

Rossella Froissart

JE CEMERRA 2422 - Université de Provence Aix-Marseille I

Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste

Rossella FROISSART

« - Comme c'est laid, la tour Eiffel, ça manque de style !

- Pardon, elle est de style Louis XIV. »

Apollinaire¹

« Le moderne et l'antimoderne sont aisément et rapidement réversibles ; les termes semblent souvent interchangeables. On est toujours l'antimoderne de quelqu'un² » : cet énoncé condense la situation des arts dans les premières décennies du XX^e siècle mais dit encore mieux l'ambivalence particulière du positionnement des artistes et des critiques engagés dans le renouveau des arts décoratifs au cours de cette même époque. Dans un essai fondateur introduisant les actes d'un colloque sur les « retours à l'ordre », Jean Laude avait très tôt mis l'accent sur le maniement difficile de cette notion qui, en supposant un « désordre » préalable, nous invitait à nous interroger d'abord sur la transgression commise : « de quelle nature fut cet accident » que l'on voulait réparer, à quelle « anarchie intolérable » fallait-il mettre fin ? D'emblée, Jean Laude soulignait que cet « ordre » qu'on invoquait prenait le double aspect de la « tradition » et « des essences platoniciennes, de la géométrie universelle » – Derain *versus* Ozenfant, pour schématiser – de même qu'il concernait les champs difficilement superposables des valeurs plastiques et des engagements idéologiques. Dès lors, avouait-il, « les contours se brouillent, la clarté se trouble³ ». Revenir sur la place faite par Bissière ou par Lhote aux recherches cubistes d'avant 1914 offrait un début d'éclaircissement : le premier dans *L'Opinion* comme le second dans *La NRF* de Jacques Rivière plaçaient la « nouveauté » du « moment cubiste » dans la continuité rassurante d'un

¹. Guillaume APOLLINAIRE, « La renaissance des arts décoratifs. 6 juin 1912 », dans *Apollinaire. Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et notes par LeRoy-Clinton BREUNIG, Paris, Gallimard, 1996, p. 323.

². Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 215.

³. Jean LAUDE, « Retour ou rappel à l'ordre ? », dans *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, sous la dir. de Jean-Paul BOUILLON, Bernard CEYSSON, Françoise WILL-LEVAILLANT, Université de Saint-Étienne – Travaux VIII, CIEREC, 1975, p. 8-9. Sur la notion de « retour à l'ordre » voir aussi Annick LANTENOIS, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle*, 1995, volume 45, p. 40-53.

« ancien » intemporel mais bien national, respectueux « de la matière, du bon goût, du beau métier⁴ ».

Bien que la question des arts décoratifs et industriels ne fût pas directement abordée par Jean Laude, les balises d'une réflexion sur la nature du « retour à l'ordre » dans ce domaine étaient posées. Il revenait à Jean-Paul Bouillon de creuser le sillon en révélant dans son *Journal de l'Art déco* l'ambiguïté et le caractère volontiers inopérant des catégories convenues de modernité, ordre ou tradition⁵. À la fausse homogénéité avant-gardiste d'un langage fondé sur la géométrie, l'historien opposait l'extrême diversité des productions, résultat de clivages théoriques multiples, incompréhensibles en dehors d'une lecture globale des mouvements artistiques qui étaient tous – cubisme, avant-gardes, abstraction – traversés par des tensions similaires : l'aspiration à un classicisme moderne, le balancement entre acceptation et rejet d'un modèle national (encore faut-il préciser lequel), la porosité des frontières entre figuration et abstraction, sans oublier la sollicitation constante d'une base sociale – « élite » ou « peuple » – qui se dérobaient et en l'absence de laquelle tout discours programmatique devenait vaine utopie. La grille d'analyse mise en œuvre dans le *Journal* dessine les lignes de fracture qui déterminèrent regroupements et exclusions, au-delà des ressemblances superficielles et des déclarations d'intention volontaristes : modernes / contemporains, objet isolé / continuité organique, monumental / architectonique, graphisme géométrique / plénitude du relief. Il faudra bien un jour étendre l'étude de ces catégories au champ large des arts du décor en intégrant l'apport des monographies récentes (Chareau, Perriand, Mallet-Stevens) afin d'entreprendre ce que l'histoire de l'architecture a si bien réalisé pour les registres divers et complémentaires de la création (Le Corbusier et Perret) et du discours (Hauteœur)⁶. Les interrogations auxquelles a été soumis le « classicisme des

⁴. LAUDE, « Retour ou rappel à l'ordre ? », dans *Le retour à l'ordre, ibid.*, p. 16. Sur Roger Bissière (1886-1964) critique, voir Sylvie RAMOND, « De Seurat à Fouquet. Bissière et *L'Esprit Nouveau* » dans *Bissière « pense à la peinture »*, cat. exp., Colmar/Lyon, musée d'Unterlinden/Fage éditions, 2004 p. 9-24. Sur *L'Opinion* : Gilles LE BEGUEC, « Revues de la mouvance modérée », dans *La Belle Époque des revues 1880-1914*, Jacqueline PLUET-DESPATIN, Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER (dir.), Paris, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 179-193. Sur André Lhote (1885-1962) et *La NRF* : Jean-Roch BOUILLER, « Plusieurs cordes à son arc : André Lhote et les revues » dans *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, actes du colloque de l'université de Provence (2008), Rossella FROISSART et Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES (dir.), à paraître.

⁵. Jean-Paul BOUILLON, *Journal de l'Art déco 1903-1940*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1988.

⁶. Olivier CINQUALBRE (dir.), *Pierre Chareau architecte, un art d'intérieur*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993 ; Marie-Laure JOUSSET (dir.), *Charlotte Perriand*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005 ; Olivier CINQUALBRE (dir.), *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*, Paris, Centre Pompidou, 2005 ; Jacques LUCAN (dir.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987 ; Jean-Louis COHEN, ABRAM Joseph et Guy LAMBERT (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Le Moniteur, 2002 ; Antonio BRUCCULERI, *Louis Hauteœur et l'architecture classique en France : du dessein historique à l'action publique*, Paris, Picard, 2007.

modernes » dans le domaine littéraire et de l’histoire des idées fournissent aussi des éléments de réflexion fort pertinents⁷.

Au vu des voies ouvertes par J. Laude et J.-P. Bouillon, il nous a semblé que les écrits de Guillaume Janneau (1887-1981, fig. 1), l’un des critiques d’art décoratif les plus lucides de l’entre-deux-guerres, pouvaient fournir une entrée en matière appropriée. Nourri par les débats qui ont accompagné les mutations successives survenues dans les arts depuis le début du siècle, Janneau se situe au carrefour de positionnements qui peuvent paraître contradictoires et qui ne font que confirmer la nature problématique de cette déclinaison du « retour à l’ordre » qu’est l’Art déco. Formé par la vulgate rationaliste de la génération de l’Art nouveau, Janneau se montra dans les années 1920 sensible aux théories de Maurice Denis et de son cercle tout en restant fidèle aux idéaux sociaux de la gauche radicale, pour évoluer ensuite vers une posture plus désenchantée et conservatrice. Attentif au mouvement pictural, il défendit toujours la démarche éclectique des Indépendants mais sut gré aux cubistes d’avoir réintroduit l’intellect dans la construction du tableau et, surtout, d’avoir été, selon lui, à l’origine d’une modernisation radicale des arts du décor. Poursuivant une activité de journaliste très intense inaugurée dans les années 1910 par sa collaboration au *Temps*, il échelonna après la guerre ses contributions au gré des éditoriaux bimensuels pour le *Bulletin de la vie artistique* ou des articles pour *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*⁸. Cet engagement revuiste fut complété par de nombreuses publications : *L’Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux* (1925), *Technique du décor intérieur moderne* (1928) et *L’Art cubiste* (1929) sont les plus intéressantes⁹. Composés à partir des nombreux entretiens réalisés lors d’« enquêtes » menées pour le compte du *Bulletin*, ces ouvrages témoignent d’une pratique éditoriale nouvelle dans le domaine des arts décoratifs, en accord avec l’intérêt croissant qu’un lectorat nouveau leur reconnaissait désormais – dans

⁷. Voir *Revue d’histoire littéraire de France*, 2007, n° 2, n° spécial « Le classicisme des modernes. Représentations de l’âge classique dans le XX^e siècle » et, en particulier, Sophie BASCH, « Vers un nouveau classicisme ? noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L’Occident* (1901-1914) face à l’antique », p. 449-468.

⁸. D’après les coupures de presse réunies dans des cahiers faisant partie des archives Janneau déposées à l’Union centrale des Arts décoratifs, le critique aurait collaboré au *Temps* de juin 1911 à décembre 1913. Je tiens à remercier Guillemette Delaporte de m’avoir facilité la consultation de ces archives. Janneau a fait partie du comité de rédaction du *Bulletin de la Vie artistique* de sa création, le 1^{er} décembre 1919, à février 1926 et est l’auteur de tous les éditoriaux pendant cette période ; la revue cesse de paraître en décembre 1926. Sur le *Bulletin* (désormais abrégé BVA), voir Rossella FROISSART, « Le *Bulletin de la Vie artistique* (1919-1926), de l’“art indépendant” à une modernité raisonnée », dans *Les revues d’art, op. cit.* Janneau a écrit régulièrement pour *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe* (abrégé désormais *Renaissance*) entre juillet 1920 et octobre 1926 ; sur *La Renaissance* voir LE BEGUEC, *op. cit.* Il collabore aussi à *Art et Décoration*, à la *Revue de l’art ancien et moderne* et à *Beaux-Arts*.

⁹. Édités à Paris respectivement par Bernheim Jeune (1925), Albert Morancé (s.d. [1928 ?]), Charles Moreau (1929).

ces mêmes années Le Corbusier sut exploiter, mieux que quiconque, toutes les ressources du procédé¹⁰. Tout en laissant souvent la parole aux artistes (le degré de proximité avec les enquêtes initiales varie), Janneau effectua un large travail de synthèse historique visant à rendre sa cohérence à un mouvement moderne dont les débuts étaient, à peine trente ans plus tard, déjà méconnus et dénigrés. Cette articulation entre le passé immédiat et le présent de l'art vivant n'exclut pas un engagement partisan favorisé par le statut même de Janneau, inspecteur des Monuments historiques, puis administrateur du Garde Meuble à partir de 1923¹¹. Engagement qui n'est pas sans rappeler le mode d'action de ce « fonctionnaire paradoxal » de la génération précédente qu'avait été Roger Marx ou que l'on peut comparer, pour certains aspects, à celui de son contemporain, Louis Hauteœur¹². Dans ces années 1920, avant d'accéder à la direction des manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson et Felletin et d'en tenter le renouveau, Janneau sillonna les ateliers tout en déployant sa veine critique la plus féconde¹³. Mais pour quel art décoratif et pour quelle « modernité » ?

Style collectif et machinisme

Commentant le premier Salon d'Automne d'après-guerre pour le *Bulletin*, Janneau constatait que la rupture avec la période précédente était définitivement consommée. Le temps des expériences hasardeuses et contradictoires était terminé, laissant la place aux artistes qui « travaillent, méditent, essaient », les cubistes fraternisant désormais avec les Denys, Bonnard,

¹⁰. Sur la fortune croissante des publications consacrées à l'art décoratif, voir BRUCCULERI, *op. cit.*, p. 183-194.

¹¹. Janneau devient inspecteur adjoint au Service des objets mobiliers au sein du Service des Monuments historiques en 1907 (titularisé en 1910). Il est chargé, en 1918 de récupérer les trésors d'art du Nord de la France enlevés par les Allemands. En 1923, Janneau intègre le Garde Meuble, d'abord comme administrateur adjoint puis, au début de 1926, comme administrateur. À l'Exposition de 1925, il est rapporteur pour le mobilier et expert au jury international pour les sections étrangères. Janneau se voit confier en 1931 la réorganisation de la manufacture d'Aubusson et Felletin ; en 1935, il devient directeur provisoire de Beauvais du fait du rattachement des ateliers au Mobilier National ; il en sera de même en 1937 pour les Gobelins. À cette date s'opère la fusion des deux manufactures de tapisserie et Janneau en devient le premier Administrateur général. Du 29 octobre 1940 au 1^{er} janvier 1943 on lui confie aussi la Manufacture de Sèvres. À la fin de l'occupation allemande il est suspendu de ses fonctions par arrêté du 14 septembre 1944 et mis à la retraite en 1945. Sur Janneau, voir Jean-Pierre SAMOYAUULT, « Histoire des Gobelins de 1908 à 1944 », dans *La manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX^e siècle*, Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999, p. 7-26.

¹². Voir Catherine MÉNEUX (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, cat. de l'exposition, Ville de Nancy - éditions Artlys, 2006 et Catherine MÉNEUX (dir.), *Autour de Roger Marx, critique et historien de l'art*. Actes du colloque, Paris, INHA et Presses universitaires de Rennes, 2008. Sur Hauteœur, voir BRUCCULERI, *op. cit.*

¹³. Citons, outre les nombreux articles, *Émile Decœur céramiste*, Paris, La Connaissance, 1922 ou *Le Verre et l'art de Marinot*, Paris, H. Floury, 1925.

Guérin, Lebasque, Marquet, Desvallières, Matisse, Laprade, d'Espagnat¹⁴... Ce n'était pas seulement « la renaissance de la vie artistique mais encore un renouveau profond des méthodes, des techniques et même des idées, [...] l'aboutissement d'une évolution que nous n'avions pas vu s'accomplir¹⁵ ». L'« effort » unitaire loué par Janneau était surtout celui des décorateurs, des Metthey, Marinot, Lachenal, Jallot, Dufrière ou Ruhlmann qui se prenaient à rêver de grandes entreprises, Jaulmes s'imaginant en émule de Le Brun et confiant à la manufacture de Beauvais la réalisation d'une ample décoration symbolisant la guerre¹⁶.

La paix retrouvée, la reprise du projet d'exposition internationale des arts décoratifs modernes (programmée depuis 1906¹⁷) exigeait une clarification des buts et des moyens. En particulier la notion de « style » demandait à être réexaminée. De sa définition découlait la situation de l'artiste dans la communauté qui, dans ces années qui précèdent et suivent la Guerre, se voyait essentiellement comme « nation ». Et tout d'abord pouvait-on vraiment inventer un « style », alors que l'échec de l'Art nouveau – que tous tenaient pour acquis – témoignait de l'impuissance des « modernes » ?

Le débat n'était certes pas inédit. Il continuait dans ses grandes lignes celui né au tout début du siècle dans les cercles littéraires symbolistes, vite cristallisé autour des thèses de l'anti-romantisme prêchées par Pierre Lasserre ou, dans sa version la moins partisane, développé dans la réflexion sur le classicisme menée par André Gide ou Paul Valéry¹⁸. Adrien Mithouard, Charles Maurras, Maurice Barrès, les revues *L'Occident*, *L'Ermitage* relayé par *La NRF*, jusqu'aux discours extrêmes des maurrassiennes *Revue critique et littéraire* et *Les Guêpes* avaient repris, discuté, décliné et largement vulgarisé ces théories¹⁹.

¹⁴. Guillaume JANNEAU, « Couloisses... », *BVA*, I, n° 1, 1^{er} décembre 1919, non pag.

¹⁵. JANNEAU, *Technique du décor*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶. JANNEAU, *BVA*, n° 1, 1919, non pag.

¹⁷. Charles COUYBA, *Rapport portant sur la fixation du budget général de l'exercice de 1907*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, 1906 cité dans Yvonne BRUNHAMMER, Suzanne TISE, *Les Artistes Décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion 1990, p. 91.

¹⁸. Pierre LASSERRE, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907. André GIDE, « [Réponse sur l'enquête sur le romantisme et le classicisme] » et « Billets à Angèle [mars 1921] », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 279-280 et 280-285 ; Michel MURAT, « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, *op. cit.*, p. 313-330 ; Michel JARRETY, « Valéry : du classique sans classicisme », *ibid.*, p. 359-369 ; Suzanne GUERLAC, « La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne », *ibid.*, p. 401-412. Sur les notions de « style » chez Gide et Valéry en rapport avec les théories de l'architecture, de Perret en particulier, voir Roberto GARGIANI, *Auguste Perret, la théorie et l'œuvre*, Paris, Gallimard/Electa, 1993, p. 60 et sq., 96 et sq.

¹⁹. La fracture entre « individualisme » et « esprit collectif » se dessine clairement déjà dans le tournant du siècle, voir Michel DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Éditions Privat, 1960, en particulier les p. 128 et sq., p. 141 et sq., p. 309 et sq., p. 331 et sq. ; COMPAGNON, *op. cit.*, chap. 1 et 2 de la 1^e partie, chap. 3 et 5 de la 2^e partie ; BASCH, *op. cit.* ; sur les clivages idéologiques entre les revues à cette époque : Olivier CORPET, « Les revues », dans *Histoire des droites en France*, Jean-François SIRINELLI (dir.), Paris, Gallimard, 2006, vol. 2, p. 161-212.

On sait les liens qui unissaient Gide à Maurice Denis et leur engagement commun dans le « tournant classique » de la fin du siècle²⁰. Dans les pages de *L'Occident*, dans ses nombreux textes critiques en partie réunis dans les *Théories* (1912) et dans les *Nouvelles théories* (1922), le peintre faisait de cette oscillation entre classique et romantique, style collectif et recherche de la singularité, le paramètre principal d'une grille de lecture qu'il appliquait à l'art français du siècle à peine écoulé, et dont il se servait pour mettre de l'ordre dans la cacophonie contemporaine²¹. Signe de la permanence du débat, *La Renaissance politique, littéraire et artistique* (dont Janneau était un collaborateur assidu) lançait encore une enquête sur le sujet en 1921, enquête à l'occasion de laquelle Gide définissait le classicisme comme « un faisceau de vertus dont la première est la modestie²² ». Il ne s'agissait pas à ses yeux d'« une suppression de l'individu », mais de sa soumission, de sa subordination, analogue à celle « du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est – résumait-il – la mise en évidence d'une hiérarchie²³ ».

Dans un article de 1917, Denis, mettant en garde le lecteur contre des méthodes d'enseignement du dessin fondées sur le rejet des « principes traditionnels » qui prétendaient « qu'on dessine d'autant mieux qu'on ne sait pas dessiner », revenait sur les errements récents : « Tout le monde sait où nous ont conduit ces confusions entre le Style et l'expression individuelle, ces appels du pied au nom de la nature, de la vérité et de la vie²⁴. » On trouve déjà cette conception du « style » comme permanence supra-individuelle et transhistorique dans Viollet-le-Duc qui avait parlé à son propos de la « manifestation d'un idéal établi sur un principe », indépendante de l'expression de la personnalité de l'artiste comme de tout jugement de valeur²⁵. Seul le respect de « principes » partagés par une communauté toute entière pouvait conférer à l'œuvre sa capacité d'émouvoir et faisait que, « si médiocre que soit

²⁰. Maurice DENIS, « Journal, 6 février 1898 » et « Les arts à Rome ou la méthode classique (1898) », dans *Le ciel et l'Arcadie*, Jean-Paul BOUILLON (éd.), Paris, Hermann, 1993, p. 51-70. Ce tournant classique est en réalité amorcé dès 1895 (Jean-Paul BOUILLON, *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1993, p. 75).

²¹. Maurice DENIS, « Le présent et l'avenir de la peinture française », *Le Correspondant*, 25 novembre 1916, rééd. dans Maurice DENIS, *Nouvelles théories sur l'art moderne et l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, p. 11-85. Pour les relations de Denis avec Adrien Mithouard (directeur de *L'Occident*), Maurras et l'Action française, voir Jean-Paul BOUILLON, « Politique de Denis », dans *Maurice Denis 1870-1943*, cat. exp., Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, p. 94-109.

²². GIDE, [Réponse...], *op. cit.*, p. 279. *La Renaissance politique, littéraire, artistique et économique* a paru entre 1913 et 1931 et a été dirigée en 1925-1926 par Henry Lapauze ; *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (1918-1939) en était au départ le supplément. De nombreux articles publiés par Janneau en 1921-1923 sont conservés dans le Fonds Janneau des archives de l'Union centrale des Arts décoratifs.

²³. *Ibid.*, p. 279.

²⁴. Maurice DENIS, « L'enseignement du dessin », *Les Arts français*, 1917, rééd. dans *Nouvelles théories*, *op. cit.*, p. 95.

²⁵. Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Style », dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, (1854-1868), reprint s.l., Bibliothèque de l'Image, 1997, p. 478.

l'artiste, l'œuvre a toujours du style²⁶ ». Et Viollet-le-Duc de souligner plus loin : « Quand une population d'artistes et d'artisans est fortement pénétrée de ces principes logiques par lesquels toute forme est la conséquence de la destination de l'objet, le style se montre dans les œuvres sorties de la main de l'homme, depuis le vase le plus vulgaire jusqu'au monument, depuis l'ustensile de ménage jusqu'au meuble le plus riche. Nous admirons cette unité [...]»²⁷. » Certes le lien indissoluble que Denis avait noué entre « style » et « métier artisanal » n'avait pas été une condition nécessaire pour Viollet-le-Duc, qui avait donné comme exemples de « style » l'aile d'un oiseau ou une machine²⁸. Aussi, ni le modèle de société unitaire, ni les moyens proposés par les deux artistes pour en favoriser l'éclosion n'étaient conciliables mais, au-delà des divergences qui séparaient l'architecte rationaliste laïque et républicain du peintre symboliste catholique et royaliste, c'est finalement une même conception du « style » comme expression d'une règle et d'une langue partagées – parce que apprises et transmissibles par l'enseignement – que l'on retrouve, à un demi-siècle de distance, dans les écrits de l'un et de l'autre.

L'idée de « style » défendue par Janneau dans les années 1920 s'inscrit précisément dans le cadre de cette synthèse. Elle paraît moins étonnante si l'on songe aux réseaux intellectuels mouvants mais bien réels qui virent se côtoyer les figures de Denis, Bourdelle, Perret, Ozenfant, gravitant dans les années 1913-1914 autour de la construction du théâtre des Champs-Élysées ou convergeant, entre autres, dans quelques groupements et revues éphémères – « Art et liberté », *Montjoie !*, *L'Art de France*, *Le Petit Messager des arts, des artistes et des industries d'art*²⁹. Il n'est pas inutile de rappeler dans ce contexte que Pascal Forthuny, qui joua un rôle important dans le conflit opposant Perret à Van de Velde – nouveau rationalisme classique *versus* vitalisme individualiste de l'Art nouveau – et qui contribua à l'élimination de ce dernier, fit partie, comme Janneau, du comité de rédaction du *Bulletin de la vie artistique* (jusqu'en 1923), par ailleurs largement acquis à l'esthétique et au programme de l'architecte français³⁰.

²⁶. *Ibid.*, p. 493.

²⁷. *Ibid.*, p. 496.

²⁸. *Ibid.*, p. 488.

²⁹. Sur ces milieux, voir Christophe LAURENT, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne du XX^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 121, 1998-3, p. 61-78 ; GARGIANI, *op. cit.*, p. 34 et sq., p. 60 et sq. ; Christian FREIGANG, « Le milieu culturel d'Auguste Perret avant-guerre », dans COHEN, ABRAM, LAMBERT, *op. cit.*, p. 262-264 ; et Christophe LAURENT, « Art et Liberté », dans *ibid.*, p. 285-266.

³⁰. Sur les réseaux intellectuels autour de cet organe de presse, voir FROISSART, « Le *Bulletin de la vie artistique...* », dans *Les revues d'art*, *op. cit.*. Sur Forthuny, voir Jean-Claude VIGATO, « Pascal Forthuny », dans COHEN, ABRAM, LAMBERT, *op. cit.*, p. 309.

Le rationalisme viollet-le-ducien uni à la réflexion en vue d'un nouveau classicisme constitua aussi le socle à partir duquel Janneau aborda la question de la machine. Ce style qui se voulait collectif pouvait-il sortir de l'usine ? Encore une fois les frontières entre modernes et antimodernes se brouillent et il faut sur ce point remettre en cause l'affirmation de J. Laude faisant coïncider le « retour à l'ordre » dans les arts décoratifs avec « une méfiance forte, à l'endroit du produit industriel du machinisme », avec ce « retour au métier » et à l'artisanat supposé être le seul rempart contre « l'excès individualiste, la génialité » et répondant au « désir de redonner un sens collectif à la création³¹ ». Rien n'est simple, et l'on sait la part d'« ordre » qu'il y a dans le plaidoyer de *L'Esprit Nouveau* en faveur de la machine³². Pour Janneau, admirateur du Werkbund et regrettant que l'Allemagne fût absente de l'Exposition de 1925, le « style collectif » ne se manifestait pas dans des « pièces originales » sorties de l'atelier mais se fabriquait à l'usine³³. Le décorateur fier de son « métier » était, justement, accusé par le critique de représenter le type même de l'artiste voulant faire œuvre d'expression, alors que sa tâche aurait dû se limiter à la conception d'« objets déterminés dont le client usera librement³⁴ ». Cet art décoratif « objectif » aurait été un « indice d'ordre psychologique et moral, après les évagations (*sic*) du romantisme expirant³⁵ » prônant la dissolution des limites dans l'œuvre d'« art total » sous la direction d'un décorateur-chef d'orchestre tout-puissant. Or, dans les « arts techniques », il ne pouvait être question d'invention puisque ceux-ci étaient « dominés par des conditions permanentes. Inventer – insistait Janneau – ce serait faire acte de créateur. L'on n'a que trop inventé dans ce domaine, au grand préjudice de la raison : car il faudrait, pour justifier l'invention, que les formes exprimassent quelques nécessité nouvelle et non pas seulement une fantaisie de l'imagination³⁶ ».

Le plaidoyer contre « le haïssable Moi » qui poussait les décorateurs modernes à mettre « des intentions dans le moindre croqueton » inspirait à Janneau une hostilité de principe à ce droit à la propriété artistique rudement conquis par les artistes décorateurs en 1902 au prix

³¹. LAUDE, *op. cit.*, p. 26.

³². WILL-LEVAILLANT, « Norme et forme à travers *L'Esprit Nouveau* », dans *Le retour à l'ordre...*, *op. cit.*, p. 241-276. Pour l'historiographie de la revue dans le contexte du « retour à l'ordre », voir mon analyse de ce texte dans *Histoire sociale de l'art – une anthologie critique*. Volume 1 : textes de référence, 1930-1990, Presses du Réel – INHA (à paraître).

³³. Guillaume JANNEAU, « Ouverture de la Gewerbeschau à Munich », *BVA*, III, 1922, et « L'art décoratif et l'outillage moderne. Enquête », *BVA*, II, 1^{er} et 15 avril, 1^{er} mai, 1^{er} et 15 septembre, 1^{er} novembre 1921 et III, 1^{er} septembre 1922 ; Guillaume JANNEAU, « Chez les fées du logis », *BVA*, II, 15 mars 1921.

³⁴. Guillaume JANNEAU, « Convalescence », *BVA*, III, 15 février 1922.

³⁵. *Ibid.*

³⁶. Guillaume JANNEAU, « L'expo des arts techniques de 1924 », *BVA*, III, 15 juin 1922, p. 275.

d'un siècle de luttes³⁷. De là cette étonnante apologie du plagiat qui peut être considérée comme une application bien concrète de l'idée d'« influence », ce « crime de lèse-personnalité » défendu par Gide dès 1900³⁸. Dans *Les Jardins*, André et Paul Véra se rattachèrent sciemment à cet idéal de style « banal » invoqué par Gide – « le grand artiste s'efforce à ne pas avoir de manière ; il s'efforce vers la banalité³⁹ ». Mais Janneau, à qui pourtant était dédié un exemplaire de *Jardins*, nourrissait des doutes quant à l'esthétique raffinée et élitiste choisie par les deux frères (fig. 2). Car si elle incitait à supprimer tous les éléments qui, étant singuliers, auraient paru obscurs, pour ne retenir « que les plus incontestables, les plus impersonnels, les plus humains », c'était pour mieux regretter que « Versailles n'est plus Jardin royal, il est lieu public⁴⁰ ». Le risque était grand de retomber dans le « snobisme » à la des Esseintes, tout « banal » qu'il fût (et il faut rappeler que l'apologie de « l'influence » allait de pair chez Gide avec celle du « grand homme »). Janneau précisait qu'André Véra prônait les surfaces nues non pas pour des raisons d'hygiène ou de commodité mais par amour de la pureté des lignes, partageant paradoxalement ce penchant avec le représentant majeur du « rationalisme intégral » qu'était Le Corbusier⁴¹. Le critique finissait donc par contester la possibilité d'être « classique » et « moderne » en même temps, si l'on entendait le premier terme à la manière des frères Véra : équivalent de « traditionaliste dans le sens maurrassien » en quête d'une « élégance contenue » propre à la « bête de race, produit de sélection⁴² ». « Adaptation, proportion, distinction » clamaient les Véra⁴³ : mais à quoi, demandait Janneau ?

Car si l'artiste décorateur devait abandonner une partie de ses prérogatives de « créateur », c'était afin de faciliter la collaboration avec l'industriel en vue d'une production

³⁷. Guillaume JANNEAU, « Un nouveau droit de l'artiste », *BVA*, I, 15 novembre 1920, p. 660. En suivant une idée commune à ceux qu'A. Compagnon définit de « anti-lumières » (*op. cit.*, 2005), Janneau rend Rousseau responsable de péché original de narcissisme. L'expression « le haïssable Moi » est employée aussi par André Véra dans *Les Jardins*, Paris, 1919, p. 17. Sur le droit des artistes décorateurs à la propriété artistique, voir Rossella FROISSART, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 36-40.

³⁸. Janneau défend le plagiat dans « Le Mouvement moderne. Jonchée d'objets d'art », *Renaissance*, n° 12, décembre 1920, p. 513-523. André GIDE, « De l'influence en littérature. Conférence faite à la Libre esthétique de Bruxelles le 29 mars 1900 », dans *Essais*, *op. cit.*, p. 408.

³⁹. VÉRA, *Les Jardins*, *op. cit.*, p. 17. André GIDE, « Billets à Angèle [mars 1921] », dans *Essais*, *op. cit.*, p. 281. « Un grand homme, dit André Gide, n'a qu'un souci : devenir banal... et chose admirable, c'est ainsi qu'il devient le plus personnel. », dans Maurice DENIS, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, 1909, rééd. dans *Théories*, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁰. VÉRA, *Les Jardins*, *op. cit.*, p. 17. L'exemplaire dédié à Janneau est conservé à la Bibliothèque des arts décoratifs de Paris. Le critique commente l'ouvrage dans « Le Mouvement moderne. Vers une renaissance nouvelle », *Renaissance*, n° 4, avril 1921, p. 163-168. Sur les frères Véra, voir Rosine de CHARON et alii, *Paul et André Véra. Tradition et modernité*, Paris, Hazan/Ville de Saint-Germain-en-Laye, 2008.

⁴¹. Janneau compare le purisme formaliste de Le Corbusier et d'André Véra dans *L'Art cubiste*, *op. cit.*, p. 103.

⁴². Guillaume JANNEAU, *Technique... op. cit.*, p. 127 et 130.

⁴³. VÉRA, *Les Jardins*, *op. cit.*, p. 131.

de masse. Il ne s'agissait pas simplement pour lui de se doter des moyens de fabrication adéquats, il fallait qu'il accepte de s'intégrer dans les structures productives existantes, mises au service d'un programme esthétique fixé par les industriels, bien au fait, eux, des goûts et des besoins réels de la clientèle. Ce « mariage de raison » faillit avoir lieu grâce à la création, en 1920, de l'Office de liaison de l'art et de l'industrie placé sous la direction de Charles Plumet ; mais, malgré quelques accords entre les parties et une recomposition relative des tendances en présence visible à l'Exposition de 1925 dans les pavillons des grands magasins ou dans les ensembles de l'Ambassade française, le résultat fut bien en dessous des attentes⁴⁴.

L'incertitude principale qui minait la recherche d'un style moderne portait sur la base sociale visée. Sur cet aspect particulier Janneau se déclarait résolument opposé à « la thèse très séduisante » d'un Denis ou d'un Vera recommandant « d'amener *d'abord* les élites à l'esthétique moderne », thèse que l'entre-deux-guerres se chargea d'invalider⁴⁵. Le critique en démontait scrupuleusement les présupposés après en avoir reconstitué son élaboration : apparue en 1911 dans le rapport de l'exposition de Turin rédigé par Koechlin, elle avait été adoptée par Ruhlmann dès 1913 avec des résultats admirables au point de vue esthétique et un discret succès auprès de la clientèle la plus fortunée – la crise de 1929 se chargea malheureusement de démontrer la fragilité de cette réussite. À qui, armé d'un « gros bon sens », se demandait comment vivre tous les jours dans des décors aussi raffinés et précieux, on rétorquait que, comme dans la haute couture, c'était à l'industrie de trouver des solutions adaptées à la masse. Condamnant cette assimilation du décor intérieur à celui, ô combien plus éphémère, d'une toilette, Janneau finissait par poser la question de la « détermination de l'élite » ciblée par cette « esthétique d'esthète » :

« Qu'est-ce que l'élite ? Est-ce celle de l'argent ? Aucune grandeur de chair, comme parle Bossuet, n'est plus vaine en soi, n'ayant de réalité que par ses actes. Dans une démocratie, qu'est-ce que donc que l'élite ? qu'est-ce que l'aristocratie d'une démocratie ? [...] Lamartine a dit, il est vrai, que “les idées viennent toujours d'en haut”. Mais quel est le haut ? Le monde ? Les pouvoirs publics ? Les intellectuels ? La ploutocratie ? tout cela confondu ? Quel mélange ! Et quelle erreur de fonder une esthétique sur le goût incertain et mobile d'une cohue⁴⁶ ! »

Se réclamant de Montesquieu, Janneau rappelait que le seul élément stable de la société, « régulateur des démocraties », était la « bourgeoisie intellectuelle », ce « corps

⁴⁴. Guillaume JANNEAU, « Le Mouvement moderne. L'art dans la Boutique », *Renaissance*, n° 11, novembre 1920, p. 478-483.

⁴⁵. JANNEAU, *Technique...*, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶. *Ibid.*, p. 79-80.

intermédiaire » malheureusement réduit par la vie moderne « à la condition d'un prolétariat véritable⁴⁷ ». À son intention avait été créé, dans le passé, un art populaire, déclinaison provinciale et savoureuse de l'art de cour dont il aurait fallu reprendre le chemin, mais tout en tenant compte de l'outillage industriel. Et en écartant toute nostalgie régionaliste, car il aurait été « irrationnel [...] de prétendre échapper à l'évolution universelle pour restaurer le régime révolu », feignant d'ignorer l'« immense et perpétuelle circulation des objets et des idées qui animent le monde moderne⁴⁸ ». Ainsi, s'il fallait favoriser l'éclosion d'un enseignement d'art industriel décentralisé pour que la diversité des situations locales ne soit pas oubliée, Janneau mettait en garde son homologue Henri Clouzot, conservateur du musée industriel du Palais Galliera, contre le piège tendu par ces « morts obstinés à vivre » qu'étaient les ateliers provinciaux répétant « une leçon qui n'a plus d'intérêt » hors la curiosité érudite des critiques-historiens⁴⁹.

Cubisme contre nudisme

Se profilait alors la figure du décorateur « moderne », dont l'art ne prétendrait pas être « expressif » et qui serait déterminé par des programmes nouveaux ; il occuperait une place précise dans le système de production – « comme l'usine fait appel aux ingénieurs⁵⁰ ». Il n'aurait pas à se préoccuper du choix du répertoire décoratif, puisque les éléments qui le composent ne sont, expliquait Janneau, ni anciens ni modernes en eux-mêmes, le « modernisme » n'étant pas un « style » parmi les autres mais une qualité d'ordre psychologique, état d'âme comportant un « entraînement vers des formes inédites, une sympathie pour la recherche, une inclination pour le changement⁵¹ », rejoignant finalement le « romantisme » tel que Valéry le définissait pour l'« Enquête » de *La Renaissance* : un « désir d'enrichissement illimité du domaine des arts⁵² ». Cette « modernité » ne se définissait

⁴⁷. Guillaume JANNEAU, « Chez les fées du logis », *BVA*, II, 15 mars 1921, p. 163.

⁴⁸. Guillaume JANNEAU, « Régionalisme », *BVA*, III, 1^e décembre 1922, p. 532.

⁴⁹. Guillaume JANNEAU, « Morts obstinés à vivre », *BVA*, IV, 1^e octobre 1923, p. 401-403.

⁵⁰. JANNEAU, *Technique...*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵¹. Guillaume JANNEAU, « Vers un "style" d'ameublement nouveau », *L'exportateur français*, 11 mars 1926, p. 493.

⁵². Valéry donnait cette définition du « romantisme » : « désir d'enrichissement illimité du domaine des arts, la tendance de ceux que jamais n'ont assez de mots, assez de couleurs, assez d'attitudes, d'action et, en somme, de moyens techniques », alors que le classicisme plaçait « son ambition dans l'économie de moyens, dans l'élégance des solutions, dans la rigueur de la construction des œuvres. » (Paul VALÉRY, « Réponse à l'enquête sur le romantisme et le classicisme », *La Renaissance politique littéraire et économique*, IX, 1921, p. 5665-66. Cité par GARGIANI, *Perret, op. cit.*, p. 96 et sq.).

pas par le rejet a priori des postes grecques ou des guirlandes mais se traduisait plastiquement en une nouvelle manière de concevoir les rapports entre les parties – surface/moulure, profil/plan, détail/ensemble – et dans le choix des alliances de matériaux – ébène/ivoire, céramique/émail, fer/verre, bois/cuir – suivant une esthétique généralement gouvernée par la « sobriété de la ligne [...] la délicatesse du décor [...] la qualité de la matière, [...] la logique dans l'assemblage et la disposition⁵³ ». Au strict point de vue du « style » le rationalisme dépouillé et essentiel de Francis Jourdain était donc aussi recevable que le classicisme fastueux et sévère de Ruhlmann, et la mystique spartiate de Le Corbusier n'excluait pas le raffinement excentrique de Groult. En réalité, faute d'un positionnement clair de l'artiste au sein de l'industrie et d'une base sociale élargie, les frontières ne pouvaient qu'être mouvantes entre les premiers qui arboraient le drapeau des « modernes » – « Moderne [...] est resté un mot dur, un mot rude, un mot d'école et de bataille » – et les seconds qui se rangeaient parmi les « contemporains » – « contemporain, qui est fugitif, qui est léger, volage, qui se meut, qui s'enfuit, exactement à la même vitesse que nous, que notre temps⁵⁴ ».

À cette partition s'ajoutaient d'autres clivages : aux « architectes » cherchant l'effet expressif dans la monumentalité de l'ensemble faisaient face les « décorateurs » magnifiant matières et savoir-faire dans des objets exceptionnels ; les rationalistes opérant par « concentration » s'opposaient aux « nudistes » croyant plutôt dans la « déficience » ; les esthètes pour qui « la fin de l'art est la délectation » allaient à l'encontre des constructeurs ne considérant que le « vaisseau⁵⁵ ». Mais cette disparité des « programmes » ne rendait pas moins évidente l'origine commune des recherches, que Janneau plaçait résolument dans le cubisme. Ou plutôt, l'art cubiste lui-même vantait, selon le critique, une origine décorative car il était en germe dès 1900 dans les géométries abstraites d'un chapiteau d'Obrist à propos duquel Julius Meier-Graefe avait parlé de pureté des lignes et de réduction de la palette au noir et blanc. Le directeur et rédacteur de *L'Art décoratif* (qu'on n'avait pas encore identifié sous le pseudonyme de « Jacques ») était d'ailleurs qualifié par Janneau d'« esprit sagace, indépendant et singulièrement clairvoyant », véritable « théoricien du rationalisme » qui, en faisant de l'objet d'art « l'ennemi », avait devancé Le Corbusier : « *Purisme* dira Le Corbusier, *pureté* dira Jacques⁵⁶. » Lecture dépassionnée bien étonnante, quand on sait

⁵³. Janneau cite un article de Charles Saunier dans *Technique... op. cit.*, p. 70-71. Voir aussi Guillaume JANNEAU, « L'esthétique du meuble contemporain », tapuscrit, conférence au Congrès international d'art et d'esthétique, 15 août 1937, Paris, Archives Union centrale des Arts décoratifs.

⁵⁴. Charles PÉGUY, « De la situation faite », 1^e *Cahier* de la 9^e série, 6 octobre 1907, dans *Situations*, Paris (2^e éd.), 1940, p. 180 et p. 177.

⁵⁵. Janneau consacre un chapitre à chacune des tendances dans *Techniques..., op. cit.*

⁵⁶. *Ibid.*, p. 51, 57 et 58.

l'hostilité vive dont avait fait les frais avant la Guerre la production germanique arbitrairement associée aux déformations cubistes. D'autant plus que Janneau n'accorda aucune place dans son histoire du mouvement moderne à la tentative de récupération nationaliste de l'avant-garde qu'avait été la « maison cubiste » de 1912⁵⁷. En revanche, dans le mobilier des années 1910, le régionalisme de Léon Jallot, la solution « moyenne » de Maurice Dufrene ou les sobres « invariants » de Francis Jourdain bénéficièrent de la considération de Janneau, bien que la continuité formelle de ces essais avec l'Art nouveau fût jugée préjudiciable à leur réussite. Ce fut le grand mérite des recherches menées par Picasso et Braque jusqu'en 1914 que de créer les conditions intellectuelles pour l'éclosion d'un véritable « art décoratif cubiste » sur les bases du rationalisme hérité de l'Art nouveau. Loin d'être une version amoindrie et dérisoire du cubisme pictural, celui-ci en exploitait quelques-uns des principes fondateurs.

Il s'agissait tout d'abord de rejeter cet « art total » organiciste qui s'apparentait, selon Janneau, au « naturisme » du dernier Impressionnisme et qui avait imposé à la peinture une simplicité sommaire, expéditive, abrégée, un langage télégraphique, une teinte plate et cernée n'ayant pour finalité que la soumission de cet art – comme de tous les autres – aux lois des ensembles⁵⁸. L'adhésion à l'esthétique cubiste ne se résumait pas à l'adoption de tracés anguleux, ce qui pouvait donner origine tout au plus à un art « cubique » (allusion à la « maison cubiste » de 1912 ?), une « manière » expressionniste à la Gordon Craig. Il fallait au contraire partager une identité de vues sur la lumière et sa vibration sur les surfaces, sur la géométrie et sa poésie, sur les matériaux et leur mise en œuvre. Et Janneau de rapprocher, au-delà des ressemblances formelles, l'art de Pierre Chareau et celui de Picasso, les deux déconstruisant les volumes pour les agencer suivant une logique d'ordre intellectuel et non perceptif (fig. 3 et 4). Car, pour le critique, le cubisme n'était qu'une forme de rationalisme poussé jusqu'à ses conséquences ultimes, faisant de la forme extérieure de l'objet la projection de sa réalité interne dans sa vérité « objective », établie non pas a priori mais après analyse. Picasso était loin des cubistes doctrinaires comme Chareau l'était d'André Lurçat ou de Mallet-Stevens, pour qui l'architecture et le décor se réduisaient à un problème abstrait, de pure forme. La maison monolithe en béton, avait déclaré ce dernier, devait être un bloc sculpté accrochant la lumière par des moulures gravées selon une nécessité qui était celle de la

⁵⁷. Pour une synthèse récente sur la maison cubiste, voir David COTTINGTON, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, p. 169.

⁵⁸. Guillaume JANNEAU, « Convalescence », *BVA*, III, 15 février 1922, p. 76.

géométrie pure et non pas de l'habitant⁵⁹. « Mais ce sont là des idées de décorateur », affirmait Janneau, centrées uniquement sur « l'effet pittoresque » de « l'opposition de formes arrêtées » et allant dans la même direction que la « mystique du rationalisme intégral » professée par Le Corbusier⁶⁰. L'art de celui-ci pouvait-il être qualifié de cubiste ? Selon Janneau il n'en était qu'un phénomène latéral relevant plutôt du « logicisme exaspéré, d'un emportement, d'un messianisme de l'abstraction⁶¹ ». Ce « crédule idéalisme » rendait pourtant un immense service à l'évolution des idées en obligeant les autres à se ressaisir, à se mieux connaître, à s'affirmer plus fortement⁶².

Un même danger guettait l'art industriel comme la peinture cubiste, soumise par les théoriciens des années 1910-1920 à une science excessivement rigoureuse des « rapports entre les courbes et les droites » qui faisait craindre que l'innovation ne devînt système et, finalement, « méthode desséchante » à l'instar de celle conçue au début du siècle par Eugène Grasset, le logicien implacable de la *Composition ornementale*⁶³. Dans les arts décoratifs et industriels, le cubisme pouvait ne pas être compris comme un rationalisme et être erronément assimilé à un « système de suppression », associé à un graphisme géométrique qui, par l'épure, aboutissait à la négation paradoxale de tout effet de volume et de relief. Si Janneau visait ici à l'évidence le Purisme de Jeanneret et Ozenfant, la fascination pouvait s'exercer même sur les plus raisonnables. Tel Francis Jourdain, que Janneau admirait par ailleurs et à qui il reprocha néanmoins d'avoir troqué son art de « concentration » contre celui de la « déficience » en exposant en 1921 un « bureau de businessman de romans modernes » au « caractère bref, anguleux », avec « ses tables nues, fauteuils secs, téléphones, rendus-comptes à chiffres mobiles⁶⁴ ». Les « contemporains » savaient, eux, éviter ce travers, n'ayant crainte d'emprunter à la tradition décorative du Grand siècle la maîtrise de l'échelle, les rapports harmonieux entre la vision de loin et de près, entre la masse et le détail⁶⁵. Perçait alors le regret du modelé qui devait devenir, dans les années 1930 et à la faveur de la

⁵⁹. Mallet-Stevens déclara : « Nous sommes habitués aux lignes des autos, des locomotives, des avions [...] et nous les aimons. Surfaces unies, arêtes vives, courbes nettes, matières polies, angles droit ; clarté, ordre. C'est la maison logique et géométrique de demain. » (Guillaume JANNEAU, « Chez les cubistes, Notre enquête », V, 1^{er} décembre 1924, p. 534).

⁶⁰. JANNEAU, *Art cubiste, op. cit.*, p. 104.

⁶¹. *Ibid.*, p. 103.

⁶². JANNEAU, *Technique... op. cit.*, p. 163.

⁶³. *Ibid.*, p. 52.

⁶⁴. Guillaume JANNEAU, « Le Mouvement moderne. Les Salons d'art décoratif. », *Renaissance*, n° 12, décembre 1921, p. 689.

⁶⁵. Guillaume JANNEAU, « Le Mouvement moderne. La maison du chevalier d'Orsay », *Renaissance*, n° 3, mars 1923, p. 136.

radicalisation du débat provoqué par la création de l'UAM, une critique ferme du « nudisme ». Celle-ci se doublait de l'incitation de plus en plus insistante à revenir à une fantaisie décorative moins contenue, plus opulente, Janneau rejoignant finalement les positions d'un Sauvage, d'un Perret ou d'un Hauteœur. Mais pour l'heure, et aux antipodes de ce dernier, ces réserves n'empêchèrent pas le critique de manifester son enthousiasme pour le style puissant, simple, âpre et énergique du Pavillon danois érigé par Kay Fisker à l'Exposition de 1925, écrin très moderne des voluptueux essais de céramique industrielle et artisanale de la firme Bing & Groëndal (fig. 5)⁶⁶.

Tout en faisant sien, en conclusion de son plaidoyer pour un art décoratif cubiste, ce commandement d'Anatole France : « En matière d'esthétique, tu redouteras les sophismes, surtout quand ils sont beaux, et il s'en trouve d'admirables. Tu n'en croiras même pas l'esprit mathématique, si parfait, si sublime, mais d'une telle délicatesse que cette machine ne peut travailler que dans le vide...⁶⁷ »

Ambivalences et doutes bien antimodernes.

⁶⁶. Guillaume JANNEAU, « La section danoise », *Renaissance*, n° 9, septembre 1925, p. 420-430.

⁶⁷. Anatole FRANCE, préface au 3^e volume de la *Vie littéraire*, cité par JANNEAU, *L'art cubiste, op. cit.*, p. 111.