

CHARLES PLUMET, ARCHITECTE

J'ai fait la connaissance de Charles Plumet le jour — bien éloigné déjà — où Catulle Mendès fit à l'Opéra, avec sa belle fougue de poète et de wagnériste de la première heure, cette curieuse conférence sur la *Tétralogie*, accompagnant l'audition de fragments du *Rheingold*, qui fut un événement en ces temps reculés où Wagner, encore méconnu du grand public, était sifflé par ceux qui se croient maintenant obligés au pèlerinage annuel à Bayreuth. Plumet était là; un ami commun nous présenta l'un à l'autre. Ma surprise fut grande de rencontrer un architecte dans ce milieu où s'échangeaient des idées révolutionnaires alors, admises, sinon courantes à présent. Les architectes, par malheur, sont en général réfractaires au progrès, préférant appuyer sur de sacro-saintes traditions, d'ailleurs chancelantes, des erreurs pieusement respectées; les innovations semblent les effaroucher et les chemins battus leur paraissent plus sûrs que les sentiers non frayés. J'étais ravi, pour ma part, de trouver un confrère dont les sentiments étaient conformes aux miens et nous ne fûmes pas longs à nous comprendre. J'ai suivi, depuis, la rapide et brillante carrière parcourue par Plumet, j'ai applaudi aux succès de cet esprit

indépendant dont la personnalité très nette, n'ayant jamais subi la tyrannie de l'enseignement académique, n'a pas été compromise par l'influence des doctrines surannées. Ses œuvres fournissent un salubre exemple qu'il est bon de proposer à tous ceux qui ont le souci du développement de notre architecture.

Plumet n'a point passé par l'Ecole des Beaux-Arts. Il n'a pas à le regretter, car si quelques-uns ont résisté aux doctrines rétrogrades de l'Ecole, beaucoup en ont souffert. Bien préparé par les leçons d'Eug. Train à l'Ecole des Arts Décoratifs et par les conseils de M. Bruneau, l'habile restaurateur de Loches et l'auteur de nombreux projets d'une ingéniosité rare et d'une nouveauté inattendue, Plumet a complété son éducation d'architecte avec le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc et ces admirables *Entretiens* qui sont le meilleur cours de construction qu'on puisse suivre. En même temps il s'intéressait à toutes les recherches d'art moderne, aussi fidèle aux représentations du Théâtre-libre et de l'OEuvre qu'empressé à répondre à l'appel des fondateurs de la section d'architecture de la Société Nationale des Beaux-Arts, où lui était réservée une place distinguée. Amoureux de littérature, il se passionne pour Baudelaire et

Poë, pour Flaubert et de Goncourt; s'associant aux tentatives qui, dans les arts et dans les lettres, ont ouvert des voies inconnues et suscité des idées nouvelles, ont élargi l'horizon et essayé d'améliorer l'avenir social, il s'est montré en toute occasion un intrépide combattant d'avant-garde. Ces préférences ont garé son esprit des lassantes redites et des stériles recommencements. Rebelle aux formules usées qui ne répondent à aucune de nos aspirations actuelles, mordu par l'âpre désir de perfectionnements et de transformations logiques, il s'est tourné résolument du côté de l'éternelle vérité et de la saine raison, qu'une loi fatale fait toujours triompher tôt ou tard. Il s'est ainsi proposé un but très net, vers lequel ont tendu ses efforts.



Le parfait équilibre de son cerveau l'a préservé des folles expansions de soi-disant novateurs qui, sous prétexte d'art moderne, se sont perdus en extravagantes fantaisies, dont la démente effare le public au lieu d'épurer son goût. Ces excès d'une juste réaction, loin d'exciter sa curiosité, provoquent sa méfiance.

Plumet a tout simplement pensé que l'architecture doit être le reflet d'une époque et que le rôle de l'architecte consiste à exprimer, dans ses œuvres, les principaux caractères de cette époque. Il a observé les principes rationnels du moyen-âge, qui furent déterminés avec tant de clarté que leur application reste toujours aussi juste, avec les nouveaux moyens d'action dont nous disposons aujourd'hui.

Si l'architecture de notre temps a manqué d'originalité, à une époque où la puissance vitale, l'esprit d'examen, la quantité des ressources auraient dû faire éclore des œuvres très caractéristiques, c'est que cet art s'est stérilisé dans des pastiches grossiers, encouragés par des doctrines caduques. Si son développement a été compromis trop longtemps, la faute surtout en est aux mensonges commis aussi bien dans la composition de l'ensemble que dans l'étude des moindres détails des édifices. En architecture plus que dans tous les autres arts, il faut être vrai et dans le vrai réside la réelle beauté. C'est être vrai que suivre un programme avec rigueur et le remplir en satisfaisant avec exac-

titude aux conditions imposées; c'est être vrai que faire des matériaux un judicieux emploi, selon leur nature particulière et leurs propriétés respectives. Ainsi sont engendrées les lignes harmonieuses, les formes aisément compréhensibles; ainsi naissent les partis simples, ennemis de complications inutiles, les seuls qui puissent produire une sérieuse et profonde impression.

Cette sincérité absolue est la qualité essentielle du talent de Plumet: elle est encore si rare chez la plupart des architectes, qu'elle paraît toute nouvelle.

Ce parti pris de franchise, il le manifeste dans ses premières œuvres, dans ces maisons de la rue Legendre, de la rue Léon Cosnard, de la rue Truffaut et de la rue de Lévis, où déjà s'indique une louable recherche de rationalisme, où nettement se lit la construction, soumettant le décor à ses exigences. Plumet considère modestement ces constructions comme des tâtonnements vers un art plus libre et plus indépendant; on y sent néanmoins le souci d'arriver, par des moyens économiques, à un effet de sobre élégance. Aussi bien par les aménagements intérieurs que par l'apparence extérieure, il transformait, dès ce moment, de la manière la plus heureuse, le type de la maison de location.

Alors que le bow-window était peu ou maladroitement employé, il en créait d'une forme tout-à-fait neuve, qu'il savait varier selon le programme donné ou la disposition du plan général. Il tirait de la flore des ornements répartis avec méthode aux seuls emplacements où leur utilité se faisait sentir. S'évadant de la plate banalité, de la maison de rapport il faisait enfin une œuvre d'art.

De tous les artistes, l'architecte est le plus à plaindre, en ce sens qu'il lui est refusé de retoucher ses œuvres, même lorsqu'elles ne le satisfont pas complètement; s'il leur reconnaît quelques défauts après leur achèvement, il lui est alors bien difficile, trop souvent même impossible de corriger les imperfections. Du projet à son exécution, que de détails changent d'aspect; que de surprises sont réservées, parfois désagréables, auxquelles on ne s'attendait guère! L'expérience est longue à acquérir avant de produire l'œuvre à peu près irréprochable, celle au moins où se manifeste une originalité bien définie, un talent sûr de soi-même. Plumet ayant beaucoup construit à l'âge où d'autres attendent encore l'occasion de réaliser leurs conceptions, a pu rapidement parvenir à cette maturité, à cette assurance qui préservent des erreurs. Je doute que, du premier coup, il eût construit ces deux maisons de l'avenue Malakoff et de la rue de Tocqueville qui, de tous points,

sout exquises, s'il ne lui avait pas été permis auparavant d'essayer ses idées, de préciser ses intentions, d'assouplir sa manière. Il y a dans la succession de ses œuvres une gradation continue, un progrès constant qui montrent qu'après chacune d'elles son goût s'est épuré, son individualité s'est dégagée, pour atteindre enfin à cette maîtrise qui dénote l'artiste vraiment personnel.

Ainsi Plumet est parti des principes de construction du moyen-âge; il les a scrupuleusement appliqués, mais en les adaptant avec habileté aux matériaux et aux besoins d'aujourd'hui, en profitant de tous les progrès scientifiques et industriels. Ainsi ont surgi des formes qui lui appartiennent en propre.

Grâce à ses efforts, notre architecture privée a fait un pas considérable. Tandis que s'étaient tant de productions d'un mauvais goût insigne, tandis que se succèdent des incohérences qui déconcertent la raison, Plumet a orienté le sentiment moderne et ramené notre architecture vers les sources les plus pures de sa régénération. Il a rappelé les conditions, trop longtemps négligées, en dehors desquelles il ne saurait exister de véritable beauté: la sincérité dans le développement du programme à remplir, l'adoption d'une structure générale qui soit la franche expression de ce programme; la parfaite connaissance des matériaux et leur adroite mise en œuvre suivant leur puissance et leur fonction, le choix d'une ornementation discrète et calme, bien pondérée, qui complète et enrichisse l'œuvre sans la surcharger, qui donne de l'accent aux éléments de construction sans les dénaturer, qui ajoute à l'unité de l'ensemble, et contribue à sa parfaite harmonie.

Ces préceptes — c'est le cas de le dire — sont renouvelés des Grecs; mais que d'architectes les méconnaissent encore et s'imaginent rajeunir notre architecture en nous servant de mauvais Louis XIV ou Louis XV, à toutes sortes de sauces, plutôt écœurantes, ou bien en allant demander à l'étranger un style qui ne peut nous convenir!

L'art de Plumet est bien français, car il est fait de clarté et de logique; il est bien moderne, car on n'y sent pas de réminiscences du passé. Considérez ces façades de l'avenue Malakoff et de la rue de Tocqueville dont tout le charme réside dans la franchise absolue de l'expression. La variété y naît des colorations diverses des matériaux. La sculpture y joue un rôle sobre et les moulurations, modelées avec une saveur toute spéciale, s'estompent d'ombres douces. Les baies sont égayées par les teintes vertes de leurs menuiseries; les balcons se développent en gracieux enroulements. Point d'inutile et

fastidieuse corniche pour couronner lourdement l'édifice; mais un simple encorbellement d'une courbe élégante qui supporte une svelte galerie faite de colonnettes dont les chapiteaux sont les sommiers des arcs en brique émaillée qui les réunissent. Il faudrait analyser encore la décoration intérieure, les panneaux en grès flammé et les pavements en mosaïque des vestibules, les tentures, les ferronneries de la cage de l'ascenseur, les vitraux, la quincaillerie, les appareils d'éclairage électrique. Pas un détail où n'apparaisse la personnalité de l'artiste.

La disposition et l'éclairage des deux escaliers, séparés l'un de l'autre par des cloisons en briques de verre, est des plus heureuses. Enfin, la collaboration d'artistes tels que M.M. Selmersheim, Charpentier, Gaudin, Aubert, novateurs dans les arts du décor, comme Plumet dans l'architecture, complète cette œuvre, qui est assurément un modèle parfait.

M. Plumet n'est pas moins heureux dans le meuble, pour lequel il a trouvé une formule aussi neuve et sobre que celle de son architecture. Ses travaux dans ce domaine ont rencontré le succès dès le début; les formes imprévues de ses meubles, un peu grêles à mon sens, mais d'une élégante souplesse, d'un charme raffiné, et d'un caractère franchement français, ont plu de suite au public. Seul ou en collaboration avec M. Tony Selmersheim, Plumet a composé des salles à manger, des salons, des chambres à coucher, et prouvé que le rôle de l'architecte doit s'étendre aux moindres détails de la décoration intérieure.

Le moment approche où le public sera las de l'éternel rabâchage, où l'on n'osera plus demander à un architecte de la Renaissance du néo-grec ou du Louis XVI., et où le fatras de l'ornement parasite sera dédaigné de tous. Plumet est l'un de ceux à qui nous le devons.

CAMILLE GARDELLE

M. TONY SELMERSHEIM



M. Tony Selmersheim a conquis très-jeune une place distinguée dans l'art appliqué, et l'a conquis — fait assez singulier — dans une voie toute différente de celle où ses études le conviaient à marcher.

M. Selmersheim, en effet, est sorti il y a quatre ou cinq ans de l'Ecole Guérin, dont l'enseignement forme surtout des décorateurs de surface; or, il ne s'occupe pas du tout de décoration, mais il est en revanche un habile modelleur.

Comme M. Plumet, M. Aubert et deux ou trois autres artistes, M. Selmersheim est un des

pionniers de l'art appliqué français ; nous voulons dire un de ceux qui, réagissant contre l'influence anglaise, cherchent des formules nouvelles en restant attachés aux traditions de l'esprit de leur pays. Tâche peut-être encore plus difficile en France qu'ailleurs pour beaucoup de raisons, et entre autres, parce que notre génie national ne peut s'accomoder ni d'une trop grande simplicité comme celui des Anglais, ni d'une étrangeté puisant directement ou indirectement ses sources au fantastique, comme celui d'autres peuples du Nord et de plupart des races orientales. L'art français, avant tout clair, élégant, riant, répond à l'esprit d'un peuple chez qui ces traits sont plus développés que chez aucun autre ; il a toujours influencé celui des autres pays parce que la grâce séduit dans l'art comme dans la femme, et n'a jamais été lui-même influencé que passagèrement par le leur, si l'on excepte l'art italien, c'est à dire celui d'un peuple de même souche. Il est possible qu'aujourd'hui que la face du monde est changée, l'art français ne s'impose plus dans l'avenir comme autrefois ; mais il est certain que l'art d'ailleurs ne s'imposera pas à la France, car notre race est celle qui se croise le moins avec les autres et la plus jalouse de toutes de conserver les traits qui lui sont propres. Notre tempérament veut pour notre art certaines façons d'être, exclusives de principes sur lesquels d'autres peuples peuvent baser le leur.

M. Selmersheim excelle surtout dans les travaux du métal ; le procédé de la fonte est plus propre qu'aucun autre à mettre en valeur la souplesse de son modelé. Ses poignées de portes et de meubles, ses appareils d'éclairage et autres objets en bronze portent la marque d'une imagination qui sait rester sobre dans l'abondance, et sont d'une élégance parfaite. Dans le meuble, il collabore fréquemment avec M. Plumet, mais travaille seul d'autres fois. Ce sont surtout de petits meubles qu'il produit dans le second cas : toilettes, tables de salon, etc, dans lesquels ses aptitudes de modelleur peuvent se complaire aux détails délicats que ce genre admet. Ces petits meubles sont des plus agréables, avec des formes pas d'une originalité saisissante eut-être, mais pleines de grâce et d'un goût impeccable. Dans les grands ensembles mobiliers faits en collaboration avec M. Plumet, le talent de M. Selmersheim se révèle sous une autre forme par des modelages extrêmement habiles de pièces de construction ; par exemple, dans la salle à manger pour M. E. Detaille exposée dernièrement au Salon des Six, rue Caumartin, celui de certains arceaux changeant de plan.

Malgré ces succès dans le meuble, il nous semble que la voie de M. Selmersheim est sur-

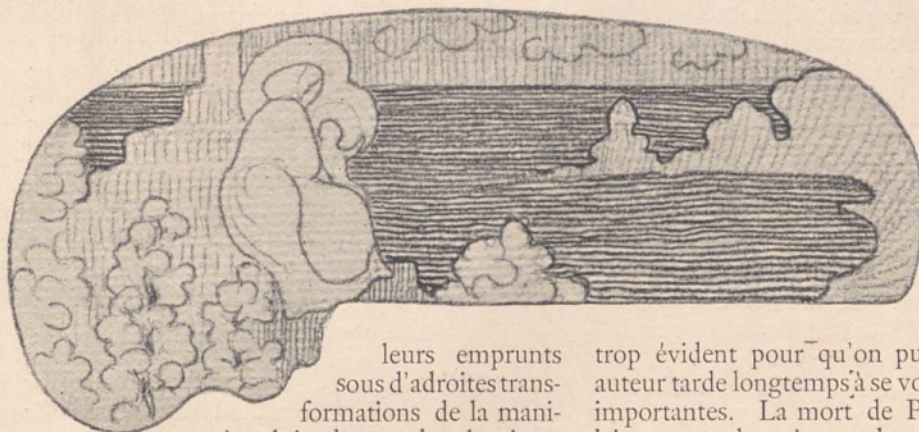
tout dans l'art du métal fondu. Ce qu'il a produit jusqu'ici dans cet art montre une souplesse de talent qui lui permet d'en aborder tous les côtés, depuis l'objet luxueux jusqu'au plus simple. Dans cette dernière classe, les appliques d'éclairage, flambeaux de piano, chandeliers, bougeoirs etc. exposés l'année dernière par M. Selmersheim résolvent, on peut dire d'une manière parfaite, la question d'un art véritablement industrialisable et pouvant être mis à la portée d'un grand nombre. L'auteur de ces objets serait l'homme indiqué pour faire entrer l'art moderne dans l'industrie parisienne du bronze, si cette tâche pouvait entrer dans ses vues. Aussi, s'il nous était permis d'exprimer un souhait dans l'intérêt de tous, ferions-nous celui de voir M. Tony Selmersheim consacrer un peu de son talent à des productions de caractère analogue à celles que nous venons de citer ; et d'autre part, quelques grands industriels du bronze chercher en lui l'artiste propre à remplacer leurs modèles, aussi surannés que laids, par d'autres répondant mieux à l'éducation artistique grandissante du public. J.

M. MAURICE DENIS



Il y a deux sortes d'archaïsme. L'un, qui court les rues, archaïsme de boutique, copiste impuissant, vole les morts comme le plagiaire vole les vivants, sans savoir se servir du produit du larcin, incapable qu'il est de se l'assimiler. L'autre, au contraire fécond, prend sa source dans l'amour passionné d'un artiste pour certaines formes du passé ; il voit en elles un idéal qui manque au présent, idéal avec lequel il s'efforce d'entrer en communion. Celui-ci seul peut tirer du passé des trésors nouveaux, parce qu'il donne plus qu'il ne prend, et que ce qui le passionne dans l'art ancien, il l'en extrait pour l'appliquer à la pensée d'aujourd'hui ; parce qu'en un mot, ce qu'il voit dans le passé fait marcher ce passé.

L'archaïsme de Maurice Denis est de cette espèce rare ; le rôle qu'il joue dans son œuvre, et qui lui est tout personnel, n'apparaît que comme tout-à-fait accessoire. Les primitifs italiens l'ont séduit ; dans Giotto et d'autres du même temps il a trouvé un charme dont il a voulu que son œuvre aussi fût imprégnée ; mais il sait être lui-même dans tout ce qu'il fait. Il a travaillé à Florence ; il ne s'y est point fait florentin. Les archaïstes qui n'ont que du métier — c'est à dire le grand nombre — s'évertuent à déguiser



leurs emprunts sous d'adroites transformations de la manière; lui se borne, dans les siens, à des extériorités qu'il cherche presque à mettre en évidence, loin de vouloir les cacher. Dans ses illustrations de livres, il perce quelque chose de la naïve onction de Fra Angelico, mais sans cette note douceâtre qui finit par écœurer à la longue dans certaines miniatures du moine de San Marco. Comme celui-ci, Maurice Denis traite avec prédilection les sujets religieux; son art puise ses manifestations dans des croyances pieuses, mais la sainteté du but ne suffit pas à ses yeux pour sanctifier les moyens. De ce qu'il le consacre à traiter tel ou tel épisode religieux, il ne se croit pas obligé d'abdiquer sa liberté d'artiste; il en use au contraire avec la plus extrême indépendance. Aussi, dans l'archaïsme de certains de ses sujets et de quelques-uns de ses procédés, est-il tout ce qu'il y a de plus moderne, et même un novateur.

Avec quelques autres jeunes peintres français, entre lesquels il est sans contredit le premier, M. Maurice Denis, qui n'a que vingt-six ans, a résolument tourné le dos à la peinture de chevalet. Sans se laisser éblouir par les brillants succès des impressionnistes, il est entré de pied ferme dans la grande voie de la peinture décorative. Il y déploie d'admirables qualités de dessin; n'eût-il pour lui que son mouvement superbe des silhouettes, il atteindrait encore à une intensité d'expression peu commune. Mais il sait de plus donner aux surfaces une vie que n'ont jamais connue ses modèles florentins, et possède une brillante et très personnelle couleur. Grâce à cette multiplicité d'heureux dons, M. Maurice Denis aborde avec une étonnante facilité toutes les branches de l'art décoratif pictural; et dans chacune, il est original sans effort. Ses vitraux, exécutés en grand nombre déjà, et ses papiers peints — encore à l'état de maquettes jusqu'à ce jour sont des œuvres extrêmement personnelles, et qui possèdent au plus haut degré ce charme si rare de la chose nouvelle trouvée sans la chercher.

Les peintures décoratives de M. Maurice Denis sont des œuvres de dimensions encore modestes jusqu'ici, disséminées dans quelques demeures particulières à Paris. Mais le talent de composition qu'elles révèlent est

trop évident pour qu'on puisse douter que leur auteur tarde longtemps à se voir appelé à des tâches importantes. La mort de Puvis de Chavannes laisse une place à prendre; nous ne craignons pas de nous avancer beaucoup en prévoyant que M. Maurice Denis l'occupera quelque jour.

M. G.

LES MONUMENTS DE RODIN

Il est rare que le génie d'un artiste s'encadre assez exactement dans les conditions matérielles de son art, qu'il s'adapte assez étroitement à la mesure tracée par la matière qu'il traite, pour que ses dons puissent être mis en valeur dans toute leur plénitude. Chez le sculpteur surtout, il se mêle presque toujours aux aptitudes du plasticien des éléments dont le juste emploi serait dans la peinture, et qui ne peuvent que nuire au caractère sculptural de ses œuvres. Cela est si vrai, que la conception de beaucoup de sculpteurs se traduit d'abord par un dessin, que l'artiste transporte ensuite dans le domaine tout différent de la sculpture.

D'autre part, les caractères d'une sculpture en rapport avec les idées modernes sur l'art sont encore loin d'être fixés; c'est à peine s'il est permis de les entrevoir vaguement à cette heure. La peinture tient trop de place chez les artistes et les critiques pour qu'il en reste beaucoup pour l'art de Donatello. Manet, Degas, Puvis de Chavannes en France, Whistler en Angleterre, Böcklin et Leibl en Allemagne ont jeté les fondements de la peinture moderne; mais où sont en sculpture, les équivalents de ces maîtres?

La France n'en possède qu'un; Auguste Rodin. Celui-là compte, il est vrai.

Rodin domine la sculpture de notre temps. Peut-être parceque, soit prédestination, soit hasard, il n'est et n'a jamais été que sculpteur, et que pas un souffle de sa vie artistique n'est allé à un autre art. Si l'histoire de la sculpture moderne n'a pas commencé avec lui, elle est en tous

cas arrivée avec lui au point d'où doit surgir la direction que cet art prendra désormais.

Rodin n'a pas eu de précurseur dans notre siècle; c'est de Michel-Ange qu'il procède.

Comme lui, du marbre d'où tant d'autres ne savent faire sortir que la pose, il fait jaillir la vie. Son ciseau plie la matière rebelle à ses volontés, et lui fait rendre les moindres nuances voulues par sa conception, affinée à l'extrême. Son imagination prodigieuse et ne reculant devant aucune hardiesse lui serait devenue fatale, n'était son instinct sûr des bornes du pouvoir du ciseau, étoile directrice qui le guide.

Ces dons, éclatants jusque dans le moindre fragment de ses groupes même encore à l'état d'ébauche, et joints chez Rodin, comme chez Michel-Ange, à la plus indomptable énergie, devaient infuser une vie nouvelle à la sculpture monumentale, tombée si bas dans notre siècle.

Sans rien sacrifier, ne fût ce qu'un cheveu, de sa conception de l'art, sans faire la moindre concession à personne, il a fait parler au monument la langue de ses admirables groupes, insoucieux de plaire ou de déplaire, dédaigneux de la crainte de n'être pas compris. Aussi, ce fut autour de son œuvre un combat comme autrefois autour de celles de Delacroix et, plus tard, de Manet. Même aujourd'hui que le génie de Rodin n'est plus en question, le combat dure encore; ce que les discussions politiques qu'on sait avaient laissé de violences disponibles au journalisme français a trouvé son emploi à propos de son «Balzac».

Entre les partisans et les détracteurs, il n'est pas facile de porter un jugement sur cette œuvre. D'une part, on diminuerait l'immense portée de l'homme de génie par des restrictions; de l'autre, il n'est pas possible de se refuser à voir les défauts qui, ici comme dans toutes les œuvres géniales, sautent aux yeux autant que les splendeurs. Ce qui manque à Rodin est en même temps ce qui fait sa force: l'absence absolue de traditions. Il est fils de notre siècle révolutionnaire dans toute la force du mot.



ne peut dire qu'une chose, c'est que la grandeur, le génie, l'avenir sont dans ces œuvres. Qui sait si d'autres ne viendront pas après Rodin, dans les mains de qui l'art immortel créé par lui trouvera sa formule classique?

Un artiste de la taille de Rodin inspire toujours

à quelque écrivain le désir de réunir en un livre ses œuvres, leur description et leur histoire. C'est cette tâche que vient de remplir M. L. Maillard dans son ouvrage «Auguste Rodin, statuaire» (édité chez Floury à Paris). Les reproductions de monuments de Rodin que nous donnons plus loin, gravées sur bois par Leveillé, sont tirées de cet ouvrage. M. G.

LA MOULURE DANS L'ART MODERNE



Il y a dans la construction des formes si parfaitement adaptées à leur fonction et dont la raison d'être est si puissante, qu'elles ont résisté à tous les changements des styles. Telle la moulure. Que fait d'elle l'art moderne?

Le code de règles établi par les Grecs pour son emploi, avec leur génie créateur et leur suprême finesse du sens mathématique, est une formule de beauté pure, l'expression idéale de la logique et des convenances. Leur solution du problème d'établir et de montrer la liaison de la charge et l'appui, du membre debout et du membre couché, du cadre et de l'encadré est restée si commode pour ceux qui sont venus après eux, qu'on accepte depuis deux mille ans ces formes sans que les variantes qu'on tâche d'y introduire puissent les perfectionner.

De l'architecture, ces profils ont passé dans tous les arts, couvert tous les matériaux. Hier encore on n'eût pu concevoir une porte, un plafond, une armoire sans cordons moulurés. Ils étaient et sont encore dans cent métiers le premier et le dernier moyen de décoration. En les pondant au kilomètre, l'industrie livre aux professions une recette décorative commode, dont toutes font le plus inconsidéré des emplois. Il est à peu près impossible de rencontrer un produit industriel d'ordre plastique sur lequel ne s'aperçoive pas quelque réminiscence de ces formes propres à l'art de bâtir. N'est-il pas intéressant de contempler l'assaut que le moderne s'apprête à livrer à l'antique dans cette forteresse inexpugnable?

Dans toutes les révolutions de l'art dans le passé, c'est toujours de l'architecture que sont issues les formules qui succédaient aux précédentes. Dans celle d'aujourd'hui, c'est le contraire. C'est l'art ornemental qui se transforme d'abord, et la transformation n'atteint l'architecture que par ricochet, après avoir changé la face d'autres branches du travail artistique.

Ainsi, ce sont les artistes du meuble qui se sont désintéressés les premiers de la moulure. Ils l'ont fait jusqu'ici en évitant de parti-pris les profils conventionnels. C'est déjà beaucoup, si l'on pense quel rôle immense la moulure jouait dans le meuble et quelle tenacité l'ébéniste mettait à prendre les formes architecturales pour modèle. Mais ces artistes n'en sont encore qu'à la négation; d'inventions affirmant un mode de remplacement des formes auxquelles on renonce, il n'existe pas encore. On se contente de se rendre compte qu'il sied au meuble d'être débarrassé des membres éveillant l'idée de résistance à de lourdes charges; de faire ressortir le mode de sa construction, constituée de pièces non superposées, mais jointes par assemblages. Les moulures fournies par l'industrie en bandes sans fin, recoupées à longueur et clouées par dessus la construction, n'ont plus rien à faire dans cet ordre d'idées.

Les Anglais ne sont pas allés plus loin que la négation du profil mouluré. Ils ont abandonné la tradition, mais n'ont pu s'élever jusqu'à l'idée d'une plastique nouvelle du bois travaillé. Or, il ne suffit pas qu'une armoire soit d'aplomb sur ses pieds, et, pour le reste, une simple caisse; il faudrait rendre tangible par les formes l'esprit et la logique de la construction en bois.

En France et en Allemagne, plusieurs artistes du meuble y ont jusqu'à un certain point réussi. Les Français, non sans sagacité, partent des formes Louis XV, lesquelles sont bien moins — contrairement à ce qu'on pense — la fin d'une style que l'aurore d'un style nouveau. Dans les bons meubles du genre rococo, les saillies vont se perdant dans le bois; les éléments constitutifs de la moulure classique se fondent en une seule courbe, et la plastique des saillies est faite uniquement de nervures arrondies et de contre-nervures formant rigoles, qui suivent les formes infléchies du meuble et finissent par mourir insensiblement sa surface. A cette plastique se rattachent celles de Plumet, de Majorelle, de Sauvage; mais on ne peut dire que le profil mouluré soit disparu chez ces artistes; il n'est que transformé. Le seul artiste dont les œuvres n'on montrent plus trace est Van de Velde. La plastique de ce dernier dans le travail du bois lui est toute personnelle; son rapport avec les traditions est si lointain que c'est tout une étude de le découvrir.

Les architectes modernes, ceux du moins qui savent s'élever au-dessus de ce qui n'est que convention, renoncent autant qu'ils peuvent aux profils moulurés. Cela leur est possible dans la maison d'habitation, où la mise en évidence des différences de matériaux et de quelques éléments de la construction suffit à satisfaire

l'œil et l'esprit; c'est plus difficile dans la construction monumentale. On est allé plus loin: en place du traditionnel bandeau mouluré de pierre de taille qui marque la séparation des étages, Van de Velde a mis à découvert les poutres en fer elle-mêmes (v. N° 1, p. 14), remplaçant le symbole par la réalité. Rien de plus sain que ce retour au primitif jusqu'à ce que des formules en rapport avec la vérité soient découvertes; mais ce ne peut être le dernier mot de l'art. Sans la moulure, jusqu'à ce qu'on en ait trouvé l'équivalent, impossible de donner à la construction toute la vigueur d'accent qu'elle doit avoir. Van de Velde lui-même le reconnaît implicitement dans la même maison, quand il cherche à donner au problème de la corniche une solution nouvelle, procédant d'ailleurs de l'esprit gothique. Le même artiste nous montre dans ses intérieurs des solutions admirables pour les corniches de plafonds; mais elles sont trop personnelles et pas assez simples pour fournir un point de départ général.

Il est du reste à remarquer que la tradition de la corniche, dont l'architecte moderne a tant de mal à s'affranchir en reliant le toit au mur, le gêne beaucoup moins dans les dessins d'intérieurs. Ici, la liaison du mur au plafond commence à s'effectuer librement. La gorge de l'ancienne corniche va toujours s'étendant, et l'organe de liaison devient une courbe concave très-allongée, où la moulure qui marque le point de départ dans le mur et le point d'arrivée dans le plafond n'est plus que l'accessoire. L'addition fréquente de consoles portantes achève de changer non-seulement la forme, mais l'expression de la fonction remplie.

Il faut attendre. De même qu'une transformation de la colonne est commencée depuis longtemps déjà, celle de la moulure viendra à son heure. Ces choses d'élaborent lentement, sans qu'on puisse prévoir ce qui sortira du travail d'enfantement. Pour le moment, nous en sommes à répudier le cordon mouluré partout où c'est possible, à mieux aimer encore la surface nue que les vieilles divisions conventionnelles. Il manque encore le talent hors de pair, le grand architecte dont l'œuvre fournira la formule propre à remplacer celle que les siècles avaient mûrie.

C. SCHEFFLER

LA DÉCORATION CARICATURALE

Ce titre déconcertera les *artistes officiels* pour qui la décoration est un art inférieur et la caricature un amusement de rapin. D'après eux, cultiver l'art, *le grand*, c'est se borner

exclusivement à enchâsser dans un cadre doré un morceau de toile peinte. Aussi la décoration est-elle considérée comme un métier abandonné à une tourbe d'ouvriers barbouilleurs qui copient servilement des fleurs ou des bêtes et prodiguent leur habileté d'exécution pour arriver à donner l'illusion du relief. Voilà pourquoi, encore de nos jours, il n'est pas rare que l'on voie s'épanouir dans une salle à manger, par exemple, des multitudes de chardons à ce point »bien faits« qu'on en voudrait manger, ou que l'on voie se promener paisiblement des lions et des tigres dans une chambre à coucher.

Ils ne comprennent pas, ces insanes, que la peinture décorative doit s'harmoniser non-seulement avec les lieux qu'elle a pour mission de «décorer», mais encore avec l'état d'esprit des gens qui sont appelés à les fréquenter. Une salle de billard, une salle à manger, un fumoir, un café, une brasserie sont des endroits joyeux : ne mettez pas de la mythologie sur leurs murs.

C'est de ce principe d'une harmonie nécessaire que je me réclame pour instaurer la *décoration caricaturale*, parce que la caricature se plie à tous les sentiments, à tous les »états d'âme«, à toutes les dispositions permanentes ou passagères, avec une souplesse merveilleuse. Elle traduit jusqu'à l'outrance l'enjouement aussi bien que l'amertume, la noblesse d'une pensée haute ou la trivialité d'un penchant terre-à-terre. Nulle forme de l'art ne possède une gamme aussi riche de nuances morales, qui lui permette, tout en restant elle-même, de passer en un instant aux extrémités les plus contraires ou de juxtaposer, sans blesser le regard, les antithèses les plus inattendues.

Avant toutes choses, que la décoration soit linéaire, parce que l'abus des reliefs et des profondeurs dénature les proportions d'une muraille. Un mur, une cloison, sont, par définition, des surfaces planes qui doivent rester planes. Or, si chacune de ces surfaces reçoit une décoration de nature à en altérer la perspective, la salle elle-même, qui n'est, en somme, que leur assemblage, en sera fâcheusement déformée. L'œil sera douloureusement impressionné par des loin-

tains ou des trompe-l'œil qui semblent tantôt porter au loin le mur que l'on sait proche, tantôt rétrécir une étendue qui perd ainsi le bénéfice de ses dimensions véritables. Qu'après cela, la décoration puise, si bon lui semble, ses éléments dans la nature, je n'y vois nul inconvénient, mais qu'elle s'en écarte le plus possible. Plus le peintre s'efforcera de copier la nature, plus il fera de la peinture «attrape-nigauds» qui est l'antipode de la peinture décorative. Un artiste belge, M. Van de Velde, l'a bien compris, lui qui, non-seulement ne copie pas la nature, mais la répudie complètement en un art fait exclusivement de lignes. Un point d'interrogation, une clef de sol, ne sont-ce pas là des motifs très-décoratifs, malgré qu'ils ne dérivent de rien? Pourtant n'employer que des lignes, c'est rejeter, de gaité de cœur, l'expression et le mouvement. J'utilise donc la flore, la faune et même l'homme.

Contrairement aux prétendus peintres-décorateurs, je ne me contente pas de copier servilement la figure humaine et de l'encadrer dans des fioritures : je puise en elle mes éléments décoratifs. Convaincu que la caricature peut et doit prétendre à un rôle plus large que celui qu'elle a tenu jusqu'à ce jour, je l'étends à la décoration en alliant le grotesque à l'arabesque. Les sentiments tels que la douleur, le rire, la surprise, la colère, la frayeur etc. provoquent des torsions, des convulsions, des déformations qui me fournissent une infinie diversité de lignes. Je veux styliser les figures humaines ou animales en un grotesque monstrueux. Si l'on m'objecte que l'œil peut se fatiguer de ces monstruosité, je réponds que je ne traite pas de la même façon l'ornementation d'un fumoir où l'on se repose et celle d'une salle de danse où l'on s'agite ; la premier endroit est intime, le second est envahi par la cohue ; l'un sera décoré familièrement mais avec sobriété, tandis que la gaité de l'autre ira jusqu'à la folie.

J'espère appuyer d'ici peu, par des œuvres, la conception que ces notes brèves prétendent à peine indiquer.

JOSSOT

Les dessins inédits intercalés dans le texte sont de M. MAURICE DENIS.





A. RODIN • STATUAIRE
(FLOURY, ÉDITEUR) •••••

LES CHEVAUX DE NANCY



A. RODIN • STATUAIRE
(FLOURY, ÉDITEUR) •••••

UN BOURGEOIS DE
CALAIS ••••



A. RODIN • STATUAIRE (FLOURY, ÉDITEUR)

LA STATUE DE BALZAC



LE GÉNIE DE LA GUERRE

A. RODIN STATUAIRE
(FLOURY, ÉDITEUR) ●●●●

• A. RODIN •



A. RODIN • STATUAIRE
(FLOURY, ÉDITEUR) •••••

MONUMENT DE LYNCH



J. LUTENS À LA HAYE ●●
PORTRAIT ET ORNEMENTS
GRAVÉS SUR BOIS ●●●●



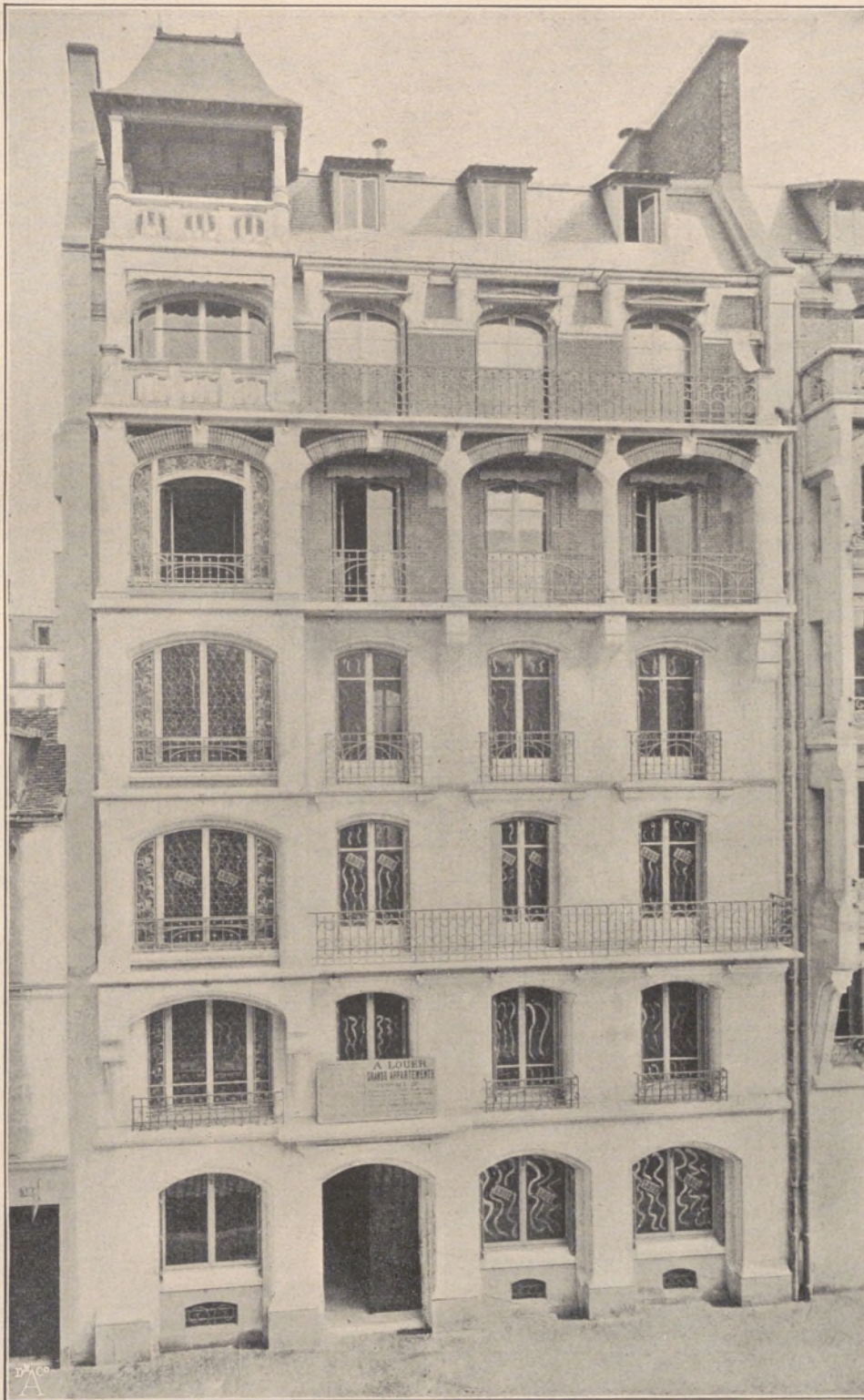
J. LUTENS

J. LUTENS À LA HAYE
PORTRAIT ET ORNEMENTS
GRAVÉS SUR BOIS





A. MUCHA À PARIS
AFFICHE NOUVELLE



CHARLES PLUMET À PARIS. FAÇADE D'UNE MAISON DE RAPPORT RUE DE TOCQUEVILLE ●●●●



CHARLES PLUMET À PARIS. FAÇADE D'UNE MAISON DE
RAPPORT RUE DE TOCQUEVILLE (PARTIE INFÉRIEURE)



CHARLES PLUMET À PARIS. FAÇADE
D'UNE MAISON DE RAPPORT RUE DE
TOCQUEVILLE (PARTIE SUPÉRIEURE) ❁





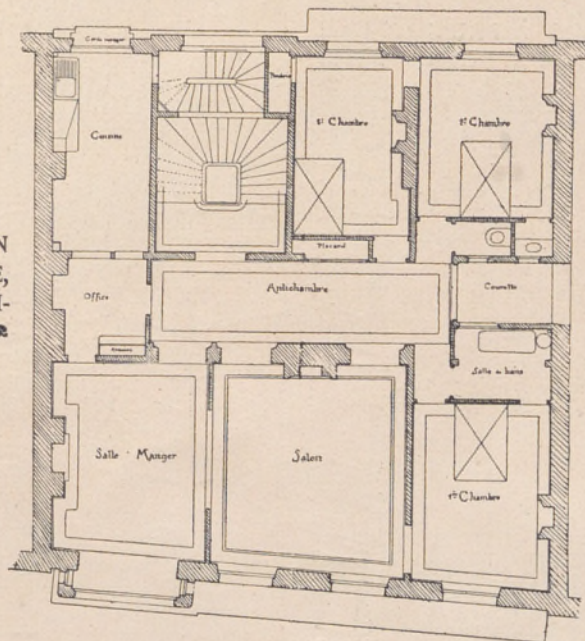
CHARLES PLUMET À PARIS
MAISON DE RAPPORT RUE
DE TOCQUEVILLE. VESTI-
BULE D'ENTRÉE, ASCENSEUR
ET ESCALIER ❁ ❁ ❁

CHARLES PLUMET À PARIS. SCULPTURE DU VESTIBULE DE LA MAISON RUE DE TOCQUEVILLE

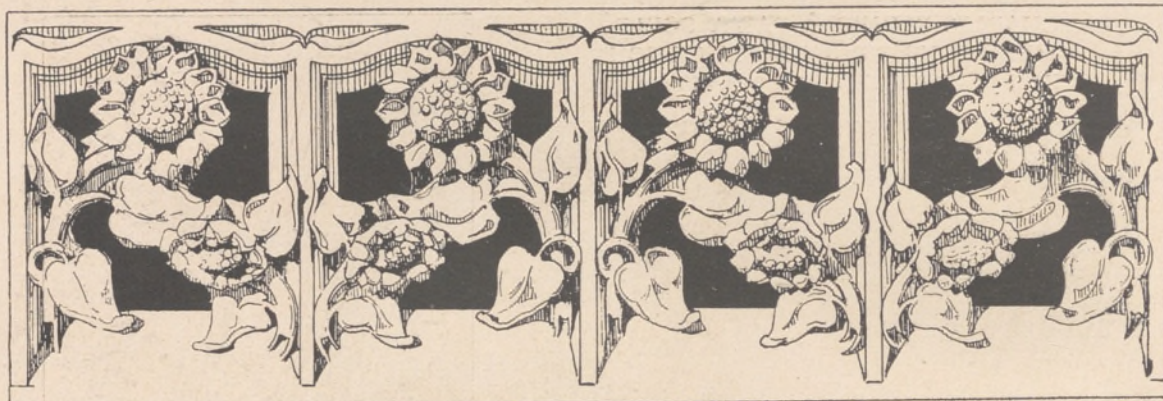


DÉTAIL DE LA FAÇADE DE DERRIÈRE DE LA MAISON RUE DE TOCQUEVILLE

PLAN DE LA MAISON RUE DE TOCQUEVILLE, À L'ÉCHELLE DE 5 MILLIMÈTRES PAR MÈTRE

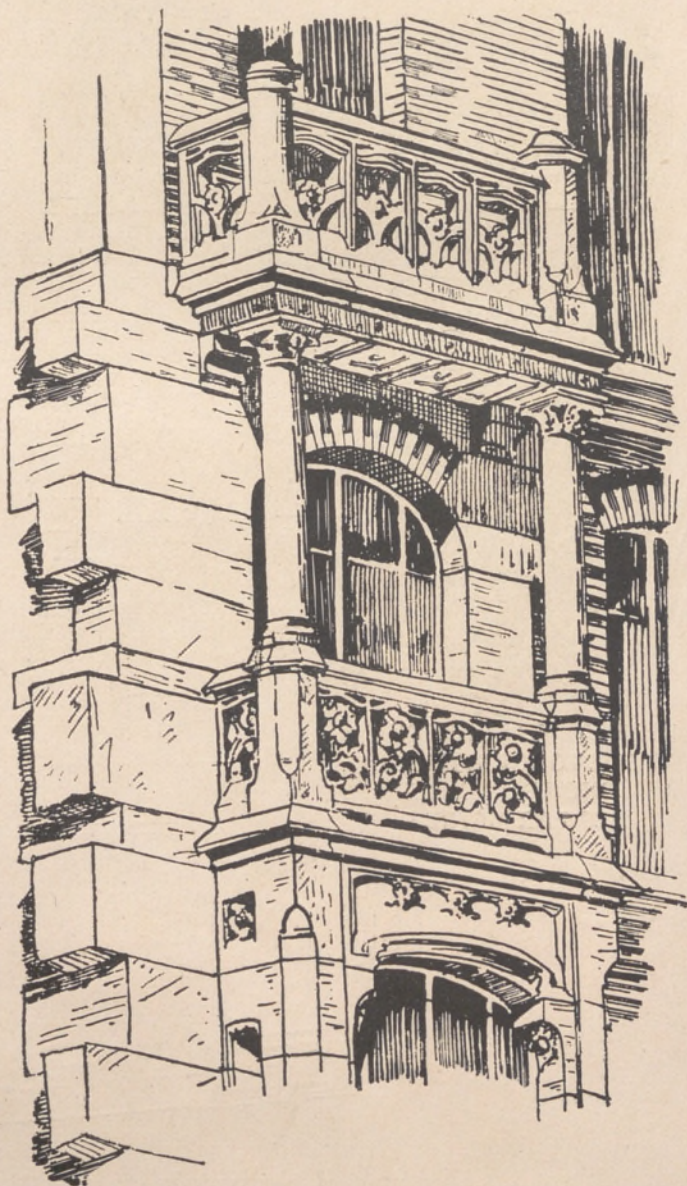


LES DEUX ESCALIERS SONT ÉCLAIRÉS PAR DE GRANDS PANS DE BRIQUES EN VERRE MÉNAGÉS DANS LA FAÇADE DE DERRIÈRE ET DANS LEUR MUR DE SÉPARATION



CHARLES PLUMET À PARIS
SCULPTURE DU BALCON
D'UNE MAISON AVENUE MA-
LAKOFF ❖❖❖

CHARLES PLUMET À PARIS
BOW-WINDOW ET BALCONS
DE LA MÊME MAISON ❖❖❖



CHARLES PLUMET ET T. SELMERSHEIM À PARIS. CARTONNIER EN BOIS DE FRÊNE POLI



CHARLES PLUMET ET T. SELMERSHEIM À PARIS. CONSOLE TENTURE EN ÉTOFFE DE SOIE DE FÉLIX AUBERT

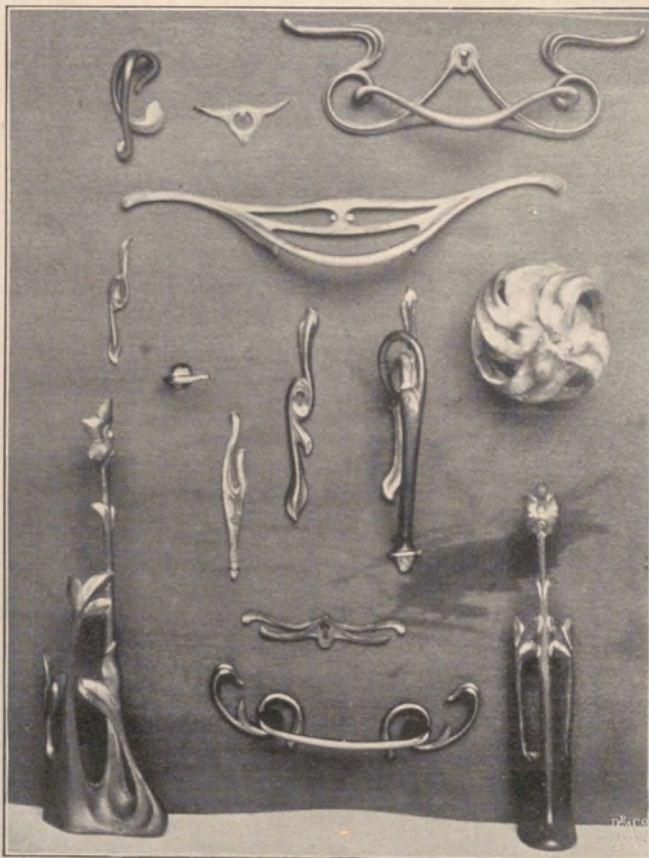
TONY SELMERSHEIM À PARIS
 TABLE À COIFFER EN BOIS DE PADOUCK AVEC APPLIQUES D'ÉCLAIRAGE MOBILES
 VOIR PAGE SUIVANTE LE DÉTAIL DES SABOTS EN BRONZE GARNISSANT LES PIEDS



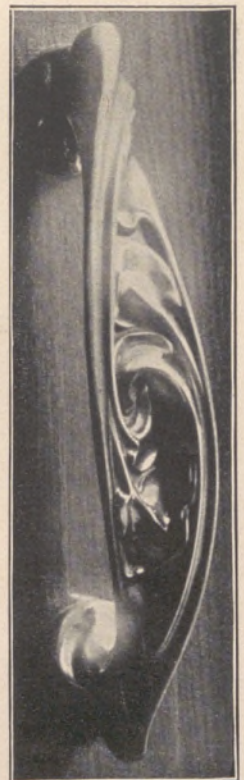


CHARLES PLUMET ET T. SELMERSHEIM À PARIS

DÉCORATION D'UNE FAÇADE DE RESTAURANT



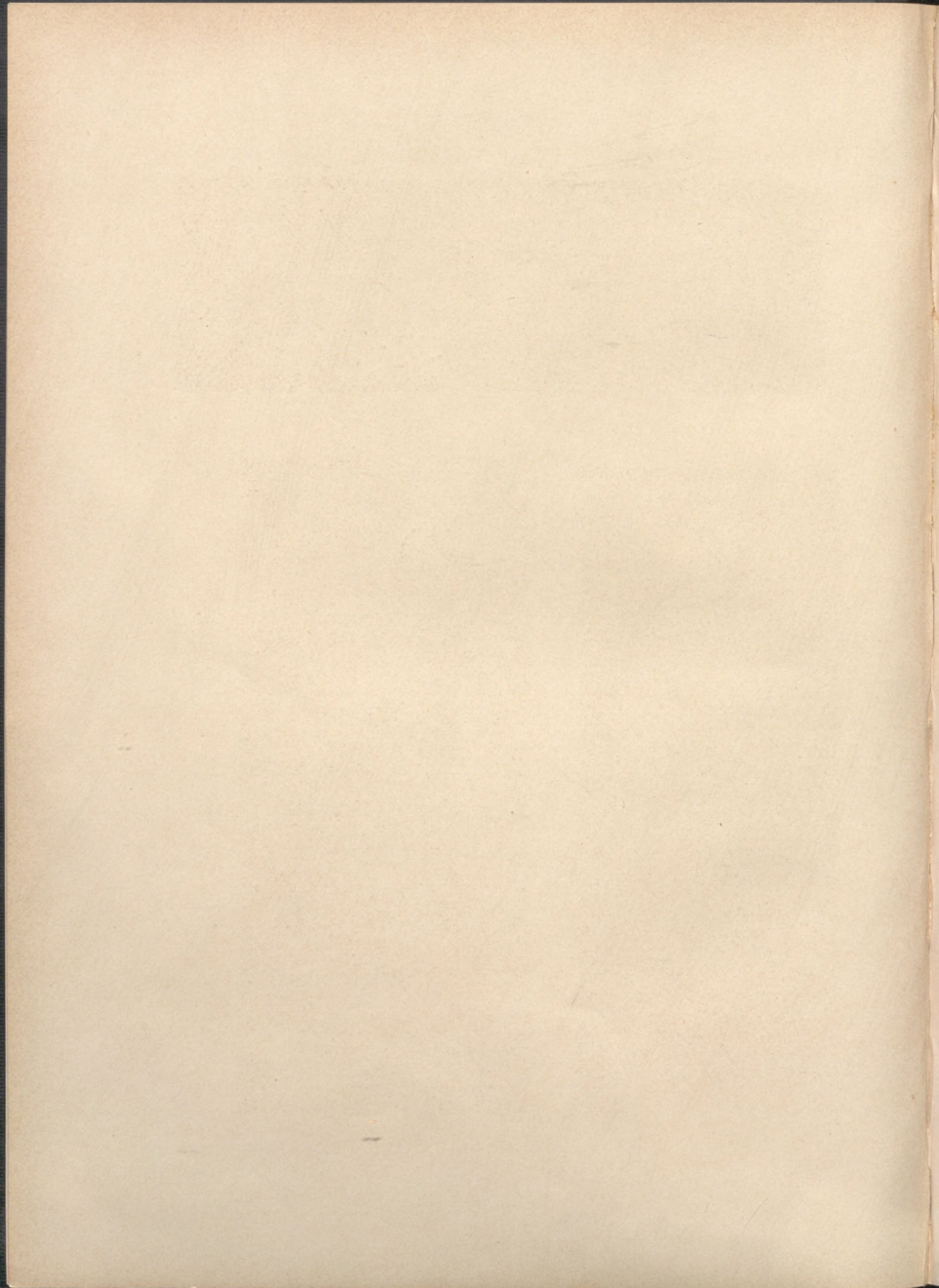
TONY SELMERSHEIM À PARIS
POIGNÉES, ENTRÉES DE CLEF,
BOUTON ET SABOTS DE PIEDS
DE MEUBLE, EN BRONZE CISELÉ

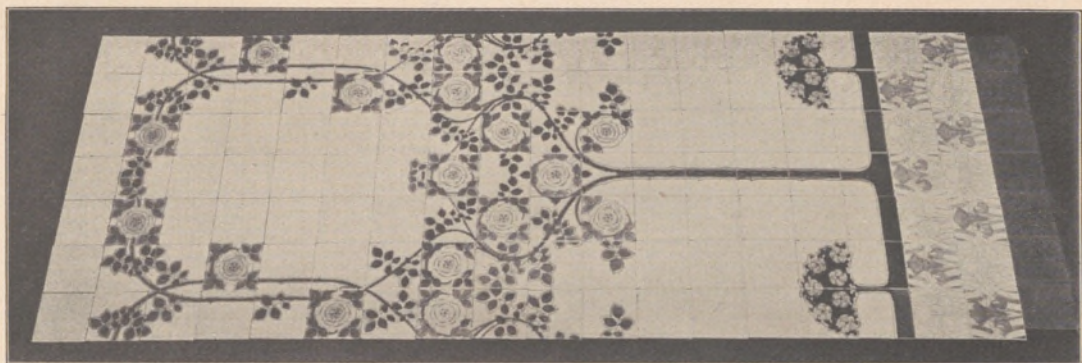




F. AUBERT À PARIS

VELOURS IMPRIMÉ
(FABRIQUÉ PAR M. PILON À PARIS)



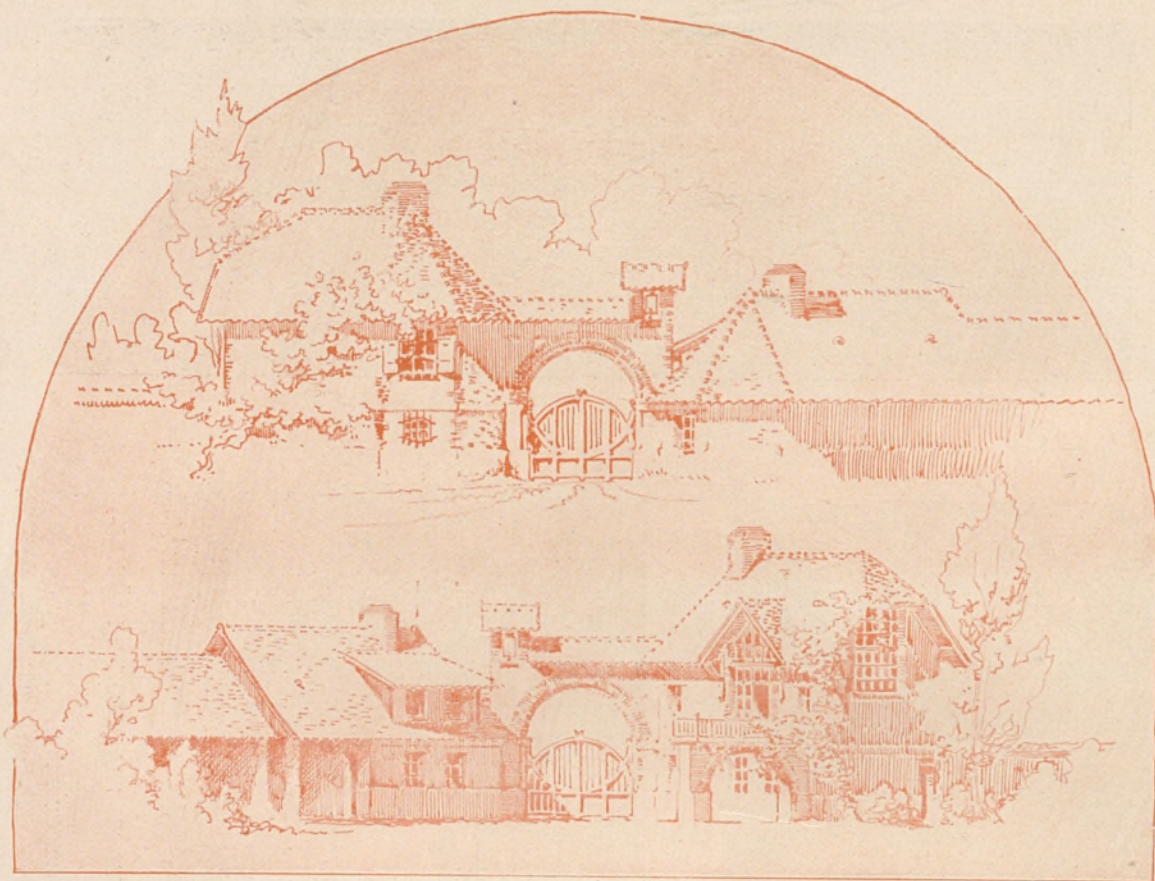


PANNEAU DE REVÊTEMENT
EN FAÏENCE



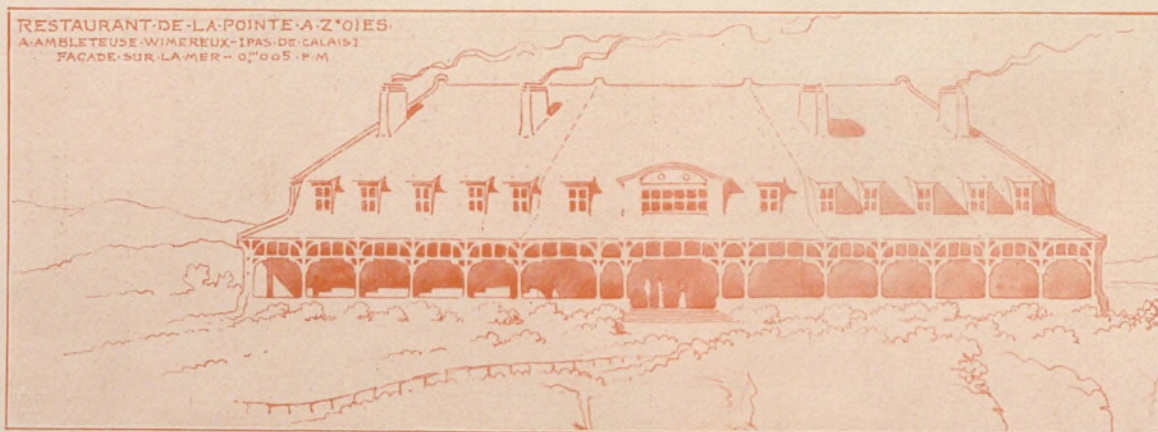
FÉLIX AUBERT À PARIS FRISÉS DÉCORATIVES EN PLAQUES DE FAÏENCE

PROPRIÉTÉ DE MM. UTTZSCHNEIDER ET CIE. (FAÏENCERIES DE SARREGUEMINES)



L. BONNIER À PARIS

FERME

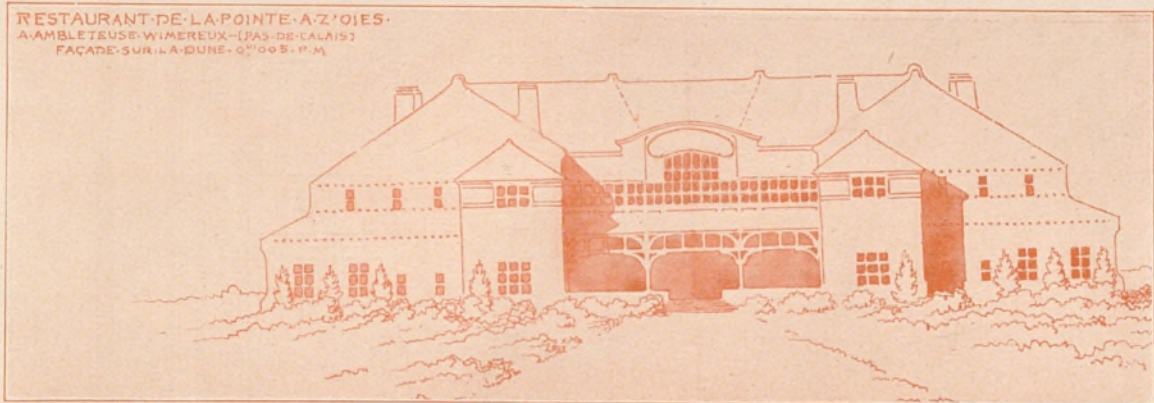


L. BONNIER À PARIS

RESTAURANT CHAMPÊTRE

• L. BONNIER •

RESTAURANT DE LA POINTE-A-Z'ŒILES
 A AMBLETEUSE-WIMEREUX (PAS-DE-CALAIS)
 FAÇADE SUR LA DUNE - 0"005 - P.M.



L. BONNIER À PARIS • RESTAURANT CHAMPÊTRE

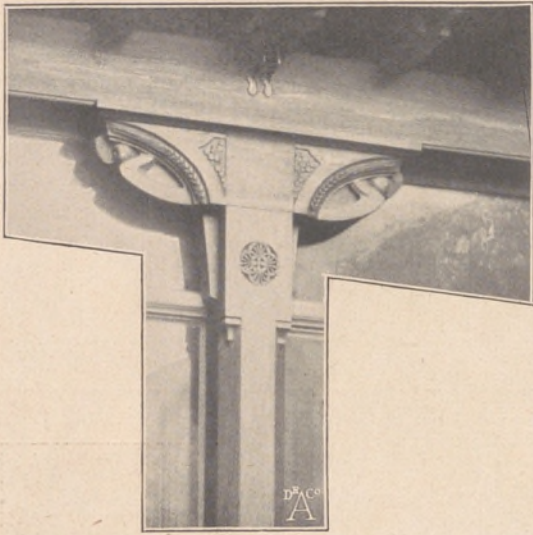


MME BURGER-HARTMANN À
 MUNICH • BROCHE EN OR

L. BONNIER À PARIS •••••
 SELLE EN BOIS POUR LE
 PLACEMENT D'OBJETS EN
 ÉTAIN •••



L. BONNIER À PARIS
 PORTE DE JARDIN •



SCULPTURES DES CHAPITEAUX DE
LA MAISON DE M. J. DAMPT À
PARIS ❀❀❀

PORTE DE SALLE À MANGER DANS
LA MAISON DE M. J. DAMPT À
PARIS, EN BOIS DE CHÊNE, DE
NOYER ET DE SAPIN, AVEC FER-
RURES FORGÉES ❀❀❀



· J. DAMPT ·



MAISON DE M. J. DAMPT À PARIS

MAURICE DENIS
À
ST GERMAIN-EN-LAYE

COMPOSITION
ET
PEINTURE SUR VERRE

CE VITRAIL A ÉTÉ
COMPOSÉ À L'OCCA-
SION DE LA PRE-
MIÈRE COMMUNION
DE DEUX FILLETES,
DONT LES FIGURES
SONT AU PREMIER
PLAN. ELLES GRA-
VISSENT UN SENTIER
MYSTIQUE À COTÉ



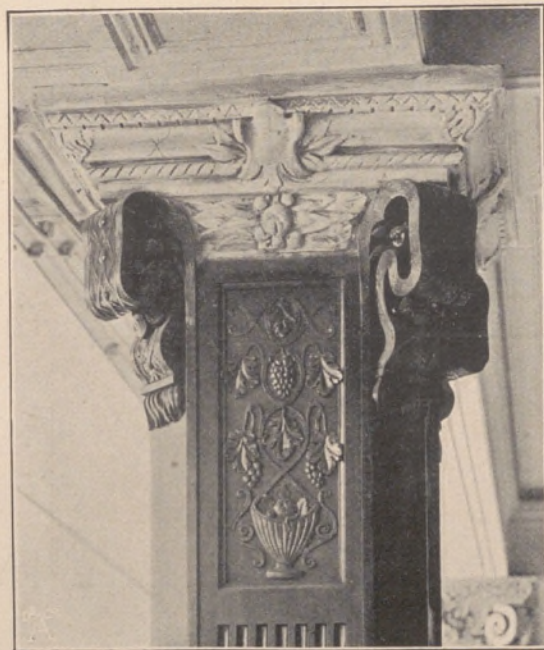
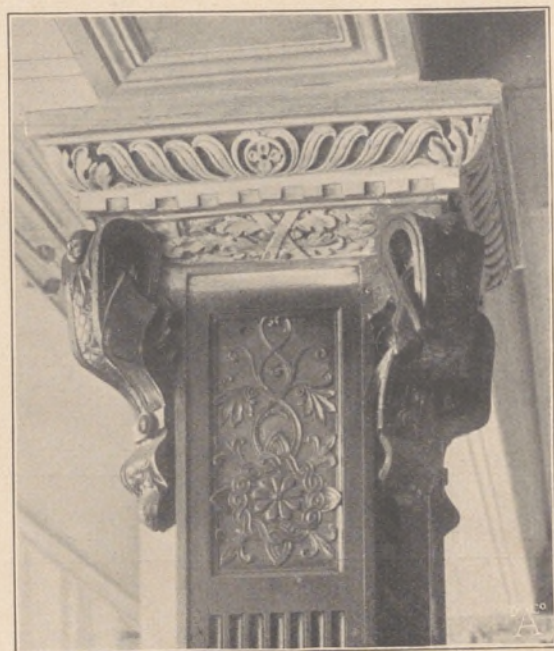
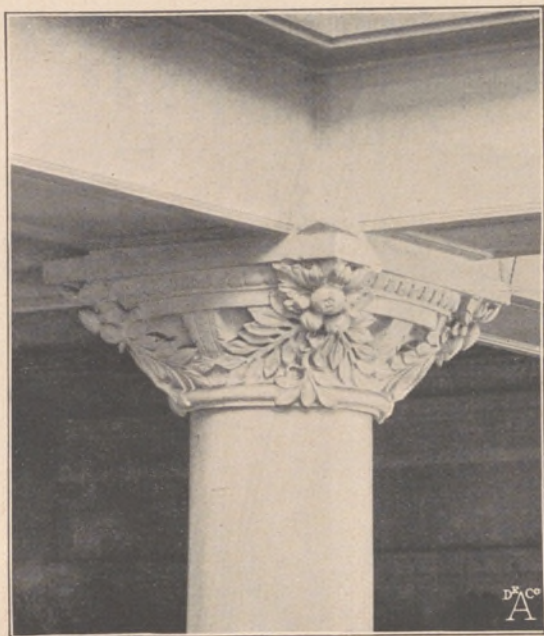
DUQUEL SONT SYM-
BOLISÉES LA FORME
ACTIVE ET LA FORME
CONTEMPLATIVE DE
LA VIE SPIRITUELLE,
ET QUI CONDUIT AU
PARADIS DE ROBES
BLANCHES ET DE
LUMIÈRE * * * * *

• M. DENIS •

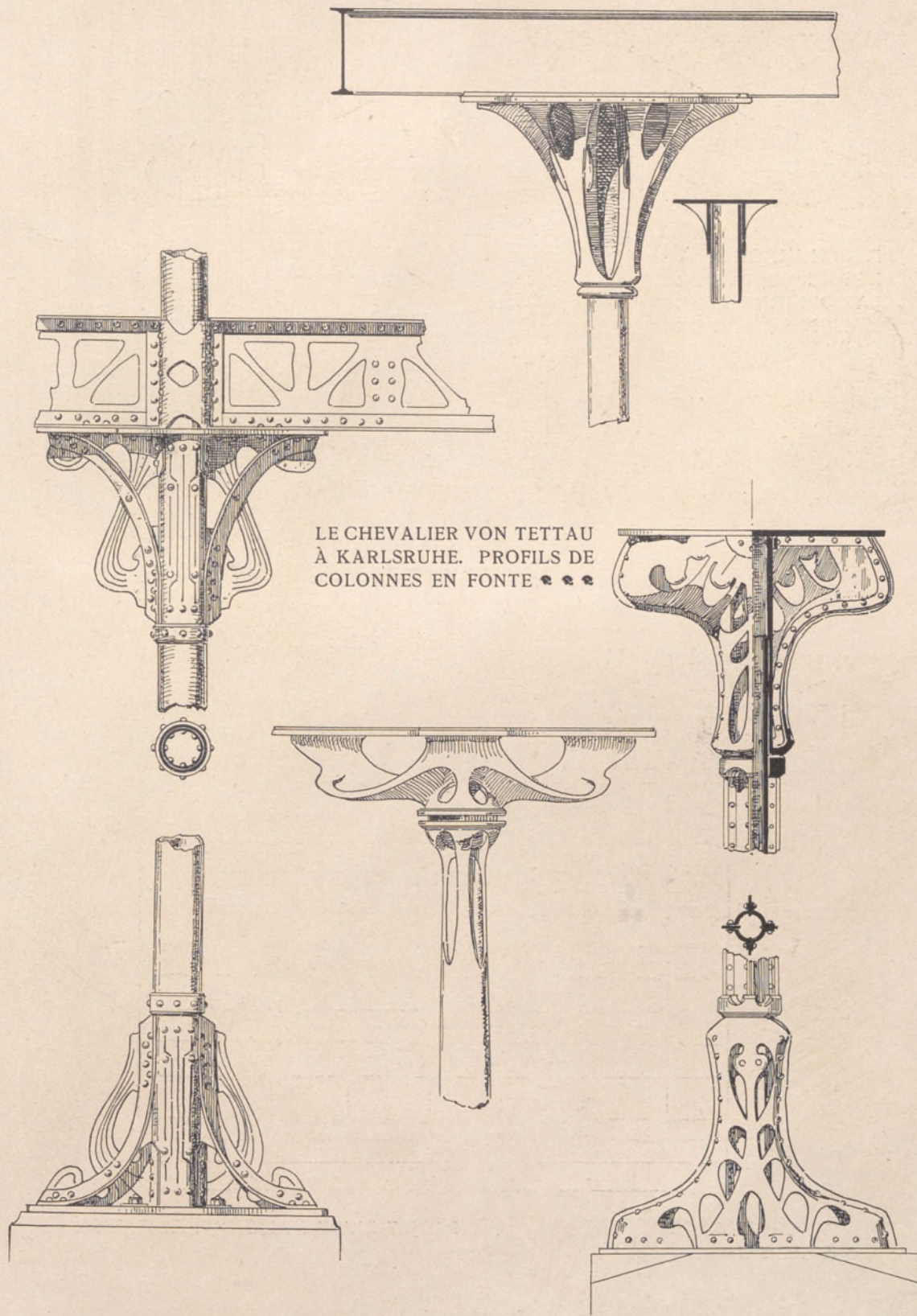


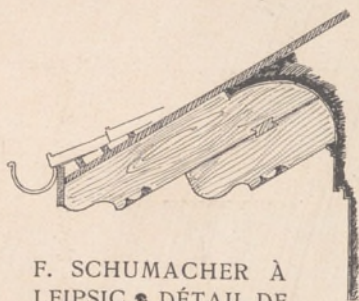
PANNEAUX

MAURICE DENIS À ST GERMAIN-EN-LAYE

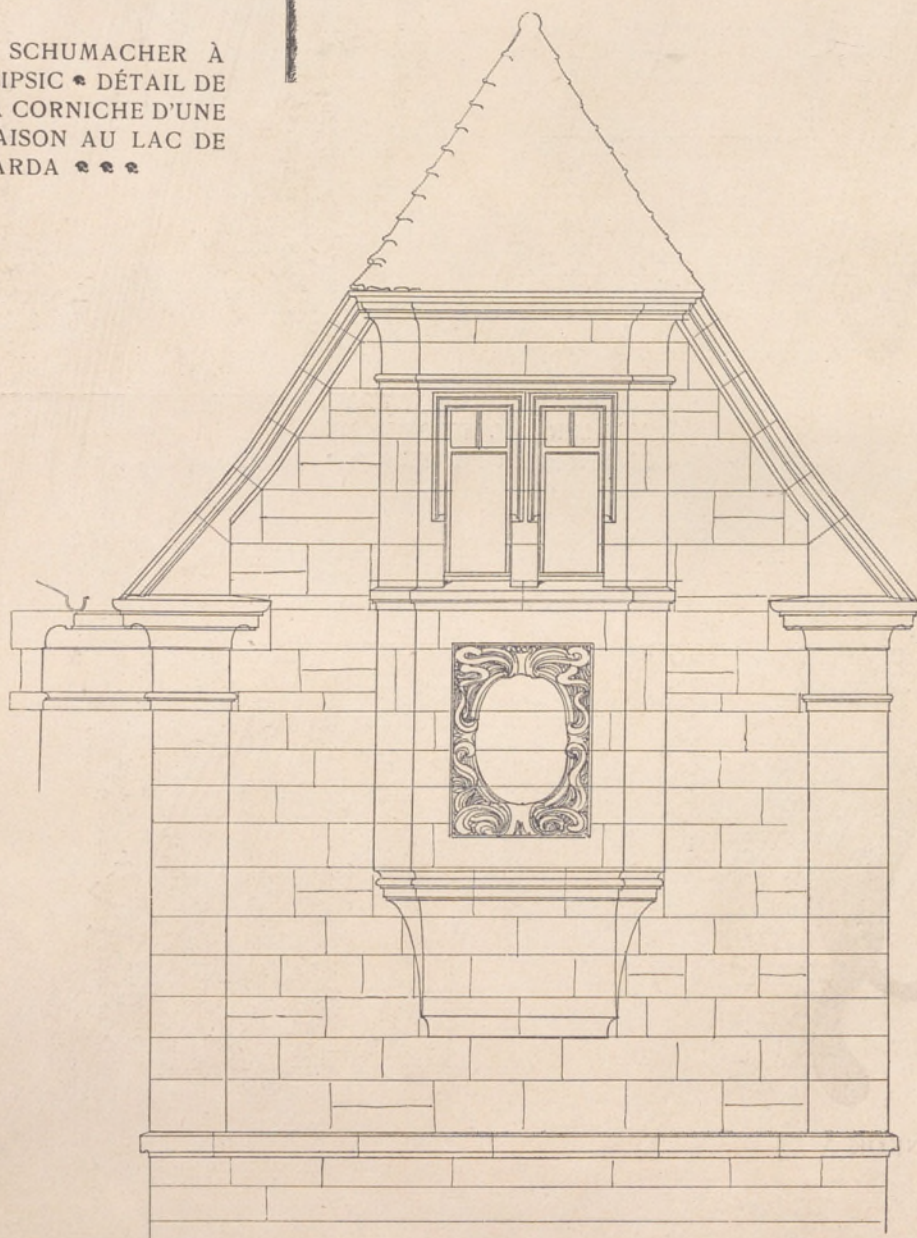


A. MESSEL À BERLIN ●●●●●●●●
CHAPITEAUX ET ENTABLEMENTS



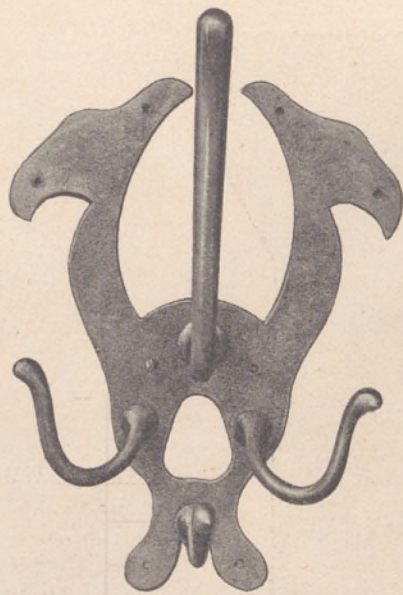
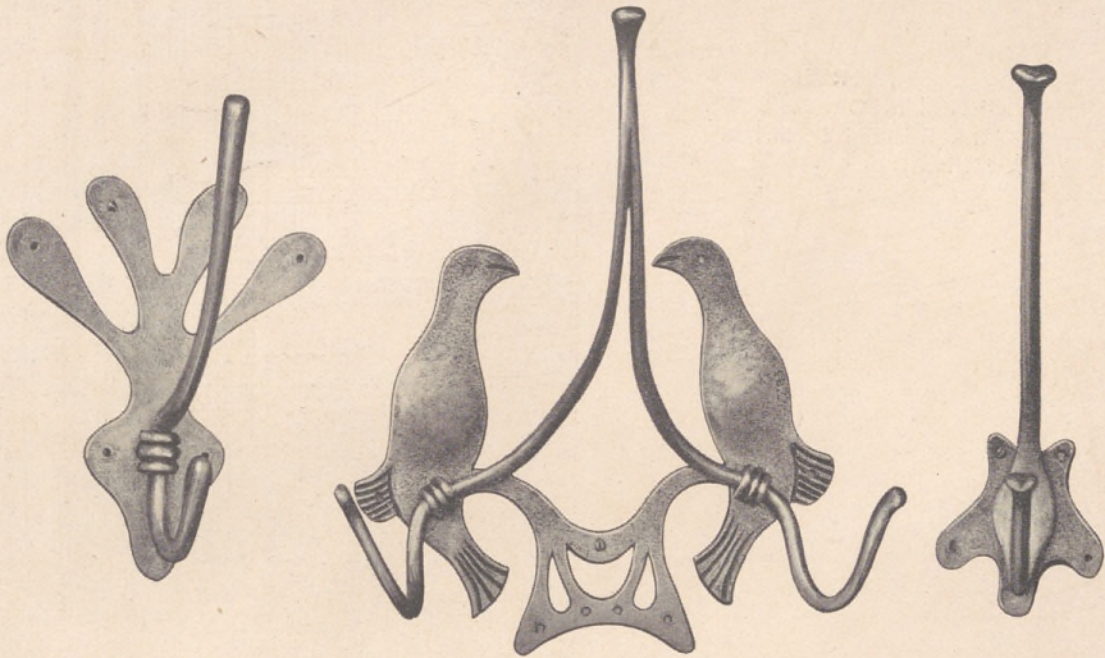


F. SCHUMACHER À
LEIPSIK • DÉTAIL DE
LA CORNICHE D'UNE
MAISON AU LAC DE
GARDA ••••



F. SCHUMACHER
À LEIPSIK •••••

PROJET D'UNE MAISON D'HABITATION

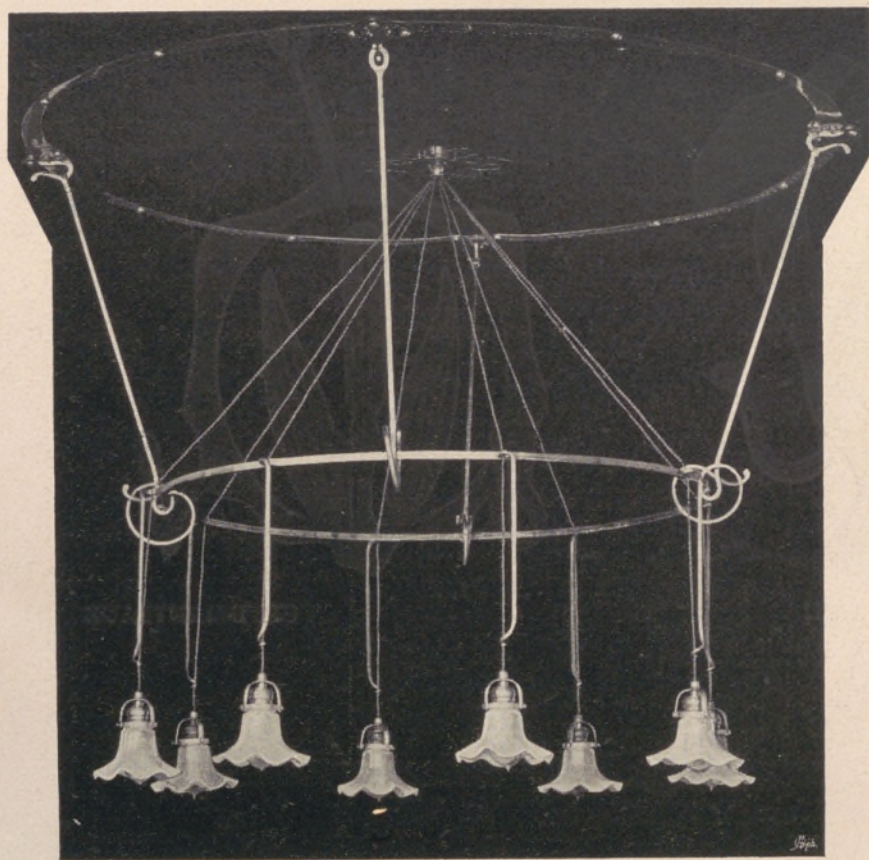


B. PANKOK À MUNICH



PORTE-MANTEAUX

K. GROSS À DRESDE
COLLIER EN OR EXÉCUTÉ
PAR LES ATELIERS RÉUNIS
À MUNICH

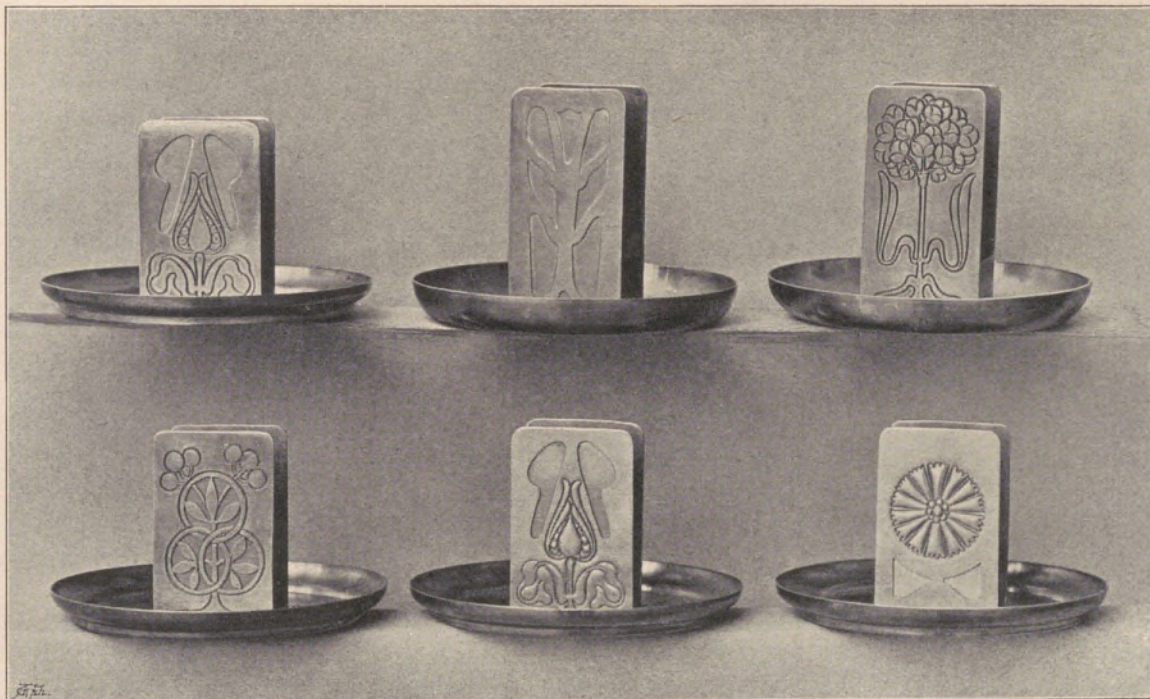


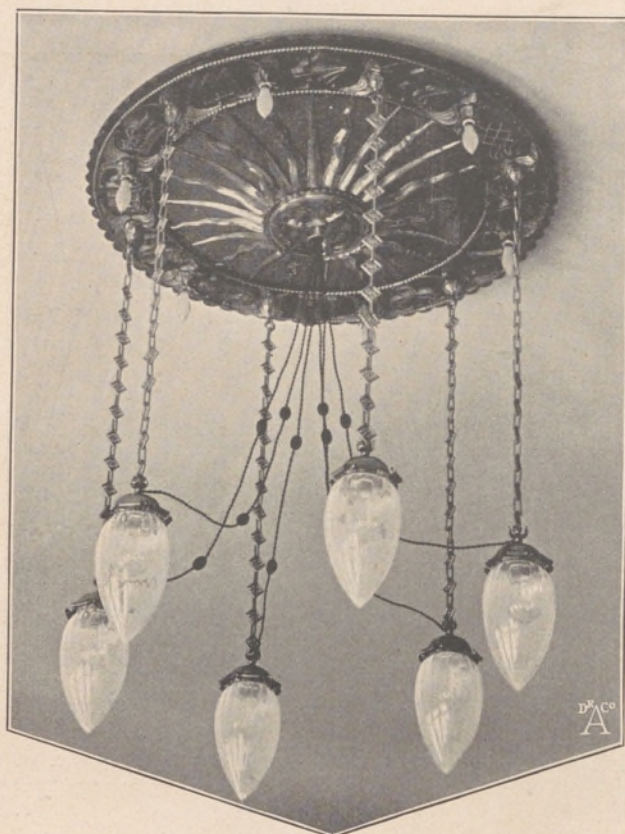
R. RIEMERSCHMID
À MUNICH
APPAREIL D'ÉCLAIRAGE
ÉLECTRIQUE
EXÉCUTÉ PAR LES
ATELIERS RÉUNIS
À MUNICH

K. GROSS À DRESDE
MARTEAU DE PORTE



F. RINGER À MUNICH
PORTE-ALLUMETTES EN
CUIVRE ROUGE REPOUSSÉ

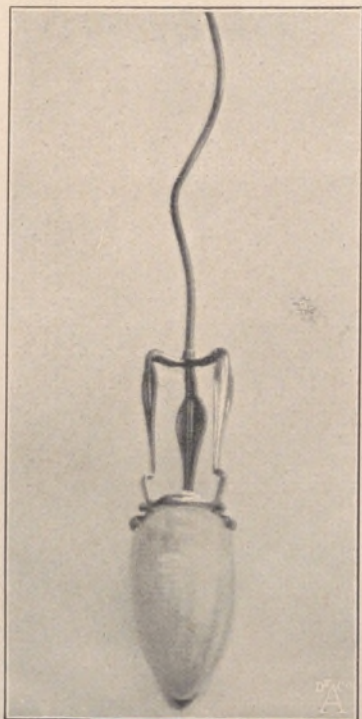




B. WENIG À BERCHTESGADEN

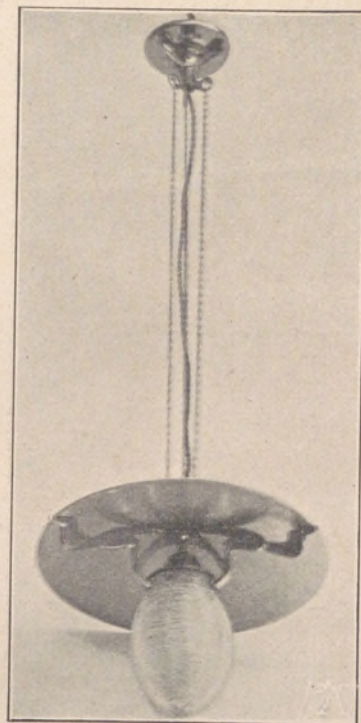
APPAREILS D'ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE

B. WENIG À BERCHTESGADEN

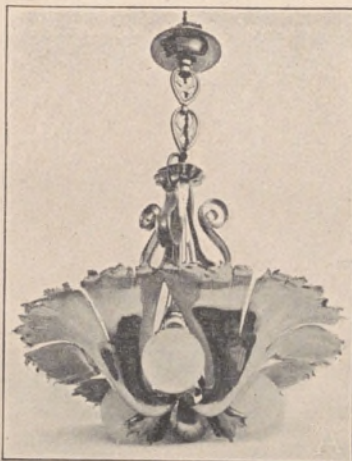


CES OBJETS SE TROUVENT
CHEZ M. M. KELLER ET
REINER À BERLIN

H. VAN DE VELDE À BRUXELLES



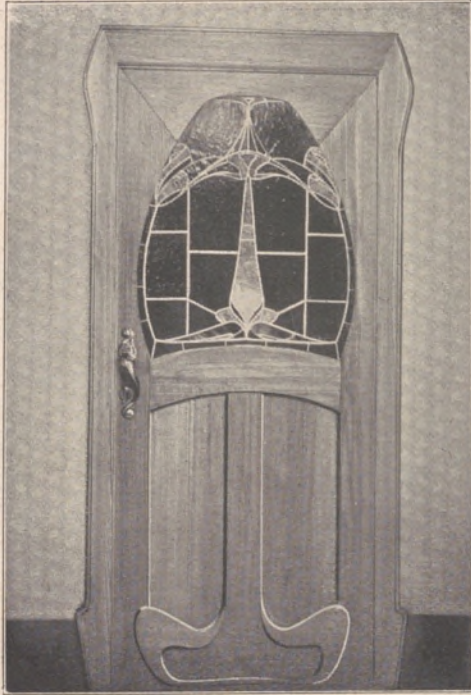
B. WENIG À BERCHTESGADEN





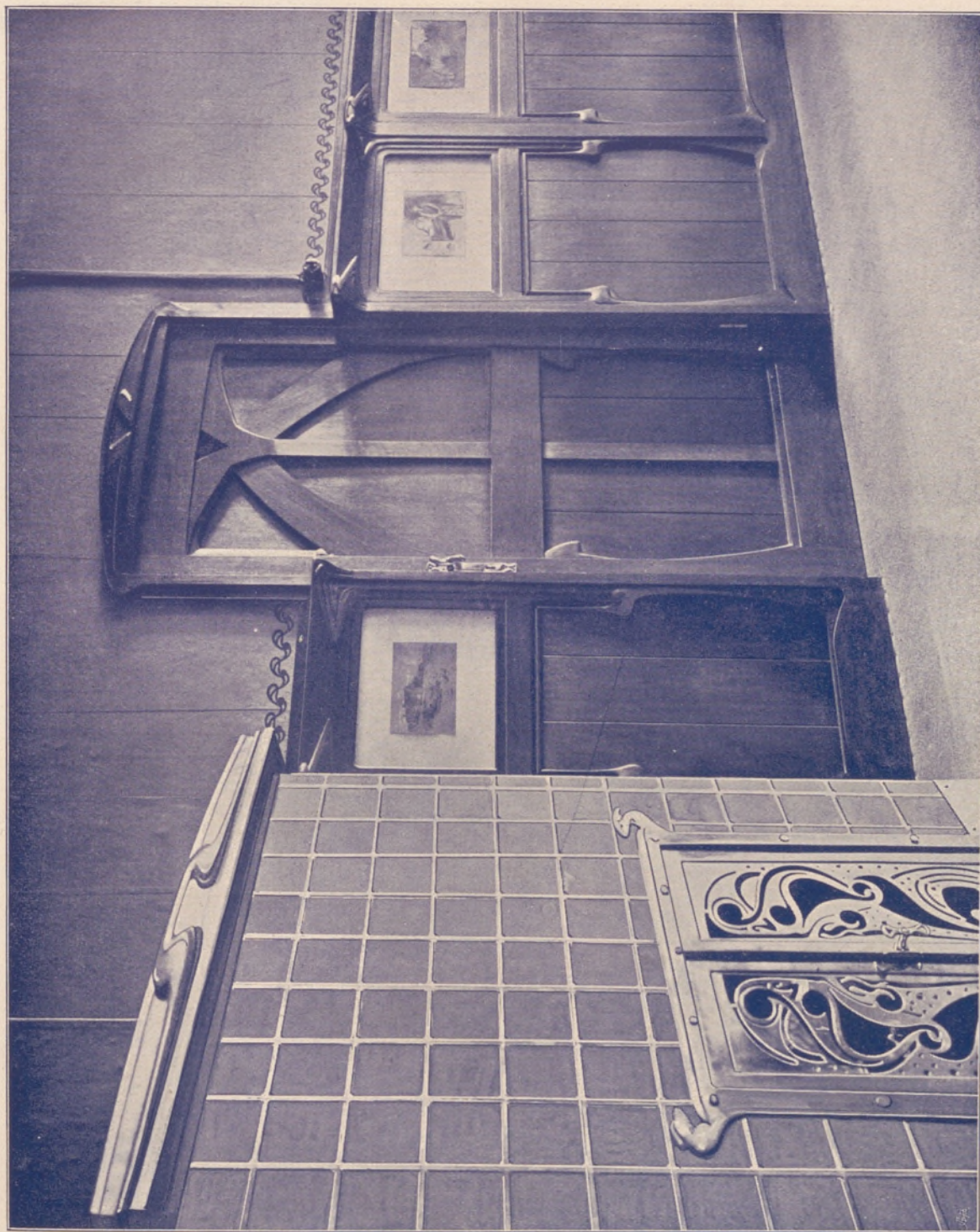
H. VAN DE VELDE
À BRUXELLES • •

SALON DE LECTURE CHEZ MM. BRUNO ET
PAUL CASSIRER À BERLIN • LES LAMBRIS
SONT DISPOSÉS POUR RECEVOIR DES GRA-
VURES • • •

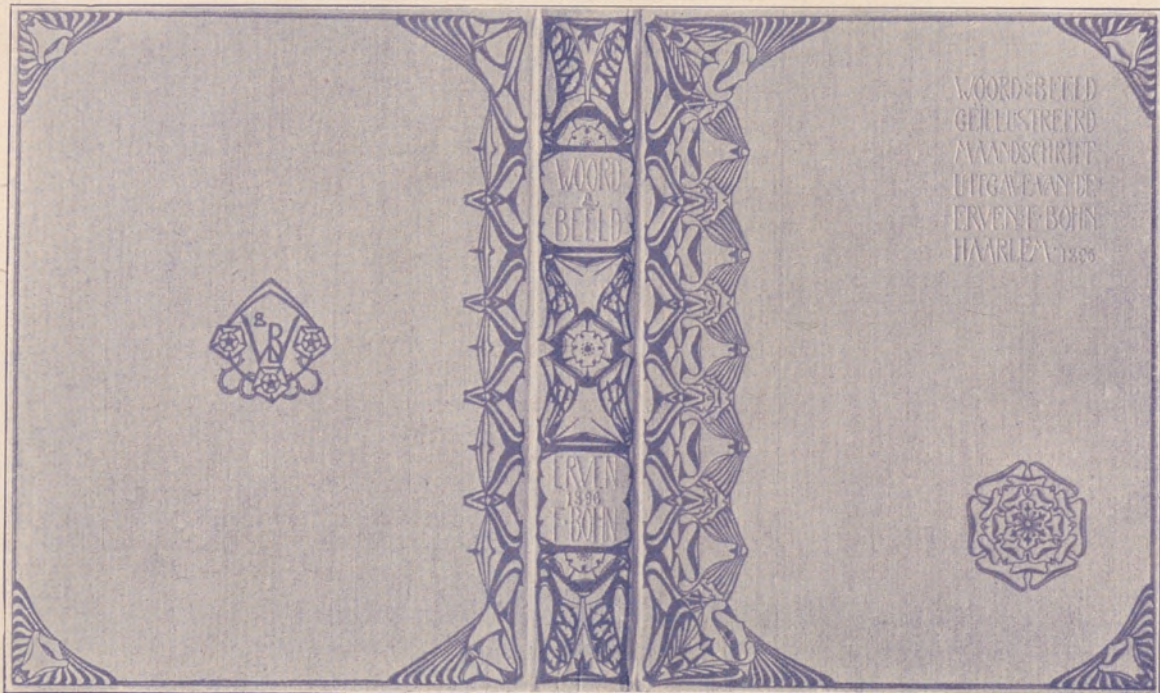


H. VAN DE VELDE À BRUXELLES
DÉTAILS DU SALON DE LECTURE DE
LA PAGE PRÉCÉDENTE; RAYONS À
LIVRES, FAUTEUIL, PORTE VITRÉE



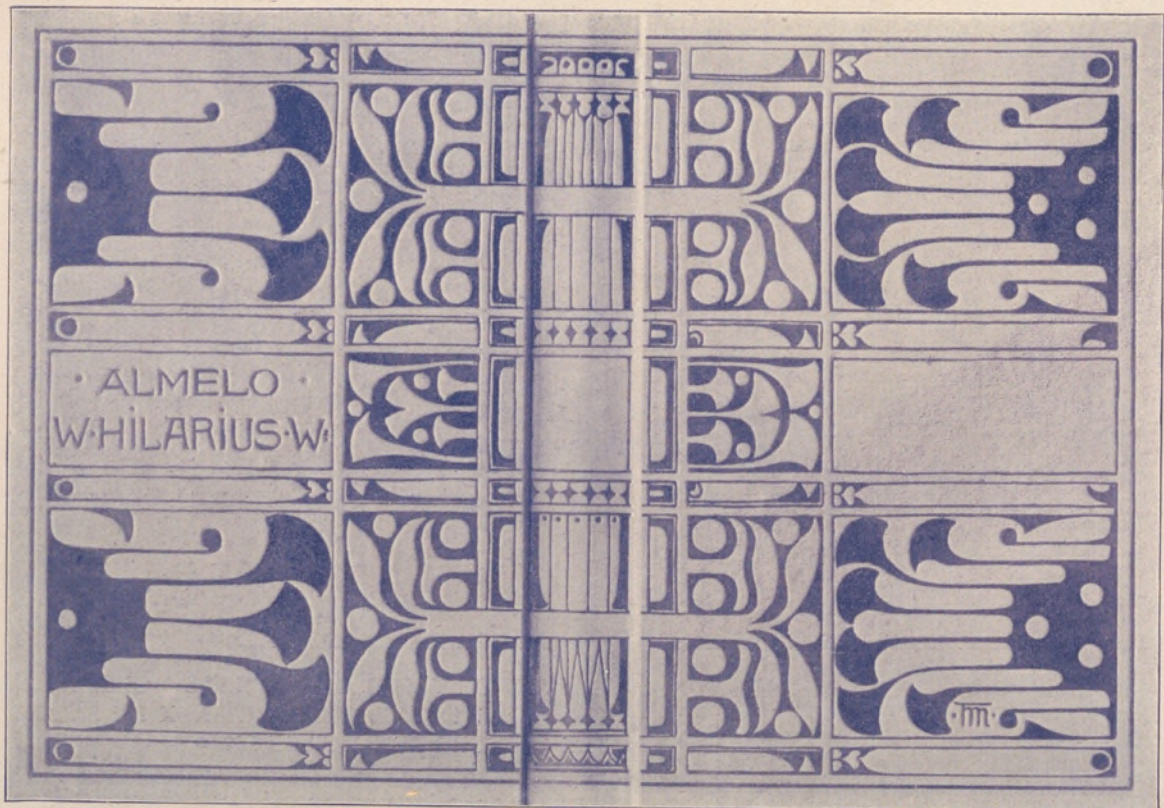


H. VAN DE VELDE À BRUXELLES • CHEMINÉE,
PORTE ET DÉTAIL DES PANNEAUX DU SALON
DE LECTURE DE LA PAGE 239 • • •



J. G. VELDHEER À HARLEM

COUVERTURE EN TOILE



TH. MOLKENBOER À AMSTERDAM

COUVERTURE EN TOILE

T. NIEUWENHUIS À AMSTERDAM
COUVERTURE EN TOILE



H. P. BERLAGE À AMSTERDAM
COUVERTURE EN TOILE

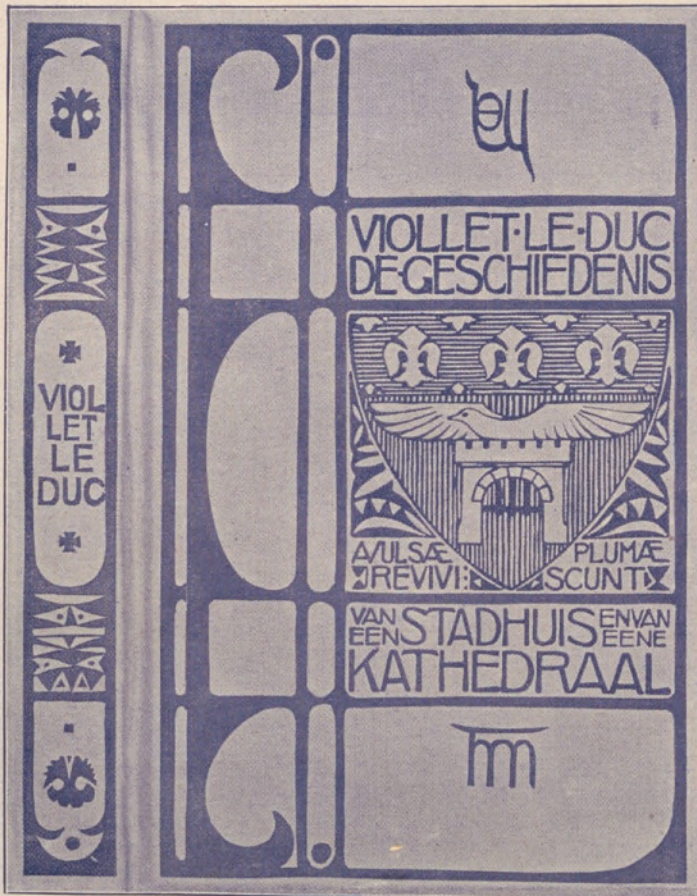




JAN TOOROP À LA HAYE



L. W. R. WENCKEBACH À AMSTERDAM



COUVERTURES
EN TOILE

TH. MOLKENBOER À AMSTERDAM



A. MARTINI À TRÉVISE
DESSINS ●●●





BOITE EN BOIS MARQUETÉ
COTÉS ●●●

JOSSOT À PARIS ● ACCESSOIRES
DE JEU DE CARTES ●●●



BOITE EN BOIS MARQUETÉ
COUVERCLE ●●●



BLOC RELIÉ EN TOILE



TAPIS



CONCOURS DE L'ART DÉCORATIF (JEU DE CARTES) 1^{ER} PRIX: M. JOSSOT À PARIS ***
VOIR LES ACCESSOIRES À LA PAGE PRÉ-
CÉDENTE ***



L'ART DÉCORATIF

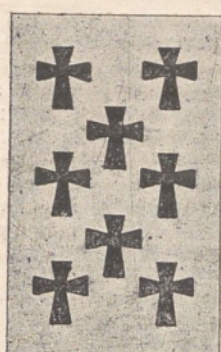
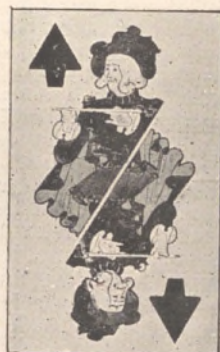


CONCOURS DE L'ART DÉCORATIF (JEU DE CARTES)
2^{ME} PRIX: M. F. VALLOTTON À PARIS



CONCOURS DE L'ART DÉCORATIF

3^{me} PRIX: M^{me} KITTY FORNIER, A PARIS



CONCOURS DE L'ART DÉCORATIF

4^{me} PRIX: M. VICTOR BUET, A PARIS



CHRONIQUE



Une boutade de notre dernier numéro, à propos du concours de maisons ouvert par le Conseil municipal de Paris, nous a valu quelques lettres de mécontents.

Nous n'y tenons pas plus que cela. Mettons donc que puisque le Conseil municipal a trouvé bon de prendre une mesure qui doit, selon lui, favoriser la renaissance de l'architecture privée et hâter l'embellissement artistique de Paris, nous avons mauvaise grâce à murmurer contre le fait accompli — ce qui ne sert jamais à rien — et réservons pour une meilleure occasion nos théories sur ce dont il sied à la collectivité de laisser le soin à l'individualité.

Après cette amende honorable, annonçons que le jury du concours de maisons est formé ; qu'il sera présidé par M. Bouvard, et que ses huit autres membres sont M. Sauger, architecte-voyer en chef de la Ville de Paris, Lamoureux, Louis Mill, Blachette, Thuillier et Lebreton, conseillers municipaux, Guadet et Louis Bonnier, architectes choisis au vote par les concurrents.

Le choix de MM. Guadet et Louis Bonnier est tout à fait excellent. Les concurrents ne pouvaient désigner esprits plus droits, plus ouverts aux progrès de l'art. Que leurs avis rencontrent chez leurs collègues le crédit qu'ils méritent, et tout ira bien.

Les maisons proposées au concours sont au nombre de cinquante-deux. Les prix consisteront en six médailles d'or, gravées par Daniel Dupuis et valant 1.260 francs.



Parmi les documents de toute sorte qu'on reçoit chaque jour dans les bureaux d'une revue, nous en remarquons un qui mérite d'être signalé.

C'est une simple circulaire commerciale ; mais elle présente le plus grand intérêt, d'abord en ce qu'elle fait présager l'apparition prochaine d'une classe nouvelle de « maisons d'art moderne » répondant aux besoins d'un nombre toujours grandissant de personnes, auxquelles le prix de la plupart des objets en vente dans les maisons existantes est difficilement accessible ; ensuite, en ce que son programme, fidèlement exécuté, serait le signal d'une révolution dans les coutumes actuelles de l'industrie, qui garantissent mal les intérêts pécuniaires de l'artiste et pas du tout ses intérêts moraux.

En voici la traduction — car c'est d'Allemagne que vient cette circulaire et c'est surtout aux artistes allemands qu'elle paraît s'adresser. Nous abrégons quelques passages d'un intérêt secondaire.

« Monsieur, nous avons l'honneur de solliciter votre concours pour la création d'objets usuels peu coûteux, simples, mais artistiques.

« Le développement pris par l'art appliqué moderne, partout où les artistes s'y adonnent, est

unaniment reconnu par les hommes compétents. Néanmoins, comme le démontrent divers articles publiés dans les revues d'art par des écrivains dont le nom fait autorité, tous les connaisseurs dont les appréciations sont dictées par un esprit foncièrement moderne sont d'accord sur ceci, qu'une plus large propagation dans le public des créations de l'art appliqué moderne est la condition nécessaire d'un triomphe durable de nos idées. Mais produire à bon marché et répandre des objets d'art appliqué moderne, simples et bien soignés, n'est pas du tout facile. C'est pourquoi nous venons vous inviter à vouloir bien entrer en rapports avec nous dans ce but, ainsi qu'un certain nombre d'artistes distingués l'ont déjà fait.

« Dans notre travail commun, les règles suivantes seront prises pour base.

« Les projets envoyés et reconnus bons seront acceptés pour l'exécution. Un exemplaire sera d'abord exécuté et soumis à l'approbation de l'artiste intéressé. L'approbation donnée, un certain nombre d'exemplaires seront fabriqués et mis en vente. Chaque exemplaire sera revêtu du nom de l'artiste et de celui du fabricant. Sur chaque pièce vendue, il sera attribué à l'artiste un droit d'auteur de 5 à 10 pour cent. Ainsi, pour un objet du prix de 10 marcs, s'il en est vendu 100 exemplaires, l'artiste aura droit à 100 marcs. S'il le préfère, nous achetons les projets qui nous conviennent contre paiement immédiat au comptant.

« M. X... (nom et adresse), réviseur de livres assermenté, établit chaque trimestre les comptes et expédie à chaque artiste les droits d'auteur lui revenant.

« Les objets suivants fourniront aux artistes d'abondantes occasions de déployer leur talent : (suit la liste des objets recommandés à l'attention des artistes).

« Les notabilités artistiques suivantes ont bien voulu nous témoigner l'intérêt qu'elles prennent à notre entreprise : (17 noms, la plupart bien connus).

« Une première invitation à MM. les artistes a rencontré un accueil dépassant nos espérances, enthousiaste même chez quelques-uns. Se sont joints à nous jusqu'ici par l'envoi de projets, MM. (18 noms de peintres, sculpteurs et architectes).

« Les objets seront exposés à toutes les expositions d'art et mis en vente dans les magasins des marchands, dans les maisons d'art et autres de même genre.

« Vous priant de nous assurer de votre collaboration, nous attendons votre réponse et vous remercions etc. »



On annonce une prochaine souscription pour un monument à Puvion de Chavannes, à élever par la ville de Paris. Le comité voudrait faire grand et

l'on parle déjà de représentations de gala dans plusieurs théâtres.

Le buste du regretté illustrateur Henri Pille a été confié à MM. Gauquié et Henry Guillaume; les frais seront couverts par la souscription du *Courrier Français*.



C'est M. Alexandre Charpentier qui exécutera la première médaille de la *Société des Médailleurs français* que vient de fonder M. Roger-Marx et dont nous avons déjà parlé.



M. Emile Leclerc, dans la *Revue des Arts graphiques* et la *Fonderie française*, demande la création de caractères et vignettes typographiques plus décoratifs que ceux aujourd'hui employés. Il cite comme exemple les imprimeries anglaises qui mettent au concours des lettres nouvelles.

Signalons à ce propos la dernière innovation de la typographie, le point d'ironie (ç) que propose M. Alcanter de Brahm et dont nous nous sommes procuré l'un des premiers fondus. La ponctuation peut, elle aussi, être décorative.



Le petit théâtre d'ombres et pantins, intitulé *Les Vignolles*, vient d'être inauguré à Paris.

M. Vignola, fondateur et directeur, est en même temps décorateur; il a peint lui-même le grand panneau, orné d'une amusante décoration linéaire, dans lequel est découpée la scène sur laquelle se meuvent ombres et marionnettes.

L'avantage de cette disposition est de ne pas détruire les proportions des minuscules personnages et décors comme cela est arrivé à l'ex-théâtre des Pantins.

LES CONCOURS DE "L'ART DÉCORATIF"

II. — *Un en-tête de papier à lettres*

Les prix de ce concours, clos le 10 janvier, ont été attribués comme il suit :

1^{er} Prix (100 fr.) : X.

M. PHILIPPE, A PARIS

2^{me} Prix (75 fr.) : *Essaye toujours*.

M. MAURICE DUFRÈNE, A PARIS

3^{me} Prix (50 fr.) : G.

M. HENRY GAUTHIER, A PARIS

4^{me} Prix (25 fr.) : H. A.

M. HENRY-ANDRÉ, A PARIS

Mentions : *Trèfle, P S. et O et R B.*

MM. VALÉRY BIZOUARD, A PARIS

GABRIEL PRÉVOT, A SAINT-QUENTIN (Aisne)

LÉON SNEYERS, A BRUXELLES (Belgique)

RICHARD BASELEER, A ANVERS (Belgique)

Les reproductions figureront dans le numéro 6 de l'*Art décoratif*.

III. — *Un bureau et son fauteuil*

Voir dans les numéros antérieurs le règlement de ce concours auquel sont attachés 1.600 francs de prix et qui sera clos le 10 février 1899.

IV. — *Photographie d'une maison de campagne*

Nous rappellerons en temps utile les conditions de ce concours réservé aux photographes-amateurs et fixé au 10 juillet 1899. Disons seulement que les épreuves doivent être collées sur carton et dans le format 9×12 ou 18×24.

Permanente

Deutsche Plakatausstellung

LEIPZIGER-STRASSE, 97 I

BERLIN W

organise chaque mois une exposition de **projets** d'Affiches,

Cartes-Postales, Menus, Invitations, etc.,

fait des expositions de couvertures de Livres et d'Illustrations;

après un mois d'exposition, les œuvres partent en voyage et sont

exposées dans les grandes villes.

La Société *Permanente Deutsche Plakatausstellung* retient seulement 15 % sur la vente aux prix indiqués par les artistes et ils n'ont à payer aucun frais.

L'art décoratif à l'Exposition de 1900

On sait aujourd'hui où seront exposées les différentes industries d'art décoratif.

L'administration, peu généreuse quant aux concessions dans les jardins, s'est montrée très libérale pour l'installation sous palais.

L'art décoratif et tout ce qui s'y rapporte en tant qu'ameublement et confortable domestique, sera placé à l'Esplanade des Invalides, dans un immense palais que l'on vient de commencer et qui s'étendra de la rue de l'Université à la place des Invalides.

Nous croyons savoir qu'un effort vigoureux sera fait par certains industriels français pour montrer du nouveau et que le visiteur aura vraiment un aperçu de la production de demain. Des demandes d'admission, en nombre considérable, sont arrivées à l'administration pendant le mois de janvier, la date du premier février ayant été fixée comme dernier délai. M. Dervillé, directeur de l'exploitation, nous a annoncé qu'il y aurait beaucoup d'élus et que les retardataires seraient seuls mécontents.

Les objets d'art appliqué provenant de l'étranger seront disséminés dans les sections rétrospectives par les soins des commissaires qui réunissent en ce moment les dernières adhésions. La Belgique, l'Angleterre et l'Allemagne préparent, dit-on, des merveilles, qu'il sera intéressant de mettre en parallèle avec celles des manufacturiers français.

L'administration, jalouse de la bonne renommée de l'Exposition, tient avant tout à ne pas faire « bazar ». Elle a recommandé expressément aux comités d'interdire la vente dans les galeries ; les exposants montreront leurs articles, mais sans qu'il soit permis de les vendre sur place. Les pavillons de vente directe seront classés à part et soumis à des règlements spéciaux.

Seules les architectures des galeries ne seront guère en progrès, pour le motif que leurs plans ont été arrêtés il y a cinq ans, alors que les constructeurs n'osaient pas encore les hardiesses d'aujourd'hui. Ce n'est guère qu'à l'Exposition de 1911 que la ville de Paris pourra montrer des bâtisses plus intéressantes.

L'administration de l'Exposition a décidé de supprimer les traditionnelles cartes photographiques d'entrée pour exposants et journalistes. Elles seront remplacées par de gracieuses plaquettes en argent, nickel et bronze, gravées par M. Daniel Dupuis.

Au recto : une Renommée parcourant la surface du globe pour annoncer la grande fête des nations ; avec l'inscription : Exposition universelle, Paris 1900.

Au verso : un ouvrier assis, symbolisant le repos après le travail ; au-dessous, le nom du titulaire.

Félicitons le commissaire général de cette innovation qui sera en même temps un précieux souvenir pour tous ses collaborateurs.

L'obligation de se faire photographier amenait chaque fois des conflits entre l'administration et les artistes qui se refusaient à encourager ce procédé de reproduction « anti-artistique », disaient-ils.

Le groupe des artistes modernes, parmi lesquels MM. Dampy, Alexandre Charpentier, Desbois, Plumet, Félix Aubert, a suggéré le projet d'une *Exposition de l'Art appliqué à la vie*, à la commission chargée de préparer la participation de la Ville de Paris.

On y retrouverait, rénové, l'art de l'habitation contemporaine, avec ses objets usuels, ses tentures, ses meubles, dans leur cadre.

La maison qui serait ainsi construite serait établie et agencée de telle sorte que, aménagement, mobilier et ustensiles usuels compris, elle ne coûterait pas annuellement plus de 800 francs de loyer. Tous les efforts de l'architecte, du peintre, du sculpteur, du maçon et des ouvriers du bâtiment devront être combinés en vue d'obtenir ce but essentiellement économique.

La dépense ne dépasserait pas 50.000 francs et pourrait être imputée sur le crédit de 600.000 francs réclamé pour l'Exposition générale de la Ville par le Préfet de la Seine.

L'exécution du remarquable projet de ces excellents artistes ne serait pas l'une des moindres attractions de l'Exposition.

On parle — mais que ne dit-on pas ? — d'un projet qu'aurait l'administration de l'Exposition de sortir de la routine habituelle et de mettre au concours les affiches et les diplômes.

Dans toutes les grandes villes, les expositions universelles ont été annoncées par des affiches illustrées souvent très jolies, la ville de Paris seule s'était jusqu'ici contentée des officielles affiches blanches.

Espérons des concours d'affiches et de diplômes pour l'émulation de nos jeunes artistes.

Parmi les attractions « d'à côté », on vient d'achever, boulevard Delessert, au Trocadéro, un panorama de Poilpot, représentant la bataille d'Iéna.

La construction architecturale est signée Franz Jourdain ; le style est un peu « exposition », c'est-à-dire fantaisiste, mais l'ensemble est agréable et gai, en tout cas bien différent de tous les panoramas-gazomètres dont nous avons été jusqu'ici gratifiés. Une frise de M. Francis Jourdain, peinte sur le pourtour extérieur, décore heureusement la construction.

GEORGES BANS.



