'avoir à redouter aucune concurrence étrangère, et devaient maintenir fermement, avec éclat, la gloire du pays ; et 2° l'augmentation progressive, parallèle, de l'importation des industries similaires de l'étranger.

« Au cours de l'enquête que j'ai faite, en 1896-97, dans les départements, j'ai constaté sur un grand nombre de points, dans des centres très populeux, la décadence, et souvent la disparition d'industries artistiques qui les avaient rendus prospères : la céramique, les vitraux, l'orfèvrerie, la bijouterie, l'ébénisterie, les dentelles, les broderies, les tissus d'art, le fer forgé, etc.

« Les grands magasins et les bazars sont alimentés par des produits de toutes provenances extérieures, surtout de l'Allemagne, au détriment des usines et des ateliers locaux, qui ont de la peine à vivre, et, pour cette raison, se font entre eux une concurrence acharnée de bas prix, les conduisant, fatalement, à la ruine. Et, cette importation n'est plus ce qu'elle était autrefois, clandestine, honteuse, dissimulée dans la vente par les intermédiaires et par les négociants ; l'étranger affiche fièrement sa marchandise sous son pavillon. Dans les quartiers

de Paris qui avoisinent l'Opéra, on ne compte plus les magasins anglais et américains, tant ils sont nombreux, et de toutes catégories d'industries : des tailleurs, des chemisiers, des ébénistes, des tapisseries, des orfèvres, des joailliers, des céramistes, des libraires, etc. Il y a encore des bronziers et des ébénistes viennois, des céramistes danois et hollandais, des verriers italiens, des bijoutiers allemands, etc. »

Où est la cause du mal ? Les réponses des chefs d'industries et des chambres syndicales à cette question sont unanimes.

« Toutes les enquêtes faites sur la situation des industries d'art ont démontré que les crises qui les frappent sont dues, surtout, à un abaissement de l'instruction artistique chez les ouvriers, chez les patrons, et dans le public ; abaissement qui ne permet plus que ces industries se renouvellent d'idées, et, au moyen d'une production pour ainsi dire inimitable par ses qualités d'élégance, de grâce, d'originalité et de fabrication parfaite, par un personnel supérieur, et par un outillage perfectionné, puisse lutter avec succès contre la concurrence étrangère. »

Pourquoi cet abaissement ?

Parce que l'enseignement, qui signifie chez nous l'enseignement officiel, (car s'il existe des institutions municipales ou particulières, presque toutes sont subventionnées par l'Etat, et la subvention n'est autre chose qu'une prime à l'asservissement administratif) l'enseignement est insuffisant et d'une irrémédiable déficience dans ses principaux organismes : l'école et le musée.

« Partout, au nord, au midi, dans le centre, comme à l'est et à l'ouest, je n'ai recueilli au cours de mon enquête de 1896-1897, que des doléances et des protestations, précises, énergiques, et même parfois violentes, des Chambres de commerce, des Chambres syndicales, des Associations corporatives et des chefs d'industrie, sur la faiblesse et l'insuffisance de cet organisme, qui nous placent dans une situation d'infériorité vis-à-vis de la concurrence étrangère, beaucoup mieux outillée, depuis longtemps, à ce point de vue. »

Il y a dans le monceau de documents fournis par M. Vachon à l'appui de ceci une lettre de M. Gallé, le verrier de Nancy, vraiment navrante. Il faut lire cela :

Cette détestable organisation n'est pas un incident dû à des causes transitoires ; elle est la conséquence fatale d'un système, qu'on doit qualifier d'officiel et de national en raison de ses origines et de sa généralisation.

« En 1879, le gouvernement reconnu la nécessité de réformer l'enseignement du dessin. Mais il commit l'irréparable faute de ne point le faire dans le sens de la liberté et de la décentralisation : il aurait doté le pays de l'organisme puissant qui, vingt ans après, lui fait défaut pour le plus grand malheur de nos industries d'art. En 1879, le premier janvier, on nommait 17 inspecteurs de l'enseignement du dessin. Ces inspecteurs furent chargés d'ouvrir une enquête dans les départements sur la situation des institutions d'instruction artistique : c'était les charger de faire une enquête sur la nécessité de leur fonction ! L'enquête aboutit partout à l'urgence de la création d'un vaste organisme officiel d'enseignement. Une doctrine fut adoptée comme la base d'un enseignement artistique d'Etat, infaillible, intangible, hors duquel il n'y a pas de salut, et qui a été formulé en un corps de méthodes et de pro-

grammes officiels, dont l'application rigoureuse est imposée partout comme un article de foi. Alors, on nationalisa un certain nombre d'écoles, on subventionna les autres, à la condition qu'elles accepteraient les programmes et l'inspection de l'Etat. Et, ainsi, ce que le second Empire, malgré son despotisme, n'avait pas osé faire, le gouvernement de la troisième République l'a fait. Il s'est emparé, peu à peu, de cet organisme social, l'enseignement artistique pour les industries, comme il s'est emparé de tous les autres. Directement ou indirectement, par les nombreux et irrésistibles moyens d'action, de séduction, de propagande et de coercition dont il dispose, l'Etat gouverne aujourd'hui cet enseignement autocratiquement, de telle sorte que, quels que soient les titres et qualificatifs qu'elles portent, — nationales, régionales, municipales, Dessin, Beaux-Arts, Arts décoratifs ou Arts industriels, — toutes les écoles pour nos industries d'art fonctionnent, sur toute la surface du pays, avec une uniformité complète d'organisation, de programmes, de méthodes, de règlements, et d'objectifs.

« Et par une coïncidence étrange, cette évolution s'est faite à l'heure même où, dans tous les autres pays d'Europe, — et particulièrement en Allemagne et en Angleterre, — les gouvernements eux-mêmes développaient l'application du principe fécond de la liberté et de la décentralisation en matière d'enseignement artistique pour les industries. Les résultats des deux systèmes ont continué l'anthithèse des principes qui les ont inspirés. »

Que devraient être, que sont dans les autres pays les écoles d'art industriel, et que sont-elles chez nous ?

« Ces écoles doivent avoir pour but de fournir aux futurs ouvriers, contremaîtres et patrons, ce qu'ils désirent, ce dont ils ont besoin. Leur organisation — règlements, méthodes et programmes — doit être conçue en vue de leur permettre d'atteindre ce but ; et, en conséquence, elle doit être basée sur ce principe : faire connaître et faire aimer le métier. Ce métier il faut qu'on le montre aux élèves tel qu'il est, dans son prosaïsme comme dans sa poésie, dans ses douleurs comme dans ses joies, dans ses luttes comme dans ses triomphes ; tel que l'ont fait pénible, difficile et complexe, mais hardi, ingénieux, et puissant, le développement de la concurrence étrangère, le régime de l'usine, la division technique du travail, et les conquêtes de la science. Il faut qu'on leur fasse voir que, s'il impose des limites aux caprices de l'imagination, ce métier ouvre des horizons nouveaux à l'intelligence informée, par l'observation de la nature, des richesses inépuisables de formes et de décorations qu'elle possède dans tous ses domaines, et éveillée à la beauté et à la variété infinies de ce qu'il peut produire, quand il est supérieur, par l'étude des grandes œuvres du présent et du passé. Cette instruction et cette éducation les feront triompher de toutes les difficultés de la vie artistique et industrielle.

« L'organisation actuelle des écoles pour les industries d'art peut-elle faire atteindre ce but ?

« L'enseignement officiel de l'art dérive tout entier de ce principe d'esthétique nouveau : « En art, l'éducation de l'homme du monde, de l'ouvrier, et de l'artiste repose sur une base identique et qui doit être commune à tous ». Ce principe philosophiquement a une certaine élévation, mais il est étranger aux réalités de la vie

économique et sociale. L'enseignement qu'il a inspiré a pour résultat de façonner, aux jeunes imaginations, un idéal en disproportion et en incompatibilité avec les moyens et le but de la vie à réaliser dans les conditions normales ; et il fait ainsi manquer la destinée à des milliers de jeunes gens : la force productive de la nation. Alors, a lieu une double évolution. A la plupart de ceux qui étaient venus modestement, mais avec sagesse, demander à l'école les moyens de se perfectionner dans leur métier, de gagner mieux leur vie d'ouvrier d'art, d'artisan, vient l'ambition de faire du « grand art ». Sous l'influence de cet enseignement, et des suggestions multiples, incessantes et souvent irrésistibles, les parents caressent les mêmes rêves ; les Municipalités, les Conseils généraux y encouragent, en votant des bourses pour envoyer à Paris, et de là à Rome, les premiers lauréats. Que deviennent ceux qui ne réussissent pas à conquérir cette nouvelle Toison d'or ? Des déracinés, des fruits secs, incapables, faute d'un vrai métier, de gagner leur vie honorablement. Il y a une analogie frappante de conséquences désastreuses pour l'individu et pour la société, entre cet enseignement artistique et l'enseignement universitaire : l'un et l'autre, pour les mêmes raisons, engendrent le prolétariat intellectuel, la misère en habit noir, et préparent l'anarchie.

« D'autre part, la statistique comparée de la fréquentation des institutions d'enseignement général du dessin, année par année, accuse partout une diminution constante du nombre des élèves, au fur et à mesure que les cours s'élèvent, diminution qui aboutit, dans la dernière partie du cycle des études, à la disparition des trois quarts, et même souvent plus encore. On motive cette disparition par l'insouciance, la légèreté, et la mobilité d'esprit de l'enfance et de la jeunesse : c'est là de l'observation superficielle, sinon un moyen de cacher la vérité inopportune. Les apprentis et les ouvriers quittent les cours, parce que, dès le début, ils n'ont pas la sensation de l'utilité de ce qu'on leur y apprend, parce que leur intuition leur révèle, malgré toutes les illusions dont on l'entoure, que cet enseignement, sans matériel d'expériences, sans ateliers, sans laboratoires, sans pratique, sans leçons de choses, sans collections d'œuvre d'art, n'est pas sérieux ; parce qu'ils sont découragés par des programmes faits pour des élèves ayant les moyens de consacrer un temps très long à ces études générales, sans la préoccupation du présent, ni celle de l'avenir.

« On a tenté de remédier à cette situation par le système des bourses, des prix, et des diplômes, par des subventions alimentaires : c'était tomber de Charybde en Scylla. L'école devient elle-même une carrière, où les prix sont le but à atteindre, où la conquête du diplôme est le couronnement des ambitions. Quelles déceptions ces prix et ces diplômes réservent à l'entrée dans la vie industrielle où ils n'ont plus aucune valeur ! Au lieu de former des ouvriers et des artisans, cet enseignement ne fait que de futurs fonctionnaires, d'aspirants mandarins. Dans cet enseignement, comme dans tous les autres, les diplômés, ou ne trouvant pas à gagner leur vie, ou ne voulant pas sortir de la caste budgétivore, réclament à l'Etat la satisfaction des droits qu'ils imaginent leur avoir été conférés par ces diplômes et par les promesses d'avenir de gloire dont on les a accompagnés. »

Résultat : dans toutes les écoles d'art des départ-

tements réunies, il n'y a pas 300 jeunes gens qui étudient, dans des cours d'enseignement pratique, l'application de l'art aux industries! A Limoges, où les peintres sur porcelaine sont au nombre de 3.500, 25 élèves, c'est-à-dire 5 0/0 de la population scolaire de l'Ecole nationale des arts décoratifs, fréquentent les cours de peinture sur céramique; et c'est ainsi partout.

Comment en pourrait-il être autrement dans des institutions dont les directeurs et administrateurs, étrangers à l'industrie, à ses besoins, à ses transformations, aux luttes qu'elle doit soutenir sont pour la plupart, quel que soit le titre officiel dont ils sont décorés, de simples commis chargés de la paperasserie, du contrôle de sentrées et des sorties des écoliers et des professeurs, de la police des cours et des classes? « Ils n'ont ni l'autorité qui, suivant la véritable étymologie du mot, augmente et fait progresser, ni la responsabilité qui provoque à l'action, donne l'esprit d'initiative, l'énergie et la décision. Sans relations avec les chefs d'ateliers, ils ignorent tout des industries, leurs évolutions, leurs progrès, leur situation. Ils n'en éprouvent d'ailleurs ni le désir ni le besoin. Quel est leur intérêt personnel? Vivre le plus modestement possible, se terrer dans la solitude et l'inaction, ne rien innover, ne rien entreprendre, et trouver toujours que tout est pour le mieux dans la meilleure des administrations possibles, dont la consigne générale est qu'on ne lui « fasse pas d'affaires ». D'ailleurs leur fonction est facile à remplir, tant elle est réglée avec précision. Elle consiste dans la minutieuse application des règlements et des programmes de l'Enseignement imposé par l'Etat, qui prescrivent, jour par jour, heure par heure, l'emploi du temps, la nature et le caractère des travaux, la formule des idées, et la portée des conseils. Périodiquement, des inspecteurs officiels viendront contrôler cette application, et en signaler à l'administration les progrès ou les défaillances. Que l'Ecole fournisse ou non aux institutions locales les artistes ou les ouvriers d'art dont elles ont besoin; que les industries en progressent ou en déclinent; que les élèves gagnent plus ou moins leur vie dans les ateliers: ce n'est point le souci de l'administration. »

Le désastre de l'absence d'éducation chez les ouvriers de nos industries d'art, conséquence de la main-mise de l'Etat sur l'école, est complété par l'absence d'éducation artistique des patrons, autre conséquence de l'enseignement officiel, mais du haut enseignement, celle-ci. Dans les programmes des institutions d'enseignement supérieur, la place de l'éducation artistique est nulle. Il n'y en a pas trace à l'Ecole polytechnique, à l'Ecole centrale, dans les Ecoles d'arts et métiers, les Ecoles de commerce, etc. De là, incapacité générale du patronat en matière d'art. Cette incapacité a amené dans les industries artistiques une transformation d'habitudes qui n'est pas une des moindres causes de leur situation critique. Autrefois, dans tous les grands centres de production, à Paris, à Lyon, à Saint-Etienne, à Roubaix, à Rouen, etc., les fabricants avaient des dessinateurs attachés à leurs manufactures, et même souvent à titre d'associés. Il en résultait que chaque maison possédait un genre personnel, qui lui attirait une clientèle particulière, et qui la lui conservait. Les rares fabricants ayant continué ces traditions sont ceux qui luttent le mieux contre la concurrence intérieure et extérieure, et qui maintiennent le

renom de nos industries d'art. Aujourd'hui, presque tout le monde s'adresse à des usines parisiennes de dessins, qui fournissent, sur commande ou de confection, tout ce dont on peut avoir besoin, dans tous les styles, dans tous les goûts, et dans tous les prix. Le président de la Chambre de Lyon, président en même temps du Conseil d'administration de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, faisait, en 1891, cette déclaration: « Nos fabricants « copient fort habilement et servilement d'anciens « modèles, ou bien s'adressent aux cabinets de « dessins de Paris pour les articles dits de haute « nouveauté. On invoque à cet égard les caprices « et le despotisme du marché parisien; mais « l'industrie lyonnaise n'est-elle pas de force à « dominer l'un et l'autre; et n'est-il pas anormal, « inquiétant, qu'une grande industrie d'art n'ait « pas ses moyens artistiques chez elle et sous sa « main, qu'elle sacrifie sa liberté d'inventions et de « recherches »? On estime qu'à Lyon il n'y a pas plus de trois fabricants de soieries qui se soient rendus indépendants des cabinets de dessins de Paris. Les chefs de maisons font aux dessinateurs lyonnais le procès de n'être pas aussi habiles que leurs aînés, d'avoir une imagination moins vive, une instruction artistique moins sérieuse, de négliger la mise en carte, dans laquelle Lyon avait conquis une supériorité universelle. Les dessinateurs répliquent en démontrant la responsabilité des fabricants dans cet état de choses, par les nouvelles mœurs patronales, qui ne leur font plus dans l'organisme industriel la situation d'autrefois, intime, honorable et lucrative, qui ont amené entre les membres de la corporation une concurrence terrible par l'abaissement incessant des prix. »

Et ainsi à Saint-Etienne, à Roubaix, partout. On ne peut guère citer d'exception que Nancy, où des industriels-artistes ont fait de leur ville natale un centre d'art qui ne vient pas chercher ses idées à Paris; aussi, l'industrie nancéenne est-elle l'une des rares qui soutiennent sans désavantage la lutte contre la concurrence étrangère.

Si, de l'école, nous passons avec M. Vachon à l'autre organisme de l'éducation des ouvriers des industries d'art, aux musées, le spectacle est encore plus lamentable s'il se peut.

« La première idée du Musée, — institution d'enseignement et de propagande pour les industries d'art, — est née en France, comme d'ailleurs toutes les idées d'où est sorti l'organisme superbe de développement, de défense, et de propagande de ces industries, que nous en sommes à envier à l'Etranger. Ce fut une association d'artistes et d'industriels qui la proclama pour la première fois, en 1848, pendant la crise qui frappait les usines et les ateliers. Mais cette association, au lieu de réaliser elle-même l'idée, s'adressa au gouvernement, et réclama son intervention. Le gouvernement, — comme toujours, — se montra tout feu tout flamme, fit prononcer un beau discours par un ministre éloquent. Et ce fut tout. L'on n'entendit plus parler de rien. En 1865, une autre association déclarait, énergiquement, dans un congrès, à Bruxelles, qu'il fallait créer dans les villages, comme dans les villes de France, des Musées d'instruction artistique; le gouvernement impérial feignit d'ignorer ce congrès. En 1876, on présenta à la Chambre des députés une proposition de loi sur l'organisation de Musées spéciaux pour les industries d'art, une commission conclut à son adoption, et décida qu'une somme de 450.000 francs

serait demandée au gouvernement pour cette organisation. Le gouvernement s'opposa à la proposition et la fit ajourner. En 1885, le Ministère des Beaux-Arts me chargeait d'une mission pour aller étudier à l'étranger l'organisation des principaux Musées d'art industriel, en vue de la préparation d'un projet de création d'un Musée national pour nos industries d'art. La mission a été faite; mon rapport a été publié, mais aucun projet n'a été soumis au Parlement. L'Union centrale des arts décoratifs, — qui venait de lancer sa fameuse loterie des 14 millions, — fit obstruction à la réalisation d'une idée entraînant pour elle une concurrence désastreuse.

« Comment se fait-il que, chez nous, cette organisme d'Enseignement et de propagande pour les Industries d'art soit restée ainsi à la période embryonnaire d'institution passive, alors que dans tous les autres pays d'Europe, même les plus petits les moins riches, depuis longtemps, il fonctionne avec activité ?

« Pendant mon enquête dans les départements, j'ai trouvé, sur tous les points du pays, des trésors d'art, des merveilles de goût, d'élégance et d'originalité, des œuvres infiniment précieuses comme types d'art, des merveilles d'art et de technologie : magnifiques témoignages du génie artistique de nos aïeux. Tout cela est entassé dans des armoires fermées à triple verrou, comme des choses mortes, comme des débris du passé. On remarquera en outre qu'on trouve ces trésors dans des pays et dans des villes où n'existe plus aucune des industries d'art qui les ont créés.

« Entre tous ces Musées, nationaux, départementaux et municipaux, — dont les uns souffrent d'une pléthore d'objets inutilisés, inconnus, alors que d'autres dépérissent d'une misère navrante, — il n'y a pas la moindre relation de mutualité qui permettrait de les faire vivre d'une vie très active et féconde, de leur faire rendre les plus grands services au pays par la diffusion d'œuvres d'art de nature à former le goût public et à offrir des éléments d'études aux artistes, aux industriels et aux ouvriers.

Dans l'organisation des Musées provinciaux, dans le recrutement de leurs collections, il semble qu'on ne soit pas sorti de la période primaire, alors qu'ils servaient simplement de dépôts pour les œuvres d'art laissées à l'abandon, après la destruction ou l'évacuation des édifices religieux, des convents ou des châteaux; pour les objets recueillis dans les fouilles archéologiques et dans les travaux d'édilité. Aucun autre but que celui de conserver n'apparaît dans la façon dont tout ce qui les compose est classé étiqueté et exposé; aucun souffle de vie n'anime de nouveau ce passé définitivement immobilisé dans la mort des choses. Or, ce qui est mort empoisonne les vivants.

« On ne s'est pas fait encore non plus à cette conception, qu'un musée, dans l'organisme social et administratif de la cité, doit être un service public, comme les services des eaux, du gaz, et de la voirie, et qu'en conséquence, il doit être doté de ce qui lui est nécessaire pour fonctionner : direction, personnel, outillage et budget. On tient le Musée, comme l'Ecole d'art, pour une création de pur luxe, qui, dans les cadres de l'administration, est à peu près au même plan que les sociétés musicales, mais au-dessous de l'Opéra et de la Comédie.

« Aussi, il faut les avoir vus et entendus, pour se

douter de ce que sont professionnellement la plupart des fonctionnaires que les administrations diverses ont mis, pour les conserver, à la tête de ces musées embryonnaires d'industries d'art. Ils ne savent rien de l'histoire de ces industries, ni du mouvement industriel moderne, ni même de ce qui constitue les premiers éléments de leur métier : la conservation et la restauration des œuvres, l'hygiène des bâtiments, etc. Comment sauraient-ils cela ?

« Et, où auraient-ils pu l'apprendre ? Cet enseignement professionnel n'existe pas dans notre pays. On a pu croire et espérer un instant que l'Ecole du Louvre, fondée il y a quelques années, serait une école professionnelle de directeurs et conservateurs des Musées de province; — en Allemagne et en Angleterre elle fonctionne depuis longtemps; — cette école des érudits, des archéologues et des professeurs. »

La seule institution répondant à un but défini, actuel, le Musée des Arts décoratifs, est devenu, comme les autres, un tombeau dans les mains de l'Union Centrale des Arts décoratifs, depuis que celle-ci, fondée par des industriels pour vivifier l'industrie, s'est transformée en un cénacle de collectionneurs.

Voilà où nous en sommes. Celà, c'est la première partie du livre de M. Marius Vachon. La seconde nous montre l'organisation des écoles, des musées, des sociétés d'art industriel en Allemagne et en Angleterre. Quel contraste, hélas !

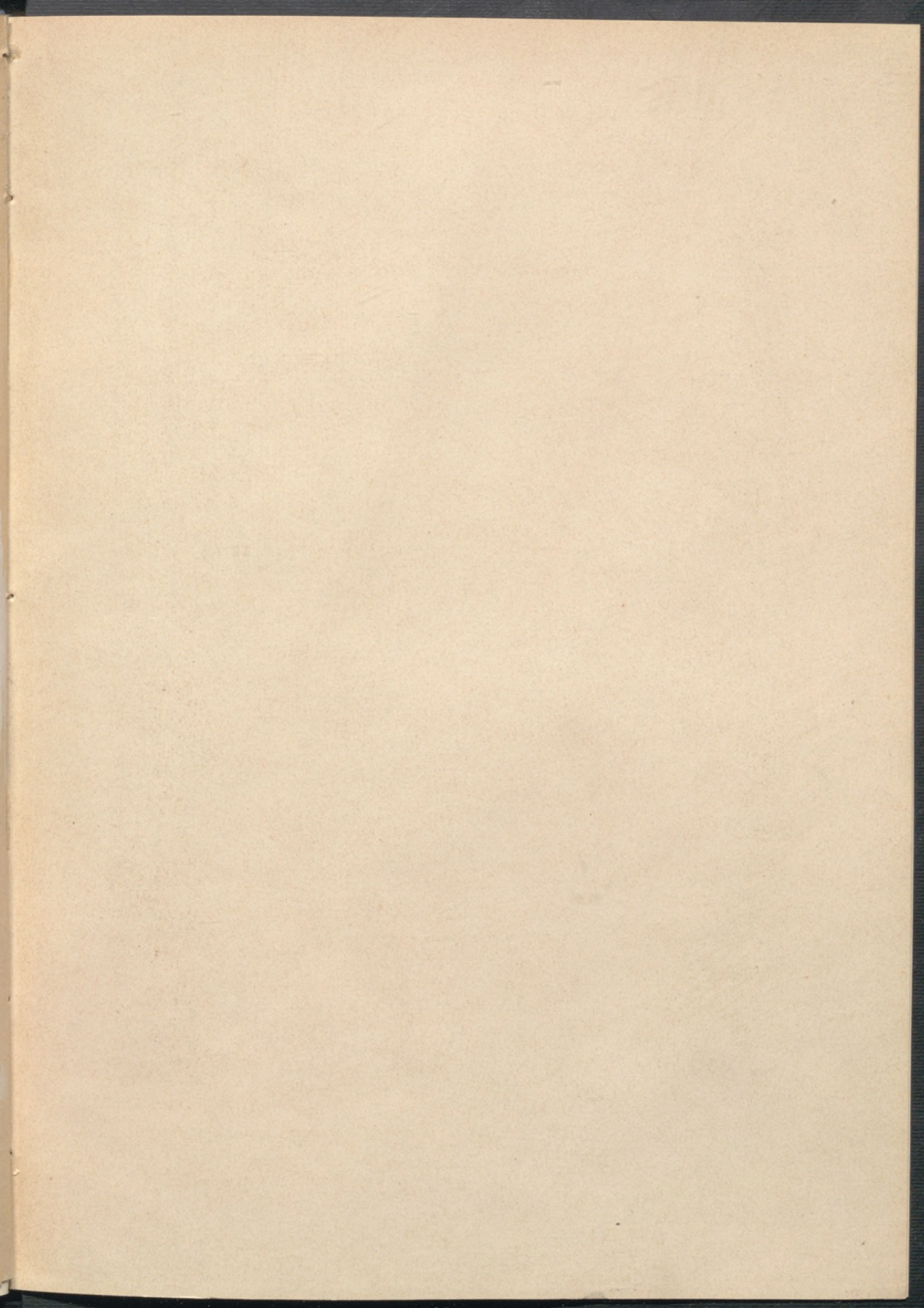
J'y reviendrai. Mais les extraits qui précèdent — d'où j'ai dû élaguer l'abondante documentation recueillie par un homme qui a passé dix ans à s'informer de ces choses, montre suffisamment que l'ouvrage de M. Vachon est autre chose qu'un livre d'amateur, et qu'il doit entrer dans les mains de tous ceux qui touchent, à un titre quelconque, à nos industries d'art. Nous avouer enfin virilement l'infériorité dans laquelle nous sommes tombés, dans ces industries qui sont la sève même de la France, en regarder les causes en face, c'est une question de vie ou de mort. J.

LA MAISON MODERNE. — L'ouverture des salons de la *Maison Moderne* (82, rue des Petits-Champs, près la rue de la Paix) a dû être retardée de quelques jours, par suite de travaux d'aménagement que les entrepreneurs n'avaient pas prévus. A l'heure où nous mettons sous presse ces dernières lignes, les tapissiers achèvent l'installation des vitrines et des cadres où seront exposées, entre autres œuvres originales, les vingt estampes qui composent l'album *Germinal* dont la souscription ne tardera pas à être close.

Nous avons dit que tous nos abonnés de Paris seraient invités à ce petit vernissage. Ceux que nous aurions oubliés par mégarde sont priés de nous excuser et de nous réclamer leurs cartes. Nous inviterons très volontiers ceux de nos lecteurs de province qui en manifestent le désir.

Rappelons à ce sujet que si notre bureau d'administration a été transféré dans une annexe de la *Maison Moderne*, la rédaction de l'*Art décoratif* reste toujours 37, rue Pergolèse.

Au prochain numéro, l'*Art Décoratif* reprendra la rubrique de l'Exposition de 1900 qui a dû être ajournée cette fois.





L. VON HOFMANN, PASTEL