

## JACQUES-ÉMILE BLANCHE

Si les catégories, en critique d'art, ne se révélaient pas d'elles-mêmes insuffisantes et illogiques, la difficulté d'en découvrir une où incorporer M. Jacques Blanche serait, de leur vanité, la meilleure démonstration. La critique comparative n'est pas près de se délivrer de ce malencontreux dogmatisme qui impose à l'ensemble des manifestations d'art des divisions préconçues et se voit défié par tous les véritables tempéraments. Il est certain que l'analyse des Salons telle qu'on l'accoutume est, comme eux, une sorte de gageure absurde ; ils ont leur utilité, mais elle n'est pas artistique. A un honorable bureau de bienfaisance on juxtapose un palmarès, et l'on pense avoir résumé au public les directions générales de la sensibilité. L'étude de cinq ou six individualités, associées par leur communauté de technique ou de sentiment, sans prétention à un classement, est un peu moins vicieuse, et un certain nombre de ces études partielles, poursuivies au long de l'année, permet plutôt de donner au lecteur une idée de l'évolution picturale : tout au moins lui pourra-t-on parler en plus de dix lignes de chacun des peintres examinés. Mais nous sentons bien n'être plus capables de l'augurale et burlesque gravité avec laquelle, jadis, des pontifes patentés classaient les gens, disaient « leur fort et leur faible », et les inscrivaient sur des catalogues génériques, en élevant ainsi la critique d'art à la hauteur des conceptions de M. Bertillon, moins, même, la grossière exactitude des fiches anthropométriques. Les étiquettes d'écoles ne signifient plus rien : dans un pays où le goût moyen s'accorde à la routine pour tout classer et concevoir une esthétique de bureaucratie où chacun a sa petite case, où tout rappelle le

collège, il devient urgent de ne plus associer les gens que par des analogies psychologiques ou matérielles. Les unes et les autres ne coïncident pas toujours : il faut souvent hésiter pour savoir si l'on associera des peintres traitant des sujets d'ordre dissemblable avec des procédés pareils, ou si l'on rapprochera des esprits que la manière de peindre séparait d'abord. Les articles purement individuels, si utiles, ont pourtant été des causes de confusion ; on a beaucoup de peine à savoir où vont tous ceux qu'ils étudient, à préciser les lois générales de leur disparate collectivité. Entre la critique dogmatique, si pédante et si injuste, et la critique d'impression qui reste sans conclusion et proportionne son agrément au style de ses auteurs, la critique compa-



ENFANT ENDORMI

## L'ART DÉCORATIF

rative, essayant non des catégories à tiroirs, mais de libres rapprochements de personnalités, apparaîtra donc encore la plus conforme à l'esprit moderne, la plus efficace pour rechercher sous la diversité des arts, des techniques et des sensations, comme sous une transcription en plusieurs langues, le texte primitif, la syntaxe unifiée de la conscience racontant par la pierre, le son, la couleur ou l'écriture sa réaction sur les émotions générales de l'humanité.

L'œuvre de M. Jacques Blanche nous offrira un exemple de cette absolue facticité des catégories. Aucune des divisions génériques connues ne pourrait l'admettre en ses cadres, et cependant ce peintre témoigne d'une personnalité patiemment élaborée selon une méthode unitaire. Il est inclassable, et pourtant son œuvre déjà très importante est empreinte de toutes les préoccupations contemporaines. Il faut l'envisager en elle-même et renoncer à la qualifier : son développement rebelle à tout catalogue dérouterait si l'on ne commençait pas, en l'abordant, par exclusion de tels soucis. Elle n'est ni impressionniste, ni classique, ni académique ni romantique, ni symbolique, ni réaliste, ni rien de ce qu'on se plaît à spécifier lorsqu'on ajoute un nom nouveau au dictionnaire des opinions toutes faites. Et cependant il y a là une âme et un style qui ne seront confondus avec ceux de personne, et on risquera sans aucun doute de dire moins d'erreurs sur M. Jacques Blanche si,

négligeant de démontrer à quels peintres il ressemble, on se contente de donner une idée de son art en nommant ceux auxquels il ne ressemble pas.

M. Jacques Blanche, parvenu aujourd'hui à la grande réputation, estimé hautement de l'élite, apprécié des étrangers, est cependant jugé avec inexactitude. On s'accorde à dire qu'il a trouvé sa route et signé de belles œuvres, mais on en aperçoit mal les raisons originelles. Les uns le déclarent tour à tour influencé par Whistler, la peinture anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, et Degas. D'autres voient en son œuvre l'effet de l'extrême intelligence d'un homme de goût, passionné d'art, s'étant voulu peintre. Et d'autres encore en font un peintre de genre aux fluctuations distinguées — et dans toutes ces



PORTRAIT DE M<sup>lle</sup> \*\*\*

opinions se révèle la gêne d'esprits critiques tyrannisés par le besoin de classement, et ne sachant qu'appeler déroutant ou variable l'artiste dont ils ne saisissent pas les caractères individuels et les rapports avec son temps. Généralement les comptes rendus aimables des Salons et des expositions particulières situent M. Blanche auprès des

intimistes récents, à quelque distance de MM. Helleu, La Gandara, Prinnet, Aman-Jean, parmi les modernistes délicats ayant cherché l'expression de la physionomie contemporaine en dehors des procédés et de la vision des impressionnistes. Il ne me semble pas avoir jamais lu, parmi tant de citations flatteuses au cours des articles de la critique



PORTRAITS DE LA FAMILLE VIELÉ-GRIFFIN

actuelle, un jugement qui fit ressortir avec netteté le caractère que je trouverai l'essentiel chez cet artiste dont on a beaucoup parlé sans en dire grand'chose : j'entends la ténacité rare, la lente, la patiente construction logique d'une personnalité assez richement douée de sensibilité et de goût pour improviser avec charme, mais se condamnant à un travail ardu, méthodique, à une énorme série d'études, pour donner à cette sensibilité et à ce goût une secrète assise. L'élégant, l'amateur, le mondain, je pense y découvrir un travailleur à l'esprit extrêmement sérieux, un homme sans cesse inquiet d'apprendre,

jamais satisfait, et pénétré du respect des maîtres, un homme dédaignant le succès pour arriver à se contenter soi-même, avec une obstination et une modestie sincère — un homme enfin travaillant pour se persuader de plus en plus que le travail n'a pas de fin, et craignant de perdre avec lui la raison essentielle de vivre.

M. Jacques Blanche a quarante ans, et il expose depuis 1882, avec une constance, une unité de recherches techniques et une puissance de production qui sont on ne peut plus « professionnelles » et « inélégantes ». Ses premières influences furent celles de

## L'ART DÉCORATIF

Manet et de Stevens. Il fréquenta quelque temps chez Manet, déjà malade et près de sa douloureuse fin prématurée. Il avait passé par l'atelier de M. Gervex, à l'époque où cet artiste donnait, avec les *Communiantes*, le *Rolla* et certains nus, de belles espérances auxquelles ont est peiné d'avoir dû renoncer aujourd'hui. Là, d'ailleurs, M. Blanche ne dut pas apprendre grand'chose, le parisianisme et la vogue de son maître étant déjà beau-

coup trop brillants et superficiels pour ne pas intimider sa nature nuancée de mélancolie et éprise de discrétion silencieuse. La superbe franchise, si large et si saine, de Manet, la précision un peu morne mais si sérieusement picturale, si racée, de Stevens, laisseront plutôt des souvenirs perceptibles dans son œuvre récente. M. Blanche connut à Londres l'illustre Whistler, qui, s'intéressant à ses débuts, consentit à le conseiller



RÉVEIL DE LA PETITE PRINCESSE

et à lui donner le plus précieux des exemples en travaillant devant lui. A partir de ce moment, la personnalité de l'artiste s'élabore, non sans peine. Il devait en effet passer plusieurs années à produire des œuvres qu'inspirait son admiration immédiate pour des amis contemporains qui lui semblaient avoir trouvé du nouveau, et il devait, presque desservi par la modestie, travaillant avec peine, ne s'apercevoir que plus tard, en mûrissant son œuvre, que son admiration s'adressait, à travers ses amis, aux maîtres dont ils n'étaient que les reflets. Cette évolution difficile, nous l'avons tous accomplie de vingt à trente ans, et les plus sages sont ceux qui ont commencé seulement à cet âge à montrer leurs tableaux ou leurs livres. Mais ce n'est pas toujours possible, non seulement à cause des nécessités matérielles qui donnent au travail une obligation et une sanction si urgentes, mais encore à cause du besoin qu'éprouve tout artiste de mon-

trer ce qu'il fait, de consulter, de fortifier sa conscience par des références étrangères. Le jour où toute cette période hésitante est close, où l'on se trouve en présence de quelques notions claires, où l'on comprend dans les maîtres ce qui ne s'enseigne pas, où on les débarrasse de tout le respect convenu pour leur en vouer un autre plus sincère, l'hommage d'une digne continuation de leurs immortelles et simples lois, — ce jour-là on touche à une joie spéciale, celle de mesurer exactement les rapports de son talent et de sa vocation.

M. Blanche avait « la vocation », le désir très net de séparer son goût des belles choses de son vœu d'en peindre, l'amour de l'effort pour l'effort, le besoin d'une certitude morale construite sur le travail. Rien de tout cela d'ailleurs ne nous eût dotés d'un beau peintre, si ce volontaire n'avait eu aussi une sensibilité aiguë et un don vivace qui développa et fortifia l'heureuse

intervention de M. Whistler. Toute son œuvre est restée marquée d'un caractère de profonde sincérité : elle n'est jamais d'un homme qui désire briller dans les expositions. Elle ne s'empreint d'aucune intention superficielle, elle révèle une profonde, une consciente réalisation de l'âme, elle est l'enjeu d'une vie noble.

Aux Salons des Champs-Élysées, de 1882 à 1890, M. Blanche exposa des pastels, des toiles. C'étaient des tableaux de genre, des portraits, des femmes vêtues de blanc : des gammes de gris délicats, des tonalités sourdes relevées de rares notes vives, des attitudes simples dans des demi-jours, tout un art précautionneux, cherchant les valeurs et sacrifiant tout effet à l'étude des grands plans et des distributions logiques de la lumière. M. Blanche fonda la Société dite des 33, où ont compté d'excellents peintres. Aux Pastellistes, des portraits d'enfants, les effigies de M<sup>lle</sup> Bartet, de M<sup>lle</sup> Suzette

Lemaire, de M<sup>me</sup> Jeanniot, de M. de Porto-Riche une jolie série de petites filles valurent à l'artiste



LUCIE

## L'ART DÉCORATIF

les premiers succès d'estime. On conçut de la sympathie pour cette nature d'une délicatesse tendre, pour ce dessin patient et sans escamotage, pour ce coloris insoucieux de céder à l'engouement général pour les truculences impressionnistes, pour ces qualités de distinction enfin, présentant les êtres avec une liberté simple, éloignée de toute emphase et de toute bizarrerie, cherchant l'élégance loin de la pompe et loin du contournement, dans l'aisance mesurée des attitudes. Dès ce moment M. Jacques Blanche présagea nos intimistes actuels, par la sobriété de son goût, par son amour des révélations sans éclat de l'être moderne. Et cela le mena jusqu'à l'Exposition de 1889, où l'on vit de lui une douzaine de pastels féminins. Dès ce moment on sut qu'il comptait parmi les plus sérieux peintres de sa génération, avec

un talent se tenant sur la réserve, ne se risquant pas inconsidérément dans la composition, se préoccupant avant tout de bien peindre. Là se révélait une âme compréhensive mais défiante, tellement désireuse de rester simple qu'elle n'osait abandonner cette ambition, tenter les risques d'erreurs savoureuses. C'était un talent qui se tenait en retrait, et, comme les portraits qu'il peignait, semblait se reculer dans la pénombre, redouter d'affleurer le plein jour de la vie au bord duquel leurs pieds étaient déjà posés pour un décisif pas en avant qu'ils ne faisaient point.

La création, en 1890, de la Société Nationale, devait coïncider avec l'affirmation de ce talent : des années de production plus ferme et plus sûre allaient s'ouvrir. A ce moment l'artiste revenait d'un voyage en

Espagne avec la révélation de Velasquez, et la contemplation de la technique de ce peintre incomparable s'alliait en lui aux leçons de son maître pour lui offrir d'autres sujets d'analyse. Il retrouvait en son initiateur la haute tradition du psychologue des infantes, il voyait en Whistler l'homme qui, dans la modernité, s'est le plus noblement référé à cette peinture si magistrale, si large, si directe et si forte, comme Ricard est remonté à Van Dyck et à Titien, par-dessus toutes les préciosités, les tours d'adresse et les fausses sciences du classicisme dégénéré. Dès lors M. Jacques Blanche allait définitivement rejeter toute tentation de s'en tenir à l'esquisse séduisante, à l'intention agréable, au brio superficiel, au souci immédiat d'amuser l'œil, il allait plus que jamais s'attacher à



LUCIE LISANT

l'étude d'une technique ni minutieuse ni sommaire, et sacrifier à cette recherche difficile toutes les satisfactions du succès bruyant. On peut dire que tous ses portraits ont été pour lui des études, avant d'être les analyses et les présentations psycholo-

giques de personnages généralement connus — et on sent qu'il les a peints avant tout pour apprendre. Mais son âme perspicace, son observation intense d'homme averti ont su restituer la signification morale de telles effigies: elles ont défilé sous le regard d'un



L'ARC-EN-CIEL

contemplatif qui observait une expression comme une tonalité, avec précaution et calme.

Les portraits de M. Vincent d'Indy, du docteur Blanche, père de l'artiste, de M<sup>lle</sup> Alexandre Dumas, d'une jeune amazone sur un poney dans un parc taché de soleil, furent les envois de M. Blanche à ce premier Salon du Champ-de-Mars où parurent tant d'œuvres excellentes, les dissidents s'étant piqués d'honneur et ayant choisi les meilleures toiles de leurs ateliers. Ces envois affirmèrent

par leur solide construction et leur large exécution, un peu lourde, l'influence de Velasquez sur leur auteur. En 1891, il essayait de réunir tous les éléments de ses recherches antérieures en une grande toile, *l'Hôte*, où se formulait une fois de plus le thème d'un Christ modernisé, apparaissant dans un intérieur contemporain. Avec Fritz de Uhde, qui a fait de ce sujet une petite toile exquise, avec Dagnan-Bouveret, avec M. Ch. Duvent, avec tant d'autres, M. Blanche cédait à ce

## L'ART DÉCORATIF

désir. Je pense qu'il doit encourir les mêmes reproches, dont le principal est le manque absolu de mysticité et d'émotion sinon religieuse (car on nous prouve de plus en plus que le Christ est de trop dans le catholicisme), du moins intellectuelle. Il ne peut

remarquable. On égara beaucoup de critiques sur la signification religieuse de cette tentative. A vrai dire, elle peut être envisagée comme les quelques tableaux religieux de Manet, qui n'ont qu'un intérêt pictural et que ce grand maître peignit sous l'in-

fluence des Vénitiens, sans se soucier de mysticité. L'humilité chrétienne de *l'Hôte* se trouvait surtout... chez le peintre lui-même, prétendant seulement coordonner des études avec une laborieuse discrétion.

On notera, cette même année, un excellent portrait de Jacques Saint-Cère et un portrait de la mère de l'artiste, qui est une œuvre magistrale. Rien de plus savant et de plus sobre, dans l'art moderne, que cette figure au chapeau clair, à la robe noire, assise dans l'herbe auprès d'une gerbe de fleurs roses. Par la large souplesse des attitudes, par la qualité sévère des noirs, par la distinction des roses, par la transparence



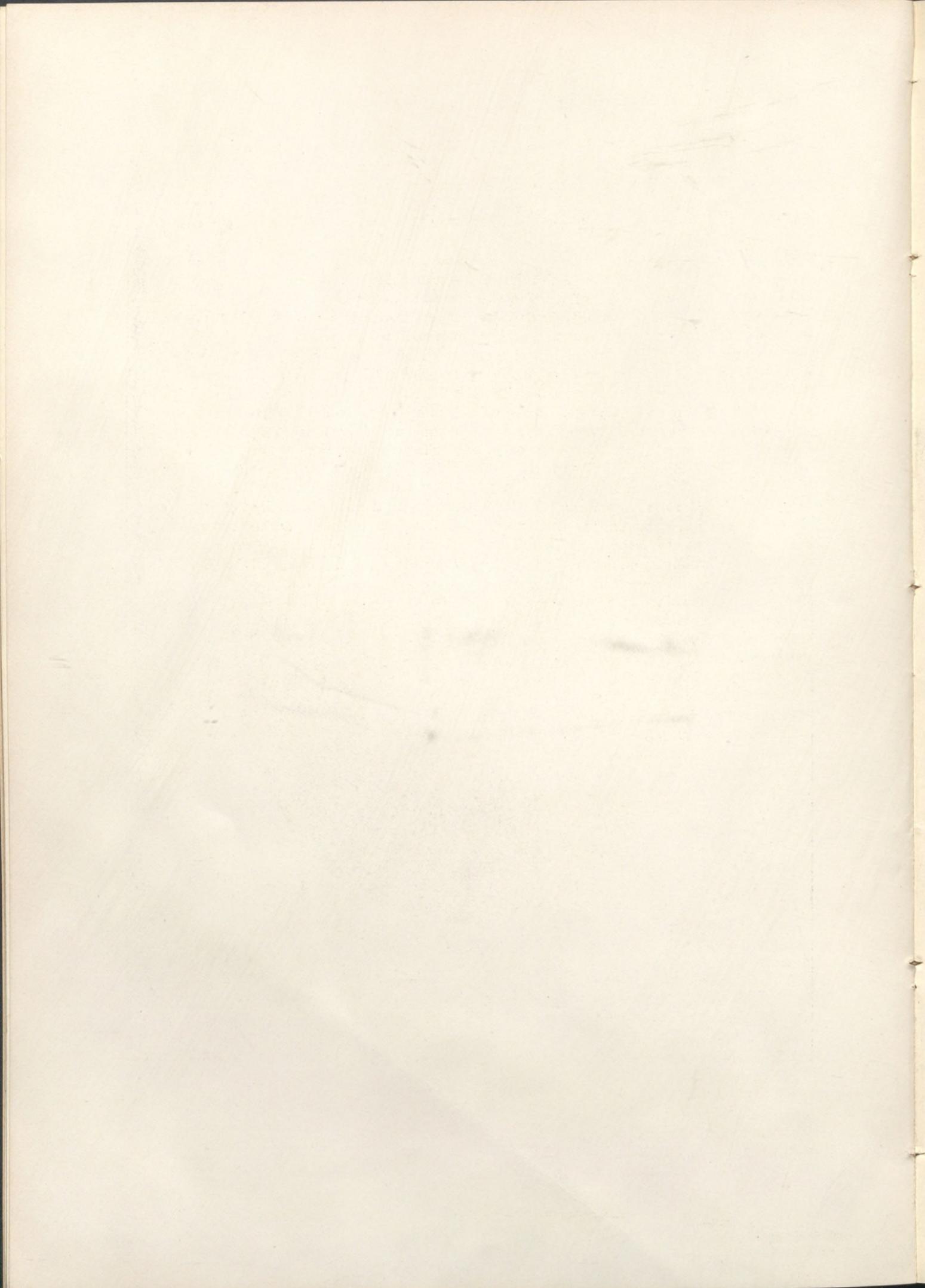
PORTRAIT DE JULES CHÉRET

être question de trouver un intérêt direct dans cette évocation du Fils de l'Homme, pour la figure duquel posa l'excellent peintre Anquetin, à la faunesque et fringante allure. Mais la toile est, par contre, un témoignage intéressant des préoccupations de M. Blanche. Il y combina tous les morceaux patiemment essayés jusqu'alors, jeune femme en blanc, hommes, natures-mortes réalistes et nullement décoratives, enfants, meubles. A ce point de vue, *l'Hôte* est une œuvre pleine de hautes qualités : on peut considérer la fillette du premier plan comme un morceau de premier ordre, et tout le tableau est d'un peintre

des tons de chair et le goût général de la présentation, c'est là une œuvre de musée à placer auprès des meilleures choses de Lavery et de Guthrie, parmi les plus incisifs notateurs de la modernité. En 1892, avec un sérieux portrait de Leconte de Lisle, M. Blanche exposait des portraits de femmes et d'enfants qui témoignaient d'un souci nouveau chez lui ; derrière les figures réelles, peintes avec le même charme de simplicité sincère, se disposaient des fonds aux arrangements décoratifs et conventionnels de tapisseries éteintes groupant des silhouettes de forêts et de bosquets, dans le goût des fonds de



J. E. BLANCHE  
PORTRAITS DE M<sup>me</sup> \*\*\* ET DE SES FILLES —



l'École anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre s'influçait sans doute plus des tendances alors écloses chez ses modèles élégants que du souvenir de Gainsborough et de Reynolds. C'était l'époque où l'on revenait à ces styles, et il était amené à détacher sur de telles perspectives d'appartements les figures, qui demeureraient modernes et bien françaises. C'en fut pourtant assez pour qu'on déclarât M. Blanche obsédé par les Anglais. Et on ne manqua pas de le déclarer dé-  
routant et capricieux lorsqu'on le vit, l'année suivante, renoncer à ces essais pour montrer sur de sobres et neutres grisailles un autre portrait de sa mère, des effigies d'hommes, et surtout le beau, le pé-

nétrant portrait de Maurice Barrès, d'une ressemblance alors si vraie, d'une si fine intuition psychologique. Peut-être, si j'en crois mes souvenirs, faut-il ajouter à cette même année les portraits de M. Henri de Régnier et de M. André Gide, celui-ci tout à fait remarquable autant par son étonnante perspicacité que par son harmonie gris perle avivée des roses d'une touffe d'hortensias.

En 1894, avec le portrait de M. Pierre Louys, celui de M<sup>me</sup> Barrès, à notre sens

moins heureusement, prétextait un retour aux fonds distinctement stylisés, qui ne semblent pas convenir au talent de M. Blanche. Il n'est ni rêveur, ni suggestif, ni même élégant malgré le sens généralement donné à ce cliché

sur lui: c'est un observateur direct qui ne peint bien que ce qu'il voit et tel qu'il le voit.

En 1896, la *famille Thaulow* le prouva bien. Un morceau de peinture admirablement vivant apparut. Le fond de ciel orageux était encore bien un peu factice et «tapisserie», mais encore s'expliquait-il par la composition montrant le robuste peintre norvégien devant son chevalet de «plein-airiste». Et quelle vérité intense, finement diversifiée selon les



LA PETITE MANFRED

êtres, soulignait la consanguinité en ces enfants groupés autour du blond géant au corps de Silène, assis, en manches de chemise, gilet et culotte de velours à côtes gris beige, tandis que chantait clair le corsage rouge brique d'une jeune fille debout derrière lui! Et quelle jolie caractérisation des types scandinaves, des cheveux de miel et des teints roses, quel morceau séduisant que celui de l'enfant à la peau de lumière renversée sur les forts genoux du riche coloriste

## L'ART DÉCORATIF

des neiges et des eaux vives! Là M. Blanche était enfin pleinement lui-même, un peintre sachant atteindre au décoratif par les moyens les plus naturels, un beau virtuose franc et sobre. Il ne retenait plus des leçons de son maître que l'essentiel, la simplicité large de la touche, l'exécution avec peu de pâte, des dessous de tons entiers et des glacis transparents, des coulées d'essence teintée sans lourdeur, se superposant à ces dessous et donnant le miroitement de la lumière sur les valeurs et sur les plans sagement établis.

Au même Salon l'artiste s'affirmait un maître par d'autres portraits, celui de M<sup>me</sup> Blanche, en noir, celui du jeune peintre Aubrey Beardsley, mort à vingt ans après avoir laissé espérer par ses dessins d'une précocité presque effrayante un indubitable génie décoratif. Peut-être moins bien peint que les autres, hâtivement brossé au hasard d'un voisinage de villégiature, ce portrait reste une œuvre exquise de jeunesse et de caractère. Des effigies d'enfants, de jeunes

filles, complétaient l'envoi, et à cette époque M. Jacques Blanche produisit énormément, pris d'une véritable fièvre, jamais content et jamais découragé. Des natures-mortes, de petites figures, des liseuses, des fillettes furent les motifs de son inlassable recherche, obsédée du souhait d'une exécution tout à fait simple où nulle touche ne fût mise pour elle-même, hors de son immédiate utilité expressive. Il est telle de ces études qu'on assimilerait vraiment à une écriture cursive, tant le dédain de l'effet y est flagrant, tant on sent que l'artiste désire la concision, s'interdisant même l'idée du « régal de palette ». En 1897, un *Portrait de famille* plaisait par ses noirs fumeux et mats sur un fond de jardin. L'année suivante le beau portrait de M. et M<sup>me</sup> Henry Gauthier-Villars assis sur un banc, dans des feuillages, avait grand air par la facture large et les souples passages de tons autant que par la finesse compréhensive des attitudes. Et enfin le portrait de Jules Chéret était peut-être la meilleure

œuvre de M. Blanche. Chéret apparaissait là tel que ses amis intimes seulement l'ont pu bien connaître, alors qu'ils le voyaient travailler en fumant une cigarette. A peine assis au quart du tabouret, le torse élancé, une jambe nerveusement crispée, l'autre détendue comme dans la projection de la fente à fond de l'escrime, le grand corps svelte, gainé de drap noir, se cambre : la tête fine, dont la moustache blanche étonne dans ce surprenant visage frais, se penche pour viser l'endroit exact où va poser la touche la main qui sur la palette la prépare, les bras ramenés au corps. Comme un fleuret va jaillir le pinceau du jet vif de la fiévreuse main dont les doigts fuselés le darderont : on sent l'énergie, la décision, l'acharnement du grand décorateur lyrique, en tout son organisme invraisemblablement jeune. Dans cette vaste symphonie sombre, la note rose et blanche de la tête brille au



TÊTE D'ÉTUDE

centre, et au bas se joue la note fauve d'une bottine jaune parmi des rouleaux d'affiches. C'est le portrait vraiment révélateur d'un Français de race par un autre, et c'est une admirable figure de l'artiste surpris en plein travail, en pleine inspiration. On ne fera rien de plus vrai que cette image d'un homme alliant dans sa personne la correction de la

gentry à la désinvolture d'un garde-français, avec un singulier mélange de nervosité et de mélancolie, et un tel portrait offre l'intérêt d'une triple belle peinture, d'un document d'art psychologique sur un des grands producteurs de ce temps, et enfin d'un document sur M. Blanche lui-même.

A l'Exposition de 1900 on revit la fa-



LA FAMILLE THAULOW

mille Thaulow, M<sup>mes</sup> J. E. Blanche et Barrès, M<sup>me</sup> Jacques Bizet, le jeune M. Fauquet-Lemaître en costume de chasse, des têtes, et cet ensemble plaçait M. Blanche au premier rang des jeunes peintres français contemporains.

En 1901, une grande toile, depuis reprise, groupait quelques littérateurs autour de M. André Gide, dont la figure en pied, drapée d'un vaste mac-farlane noir, avait grand style. L'effigie de M<sup>me</sup> Raunay, un peu flottante, d'une couleur indécise, se compensait par de vigoureuses natures-mortes. Et au

Salon de 1902 tout le monde a goûté l'envoi si varié et si fortement conçu : le portrait de Charles Cottet, qui est tout lui-même ; le gracieux portrait du petit Van Dyck modernisé qu'est le jeune Philippe Barrès ; le robuste et intéressant Paul Adam vu surtout comme un combatif et comme le peintre de batailles de la *Force*, descendant de soldats et soldat de l'idée, avec un regard d'énergie où j'eusse aimé voir prédominer plutôt la mysticité et le rêve qui en éclairent parfois la prunelle bleue et verte, quand l'auteur de

## L'ART DÉCORATIF

*l'Enfant d'Austerlitz* redevient celui d'*Être* et d'*En Décor*; la nature-morte puissante du *Poisson en gelée*; les deux *Liseuses* enfin, surtout celle avec un chapeau, qui est un morceau pour le Musée du Luxembourg. Il faut ajouter à tant d'œuvres quelques toiles récemment achevées : un grand portrait de M. Francis Vielé-Griffin et de sa famille, d'un coloris très chaud et très varié, où l'arrangement atteint à l'extrême science, et surtout deux portraits, l'un de M. Lucien Simon, l'autre de M. Claude Debussy. Là, les recherches de M. Blanche sont pleinement exaucées. Des vêtements noirs, du linge blanc, un bras de fauteuil, la clarté des mains et des têtes, l'absolue nudité grise des fonds, c'en est

assez pour que se concentre l'étude approfondie des regards, des bouches, des plus subtiles nuances de l'épiderme. De la contemplation entièrement sincère naît la suggestion psychologique. Ce sont des portraits d'organismes et ce sont des portraits d'âme. La peinture techniquement robuste et moralement inquiète de M. Simon, la musique mystérieuse et sensuelle de M. Debussy sont là tout entières. Ces deux portraits sans tapage, d'une noble tonalité, d'une tenue aussi franche que les Manet et aussi stricte que les Whistler, sont deux chefs-d'œuvre.

Telle est l'évolution de M. Jacques Blanche, avec ses fluctuations, ses lentes précautions, et tout à coup, depuis 1896, son épanouissement saisissant. Voici un peintre qui, sur beaucoup de points, a précédé les intimistes actuels, et apporté dans les Salons une note de délicatesse et de vérité qu'il ne faut point confondre avec l'élégance superficielle d'un mondain. A un moment où, sur les ruines de l'école, s'installait un peu tapageusement la rutilance de l'impressionnisme, M. Blanche a sans aucun doute été un exemple de mesure, une référence libre aux maîtres, un type d'harmoniste conscient et sobre, mêlant curieusement les intuitions du modernisme et la confiance dans la leçon des morts, sans servile imitation de leur style, mais avec le respect de leur exemple. M. Jacques Blanche offrira peut-être au critique l'étude la plus significative des préoccupations actuelles des peintres de style; son évolution les re-

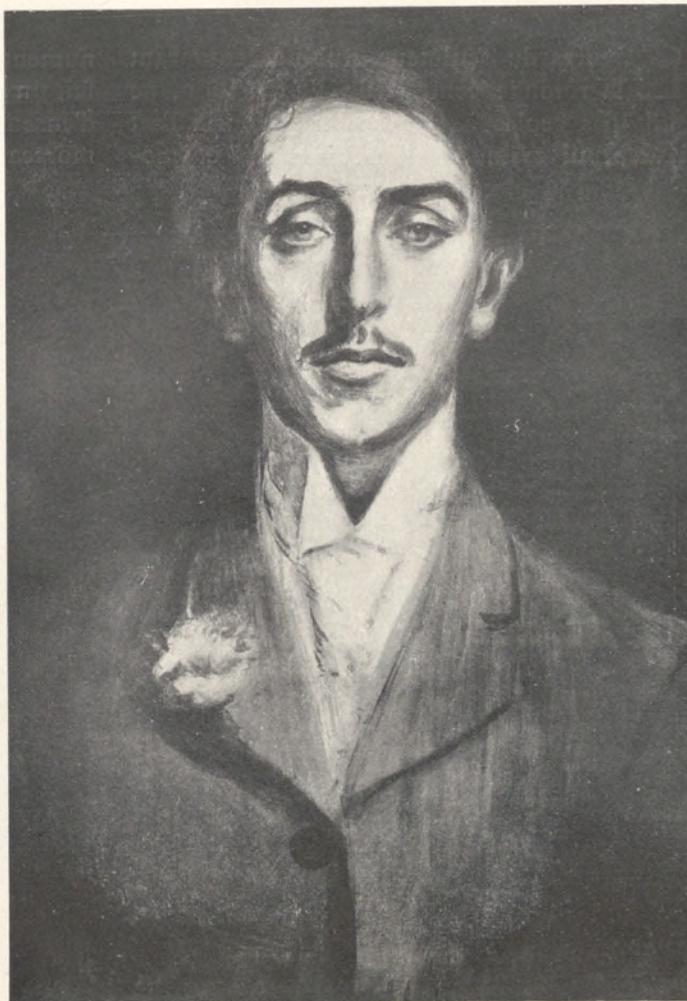


ÉTUDE D'ENFANTS

flète tour à tour, dans un ordre qui est par lui-même un renseignement psychologique d'intérêt général. Et c'est encore par un autre côté qu'attire cet artiste, par sa profonde conscience, par son curieux choix restrictif, par sa volonté d'une ligne de conduite excluant certains domaines où la réussite plus facile s'offrait. Très peu d'hommes montreront cette maîtrise de soi, cette retenue de l'imagination devant la fidèle observance du réel dans l'art plastique. Mais tout cela est éloge d'un caractère : le peintre n'a pas à se repentir des décisions de l'homme. Nous lui devons, sinon tout à fait les seules — et il ne s'en faut guère — du moins les plus originales effigies de jeunes filles que notre temps ait vu peindre. Il y a mis tous les dons de vision douce et de tact mélancolique d'un esprit presque frileusement replié sur lui-même, et une grâce française bien prenante. Il en a restitué l'exact degré psychologique, il leur a trouvé un style personnel, il ne les a pas affublées de cette «vérité de tableau» que dément la vie ordinaire. Il a excellé à définir l'âge ingrat et ses charmes de gaucherie, le conflit subtil de la spontanéité enfantine et de la retenue de la fillette qui va devenir jeune fille : il a, dans cet ordre d'idées, réussi ce que tant de peintres et de romanciers ont si complètement manqué. Et M. Jacques Blanche est aussi un rare peintre d'étoffes, un dessinateur de caractère sachant noter les plis familiers, les déformations légères suggérées au costume par l'accoutumance du corps qui l'habite. Il plaît par on ne sait quel attrait sérieux, doux et pensif, par la vérité lente de la somme d'observations sagaces, et n'ayant cherché que le vrai, il a trouvé en lui une distinction non préconçue, non stylisée, qui reste limpide et pénétrante, et qui parfume toute son œuvre.

Je n'aperçois pas de personnalité plus soigneusement maîtresse d'elle-même, mieux préparée, plus prudente et plus ferme, parmi

les peintres nouveaux qui se sont libérés de l'académisme, puis de l'impressionnisme, puis de la désinvolture sommaire qui caractérisa, il y a quatre ou cinq ans, ce qu'on



PORTRAIT DE M. MAURICE BARRÈS

pouvait appeler « la peinture Champ-de-Mars ». C'est avec joie qu'on verra un peintre ayant su éviter ce dernier genre de cliché, non le moins dangereux, et se référer avec purisme aux principes essentiels de son art, en fuyant la virtuosité, en ne se jetant pas non plus au-devant des difficultés pour faire montre de son adresse, mais en ne les esquivant jamais et en les résolvant avec une constante honnêteté professionnelle. Le plus clair de l'originalité de M. Blanche sera d'avoir été mieux récompensé par cette honnêteté que par la facticité brillante qui s'impose si vite à la majorité peu avertie, mais qui connaît de si décevants et si subits revers.

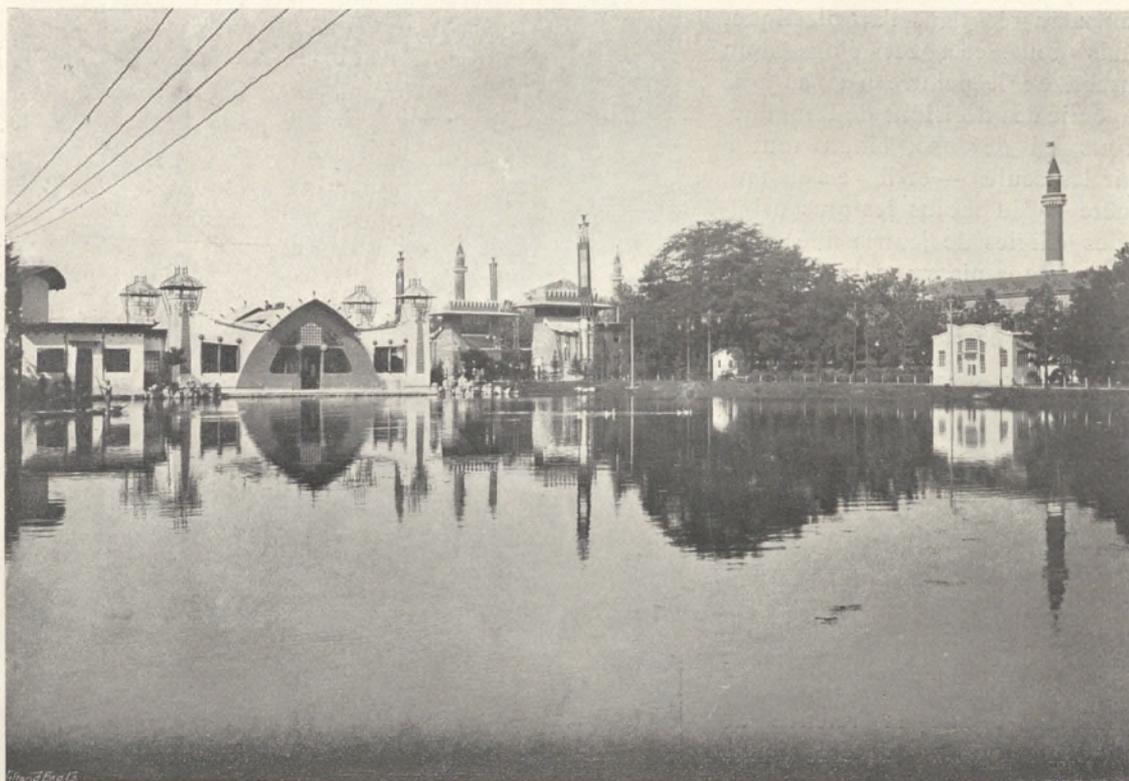
CAMILLE MAUCLAIR.

# L'EXPOSITION DE TURIN

## LA CONTRIBUTION ITALIENNE

LES figures du sculpteur Rubino, entourant la rotonde centrale de l'Exposition, ne sont pas seules à représenter à Turin l'art italien, ni même l'art architectural et mo-

numental de l'Italie. Cet esprit italien, s'il fait un peu trop défaut dans les constructions d'ensemble, il faut le voir dans certains morceaux de détail ; et au demeurant, n'est-ce



L'EXPOSITION DE TURIN

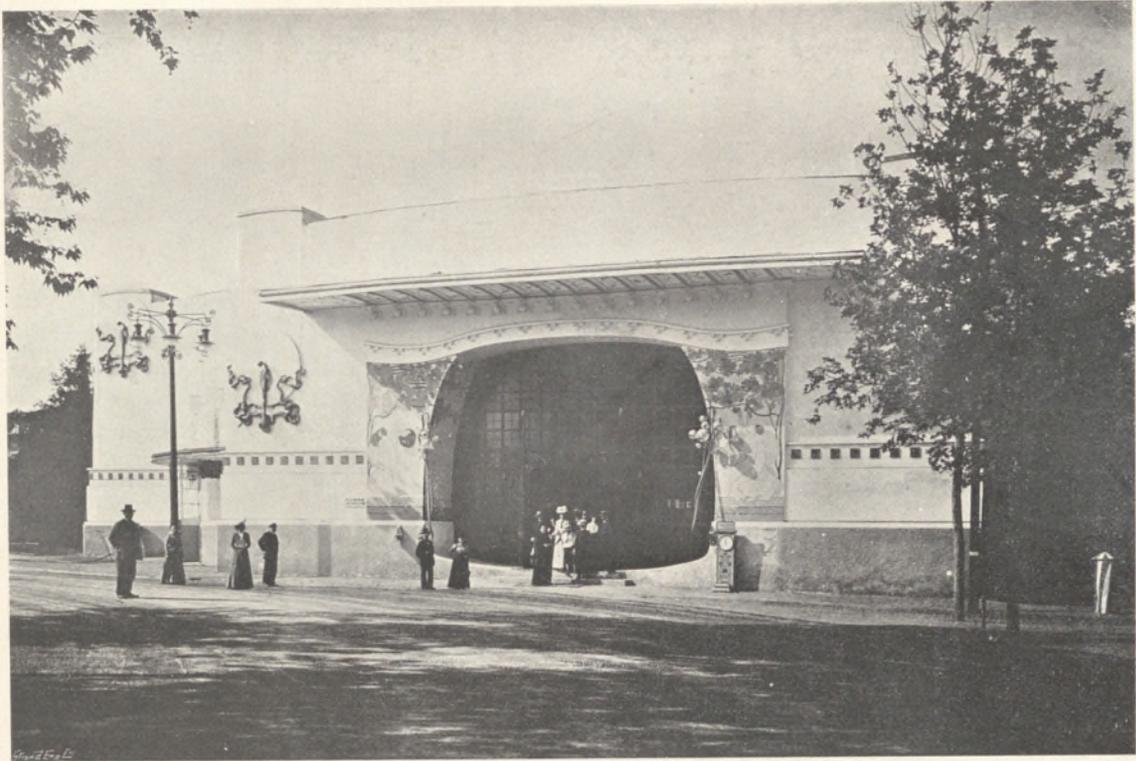
VUE GÉNÉRALE

pas là qu'il est destiné à apparaître le plus à son avantage : c'est avant tout un esprit de finesse et d'ingéniosité, qui se fait surtout valoir dans les raffinements d'exécution, dans le sens de la composition, parfois même trop subtil, dans la conception trop guidée quelquefois par la recherche sentimentale. Mais dans les œuvres où ces qualités se trouvent arrêtées à temps et tempérées, on jouit d'un art très savoureux.

Il en fut bien ainsi de tout temps dans cet heureux pays de lumière et de gaieté, où la facilité de la vie, la bonne disposition des caractères coupaient court aux œuvres moroses, péniblement mises au jour ; à part

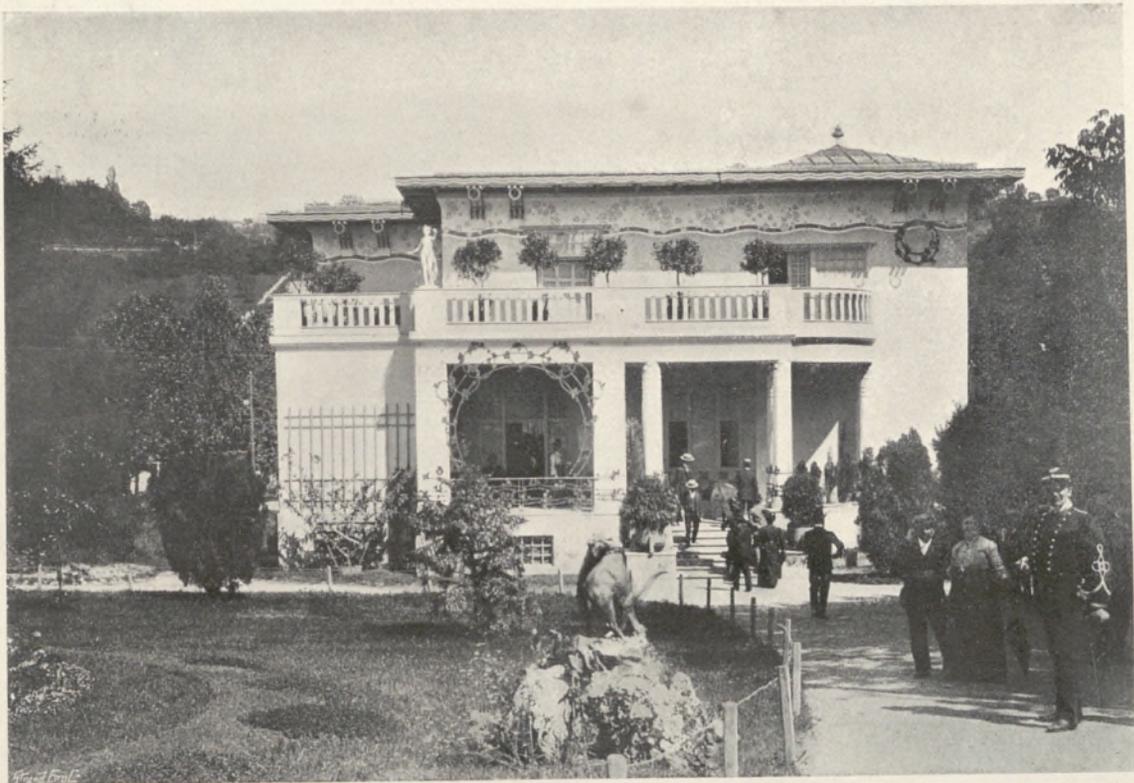
quelques génies plus tourmentés que l'on peut compter dans l'histoire de l'art italien, et dont le plus puissant reste Michel-Ange, nous trouvons à peu près chez tous des œuvres nées sans contrainte, dans la joie de la production, à l'imitation d'une nature féconde et aimable. Tout est grâce et sourire, même dans la mélancolie ; et chez des artistes de haute valeur, le maniérisme et l'afféterie se laissent parfois apercevoir.

Dans les œuvres sérieuses même, les recherches de grâce et d'élégance abondent ; on saisit partout ce côté de *gentillesse*, qui séduit l'imagination italienne ; l'*anecdote* intervient de toute part dans le caractère de



L'EXPOSITION DE TURIN

L'EXPOSITION VINICOLE



L'EXPOSITION DE TURIN

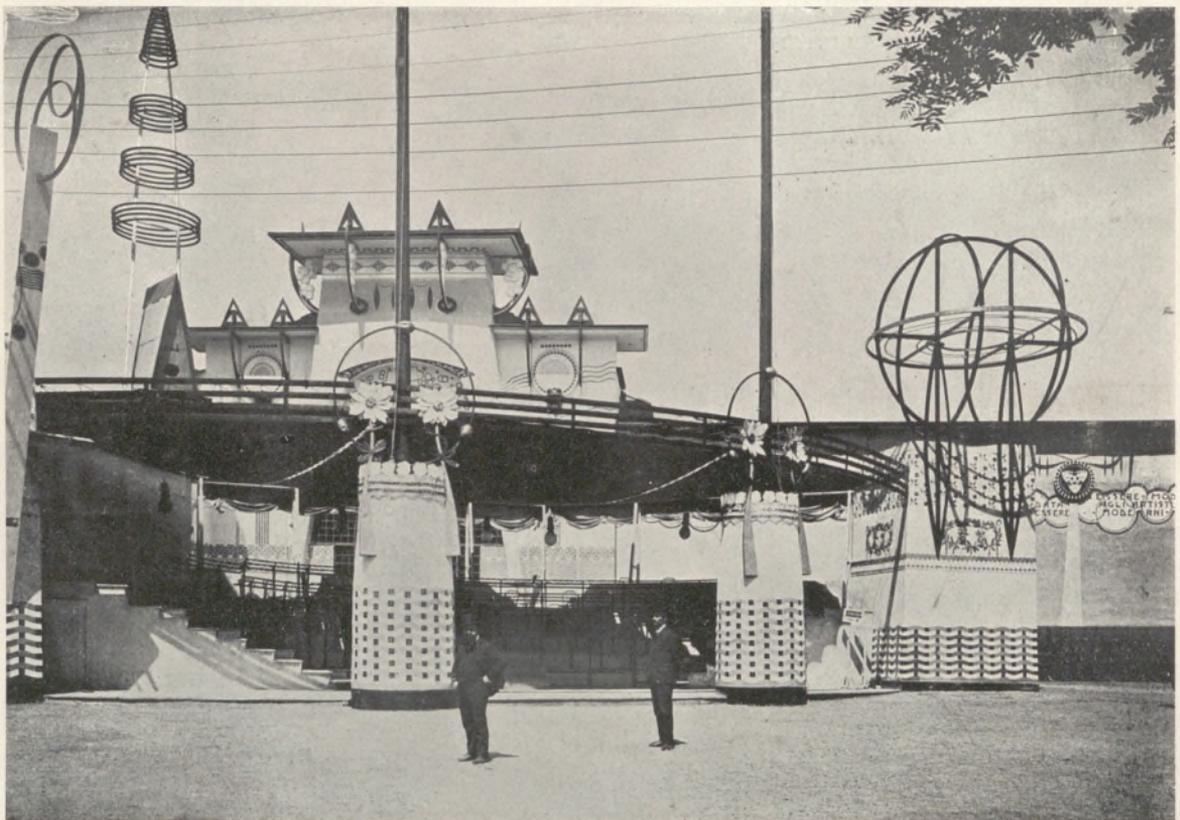
LE PAVILLON AUTRICHIEN

L'ART DÉCORATIF



L'EXPOSITION DE TURIN

LE PAVILLON DES BEAUX-ARTS



L'EXPOSITION DE TURIN

LE HALL DES CONCERTS

l'œuvre d'art, dans l'invention décorative. Dans le *cortile* du Palais Vieux de Florence, où les fûts de colonnes se brodent de rinceaux en entrelacs, la fontaine de Verrocchio a pris pour motif un enfant jouant avec un poisson qu'il étrangle de ses petits bras. Les *bambini* de Donatello, de Desiderio ou de Mino, comme ceux des della Robbia, malgré qu'ils ornent des tabernacles, ont de l'espièglerie dans leurs mouvements, des fossettes sur leur figure riieuse. Les madones elles-mêmes sont de toutes jeunes mères,

s'amusant avec leurs petits. L'observation familière et pittoresque retrouve toujours ses droits, avec l'intérêt des menus effets d'expression, des chairs potelées, des mouvements naïfs. La même curiosité éveillée s'observe dans l'abondance de l'ornementation, de l'accessoire floral. Les artistes italiens, comme le peuple près duquel ils travaillent, veulent s'entourer de belles images, du reflet de toutes les formes joyeuses qu'ils voient s'agiter dans la nature et dans la vie. Il y a toujours dans leur œuvre un fond de



PAVILLON DE L'ADMINISTRATION

naturalisme intense, qui se trahit par des coins d'observation exacte chez les plus idéalistes ou les plus méditatifs d'entre eux.

Le fond du tempérament national n'a heureusement pas perdu tous ses droits aujourd'hui, au milieu d'influences déteignant les unes sur les autres, et l'on en trouve d'intéressants exemples à Turin même, où les architectures de M. d'Arónico, qui a construit tous les bâtiments officiels de l'Exposition, et de M. Lotio, qui est l'auteur du Restaurant Moderne, ne se distinguent pas essentiellement du Pavillon autrichien de M. Baumann, qui est un Viennois authentique.

La Société de l'*Emilia Ars* a été fondée à Bologne pour sauvegarder précisément les

traditions des vieux métiers italiens, et en particulier celles de la province de l'Émilie. C'est chez elle que nous trouvons, pour une grande part, à l'Exposition de Turin, les efforts capables de nous rassurer sur la renaissance des arts d'Italie, entretenus dans le sentiment national.

On l'a compris, nous trouverons toujours dans le pays une conception *imaginée*, c'est-à-dire ayant recours à un rappel abondant et direct de formes tirées de la nature, de la figure humaine comme du monde animal ou végétal. Il ne faut point demander à l'Italie une combinaison de lignes purement logiques et architecturales; l'ornement vient de lui-même sous les doigts de l'artiste, et il révèle toujours un grand sentiment de

## L'ART DÉCORATIF

tendresse pour les formes observées dans la nature : l'art italien est naturellement expansif ; il tient du tempérament méridional, et il n'a point à contraindre son vrai caractère.

Les excès de ce tempérament, on les connaît. Notre Exposition de 1900 nous a mis en face de ces œuvres de minauderie, taillées et ajourées dans un marbre anémié, comme elles le seraient dans un savon ou un navet, sans accent, sans que l'on perçoive sous les plis de l'épiderme la vigueur d'une ossature. Les pires fadaises d'une romance ressassée et resucée ont inspiré ces sujets à airs penchés et à petites mines, sur lesquels on voyait s'épingler sans fin les cartes d'acquéreurs. *Vendu trois cents fois !*



L'EMILIA ARS

PORTE (BOIS SCULPTE)



L'EMILIA ARS

GRILLE

c'était le triomphe du carrare mécanique, où la pierre, gardant l'éclat du sucre, voulait jouer la transparence des dentelles ou le papier froissé. Les mignardises d'exécution, les tours de passe-passe avaient seuls tenté l'ouvrier, constituaient tout son art.

C'est encore la même prétention qui s'étale sur les figures funéraires des *campo santo* modernes, à Gênes, par exemple, ou même à Nice, resté comme un vestibule de l'Italie. Les belles dames en robes de moire et en broderies, les chapeaux haut de forme sollicitent le statuaire, et tous ces personnages de marbre, dans leurs attitudes pathétiques, n'ont l'air que de pierrots enfarinés, de statues du Commandeur mimant quelque farce macabre.

La sculpture n'est pas seule à ne mettre en valeur que cette habileté funeste. Les plus beaux exemples des arts anciens tombent



G. ROMAGNOLI

FONTAINE

dans la caricature. A quoi ont abouti les meubles sculptés, d'une forme souple dans leur richesse, qui avaient fait la renommée de quelques ateliers vénitiens ? Ils sont devenus ces bahuts ou ces fauteuils grimaçants et bossués, où se tordent des corps étranges de gnomes et de chimères, et dont il semble que M. Carabin veuille renouveler chez nous une déplorable tentative. Ils ont abouti encore à ces nègres porte-plateaux ou à ces diables en habit rouge, destinés à mettre dans les antichambres de fantaisistes silhouettes. Dans les mains de ces artisans, tout devient joujou ; l'esprit d'ingéniosité, qui anime tout l'art authentique de la race, ne serait plus avec eux que de la gageure et de la plaisanterie.

Pareille aventure n'arrive-t-elle pas encore dans un autre domaine de l'antique production vénitienne ? Les verriers de Murano nous ont laissé des formes admirables, dont tout le sentiment réside dans l'évasement du calice, inspiré de fleurs diverses, dans l'élanement du pied, dans les légères canelures qui donnent parfois du mouvement au

vase. Aujourd'hui le modèle se surcharge et se complique ; des fleurs ou des serpents de verre viennent se poser sur les parois ; les couleurs s'entremêlent. Il ne suffit plus de souffler une forme harmonieuse ; l'ouvrier veut utiliser toutes les richesses de colorations possibles, toutes les ressources des pastilles et du filage. Son travail entend rivaliser avec celui du confiseur construisant ses pièces montées.

Quelques hommes de bon sens, d'initiative et de goût sûr ont profondément senti la voie de décadence où se précipitaient l'art et l'industrie italienne, du moment que le sentiment du beau se perdait pour faire place à celui du curieux et du plaisant. Tandis qu'il en était temps encore, ils ont voulu entraver cette ruine de tout un noble passé, de tout un patrimoine dont l'Europe entière a fait son profit. C'est de ce sentiment de honte et de révolte contre l'apathie générale que sont nés, ces dernières années, en Italie les efforts de renaissance sérieuse ; et c'est



L'EMILIA ARS

ENCADREMENT DE PORTE

## L'ART DÉCORATIF

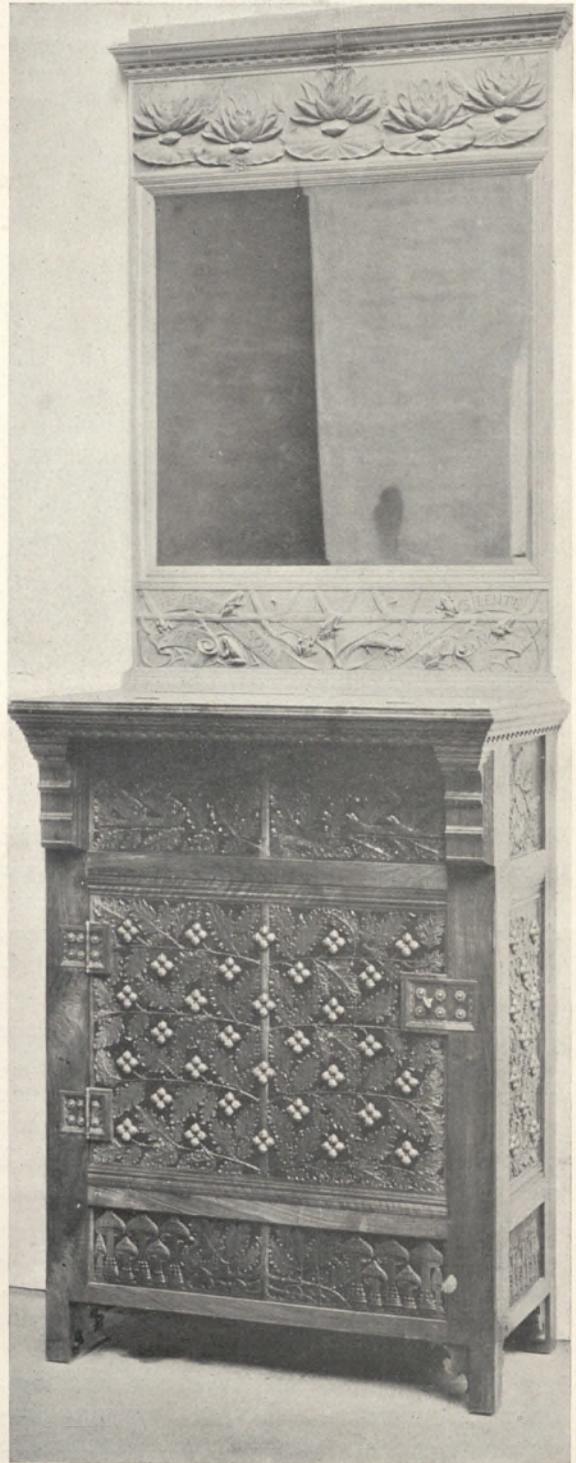
la volonté d'affirmer ce sentiment, de protester contre la production ambiante et de replacer l'Italie parmi les nations préoccupées de l'évolution artistique, qui a donné naissance à l'Exposition de Turin.

La Société de l'*Emilia Ars* s'est attaquée à tous les grands et menus travaux qui concourent à l'organisation de la demeure. Un grand nombre des ouvrages exposés — et ce sont ceux-là que nous examinerons d'abord — comportent une conception architecturale; et il est intéressant de les mettre en regard des formes introduites en Italie par l'école autrichienne.

Une petite fontaine de marbre, de M. Giuseppe Romagnoli, de forme extérieure très simple, quoique de contours doucement assouplis, reste dans la donnée générale d'une borne plantée sur le chemin. Un masque jeune et songeur se découvre à demi dans la profondeur du bloc, et un mince filet s'échappe de ses lèvres. C'est la *Source alpestre* que M. Romagnoli a voulu évoquer dans sa fontaine. La conception reste donc imagée et sentimentale, elle reste bien italienne, dans son fond comme dans son exécution élégante; mais l'artiste ne veut pas exprimer plus que ne le peut son art. Il met bien une idée dans son œuvre, mais l'expression en reste discrète et tangible, dépourvue de tout symbole grossier, de tout rébus trop matériellement transcrit. Ce front pur et ombrageux de jeune nymphe des sommets, ces lèvres farouches, ces humbles fleurs qui s'élèvent à la base, sur la blancheur neigeuse du marbre, ce sont là les seuls interprètes que le sculpteur aie voulus. Ils ne trahissent pas la discrétion de son sentiment, le charme de sa pensée d'artiste. Il n'y a point là de formule, de stylisation, mais la traduction franche et directe d'un sentiment, par l'observation tirée de la vie.

Ce sentiment de la vie, avec cette inclination délicate de pensée, la sculpture monumentale de l'Italie la retrouve, à la suite de quelques artistes très personnels. Dans les jardins même de l'Exposition, en face de la porte d'entrée, le sculpteur Calandra a planté un fougueux monument de bronze, en l'honneur du prince Amédée de Savoie. Le cheval est nerveux, maîtrisé par le cavalier dans la bataille; et voici que des quatre coins du piédestal se précisent de vigoureux groupes en haut relief, modifiant

la composition ordinaire de ces monuments historiques, et donnant un grouillement de



L'EMILIA ARS

BAHUT

formes bien vivantes, un peu trop mouvementées peut-être, pour participer au rôle

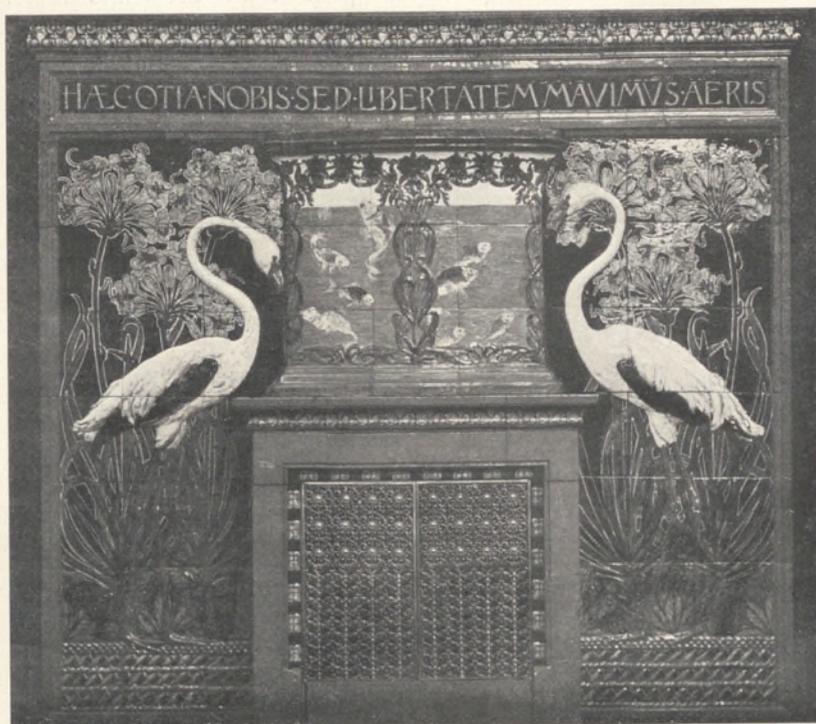
architectural du soubassement, mais modelées avec force et souplesse, et rendues dans toutes leurs vibrations plastiques par une fonte admirable.

La vibration, la palpitation de la vie, voilà ce qui tente la sculpture italienne, avec quelque chose de plus fébrile que jamais, avec tout ce que la complexité de l'éducation a ajouté de nuances à nos sensations. L'exemple le plus complet de cet

s'élève et s'infléchit de chaque côté sur le chambranle, portant des groupes de feuilles; puis un fronton s'épanouit en éventail, où les fleurs s'ajoutent aux feuilles par bouquets. C'est l'ornement primitif des seuils antiques qui se trouve ici sobrement rappelé, avec toutes les images qui s'y trouvent rattachées: la tige vivace s'élevant le long de la demeure, ombrageant la porte et courbant ses branches, portant sa floraison après la poussée des

feuilles, et les fruits après les fleurs; la souche plantée fortement dans le seuil, et multipliant ses rameaux; la famille restant attachée à ses affections et à ses origines. Un mince bandeau de limaçons surmonte l'ensemble, venu d'une même inspiration rustique, qu'accuse l'hospitalière devise latine: *patet amicis*.

C'est un art sain qui a fourni ce décor, à la fois discipliné et franc d'expression, laissant aux feuilles et aux fleurs leur fraîcheur libre, leurs légers froissements. Les Ghiberti pour la bordure des portes de



L'EMILIA ARS

POÈLE (CÉRAMIQUE)

art, celui dont la signification reste le plus riche en dessous de toutes sortes, c'est sans doute l'œuvre de M. Leonardo Bistolfi, que nous nous proposons d'étudier prochainement en détail, et qui a recréé, peut-on dire, en Italie un art funéraire monumental, à la fois philosophique et humain. Nous pouvons citer aussi les figures modelées par le prince Paul Troubetzkoï, italien d'éducation et de résidence, qui présentent encore cette préoccupation d'élégance sentimentale et expressive et de vie réelle, traduite avec une extrême sensibilité.

Plus étroitement appliqués à l'architecture, nous pouvons voir ce que donnent ces principes de sculpture, curieux mélange d'idéalisme et de réalisme, sur un encadrement de porte exposé par l'*Emilia Ars*. Un rameau

bronze du Baptistère de Florence, Jean Bologne pour celle de Pise, n'en usaient pas autrement; ils observaient le fouillis des buissons, le désordre des champs, et entrelaçaient des branches où se perchaient des oiseaux, où glissaient de gentilles bêtes. L'art que nous retrouvons ici est un art traditionnel, et un art toujours neuf parce qu'il est sincère.

Le travail du métal a séduit les artistes italiens sous d'autres formes que les fontes aux belles patines, voilant l'éclat trop cru sous des oxydations veloutées: tout ce qui exhortait aux beaux exercices de métier devait les attirer; la ferronnerie leur donnait un beau champ d'expériences manuelles, et on n'aurait pas besoin de citer d'autre exemple que les tombeaux des della Scala à Vérone, où les grilles et les divers travaux de fer

## L'ART DÉCORATIF

jouent un rôle si important. *L'Emilia Ars*, qui veut ressusciter l'ardeur de toutes les techniques nationales, n'a pas omis dans son programme les ouvrages de ferronnerie, et



L'EMILIA ARS

CASIER A MUSIQUE

elle nous permet de voir à Turin des ouvrages tout à fait remarquables. Nous publions une grille formée de branches de lys, où nous observons encore cette conception libérée des formules d'école. C'est en présence de la nature que l'ouvrier se laisse inspirer; il respecte sa matière, mais il respecte aussi son modèle. Nous sentons la saveur d'un art très vivace, appelé à une vie durable, puisqu'il ne se rétrécit pas et se renouvellera sans cesse dans la nature. Les lames de métal s'assouplissent et s'enroulent, sans excès de découpage, sans papillottes fallacieuses, voulant tromper sur la résistance de la matière. Le fer est bien employé, sans mièvrerie comme sans raideur.

La plante encore et l'animal se combinent pour former un décor de céramique, adapté à la construction d'un poêle. D'autres traditions italiennes reparaissent ici, celles des immortelles majoliques, que s'efforce particulièrement de faire revivre à Florence la Société de *l'Arte della Ceramica*, dont nous étudierons plus spécialement les travaux. Les della Robbia n'avaient pas peur d'un art naturaliste, fort en couleur, donnant l'accent même de la vie. Ils prenaient des types populaires pour modeler d'après eux leurs personnages, et ils tordaient autour de leurs médaillons et de leurs tabernacles une lourde guirlande de fruits et de fleurs, éclatante de maturité. Que l'on se rappelle les reliefs si vifs, si populaires, des *Œuvres de la Miséricorde*, courant en frise sur la façade de l'Ospedale del Ceppo, à Pistoia; et toutes les pommes de pin, les courges, les têtes de pavots ou les grenades qui se gonflent et pendent de tout leur poids autour de leurs Madones et de leurs scènes évangéliques, comme une offrande de toute la campagne féconde. Avec un sentiment moderne de l'élégance, des inflexions de lignes cadencées, le décor de poêle de *L'Emilia Ars* remonte aux mêmes sources d'inspiration et recherche les mêmes puissances de couleur. La grille de métal ajourée est d'un très heureux motif.

Enfin, le travail du bois a de tout temps suscité en Italie de nombreux ateliers. Les excès dont nous avons dit un mot plus haut sont loin d'entacher toute la production de l'ébénisterie italienne; on trouve là comme ailleurs le goût du raffinement délicat, qui fait varier les ressources de la main-d'œuvre, enrichit le travail original d'incrustations ou de dorures.

Qu'est devenue aujourd'hui l'ébénisterie italienne? Si nous mettons à part les produits contournés, surchargés, trop imagés et inaptes à l'usage dont nous avons parlé, il n'y a pas une différence fondamentale entre un certain courant de fabrication industrielle



L'EMILIA ARS

TABLE

et celui qui peut exister chez nous, du moins chez une certaine classe de producteurs. D'un côté, on recopie ou l'on plagie à satiété quelques modèles qui ont fait la gloire de l'art italien; de l'autre, on veut aspirer tous les souffles du jour, et le moulin de l'« art nouveau » fait tourner son aile à tous les vents, qu'ils viennent d'Angleterre, de Munich ou du faubourg Saint-Antoine; et dans ce cas, la nouveauté se révèle comme de juste par les extravagances les plus saugrenues, où les fabricants italiens apportent peut-être une cranerie et un enjouement dans l'horrible qui leur sont spéciaux. Toutes ces monstruosité seront balayées comme chez nous, non sans avoir indisposé malheureusement le public contre des œuvres très louables, par confusion d'étiquette.

Mais ce sont

trop et semble s'inspirer du mobilier anglais ou de certaines formes rustiques des pays scandinaves. Mais la latinité, l'esprit orné et désireux d'un décor se retrouvent dans l'ornementation du bois. On connaît notre principe à cet égard: le sentiment ornemental doit se fondre davantage avec la construction elle-même, être moins un revêtement, un habillage de l'objet, qu'une conception architecturale, déterminant l'ordonnance des parties diverses, les suivant étroitement. Du moins,



L'EMILIA ARS

CABINET

les chercheurs sérieux que nous avons à juger; et de ceux-là il en existe. L'*Emilia Ars* nous présente un assez grand nombre de travaux d'ébénisterie: citons une porte à encadrements et petits panneaux sculptés, puis des meubles divers.

L'architecture de ces meubles est en général très sobre, parfois même un peu

## L'ART DÉCORATIF

il doit en être ainsi chez nous, en France, si nous voulons satisfaire et accorder entre eux à la fois nos besoins de grâce et de logique. Peut-être le sens du décor a-t-il le droit de l'emporter davantage en des pays plus méridionaux, de même qu'une forme plus rudimentaire, plus dénuée d'élégance, peut être mieux acceptée dans les pays du Nord. Mais on le comprend, nous devons apprécier toute œuvre d'art avec nos instincts, notre tempérament propre.

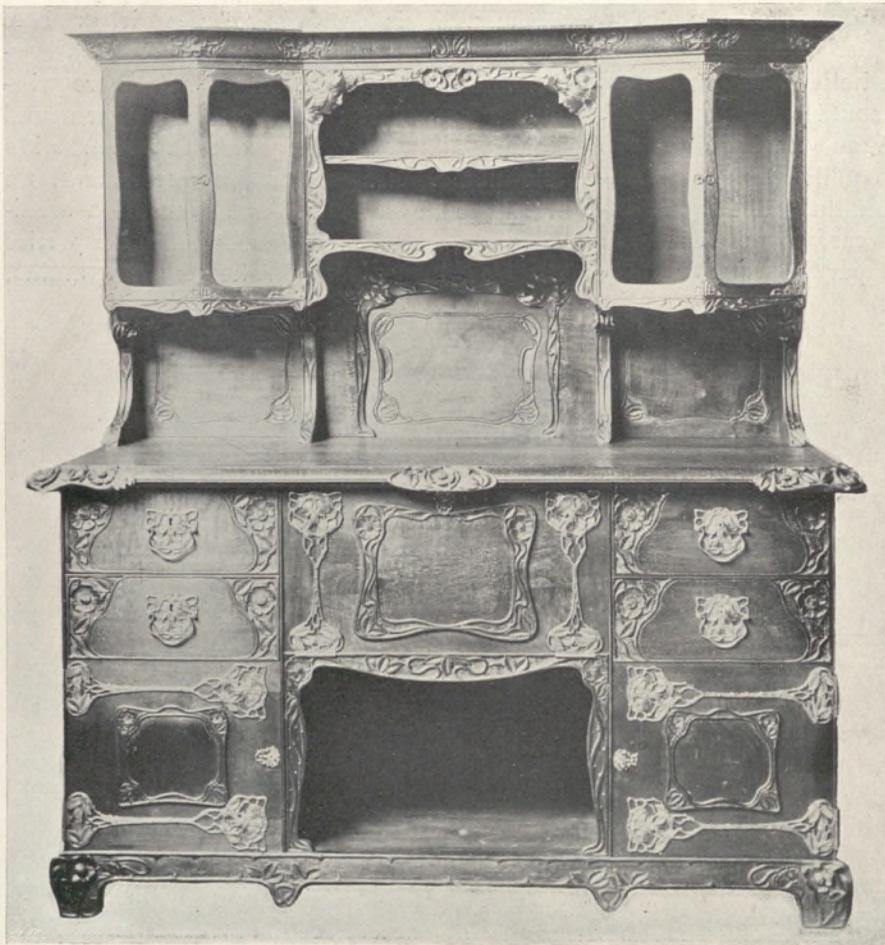
Cette observation générale une fois faite, il y a des finesses de détails extrêmement intéressantes à observer dans ces meubles de Bologne. Il faut remarquer, d'ailleurs, que le dessin ornemental est toujours fort bien composé, qu'il ne semble pas avoir poussé à l'abandon sur la surface qu'il décore, mais qu'il est bien compris pour l'occuper. Les moyens d'exécution sont, en outre, assez variés; la sculpture ajourée y joue un rôle

assez important, comme dans le casier à musique que nous reproduisons; et si l'on doit craindre la fragilité de ce travail dans une paroi de bois, nous ne pouvons nier que des artistes influents n'en aient donné chez nous l'exemple, Émile Gallé, entre autres, et que les effets produits ne soient souvent charmants, lorsque le découpage n'est pas sec et se combine avec la sculpture.

Il faut appeler surtout l'attention sur un travail du bois assez particulier à l'Italie, et qui consiste en gravure au trait où l'on introduit un filet d'or. Il semble que l'on traite le bois comme le cuir et le parchemin des relieurs; l'effet rappelle souvent celui des petits fers sur les couvertures de livres. C'est là, à notre sens, un travail un peu menu pour être appliqué à la décoration du meuble, mais il semble pourtant répondre à un goût et à des habitudes de race.

Nous devons faire aussi une mention

particulière de MM. Cuttler et Girard, dont nous avons déjà remarqué les œuvres à l'Exposition universelle de Paris, et qui ont tiré un parti nouveau, à Florence, de toutes les habiletés des ouvriers du bois. L'origine américaine des artistes tempère, d'ailleurs, ou mélange les influences qu'ils ont pu subir; on trouve une trace de leur pays d'origine dans certaines formes générales de leurs meubles; une teinte d'anglicisme apparaît dans quelques éléments de décor; mais ces meubles sont bien traités, au demeurant, selon l'esprit ita-



CUTTLER ET GIRARD

BUFFET

lien, avec les qualités propres des ouvriers du pays. L'ornement sculpté, quoique bien ordonné avec l'architecture des meubles, y devient important et abondant; s'il tient même parfois trop de place à notre gré, il est toujours en lui-même d'un très grand mérite, élégant et souple tout en restant suffisamment dans la matière où on le dégage. MM. Cuttler et Girard usent aussi fréquemment de la marqueterie, qui a laissé de beaux modèles en Italie, depuis les stalles de Pise, de S. Maria Novella ou de la Chartreuse de Pavie. Ils évitent de rechercher une mosaïque trop minutieuse, et s'en tiennent à des effets larges et francs. — Les applications de métal découpé de ces meubles méritent aussi d'être fort appréciées.

Le mobilier, à la fois traditionnel et moderne, a donc déjà de bons défenseurs en Italie. D'autres domaines des arts usuels appellent encore notre attention.

En étudiant toutes ces productions d'arts divers, il ne faut jamais perdre de vue leurs rapports avec le sens général de la forme, qui devient le sentiment de la composition, et qui se rapproche à des degrés divers du sens architectural, jusqu'à se confondre avec lui pour des œuvres capitales. C'est ce sentiment de la forme appropriée qui doit nous faire juger de toute chose, de l'excellence ou de la vanité de l'objet produit.

Nous concevons que les efforts sont importants, en Italie comme dans le reste de l'Europe, en ce qu'ils ne s'appliquent pas seulement à la babiole, à l'objet accessoire, au bibelot, qui envahit et émiette trop souvent encore notre activité; les arts im-

portants du mobilier inquiètent ceux qui cherchent; on veut adopter les principes immuables aux nouvelles formes décoratives, aux nouvelles ressources de matière.

A ce point de vue, il est très intéressant de voir comment, presque en même temps



CUTTLER ET GIRARD

PARAVENT (MARQUETERIE)

que chez nous, l'utilisation de la céramique dans la construction est très sérieusement étudiée en Italie. En France, les travaux de M. Bigot et de M. Muller se poursuivent tous les jours dans ce sens, et ont déjà donné des résultats décisifs. A Florence, l'*Art de la Céramique* a ajouté le travail du grès aux anciennes techniques des faïences italiennes; les travaux d'ensemble que cette fabrique présente à Turin augmentent encore le crédit que lui avaient mérité ses premières œuvres, d'importance plus restreinte, mais d'élégance réelle et de qualités sérieuses.

GUSTAVE SOULIER.

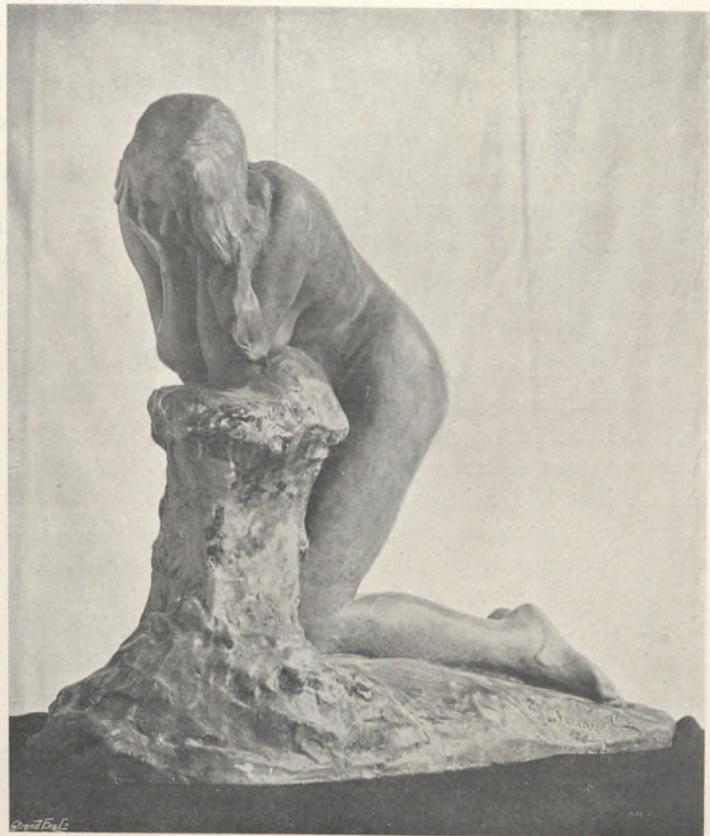
## LA SCULPTURE D'APPARTEMENT



RINGEL D'ILLZACH MASQUE  
(Grès de Muller)

Les Salons ont clos leurs portes depuis le 30 juin. Mais il est temps encore d'en examiner les résultats. Je crois même qu'il n'y a pas de meilleure époque pour le faire. Délivré du souci de tout noter et de tout décrire, le critique peut s'abandonner aux généralisations, préciser des principes qui n'apparaissent guère parmi le chaos des œuvres exposées et que certaines créations, vraiment significatives, demeurées dans la mémoire, mettent alors en pleine lumière. Une des impressions laissées par les derniers Salons est celle de l'insignifiance de la sculpture monumentale. Jamais on n'avait vu, je crois, tant de « grandes machines » académiques, froides, déclamatoires, surannées. La petite sculpture, par contre, offrait bon nombre de choses curieuses. Il semblait que l'originalité, l'invention, l'activité compréhensive de nos sculpteurs se fussent réfugiées là et qu'un bibelot précieusement ciselé, une statuette polychrome gardassent seuls le reflet lointain de l'art des Rude et des Carpeaux. De ce côté, en effet, c'était l'ardeur à poursuivre les problèmes de l'adaptation, c'était la recherche des belles matières, la préoccupation de les allier entre elles, selon leurs sympathies, de les travailler, selon leur grain ou selon leur fibre, la découverte enfin de tout ce que le métier d'artisan, pratiqué par un artiste,

a de surprises, de charme et de vive saveur. Plusieurs œuvrettes sollicitaient le regard et la caresse de la main, avec une silhouette heureuse, avec une patine délicatement nuancée. On y trouvait la promesse d'un art d'intérieur accueillant, aimable, réellement intime. Les gnomes contrefaits et sinistres, les petites femmes sèches, prétentieuses, aux bandeaux plats, que les sculpteurs symbolistes avaient lâchés dans nos appartements, toute cette horde hallucinante d'origine anglaise, belge, autrichienne, s'était enfuie devant le sourire des grâces françaises. Une sphynge agrippée au col d'une carafe, une goule honteusement tapie derrière un encrier rappelaient à peine le récent cauchemar. Au près des objets d'usage en bronze, en grès, en porcelaine, en étain, dus à l'effort logique des Charpentier, des De Feure, des Bigot, des Baffier, robuste généreuse, des Louis Boucher, simple et touchante élégance, les statuette de Dejean faisaient bouffer leurs toilettes parisiennes,



SAMUEL

(Grès de Muller)

LA DOULEUR



THÉODORE RIVIÈRE  
MORITURI TE SALUTANT

(Salon de 1902)



ESCOULA

(Goldscheider éd.)

ANGELUS

celles de Voulot mimaient les danses de Tanagra, les figurines-portraits de Vallgren nous montraient le poète des légendes finlandaises fixant, d'une manière toujours subtile et décorative, la plus exquise modernité, la « Bacchante » de Gardet cambrait son torse harmonieux, les Bretons de Carabin s'agitaient spirituellement, la « Jeunesse » de Dampé enlaçait ses deux vierges sveltes, étroitement drapées, au fin visage, et le prêtre de Théodore Rivière levait bien haut l'ostensoir d'or.

Ce prêtre de Théodore Rivière, je le revois debout sur le roc, résistant à la rafale qui tord sa chasuble blanche, soutenant de toute sa force exaltée le disque massif où rayonne l'hostie. La figure est si pathétique, le geste d'une si belle éloquence que l'on devine le drame : la mer pousse depuis l'horizon violâtre la meute hurlante de ses vagues, une barque désemparée court vers la côte et va tout à l'heure donner contre les récifs. La population du bourg assiste, impuissante, à l'agonie des naufragés. Mais le vieux prêtre est allé revêtir ses vêtements sacerdotaux, quérir aussi le Saint-Sacrement, et les marins, au moment de périr, aperçoivent dans une rouge lueur le signe divin qui domine la tempête ; ils saluent, devant

la mort, l'espoir de la vie éternelle. Vraiment cette image est intensément évocatrice. Elle crée autour d'elle une atmosphère d'orage. Le vent et l'embrun restent aux plis de la chasuble brodée.

Théodore Rivière, le sculpteur impeccable et passionné, dont j'étudiais l'œuvre ici même il y a quelques mois, le chantre de l'Orient et des voluptés païennes, s'est renouvelé par l'interprétation du sentiment chrétien. Après l'inoubliable « Salammbô » que les vertiges de la chair font glisser aux bras du soldat barbare, après « Messaline à Suburre » écrasant le double fruit de sa gorge contre la cuirasse d'un centurion, après les femmes arabes, les petites courtisanes d'Alexandrie, fardées, couronnées de roses, attendant le client d'amour sous les inscriptions du mur céramique, après tant de créatures palpitantes de désir, moites encore des émois charnels, Théodore Rivière dresse une figure d'austérité et de foi. « Mo-



ESCOULA

JEUNE FILLE AU LIERRE

(Goldscheider éd.)

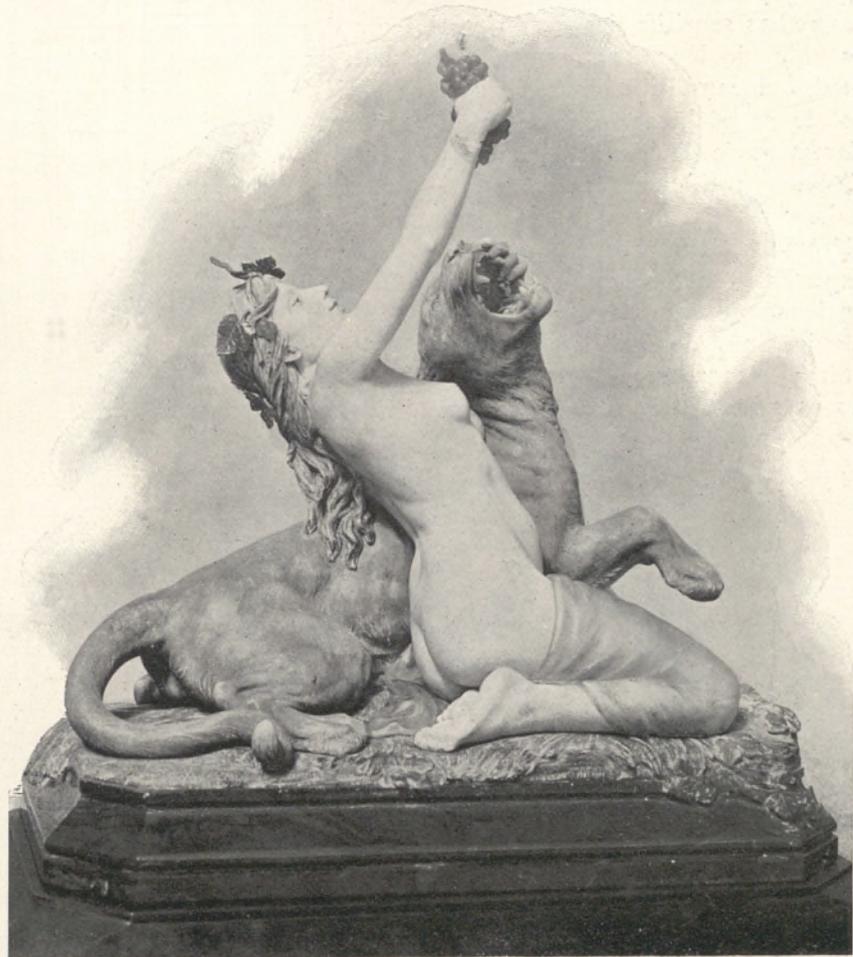
rituri te saluant ! » Voilà comment il intitule son œuvre. C'est le salut qu'adressaient jadis à l'Autocrator les gladiateurs antiques avant de tomber sur l'arène. Mais c'est l'expression d'une autre âme, d'une autre civilisation, l'« ave » suprême jeté, non plus au bord du néant, mais au seuil d'une existence meilleure.

L'obstinée croyance, le mysticisme naïf de la race bretonne — qu'il avait déjà traduits dans « le Vœu » d'une façon fort touchante — l'artiste les a cette fois magnifiquement exprimés. Œuvre de fervent ou bien œuvre de psychologue, la statuette de Théodore Rivière est grande vraiment, plus grande que toutes les immenses « machines » dont je parlais en commençant. Elle dépasse même le pouvoir de suggestion de la sculpture. Elle a la vertu de l'œuvre littéraire. C'est un sonnet à l'ordonnance parfaite, au rythme sûr, aux rimes d'or et le dernier vers laisse en nous une impression

qui se prolonge et s'exalte à l'infini. Les arts plastiques, basés sur l'imitation de la forme concrète, ne permettent pas ordinairement à l'imagination un pareil essor. Seuls les vers des poètes résonnent si longtemps et si loin. Le geste du prêtre breton égale « le geste auguste du semeur » et celui qui élargit jusqu'aux astres la fin de « Booz endormi ».

Est-ce à dire que la création de Théodore Rivière soit en dehors des conditions de la statuaire ? Je ne le crois pas. Elle me semble, au contraire, les réunir toutes : équilibre de la masse, simplicité de la silhouette, exécution à la fois large et précise, discrétion rare enfin dans la polychromie. Baudelaire pré-

tend que toute sculpture qui n'est pas monumentale, qui ne vise pas à compléter une architecture est « un art de caraïbe ». « Sitôt que la sculpture consent à être vue de près, écrit-il dans son Salon de 1846, il n'est pas de minuties et de puérités que n'ose le sculpteur, et qui dépassent victorieusement



GARDET

(Emaux de Lalique)

BACCHANTE

tous les calumets et les fétiches. Quand elle est devenue un art de salon ou de chambre à coucher, on voit apparaître les caraïbes de la dentelle..., et les caraïbes de la ride et de la verrue..., puis les caraïbes du chenet, de la pendule, de l'écritoire... Combien d'artistes, par leur souci ridicule du fini, méritent de nos jours l'épithète de « caraïbes » ! Théodore Rivière, lui, ne la mérite pas. Il modèle aussi largement qu'il conçoit, se préoccupe avant tout de la ligne et du geste, il subordonne le détail à l'ensemble et ne s'attarde qu'au trait caractéristique. De plus, je l'ai dit, il combine avec un goût exquis le marbre, l'or, le bronze, l'ivoire, l'onyx, les

## L'ART DÉCORATIF

pierres précieuses. Il relève par de discrets maquillages la fadeur d'une matière monochrome.

Inspirée de la statuaire chrysléphantine et des terres cuites tanagréennes, cette conception de la sculpture en couleurs peut produire d'heureux effets. Elle introduit dans nos demeures un nouvel élément décoratif qui s'harmonise avec les coulées des grès, les reflets sensitifs des verreries, les ors des meubles de laque, les ramages des tentures et des rideaux. Elle amuse l'œil de sa variété et de sa richesse. Elle a séduit, indépendamment de Théodore Rivière, quelques-uns de nos meilleurs sculpteurs. Nous connaissons tous les statuette peintes de M. Gérôme, danseuses, jongleuses, mimes expertes et délurées, en qui revit l'art des anciens coroplastes. Nous connaissons encore les figurines de M. Vallgren où le bronze doit à la morsure des acides les colorations les plus imprévues et les plus somptueuses.

Nous nous rappelons ces petits groupes de M. Damp, « Raymondin et Mélusine », acier et ivoire, « la Paix du foyer », ivoire et bois, aussi gracieux que « la Jeunesse » du même maître exposée cette année, témoignant d'une égale discrétion et d'une égale simplicité.

La simplicité, la discrétion ! voilà des qualités indispensables à qui use de la polychromie. Tous les sculpteurs tentés par le genre ne les possèdent malheureusement pas. La plupart accouplent sans discernement les pierres et les métaux, opèrent les unions les plus scabreuses, atteignent ainsi le comble de la prétention et du grotesque. Leurs « fétiches » rappellent ces idoles dont parle Hippolyte Taine : « Il y a dans les églises de Naples et d'Espagne des statues colorées et habillées, des saints vêtus d'un froc véritable, la peau jaunâtre et terreuse, comme il convient à des ascètes, les mains sanglantes et le flanc percé, comme il convient à des

stigmatisés ; à côté d'eux des madones en habillements royaux, en toilettes de fête, vêtues de soie lustrée, parées de diadèmes, de colliers précieux, de frais rubans, de dentelles magnifiques, la chair rosée, les yeux brillants, les prunelles formées d'une escarbouche. Par cet excès de l'imitation, l'artiste arrive à produire, non pas le plaisir, mais la répugnance, souvent le dégoût et quelquefois l'horreur. » Quoi qu'il en soit, les œuvres des Théodore Rivière, des Damp, des Gérôme — je ne parle pas de la « Joueur de boules » du dernier Salon qui, à cette échelle de nature, apparaissait d'un réalisme équivoque et bas — les œuvres des Vallgren et des Voulot ont établi les lois de la polychromie, ont fixé les convenances et la mesure de son emploi.

L'auteur de l'œuvre peut seul posséder le sens du trop et du trop peu, le subtil discernement si nécessaires en la circonstance. Sans doute, un artiste peut solliciter, afin de parfaire son œuvre, la collaboration d'un autre artiste, comme



TARRIT

MUSICIENS DE LA RUE

M. Gardet celle de l'admirable joaillier Lalique, pour ajouter la splendeur des émaux à la « Bacchante », reproduite parmi nos gravures, voluptueusement cambrée, exprimant le suc d'une grappe de raisin dans la gueule d'un tigre débonnaire. Mais puisqu'il n'existe qu'un Lalique, mieux vaut, comme Damp, Vallgren, Théod. Rivière, s'acquitter tout seul de la tâche. La statuette est vôtres d'un bout à l'autre. Elle prend un accent, une saveur que n'ont plus guère les grands morceaux de pierre et de marbre, ratissés qu'ils sont bien souvent par de vulgaires praticiens. J'admets pourtant qu'un artiste confie la reproduction de son œuvre à un céramiste. Il en obtient ainsi un nombre indéfini d'épreuves, dans une matière riche et décorative. « La Douleur » du sculpteur belge Samuel, dont nous donnons l'image exécutée en grès de Muller, joint à l'harmonie de sa ligne l'imprévu de colorations grises, vertes et bleutées. Ce que le feu a touché participe de son mystérieux attrait. Le « Masque » de M. Ringel d'Illzach,

également en grès de Muller, est certainement d'une autre allure que les essais plus ambitieux du même sculpteur. Car j'ai négligé de citer comme exemple d'orgie polychrome les deux

bustes : « Victoire » et « Défaite », exposés à la Société Nationale. Leur composition était ainsi indiquée au catalogue : 1° « buste en bronze, cire, fer, laiton, zinc, cuivre, étain, cristal, etc. ! » ; 2° « buste en plomb, cire, laiton, fer, bois, émaux agglomérés ! » Il y avait là une débauche de matériaux en disproportion trop grande avec le résultat obtenu !

Plutôt que d'entrer dans cette voie funeste, nos artistes feraient bien peut-être de créer soit des ensembles ornementaux, soit des œuvres architecturées qui trouveraient dans un ensemble une place essentielle et logique, telle par exemple la fontaine de M.

Viollet, « le Printemps » dont nos lecteurs goûteront l'élégante construction, la délicieuse fraîcheur. Ils risqueraient de n'être, sans cela, que des « caraïbes » très raffinés.

ALBERT THOMAS.



VIOLLET

LE PRINTEMPS (FONTAINE)

## LE BIJOU QUI PLAÎT

La spécialisation des carrières n'est pas en faveur auprès des esprits subjectifs, je veux dire ceux portés à voir le monde tel qu'ils le souhaiteraient plutôt que tel qu'il est. Ils la subissent comme une nécessité, à laquelle la somme immense des connaissances acquises et l'infinie variété des industries nous condamnent; au fond ils en gémissent.

Leur mauvaise humeur s'épanche en utopies qui voient le jour tantôt dans un milieu, tantôt dans un autre, et recrutent quelques partisans par-ci par-là.

L'invention de l'artiste universel est du nombre. On s'est rappelé Michel-Ange sculpteur, peintre, architecte, ciseleur, et l'idée de faire des nouvelles générations d'artistes une légion de petits Michel-Ange a germé dans quelques cerveaux. Des hommes se sont voués à l'apostolat de cette idée; comme il faut des preuves à l'appui de ce qu'on propose, ils nous ont raconté — d'ailleurs avec la bonne foi du méridional qui se grise de ses propres bourdes — que la règle au moyen âge était que chaque artisan fût à la fois orfèvre, serrurier, émailleur, potier, teinturier, et peignît des enseignes. Ces beaux discours nous valent le spectacle de jeunes gens dont le talent s'exerce indifféremment, dans des concours, sur un mobilier de chambre à coucher, un service à thé en porcelaine, le dessin d'une soie, une pièce d'orfèvrerie, un peigne ou un col de dentelle, dans l'espoir de gagner à ce jeu le gros lot de la célébrité. Espoir toujours déçu; Charles Garnier, seul détenteur du secret d'amener le double-six, est mort sans le révéler.

Tout n'est pas à rejeter dans l'encyclopédisme artistique. Mais l'expérience montre que les meilleures productions dans chaque branche viennent de gens qui s'y sont spé-

cialisés et n'en sortent pas. La concentration des facultés sur un seul objet, qui rétrécit encore le cerveau de l'homme vulgaire, pousse l'homme bien doué vers la perfection.

Voyez, par exemple, l'art du bijou. Quand on a nommé M. Lalique, M. Vever, M. Fouquet, M. Gaillard, M. Bonny, la liste des vitrines devant lesquelles le public s'émer-

veille aux expositions est épuisée. D'autres rencontrent un succès d'estime de-ci de-là; mais..., il y a toujours un mais. Leurs bijoux sont trop lourds ou trop grêles; les



G. FOUQUET ET DESROSIERS

uns sont ternes jusqu'à la tristesse, les autres bariolés et pas plus éclatants pour cela; certains prétentieusement littéraires tandis que quelques-uns ont l'humilité du pauvre qui se cache. Bref, il manque toujours à ces productions je ne sais quoi; et c'est ce je ne sais quoi, qu'elles n'ont pas et que les premières possèdent, qui met l'éclair de la convoitise aux yeux des femmes et enlève le public.

Pourrait-il en être autrement? Le professionnel a l'avantage de voir la chose dont il s'occupe objectivement, tandis que le producteur d'occasion ne peut la traiter que subjectivement. Le premier, constamment en contact avec le consommateur — ici la femme — en connaît les désirs, les joies, les dédains, les caprices; il vit dans le milieu et l'ordre d'idées qu'il faut pour concevoir des œuvres propres à la satisfaire, et rien que de telles œuvres. Entre mille moyens possibles, il a l'expérience journalière de ceux par lesquels on arrive le plus sûrement au but; il sait ce que chacun peut et ne peut donner. Le second, qui n'a ni l'observation ni l'expérience à sa disposition, ne peut prendre le point de départ et les développements qu'en lui-même: il a dix chances

de faire faire fausse route pour une de tomber juste. S'il arrive que le professionnel soit un esprit d'élite, qu'il ait le sens inné des bienséances esthétiques — autrement dit le goût — qu'il possède cette force secrète par laquelle on dirige les instincts du public au lieu de le suivre dans ses erreurs, il battra fatalement le producteur d'occasion sur un terrain dont il connaît chaque pli, et son adversaire rien.

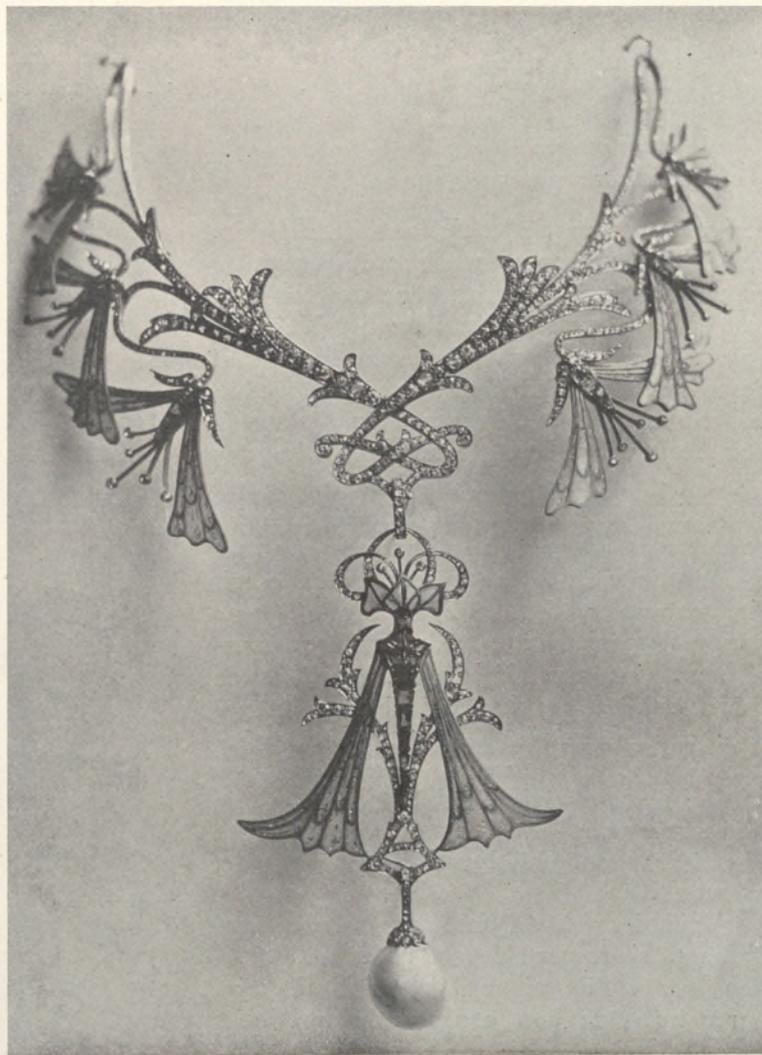
Ici l'on m'interrompt, pour dire que le professionnel est le plus souvent un industriel; qu'il ne crée pas l'objet, qu'il n'en est que l'exécutant; que ce n'est donc pas de lui que le produit tient ses qualités. Il existe même entre artistes et industriels une querelle déjà vieille, récemment passée à l'état aigu, les premiers reprochant aux seconds de ne pas faire connaître leurs collaborateurs, véritables auteurs des modèles, et même de s'attribuer l'honneur de modèles qu'ils ont tout bonnement achetés à l'artiste.

Cette revue doit rester en dehors des débats d'intérêts de classes, et n'a pas à prendre parti dans celui-ci. Mais sa neutralité n'interdit pas à l'écrivain d'exposer les faits qu'il a cru remarquer, ni d'en tirer la philosophie.

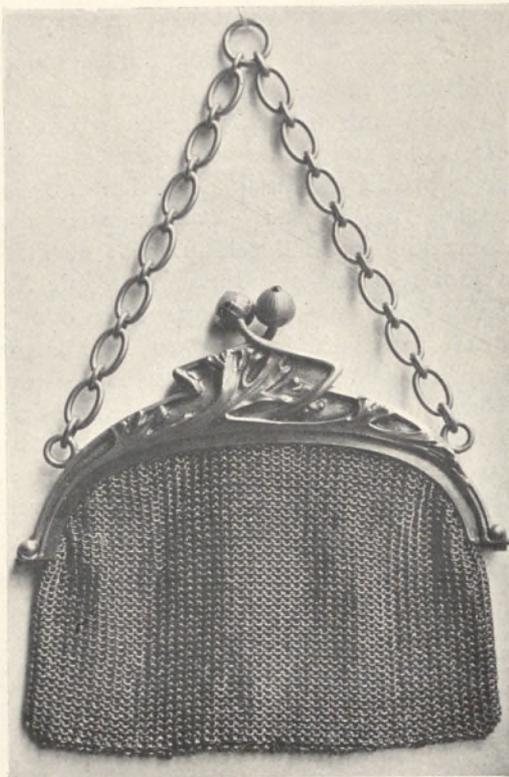
Me renfermant dans ces limites, je crois qu'on s'exagère le dommage dont on se plaint. L'usurpation pure et simple du titre d'auteur de modèles *achetés* est l'exception dès qu'on quitte le terrain des modèles d'ordre inférieur, dont l'auteur, c'est tout le monde. Dans les expositions et aux Salons, M. Vever attribue à M. Grasset, M. Henri Beau à M. Dampt, à M. Charpentier ou à M. Sauvage, M. Pousielgue-Rusand à MM. Génuys et Camille Lefèvre ou à M. Lelièvre, etc., les objets conçus et développés par ces artistes. C'est d'ail-

leurs l'évidence que l'industriel ne peut què gagner à mettre en vedette sur sa montre le nom d'un artiste aimé.

Ce cas mis à part, il reste le plus fréquent, dans lequel les éléments manquent pour apprécier quelle part revient au dessinateur, quelle part à l'industriel dans la conception et le développement de l'idée. Sur quoi se base-t-on pour affirmer que X..., fabricant-joaillier, n'est pour rien dans la création artistique des bijoux qu'il expose ou met en vente? Est-ce sur le fait — dont personne n'est certain, mais admettons-le — que M. X... n'a pas tenu de ses mains le crayon, ou n'a pas modelé la cire de ses doigts? Mais que prouverait ce fait? L'architecte et l'ingénieur arrivés ne tracent pas leurs plans eux-mêmes; ils ne sont pas



G. FOUQUET ET DESROSIERS



G. FOUQUET ET DESROSIERS

moins les auteurs de l'édifice ou de la machine. Est-ce sur la circonstance que des hommes, même d'un certain talent, sont attachés à sa maison plus ou moins étroitement? Mais qui nous assure que ces hommes livrés au seul hasard de leur inspiration eussent produit les œuvres dont nous constatons la supériorité? L'incontestable remarque, faite plus haut, de l'excellence des bijoux des hauts professionnels et de l'insuffisance de ceux des producteurs d'occasion n'indique-t-elle pas plutôt que c'est à la présence d'un esprit directeur qu'est due cette supériorité, et ne revient-il pas à cette direction, par conséquent, une part décisive des qualités de l'objet créé? Il serait probablement impossible aux intéressés eux-mêmes de déterminer la part de chacun dans la création. Le dessinateur artiste subit l'influence de l'industriel pour lequel il travaille, influence bienfaisante ou malfaisante selon ce qu'est le second.

Voilà les faits. Quant aux intérêts qui s'y lient, si respectables qu'ils soient, est-il bien sûr qu'ils aient l'importance qu'on leur prête? Que l'on conserve les pratiques actuelles, qu'on les remplace par d'autres, y aura-t-il grand'chose de changé? La loi natu-

relle suivra toujours son cours: le fort continuera de s'élever, le faible de végéter. Il n'y aura, comme avant, qu'une manière de faire retentir son nom par le public, de lui donner une signification et une valeur marchande: c'est d'être un homme d'élite. Les élus de la nature sauront toujours devenir les élus de la fortune, quels que soient les lois et les usages.

Entre ce qui précède et M. Georges Fouquet, dont quelques-uns des derniers bijoux illustrent cet article, le rapport n'est pas très étroit. A part quelques exécutions de parures sur des dessins de Mucha, M. Fouquet compose ses bijoux en collaboration avec M. Desrosiers, et n'en fait pas mystère. Il est sorti de cette association toute une série de productions dont la note se reconnaît de suite. Cette note est moins l'ampleur des idées qu'un tact extrême dans leur conduite et dans le choix des moyens de réalisation. Les bijoux de M. Fouquet ne frappent pas par la puissance d'imagi-



G. FOUQUET ET DESROSIERS

nation qui déborde, par exemple, de ceux de M. Lalique; ils retiennent par l'élégance du parti que l'auteur tire de la donnée qu'il choisit. A cette élégance se joint une qualité extérieure à l'art, et qui est plus que l'art dans tout ce qui touche à la parure, une qualité difficile à définir par un mot et que j'appellerai, faute de mieux, un sens pratique extrêmement affiné du bijou. Ainsi, dans un des deux colliers représentés ici, une botanique de fantaisie, presque contestable, donne un ensemble de masses qui s'allongent et se disposent à merveille sur les naissances d'épaules; cela est léger comme le serait un réseau, quoique gardant le corps que demande un joyau. Ajoutez le charme de colorations particulièrement douces: vous avez un bijou dont l'attrait pour la femme ne sera dépassé par aucun autre, quoiqu'on puisse rencontrer assez facilement l'équivalent de l'idée si l'on ne se plaçait qu'au point de vue graphique. C'est l'art d'habiller la nudité de la chair par la pierre dans ses derniers raffinements. Métier si l'on veut, mais métier merveilleux s'il est guidé par un goût sans défaillances, et qui plaît plus, avec raison, qu'aucune volonté d'art, si celle-ci n'est illuminée par le génie.

Je complète les illustrations de l'article par une courte description.

Dans la broche, les deux grappes de fleurs sont en perles de rivière d'un mauve rosé très clair; la forme singulière de ces perles nouvellement introduites dans la bijouterie se prête admirablement à des figurations de ce genre. L'or vif des montures et des sertissures est apparent partout; il en est ainsi dans tous les bijoux représentés. La volute qui forme le châssis de la broche, et dont la forme est un peu relâchée — par une exception rare chez M. Fouquet — est toute en diamants.

Toutes les lignes principales du premier collier sont en brillants. Les tiges qu'elles figurent très conventionnellement se terminent en calices, de chacun desquels sort une libellule en guise de fleur. Les ailes des libellules sont en émail translucide d'un vert d'eau très léger, piqué de quelques paillettes d'or, leurs corps en émeraudes et saphirs. Dans la grande libellule formant la pendeloque, le corps est tout en émeraude, les antennes en émail jaune rosé.

Dans le second collier, les baies qui se

détachent du tour de cou tout en brillants sont formées chacune d'un cabochon de saphir clair. Les quatre fleurs de fuchsia sont des opales choisies d'une laitance déli-



G. FOUQUET ET DESROSIERS

cieuse, taillées et gravées, chaque pistil est un petit brillant.

Les fermoirs des deux bourses sont tout en or ciselé.

Les prédilections particulières de M. Fouquet le portent parfois vers des conceptions qui prendraient leur point de départ — très lointain! — plutôt dans le mode byzantin qu'ailleurs, et dans une sorte d'infusion du génie français dans ce mode. De là sans doute ses sympathies pour l'art de Mucha, qu'il a chargé de tout l'agencement et de la décoration de son nouveau salon de la rue Royale.

G. M. JACQUES.



MICHELE

FRISE

## LA DÉCORATION DES CHAMBRES D'ENFANTS

RÉSERVER aux enfants, dans la maison, un domaine privé, où tout soit disposé pour eux, pour éveiller leur imagination et leurs goûts en même temps que pour favoriser leurs jeux et se prêter aux exigences de leur régime, c'est une habitude qui nous est venue d'Angleterre. Le nom anglais s'est même imposé, et l'on a acclimaté chez nous la « nursery », où la nourrice est

souveraine intendante comme la cuisinière devant ses fourneaux.

Nous avons bien la chambre d'enfants, mais sa conception n'entraînait point chez nous, sinon le même désir de coquetterie, du moins la même recherche pour l'approprier à ses habitants, la mettre à leur portée et à leur niveau.

En France, où une jeune mère tient



LOVATELLI

FRISE

avec grande raison à se mêler davantage elle-même de l'éducation de ses bébés, au lieu de les laisser diriger par leur bonne, il me semble que le tact et le goût maternels peuvent inspirer un aménagement encore plus prévenant et attachant pour les petits.

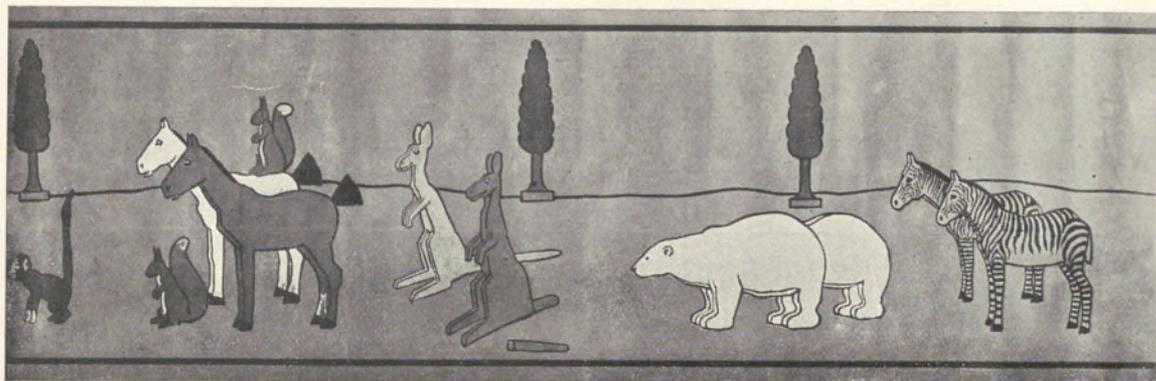
On sait quelle imagination avide de visions et de couleurs les enfants ouvrent, dès leurs premières années, à tout ce qui les entoure. Ces premières années ne sau-

raient être pour eux enchantées de trop belles images; il semble que la mémoire en reste flottante sur toute la vie, que nos premières visions impriment en nous leurs couleurs pour toujours. Mais à cause de cette sensibilité d'impression, il importe que les premières images qui frappent les yeux des enfants, qui encadrent et suscitent leurs premières sensations, ne soient pas capables de fausser irrémédiablement leur juste sen-

timent du goût et de la beauté. C'est sur les premières sensations que se fonde ce sentiment; il peut se développer dans la suite, mais il est bien difficile de le réformer foncièrement. Par cette éducation de l'œil ménagée dès l'éveil de l'intelligence, l'enfant peut acquérir une sûreté de discernement dans les choses de l'art et du goût que rien ne saura plus donner à un égal degré. Au contraire, si l'on ne se soucie pas de ce côté de l'éducation, si on laisse cet esprit mal-

léable ballotté au milieu de formes indifférentes, d'images banales, c'est sans retour que ce caractère demeurera étranger au sentiment du beau et du laid. Pareille imperfection a plus d'importance qu'on ne le pense dans toute la conduite de la vie.

Le mobilier d'abord constitue un élément capital de cette éducation par les yeux; de même que l'enfant apprend sa langue par l'usage, en l'entendant parler, de même par l'habitude, par l'exemple continu il



J. HASSALL (Liberty et Co., éd.)

L'ARCHE DE NOË (FRISE)

acquerra le sens des formes logiques, des bonnes proportions, des lignes agréables, des couleurs harmonieuses. Plus les meubles qu'il verra groupés dans sa chambre répondront à leur besoin pratique, plus ces exemples seront excellents. Il convient donc particulièrement que les meubles d'une chambre d'enfant soient simples, peu faciles à endommager, solides et ne craignant pas les lavages. Les meubles d'une construction même un peu élémentaire, en bois commun, s'adapteraient assez bien chez les petits, ce qu'ils ne feraient pas dans le reste de l'appartement. Ce sont, en effet, des idées simples que l'enfant a besoin d'accueillir d'abord.

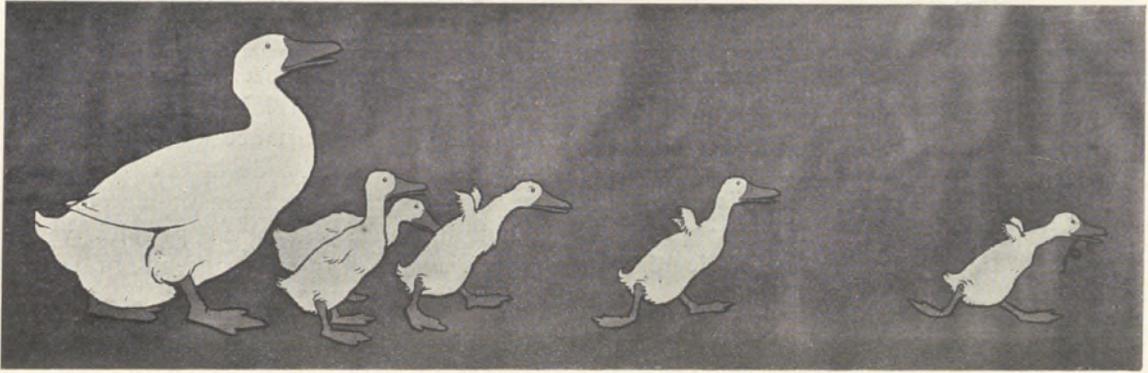
Cet examen du mobilier propre à la « nursery », de sa matière, de sa construction, de son genre, serait digne de nous retenir. Mais je voudrais aujourd'hui attirer surtout l'attention sur la décoration proprement dite de la pièce, c'est-à-dire sur les images que l'on apposera au long des murs.

Il est, en effet, bien difficile de ne pas concevoir cette chambre sans images — et, disons-le, sans images franches de couleur, fermes de dessin, simples dans leurs moyens d'expression sans être vulgaires.

La vulgarité, voilà le défaut principal à éviter, et l'on y tomberait très aisément lorsque l'on cherche à satisfaire des enfants. On les comble de hideux chromos, pensant que la plénitude de la couleur, la naïveté du sujet sont bien faites pour leur plaire; non content de leur présenter ces grossières enluminures, on les leur vante, on tient à leur bien dire « comme c'est joli ». Il n'en faut pas davantage pour que l'enfant s'imprègne inconsciemment de ces habitudes de vision, et qu'il en tire son criterium en matière de goût. Vous aurez beau faire ensuite, il en restera toujours quelque chose, ou tout au moins il y aura à revenir sur le travail déjà accompli, à effacer l'impression produite, ce qui se fait toujours malaisément.

Il n'y a pas à dire, si les images que l'on place sous les yeux des enfants doivent leur rester accessibles, elles doivent être pourtant un moyen d'éducation, c'est-à-dire élever leur goût, l'entretenir dans des règles saines. C'est attribuer, semble-t-il, une bien grande profondeur de principes à des œuvres fort modestes, mais on ne doit point méconnaître leur rôle. On devra donc proscrire l'imagerie grossière et choisir des

## L'ART DÉCORATIF



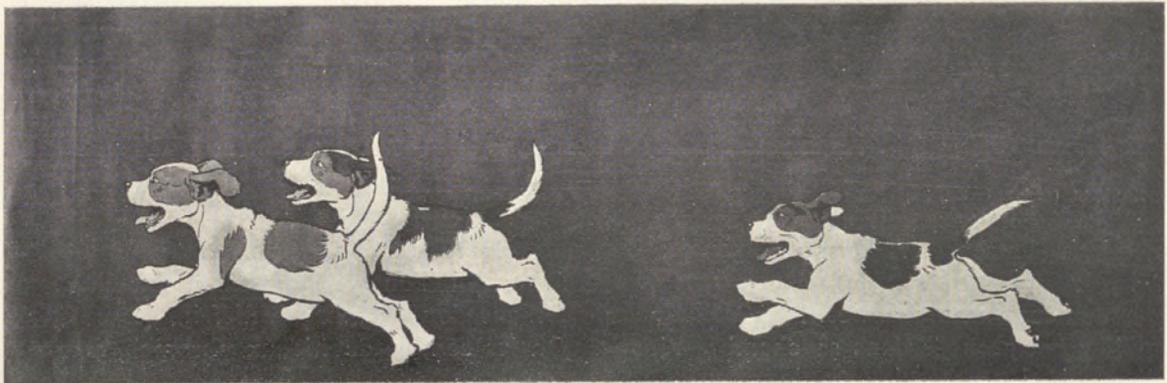
C. ALDIN (Liberty et Co., éd.)

LA MÈRE L'OIE (FRISE)

compositions qui, malgré leur simplicité, révèlent pourtant la compréhension d'un artiste.

Que chacun fasse appel à ses souvenirs

d'enfance : que de figures plaisantes ou terribles n'avons-nous pas tous découverts dans les dessins des tentures, des rideaux, des tapis. Nous les retrouvions tous les jours



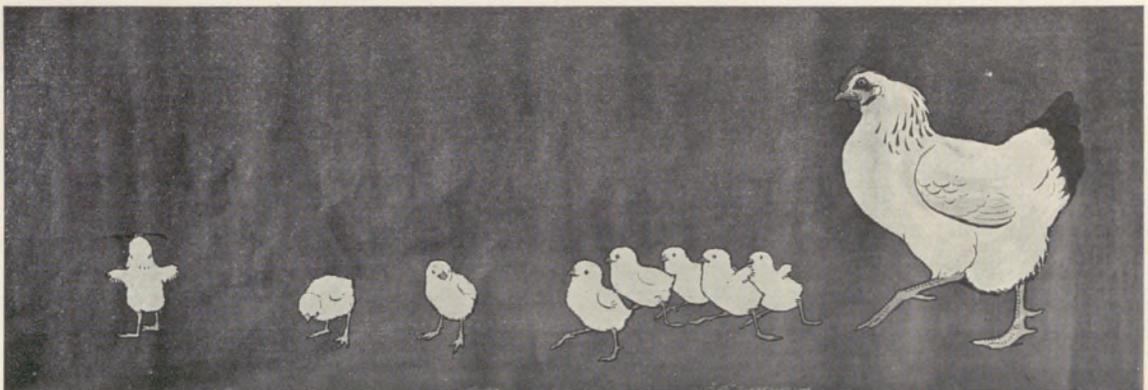
C. ALDIN (Liberty et Co., éd.)

FRISE

familièrement, nous vivions dans leur société, nous établissions même toutes leurs histoires et leurs rapports ; chacune avait son nom et son caractère. L'enfant ne demande donc qu'à être aidé dans les histoires qu'il se raconte à lui-même : les personnages de ses

perpétuels entretiens intérieurs, ceux à qui il dit amicalement bonjour à son réveil, avec lesquels il s'endort, voilà ce que le décorateur doit placer autour de lui.

Par suite, au lieu de disséminer sur les murs une abondance de cadres divers, l'idée



C. ALDIN (Liberty et Co., éd.)

LA MÈRE POULE (FRISE)

est venue de poursuivre autour de la pièce un même développement ; c'est le système de la frise qui a prévalu. Le fond du papier de tenture peut rester uni ; ou ce qui vaut mieux, car les macules diverses y sont moins apparentes, un dessin floral assez serré peut en constituer la trame. L'œil y trouve encore à s'intéresser, sans que les scènes figurées se heurtent encore à des images trop absorbantes.

Quels personnages, quelles actions retracer sur ces bandes de décoration ? Les sujets sont suffisamment variés et attrayants pour un esprit d'enfant : les héros des contes dont on l'entretient, des chansons qu'on lui répète ; ses occupations journalières, ses jeux, les spectacles du parc où il joue, de la rue ou de la campagne qu'il voit en été, seront également bien venus, aisément reconnaissables et feront jaillir en lui bien des



H. DUVINAGE

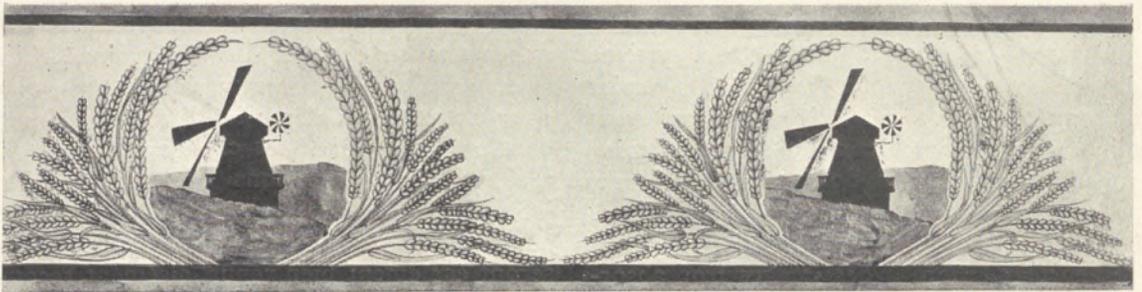
LE BONHEUR DE VIVRE (PROJET DE TAPISSERIE)

commentaires ; tout cela pourra l'intéresser, en même temps qu'on l'aidera à dégager et à sentir le côté pittoresque ou amusant des choses.

Lorsque le bébé grandit — et avant bien longtemps même — il n'est pas mauvais de joindre à ces représentations quelques tableaux qui aivent en lui le sentiment de la nature, tel qu'il a été à portée de le comprendre lui-même dans sa poésie simple, dans les sites familiers de notre pays, ou qui lui font apercevoir le charme des beaux monuments, la grandeur de certaines scènes historiques, le charme et la curiosité de certains costumes, de certains types régionaux ou exotiques. Son intelligence s'ouvrira ainsi, sera plus

avide de connaître et de s'expliquer ce qui la frappe ; le goût de l'étude en sera plus vif. Nous pénétrons ici dans ce qui touche non seulement à la chambre d'enfants qui devient bien vite chambre de travail, mais aussi à la décoration de l'école.

Tout n'est pas fait encore dans ce sens ; rappelons toutefois qu'en ce qui concerne le sentiment de la nature ou même la physionomie des villes, les estampes d'Henri Rivière peuvent être d'une excellente utilisation. Aujourd'hui, nous avons voulu grouper quelques exemples de frises composés pour les enfants. MM. Liberty ont été des premiers à montrer le chemin en éditant leurs modèles divers ; M. Lovatelli a essayé d'entraîner chez nous



FRITZ ENDELL

FRISE

l'émulation des fabricants ; et au dernier Salon de la Société Nationale, M. Baeyens et M. Duvinage nous présentaient des éléments de décoration que nous avons recueillis.

Le premier, dans sa frise des *Maraudeurs*, où des gamins vont dépouiller les branches d'un cerisier, nous fournit un modèle qui peut être exécuté au pochoir, c'est-à-dire que tout amateur un peu habile peut en tirer parti pour son propre compte, et découper le patron nécessaire à sa reproduction.

Quant à M. Duvinage, il a conçu son panneau d'écoliers en ébats, *Le Bonheur de vivre*, pour être exécuté en tapisserie ; à vrai dire, on le concevrait peut-être mieux en lithographie, de façon à être placé dans les chambres d'enfants. Le sujet est d'intérêt un peu trop spécial pour trouver asile dans les pièces que l'on enrichit de tapisseries mu-

rales. Il est vrai que le terme de *tapisserie* a pris quelque extension en ces dernières années, grâce à des essais récents ; il me souvient que M. Préaubert donne ce nom à



BAEYENS

LE MARAUDEUR (FRISE)

ses tentures, d'un relief velouté sur fond métallisé. Avec ce procédé-là, qui est économique et très décoratif, car il apporte plus de chaleur d'aspect que le simple papier, on verrait très bien traduit le panneau de M. Duvinage.



LOVATELLI

FRISE

CHRONIQUE

SANS doute il n'est pas trop tard pour parler encore de lui — du campanile de Saint-Marc, qui s'effondrait au moment où nous mettions sous presse notre dernier numéro. L'événement est d'assez grande importance artistique pour que l'on y revienne, d'autant plus qu'il attire l'attention sur d'autres monuments menacés de diverses sortes.

Notre art moderne ne serait point s'il n'avait, pour lui montrer la voie, une longue lignée d'ancêtres; et ce n'est jamais nous qui répudierions les nobles témoins du passé. A ce point de vue, l'écroulement du campanile a fourni l'occasion à un dangereux snobisme de se manifester: parmi les regrets universels, il fallait bien que quelques-uns prissent soin de formuler une opinion plus rare, et de décrier l'édifice que l'on songeait déjà à ressusciter. Les esthètes ont eu tort, et il faut être allé à Venise en bien vague touriste pour n'avoir pas appris à raisonner les mérites d'architecture de ce clocher de Saint-Marc, que tous ses détails — malgré ce qu'on en a dit — contribuaient merveilleusement à alléger.

Ce seraient là des discussions futiles, si de pareilles assertions proférées d'une autre tour — d'ivoire, celle-là — ne réussissaient à jeter le trouble dans quelques croyances mal assises.

La catastrophe ouvre les yeux à d'autres périls. Il faut prévoir afin de pourvoir, comme disent les philosophes; et nous avons encore trop présentes à notre souvenir toutes les commissions scientifiques de la Martinique, qui déclaraient absurde toute crainte de danger. L'art a aussi ses irréparables cataclysmes. Or, à Venise même, on signale la chute d'un chapiteau dans l'église San Giovanni e Paolo. Quelques journaux doublent l'impression de ce nouveau malheur, en parlant aussi de San Zanipolo — qui n'est que le nom populaire de la même église (tout le monde n'est pas forcé de connaître le patois vénitien); mais d'ailleurs, le clocher de San Stefano menace ruine par surcroît.

A Florence, le campanile de San Francesco est, dit-on, sérieusement ébranlé par la foudre, et le palais ducal d'Urbino donne des craintes. Autant de ravages dont le temps est responsable, et qu'il faut s'efforcer d'entraver. Mais que dire des cas où la malveillance et l'incurie sont seules en jeu? Nous livrons sans commentaire cet entrefilet de la *Chronique des Arts*, qui soulèvera l'indignation de tous les fervents de l'Italie, et réussira, nous l'espérons, à ramener une surveillance suffisante:

« Qui ne connaît à Vérone la superbe église San Zeno? Ceux qui iront la voir pourront constater que sa belle façade de marbre, ornée de pilastres et de bas-reliefs, teintée d'une si

belle patine dorée, est percée d'une trentaine de trous, qu'on croirait de prime abord produits par des boulets de canon. Ce sont les enfants du voisinage qui s'amuse depuis plusieurs années à forer ces trous à l'aide de gros cailloux, pour le plaisir de respirer l'odeur de soufre dégagée par le choc du silex sur le marbre. Celui qui écrit ces lignes a vu ces gamins à l'œuvre. Le sacristain qu'il interpella sur cette incurie désolante et sur la facilité de faire cesser ce jeu en corrigeant quelques-uns de ces inconscients vandales, répondit: « Je m'en garderai bien, je recevrais un coup de couteau d'un des pères. » Quant au curé et aux autorités, il n'y a pas à compter sur eux.

« San Zeno ne croulera pas pour si peu, diront les indifférents et les fonctionnaires. Mais sa façade est mutilée aux yeux des gens civilisés qui viennent en Italie pour admirer les trésors que souvent les habitants ne semblent ni comprendre ni estimer. »

M. SERRURIER-BOVY, donnant suite à une demande qui lui fut maintes fois faite, vient de décider d'ouvrir prochainement, pour un nombre très limité de jeunes gens, un cours s'appliquant spécialement à l'architecture intérieure, au mobilier et aux différentes industries d'art qui s'y rattachent. La compétence et l'expérience bien connues de M. Serrurier et l'appoint précieux de ses ateliers dans lesquels les élèves pourront s'initier à la technique de ces industries constitueront un enseignement tel que ne le pourrait donner aucune école. Les renseignements peuvent être demandés à M. G. Serrurier-Bovy, 41, rue Hemricourt, à Liège (Belgique).

LE LEGS DUTUIT va enrichir considérablement les collections de la Ville de Paris, qui prendront place au Petit Palais, sous la direction de M. Georges Cain. Le Conseil municipal vient de statuer sur l'acceptation de ce legs, d'après l'éloquent rapport de M. Quentin-Bauchart, qui s'est fait au Conseil la spécialité de défendre toutes les causes d'art; et le public sera à même d'admirer avant longtemps les trésors réunis par Auguste Dutuit. En effet, le testateur impose l'acceptation du legs dans un délai maximum de deux mois après le décès, et l'exposition des collections quatre mois après au plus tard, c'est-à-dire le 11 janvier 1903. Sous peine de se conformer à ces conditions, la Ville de Paris verrait l'aubaine s'envoler pour aller enrichir la Ville de Rome. Nous n'avions pas à craindre qu'on lui laisse passer les Alpes. D'autant plus qu'un don accessoire de près de quatre millions pourvoit à l'organisation de la collection dans les galeries Municipales.

## L'ART DÉCORATIF

Tous les domaines de l'art et toutes les époques se trouvent représentés dans cette collection par de magnifiques spécimens : l'art égyptien, les marbres et les bronzes grecs, les céramiques persanes et arabes, l'art byzantin, les ivoires et les bois sculptés, l'orfèvrerie, la sculpture et la majolique italiennes, les faïences françaises, les émaux de Limoges, les meubles, les tapisseries, les bijoux de la Renaissance, les monnaies, les livres et estampes, ainsi que des tableaux, notamment des maîtres hollandais.

VOICI LES RÉSULTATS des concours pour les prix de Rome :

### PEINTURE

*Premier grand prix.* — M. Sieffert (Paul-René-Eugène), élève de MM. Gérôme, Gay et Maignan.

*Deuxième grand prix* (disponible par suite de la mort du peintre Jacquot Defrance). — M. Guétin (Victor-Octave), élève de MM. Jules Lefebvre, Benjamin Constant et Tony Robert-Fleury.

Le sujet à traiter était : *La Résurrection de la fille de Jaïre.*

### SCULPTURE

*Grand prix.* — M. Terroir (Alphonse-Camille), élève de MM. Cavellier et Barrias.

*Premier second grand prix.* — M. Brasseur (Lucien-Alcide-Constant), élève de M. Barrias.

*Deuxième second grand prix.* — M. Descatoire (Alexandre-Joseph), élève de MM. Laoust et Thomas.

Le sujet à traiter était : *Ulysse naufragé abandonnant l'embouchure d'un fleuve et jetant l'écharpe que la déesse Ino lui avait donnée.*

### GRAVURE EN MÉDAILLES

*Grand prix.* — M. Dautel (Pierre-Victor), élève de MM. Cavellier, Barrias et H. Dubois.

*Premier second grand prix.* — M. Mérot (Julien-Louis), élève de MM. Dupuis et Barrias.

*Deuxième second grand prix.* — M. Lamasson (Joseph-Jean-Jules-Germain), élève de MM. Falguière, Mercié et A. Dubois.

Le sujet à traiter était : *Saint Sébastien percé de flèches* (médaillon rond).

### GRAVURE EN TAILLE DOUCE

*Grand prix.* — M. Pénat (Éloi-Louis), élève de MM. J. Jacquet et Bonnat.

*Premier second grand prix.* — M. Leseigneur (Louis-Henri-Maurice), élève de MM. J. Jacquet et Cormon.

*Deuxième second grand prix.* — M. Serres (Raoul-Jean-Gustave), élève de MM. J. Jacquet, Dubouché et Bonnat.

Le concours comportait : un dessin d'après la vue, un dessin d'après l'antique et la reproduction en gravure du dessin d'après la vue.

### ARCHITECTURE

*Grand prix.* — M. Prost (Léon-Eugène-Henri), élève de M. Marcel Lambert.

*Premier second grand prix.* — M. Chiffot (Marie-Eugène), élève de MM. Daumet, Girault et Esquié.

*Deuxième second grand prix.* — M. Coutan (Étienne-Pascal-Eugène), élève de M. Pascal).

Le sujet imposé aux concurrents était : *Une imprimerie nationale.*

L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE de la Société du Salon d'automne a nommé un comité définitif ainsi composé :

Pour la peinture : MM. Abel Truchet, Aman-Jean, Adler, Auburtin, Besson, Desvallières, Lopisgich, Olive, Louis Picard, Ravanne, Wéry, Willette.

Sculpture : MM. Gustave Michel, Fix-Masseau, Camille Lefèvre, Gasq, Laporte-Blairsy.

Gravure : MM. Lepère, Manuel Robbe.

Architecture : MM. Tronchet, Plumet.

Critiques d'art : MM. Camille Mauclair, Henri Frantz, Frantz Jourdain, Yvanhoé Ramboson, Édouard Saradin.

Le comité d'organisation, dans sa première réunion, a constitué son bureau de la façon suivante :

Présidents d'honneur : MM. Eugène Carrière et Albert Besnard. — Président : M. Frantz Jourdain. — Vice-présidents de sections : peinture, M. Desvallières ; sculpture, M. Camille Lefèvre ; architecture, M. Plumet ; gravure, M. Lepère ; critique d'art, M. Yvanhoé Ramboson ; secrétaire général, M. Lopisgich ; trésorier, M. Abel Truchet ; délégués étrangers, MM. Gropéano et Neydhaat.

Parmi les récentes nominations dans la Légion d'honneur, nous sommes heureux de relever celle de M. Antoine-Paul Selmersheim, inspecteur général des monuments historiques, au grade d'officier ; et au grade de chevalier, celles du peintre Karbowsky, du sculpteur Hippolyte Lefebvre ; de M. Baschet, éditeur d'art ; de M. P. Bourgeois, secrétaire général du Photo-Club de Paris ; de M. Cornille, fabricant de soieries ; de M. Sandoz, bijoutier ; de M. Fontaine, fabricant quincailleur ; de M. Lucien Gaillard, bijoutier-orfèvre ; de M. Keller, fabricant de maroquinerie-orfèvrerie.

MADAME FALGUIÈRE vient d'organiser en un petit musée des œuvres de son mari l'un des ateliers de la rue d'Assas où le maître travailla pendant les dernières années de sa vie.

**S**OUS LE TITRE de « Trois siècles de tapisseries, 1602-1902 », on a installé au Grand Palais, dans une dizaine des salles du premier étage ouvrant sur le Grand Escalier, une exposition organisée par la Manufacture des Gobelins, pour accompagner celle des Industries du Mobilier, que nous nous proposons d'examiner à loisir.

Certains journaux disent que l'on pourra ainsi étudier les progrès de la Manufacture des Gobelins : nous ne nous exprimerons pas tout à fait de la même façon. Il y a, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, des pièces de tout point admirables, d'une composition ample et d'une gamme de colorations merveilleuse. L'intérêt rétrospectif est des plus grands. Malheureusement, on songe avec bien des regrets que, malgré les intéressants essais exhibés en 1900 — que rappelle ici la tapisserie de M. Rochegrosse — la Manufacture perpétue l'errement qui consiste à vouloir lutter avec le tableau, ou à traduire de piètres allégories.

Nous ne manquons pas d'artistes que leur talent désignerait tout naturellement pour donner des modèles aux Gobelins. Mais nous lisons que l'on confirme M. Albert Maignan dans la commande de huit panneaux, destinés au Palais du Sénat. Ceux du même auteur qui ont déjà été exécutés n'ont pas donné d'excellents résultats.

**O**N CONNAIT trop peu l'École spéciale d'Architecture, fondée par M. Émile Trélat en 1865, et située sur le boulevard Montparnasse. Après des jours difficiles, l'École, qui rend de très importants services, va recevoir le soutien qu'elle mérite.

La subvention gouvernementale, qui est actuellement de 15,000 fr. par an, sera doublée à partir de 1903 et servira de garantie à un emprunt de 400,000 fr. Par délibération du 14 décembre 1901 et du 28 mars 1902, la Ville de Paris a fait à l'administration de l'École un don magnifique. — Elle lui cède, moyennant un loyer de 20 fr. par an, et pour une durée de 99 ans, trois mille mètres carrés de terrain pris sur la partie désaffectée du cimetière Montparnasse.

Bientôt donc, s'élèvera, en bordure du boulevard Raspail, à l'angle de la rue Schœlcher, le vaste et monumental hôtel de la nouvelle École d'architecture.

**O**N ANNONCE qu'au mois de novembre de cette année s'ouvrira à Saint-Petersbourg une exposition permanente d'art contemporain, renouvelée tous les mois, et comportant chaque fois l'œuvre d'un seul artiste. Des salles particulières seront réservées à des projets d'architecture et au mobilier.

**U**NE INQUIÉTANTE nouvelle nous arrive d'Italie — indépendamment des écroulements consommés ou redoutés. Il paraît qu'une femme peintre russe vient de restaurer les fresques en grisaille du cloître du Scalzo, à Florence, où le génie d'Andrea del Sarto apparaît si souple, si aisé et si ferme dans sa grâce. Il y a d'autres moyens de consolider la peinture murale qui menace de disparaître, sans entreprendre pour cela une restauration, plus que jamais périlleuse ici où la main particulièrement sensible de l'artiste ne saurait être remplacée. Même incomplets, je préférerais encore sans retouches ces savoureux morceaux du *Baptême du Christ* ou de la *Prédication de Saint-Jean*, où nul besoin de raccord ne se faisait vraiment sentir.

**L**ES STATUES, bustes et monuments divers ne cessent de se multiplier. Signalons, parmi les derniers inaugurés, le *Duguesclin* équestre de Frémiet, que l'on a vu au dernier Salon des Artistes Français, et qui s'érige maintenant à Dinan; et la statue de *Hoche*, dernière œuvre du maître Dalou, à Quiberon.

Le monument de Verlaine, par Niederhausern-Rodo, dont on a pu juger cette année au Salon de la Société Nationale, est transporté en projet du jardin du Luxembourg au square des Batignolles, puis de nouveau au Luxembourg, où il semble qu'on veuille bien l'admettre parmi le cercle des poètes déjà marmorifiés.

Dans le square de Sainte-Clotilde, c'est le César Franck de M. Lenoir, que l'on intronisera bientôt. On convoite la place Saint-Georges pour un Gavarni utilisé en fontaine, qui sera dû à M. Puech pour l'effigie et à M. Henri Guillaume pour l'édicule d'utilité; et M. de Charmoy a terminé un monument à Beaudelaire, dont l'emplacement ne semble pas encore fixé.

Il reste encore sur nos places et avenues quelques ronds-points, massifs ou bassins; il est bien à craindre que nous les voyions disparaître, se défleurer ou se dessécher jusqu'au dernier.

**L**ES MORTS. — Le peintre James Tissot était né à Nantes en 1836; il était élève de Flandrin et d'Ingres. Après s'être consacré à des tableaux de genre et avoir passé une dizaine d'années en Angleterre, il entreprit en 1887 d'illustrer la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*. Ce travail l'emmena en Palestine pour de longs séjours, et l'on connaît les 350 aquarelles et le nombre considérable de dessins, édités par la Maison Mame, qui en sont le résultat.

Il commença ensuite d'après les mêmes principes d'exactitude historique, locale et ethnique à illustrer l'*Ancien Testament*. Le Salon de la Société Nationale, en 1901, avait réuni une grande partie des compositions destinées à cet ouvrage.

## L'ART DÉCORATIF

C'est l'ensemble de ce travail qui restera l'œuvre capitale de Tissot, et c'est d'après cette œuvre qu'on le jugera. L'intérêt pittoresque des hommes et du pays, relevé avec tant de scrupule, reste très grand ; mais pour le pathétique de l'impression et du sentiment, il reste fort au-dessous de la célèbre *Bible* de Bida.

Nous avons le regret d'apprendre, au moment où nous mettons sous presse, la mort de M. Boucheron, le bijoutier-joaillier bien connu, à l'âge de soixante et onze ans. M. Boucheron, dont on se rappelle l'intéressante exposition en 1900, due en partie à la collaboration de M. Becker, était Président honoraire de la Chambre de la Joaillerie-Orfèvrerie et Commandeur de la Légion d'honneur.

**E**XPOSITIONS OUVERTES OU PROCHAINES à Paris, en province et à l'étranger :

Exposition de F. Butot et des peintres anglais et américains, au Musée du Luxembourg. — Exposition de la Fonderie d'art, au Musée Galliera. — Exposition Internationale des *Arts et Métiers féminins*, organisée par la Fédération féministe, jusqu'au 5 octobre, dans les serres du Cours-la-Reine. — Exposition historique de la Manufacture des Gobelins, au Grand Palais, jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre. — Exposition des Industries du Mobilier, au Grand Palais, jusqu'à fin novembre. — Exposition du Concours d'Enseignes, ouvert par la Ville de Paris, et 1<sup>re</sup> Exposition de la Société des Artistes décorateurs, au Petit Palais, en février 1903.

Exposition internationale à Lille, au Champ-de-Mars, jusqu'au 15 septembre. — 49<sup>e</sup> Exposition de la *Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise*, à Versailles (Hôtel de Ville), jusqu'au 14 septembre. — Exposition des Beaux-Arts, à Remiremont, jusqu'au 21 septembre. — Exposition de la *Société des Amis des Arts*, à Dieppe, jusqu'au 20 septembre. — Exposition de la *Société des Amis des Arts*, au Havre, jusqu'au 5 octobre. — Exposition de la *Société Artistique* de Roubaix-Tourcoing, du 20 septembre au 30 octobre.

Exposition française à Londres (« Paris à Londres »), jusqu'à novembre. — *Exposition Internationale des Arts décoratifs modernes*, à Turin, jusqu'à novembre. — Exposition des Beaux-Arts, à Baden-Baden, jusqu'à octobre. — Exposition triennale des Beaux-Arts, à Carlsruhe, jusqu'au 15 octobre. — Exposition d'art français, Earl's Court, South Kensington, à Londres, jusqu'au 15 octobre. — Exposition des *Primitifs flamands*, à Bruges, dans l'hôtel de Gruuthuse, jusqu'à septembre. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, à Spa, jusqu'à fin septembre. — Exposition représentative de l'Art français moderne (peinture, sculpture, arts gra-

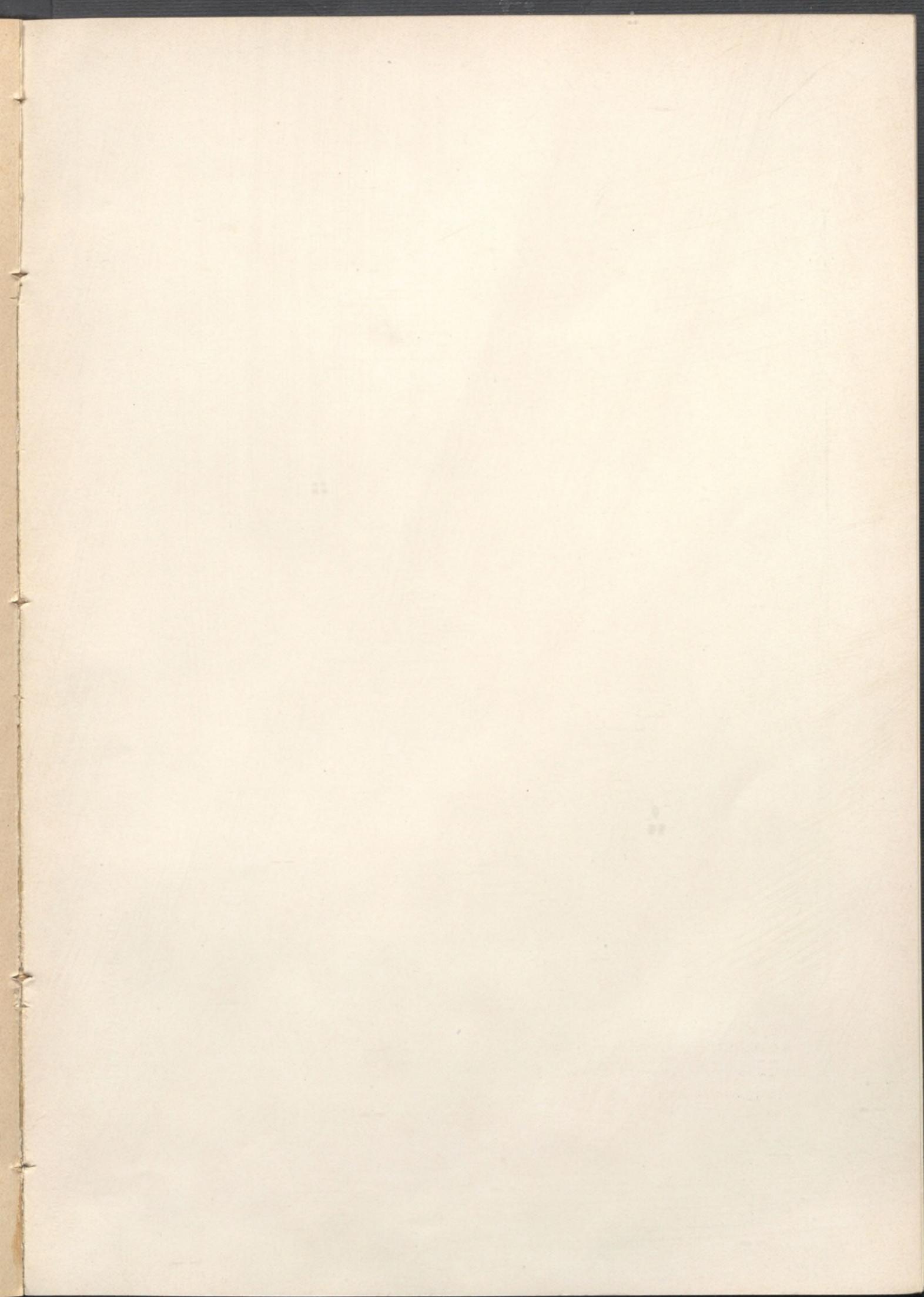
phiques et objets d'art) organisée par la Société artistique « Manes » à Prague, jusqu'à fin octobre. — 38<sup>e</sup> Exposition des Beaux-Arts, à Gand, jusqu'au 2 novembre. — 2<sup>e</sup> Salon international de photographie, organisé par le Cercle « l'Effort », au Cercle Artistique de Bruxelles, à partir du 6 septembre. — Exposition des Beaux-Arts, à Hanoï, du 3 novembre 1902 au 31 janvier 1903. — 5<sup>e</sup> Exposition Internationale des Beaux-Arts, à Venise, du 22 avril au 31 octobre 1903 (crédit de 100,000 fr. pour les acquisitions de la municipalité).

## LIVRES NOUVEAUX

JEAN LAHOR : *L'Art pour le peuple, à défaut de l'art par le peuple* (Larousse). — En paraphrasant et en corrigeant une formule de William Morris, M. Jean Lahor, en qui le poète philosophe se double d'un esthéticien pratique, place très justement le centre de la rénovation moderne dans l'art populaire. C'est à créer la maison de l'ouvrier et notre art public, perpétuel moyen d'éducation, que nous devons tendre, car l'influence qui ne pénétrera pas dans la masse n'aura ni efficacité véritable ni durée. Excellente brochure, remplie de constatations pratiques, et concluant par la demande de création d'une « Société d'art populaire », réveillant le sentiment des belles formes simples et saines réalisées autrefois par le peuple lui-même.

L. CLOQUET : *La Restauration des monuments anciens* (Extrait de la Revue de *L'Art Chrétien*). — M. Cloquet, professeur à l'Université de Gand, examine cette question si controversée de la conservation ou de la restauration des édifices ; il divise les monuments anciens en monuments *morts* et monuments qui restent *vivants* aujourd'hui, c'est-à-dire en usage. Les principes à suivre diffèrent dans les deux cas ; M. Cloquet les établit avec une ampleur de pensée et une justesse de vues remarquables. Toutes les personnes qui ont à intervenir à un titre quelconque dans les décisions à prendre au sujet d'un vieil édifice liront cette plaquette avec fruit.

EUGÈNE MONTFORT : *La Beauté Moderne*, Conférences du Collège d'Esthétique (Édition de *La Plume*). — Résister aux progrès modernes par raison d'esthétique, c'est méconnaître le sens même de la beauté. L'art est une floraison de la vie, et toute forme de vie nouvelle apporte des éléments nouveaux de beauté. Tels sont les principes d'après lesquels M. Eugène Montfort établit les conditions qui doivent faire éclore notre art contemporain, en marquant comment la vie et l'art éternels se perpétuent dans la vie actuelle.





ÉTUDE DE PAYSAGE

FRANCIS AUBURTIN