

**Rossella Froissart**

JE CEMERRA 2422 - Université de Provence Aix-Marseille I

### La ligne « juste milieu » de la revue *Art et décoration*

*Art et décoration*, « revue mensuelle d'art moderne », est créée en 1897 (fig.28). Dirigée pendant les trois premiers semestres par le critique François Thiébaud-Sisson<sup>1</sup>, puis par Gustave Soulier jusqu'à la fin de 1901<sup>2</sup>, elle comprenait dans son comité de rédaction les peintres Pierre Puvis de Chavannes (décédé en 1898), Jean-Paul Laurens, Jean-Charles Cazin (décédé en 1901) et Luc-Olivier Merson, les sculpteurs Emmanuel Frémiet et Oscar Roty, les architectes Joseph Auguste E. Vaudremer et Lucien Magne, le décorateur Eugène Grasset. La richesse et l'ampleur de l'éventail critique offert par *Art et décoration* nous obligent à nous concentrer sur la très courte période 1897-1902 qui couvre l'apogée de l'Art nouveau, juste avant que ce mouvement ne soit jugé épuisé même par ceux qui en avaient élaboré les propositions théoriques.

Le positionnement d'*Art et décoration* peut être défini comme étant de « juste milieu » tout d'abord par rapport aux deux autres grandes revues homologues, la *Revue des arts décoratifs* (fig. 29),- fondée en 1880 et dirigée par Victor Champier jusqu'en 1902<sup>3</sup> - et *L'Art décoratif* (fig. 30) - fondée en septembre 1898 et dirigée par Julius Meier-Graefe<sup>4</sup>. .

Voix non officielle de l'Union centrale, la *Revue des arts décoratifs*, plus ancienne, était clairement destinée à un public d'amateurs et de collectionneurs. Dans une mise en page très classique, ornée et illustrée par de rares images dans le texte et des planches de grande qualité, dont quelques-unes en chromolithographie, elle réservait une très large place aux arts du passé, qui font en effet l'objet de la quasi totalité des planches hors texte ; elle ne consacrait aux artistes et à la production contemporaine qu'un cinquième à peine des articles. *L'Art décoratif*, « revue internationale d'art industriel et de décoration », ne prenait pour sa part en considération que l'art contemporain, avec une ouverture exceptionnelle sur l'art de l'Europe entière et particulièrement sur l'art de l'aire germanique. D'une typographie et d'une mise en page très novatrices, son illustration était extraordinairement abondante et de bonne qualité. Les éditoriaux où se déployait la réflexion théorique de Julius Meier-Graefe (qui signait sous divers pseudonymes<sup>5</sup>) donnaient le ton : le critique défendait plutôt l'ornement abstrait que celui inspiré des formes naturelles et préférait l'absence de décor (ou du moins sa très substantielle simplification) à la symbolique florale adoptée par la plupart des artistes

français. En revanche *Art et décoration*, bien que pourvue aussi abondamment que sa consœur avant-gardiste, adoptait une présentation beaucoup plus traditionnelle, exceptionnellement égayée par la couleur et une composition plus originale à l'occasion de textes portant sur des artistes typographes ou illustrateurs. Dans son traitement de la production artistique contemporaine *Art et décoration* recouvrait des positions quasi-institutionnelles à propos des sujets les plus divers : elle pourrait presque être considérée comme la porte-parole de la République radicale en matière d'arts décoratifs, faisant le plus souvent office d'amplificateur des thèses défendues par Roger Marx.

Si un rapide regard d'ensemble porté sur ces trois grands organes de la presse spécialisée nous autorise à qualifier d'emblée la ligne suivie par *Art et décoration* comme étant de « juste milieu », l'examen de quelques-uns des sujets traités dans les livraisons des années 1897-1902 nous rendra ce positionnement bien plus évident.

Le compte rendu que Gustave Soulier publia de la conférence donnée par Eugène Grasset à l'Union centrale en 1897 nous servira de point de départ. Il offrit au critique un excellent prétexte pour mettre en exergue certains débats présents en filigrane dans les pages d'*Art et décoration*, qu'il dirigeait justement à cette époque<sup>6</sup>. Intitulée « L'Art nouveau » l'intervention de Grasset s'articulait autour de l'idée que cette esthétique prétendument moderne n'était qu'une étiquette vide de sens. Médiocre théoricien, Grasset n'en tentait pas moins de dresser un bilan de la situation des arts décoratifs en son temps, en dégageant ainsi et malgré tout les contours d'un mouvement qu'il considérait certes comme un échec, mais qui finissait bel et bien par exister. La lecture proposée par Soulier de cette attaque portée à l'Art nouveau était ambivalente : elle condensait l'ambiguïté et les contradictions qu'*Art et décoration* entretenait envers des questions telles que la recherche d'un « style » nouveau, le sens à attribuer au terme « décoratif » ou la destination sociale d'un art se voulant rationnel.

### **Questions de styles**

Soulier commençait par les points qu'il partageait avec Grasset. Comme l'artiste, le critique stigmatisait le volontarisme d'une démarche qui, avec « une certaine dose de prétention » et prenant « des désirs pour des réalités »<sup>7</sup>, voulait croire en un « art nouveau » inventé de toutes pièces. L'art étant « intemporel », « la nouveauté vient d'elle-même, et sans qu'on y songe, dans les œuvres sincèrement conçues en vue d'une destination déterminée et dans un esprit bien net des convenances de l'époque »<sup>8</sup>. Rien d'original dans cet énoncé : il s'agissait d'un renvoi très synthétique à l'article « Style » dans lequel Viollet-le-Duc incitait à croire que la simple prise en compte de la destination et de la matière rendait toute recherche d'un « style »

inutile et que « le jour où l'artiste *cherche* le style, c'est que le style n'est plus dans l'art»<sup>9</sup>. Le *Dictionnaire* restait donc la première des références obligées pour toute définition de l'art « ornemental », pour Grasset comme pour Soulier. Ce dernier reprenait les points sur lesquels le décorateur fondait sa pratique : l'adaptation de la forme à l'usage et le respect de celle-ci par l'ornement qui ne devait jamais prendre le pas sur la structure, « bonne forme » qui n'était que le résultat de la connaissance des matériaux et des techniques.

C'est Lucien Magne qui, au sein d'*Art et décoration*, était le partisan le plus convaincu de cette conception du « style » et le vulgarisateur méthodique des thèses rationalistes du *Dictionnaire*<sup>10</sup>. Il était aussi l'adversaire le plus acharné de toute « naïveté » autoproclamée au nom de laquelle l'on faisait passer de simples erreurs dans la représentation de la flore, de la faune ou de la figure humaine pour les manifestations d'un primitivisme d'une ère nouvelle. Dans une étude sur le vitrail – assez technique et d'une bonne érudition, comme toutes les autres - Lucien Magne en venait même, par excès de rigueur, à contredire son propre maître : l'exigence d'une décoration monumentale lisible, à la « composition claire et [aux] contours définis », lui faisait oublier que Viollet-le-Duc avait vanté les imperfections des vitraux anciens et que, dans le souci de retrouver une fonction purement décorative de la lumière colorée, il avait fini par proposer comme exemple de parfaite réussite les compositions répétitives « à l'infini » des vitraux cisterciens non figuratifs<sup>11</sup>. Qui étaient les bénéficiaires de cette extraordinaire brèche opérée par Viollet-le-Duc dans les conventions de la représentation figurative sinon les découvreurs des verres « américains » à l'irrégularité chatoyante que Lucien Magne rejetait au prétexte que la « technique brouillait le dessin »?

Le sens donné au mot « style » par Viollet-le-Duc et, à sa suite, par Grasset, excluait tout recours aux « styles » du passé. Le décorateur avait retracé dans sa conférence un très court et partial « résumé historique » de la succession des styles, insistant bien sur le rôle négatif joué par la Renaissance et par le retour à l'antique dans le développement harmonieux de l'esprit artistique « natif » : celui-ci s'était épanoui au moyen âge et, péniblement maintenu à l'époque de Louis XIV, s'était à nouveau pleinement déployé au XVIIIe siècle.

L'art décoratif de cette époque raffinée pouvait-il convenir à la société de la fin du XIXe siècle ? Et pouvait-on envisager de reprendre la chaîne là où elle avait été interrompue presque cent ans auparavant, c'est-à-dire au style Empire, le dernier style à avoir fleuri, après et malgré la béance provoquée par la Révolution ?

Ces questions reviennent souvent dans les articles d'*Art et décoration* et bien que les réponses ne soient pas univoques, il est significatif qu'elles soient encore et inlassablement posées. En excluant délibérément tout retour au passé ainsi que toute possibilité de continuer le chemin

là où il avait été abandonné, Grasset faisait figure, pour une fois, de « radical ». Avec une naïveté confondante - qu'il avait raillée chez la nouvelle génération d'artistes – le décorateur encourageait ses confrères à porter un regard totalement vierge sur la « nature », seule source possible d'inspiration d'où aurait pu naître, comme par génération spontanée, le « style » moderne. *Art et décoration* restait, sur ce sujet, à l'arrière-garde. Certes les « styles » étaient décriés, mais les textes incitant à se tourner vers certaines époques de l'art décoratif sont légion. Le XVIIIe siècle paraissait, à des critiques tels que Soulier, Émile Molinier, Émile Baumgart, Paul Vitry ou même Roger Marx, satisfaire le mieux aux exigences de qualités constructives et formelles tout en garantissant la sauvegarde d'un esprit national (ou « natif », comme le disait Grasset). Les critiques d'*Art et décoration* hésitaient toutefois entre le style Louis XV et le style Louis XVI. Soulier affirmait clairement que « c'est aux modèles du XVIIIe siècle qu'il vaut mieux demander une ligne de conduite », non pas au Louis XV mais au Louis XVI, le « style le plus français et le plus organisé qu'ait produit l'histoire de l'art de notre pays », « plus assagi [que le Louis XV] avec le même souci de charme et de goût, et qui nous révèle une grâce noble et tempérée, un sens de la richesse sans faux éclat, de la quiétude confortable qui convient à la demeure »<sup>12</sup>. Du reste l'une des raisons qui lui faisaient apprécier le mobilier « rationaliste » de Henri Sauvage, de Charles Plumet ou de Tony Selmersheim était, paradoxalement, le lointain écho que ces créations d'architectes entretenaient avec la sage souplesse du Louis XVI<sup>13</sup>. C'était la fascination pour le siècle du mécénat et de la « femme » (selon l'interprétation qu'en avaient donnée les frères Goncourt) qui attirait également Gustave Geffroy et Roger Marx<sup>14</sup>. Paul Vitry (qui, dans *Art et décoration*, était généralement préposé à la sculpture) préférait au Louis XVI de Soulier le Louis XV, dernier style vivant « si libre, si ingénieux »<sup>15</sup>, avant les formes trop sèches de l'antiquisant Louis XVI. Quant à Molinier, il prônait sans complexes le retour au XVIIIe siècle dans les techniques qui avaient connu leur apogée à cette époque – la manufacture de Sèvres aurait dû, par exemple, rééditer les modèles des biscuits<sup>16</sup> - et rejetait avec force les œuvres qui lui semblaient étrangères à toute référence stylistique nationale. Catalysant cet ostracisme, le Castel Béranger d'Hector Guimard était traité par Molinier de « monstruosité », « œuvre d'une civilisation perdue qui renaîtrait tout à coup à la lumière » : « Si au milieu de générations de la race blanche – assénait-t-il - le hasard vient interposer un individu d'une autre race, les différences nous choquent plus que ne nous frappent les similitudes [...]. On est en présence d'un individu qui ne procède historiquement de rien, qui peut avoir ses qualités mais qui juxtaposé avec ses congénères prend tout de suite l'apparence d'un cas de tératologie »<sup>17</sup>.

Quelques rares voix parmi les collaborateurs d'*Art et décoration* – il est significatif qu'il s'agisse d'architectes - s'élevèrent contre cette nostalgie d'un siècle d'or des arts « français ». René Dulong, collaborateur et commanditaire de Gustave Serrurier-Bovy, se demandait : « Sommes-nous décidément enfermés dans ces formules, sous prétexte qu'elles sont françaises ; et l'Art ne va-t-il pas aussi devenir nationaliste ? J'espère – ajoutait-t-il - qu'il est mauvais de le prétendre »<sup>18</sup>. Il était peut-être le seul au sein de la revue à voir dans le succès du mobilier anglais –unanimement décrié - le signe positif d'un désir de la clientèle de trouver une issue aux pastiches qui inondaient l'industrie comme au prix élevé des créations des artistes français.

Loin de prôner la table rase, mais sans non plus inciter clairement les artistes à revenir aux siècles passés, *Art et décoration* adoptait somme toute une position conciliante qui réunissait les tenants de différents modèles de référence en vue d'un style « moderne » : du moyen âge « constructif » et « rationnel » inspiré des théories de Viollet-le-Duc, au plus riche et raffiné Louis XV, jusqu'à l'élégance plus retenue et bourgeoise du Louis XVI.

### **Une certaine idée du décoratif**

Très consensuel au début de son compte rendu sur la conférence de Grasset, Soulier commençait à s'écarter de son confrère lorsque celui-ci réglait ses comptes avec une catégorie choyée par *Art et décoration*, celle des sculpteurs modeleurs. Dépositaires de l'art décrié de la Renaissance qui, ignorant tout de la peinture de l'Antiquité, avait érigé la sculpture et le relief comme modèles absolus de tous les arts, ils étaient accusés par le conférencier d'être responsables du « réalisme » qui sévissait dans les arts d'ornement, façonnés désormais presque toujours à partir de la terre, de la cire et du plâtre, sans tenir compte des matériaux et des techniques mis en œuvre dans la réalisation. Faut-il voir ici une allusion venimeuse à l'essor extraordinaire de la médaille et à la place centrale faite aux sculpteurs par *Art et décoration* dans le renouveau de celle-ci et de l'objet d'art ? Nous le pensons, et nous pensons aussi que si Soulier passait sous silence les allégations de Grasset, c'était bien parce qu'il soutenait, en tant que secrétaire de rédaction de la revue, ce sur quoi le décorateur portait un jugement si irrémédiablement négatif. Dès le premier semestre 1897, dans deux articles sur Jean Damp, Ville Valgrenn et Alexandre Charpentier<sup>19</sup>, Soulier avait fait l'éloge de ces sculpteurs qui, selon Roger Marx, « modernise[ent] le XVIIIe siècle»<sup>20</sup>. Certes cette appréciation flatteuse ne perdura pas, chez Soulier comme plus généralement dans *Art et décoration*. Si l'intérêt de la revue pour la médaille – qui fut, rappelons-le, l'un des domaines de prédilection de Roger Marx –continua bien après 1900<sup>21</sup>, les premières réserves envers la

petite sculpture devaient apparaître fort tôt: l'échec des arts décoratifs français à l'Exposition universelle conduisit en effet quelques critiques d'*Art et décoration* à poser la question du renouveau de l'intérieur dans sa totalité et les sculpteurs furent rendus partiellement responsables d'avoir alimenté la manie du bibelot. Il est significatif que Soulier ait choisi, dès 1899, de se consacrer presque exclusivement au mobilier, laissant les objets d'art aux soins de Molinier et la sculpture décorative à Paul Vitry. Au début du nouveau siècle, la revue devait porter moins son attention sur celle que Roger Marx appelait de manière peu appropriée la « sculpture utile » - entendons par là la statuette-objet d'art en ivoire, marbre, étain ou matériaux composites. Les comptes rendus de sections d'objets d'art se teintaient d'une évidente déception. Molinier déclara très franchement sa « fatigue » et celle du public, confronté à la présence encombrante d'objets de toute sorte. Cette invasion était due, selon lui, au mécanisme même des Salons qui poussaient à la sur-production et qu'il aurait fallu supprimer, car la multiplication des manifestations artistiques les rendaient inutiles : « C'est une institution d'un autre temps que nous traînons après nous, et qui, si elle continue dans les conditions où elle est pratiquée, ne peut que nuire à l'art français »<sup>22</sup>, concluait-t-il, avant de se soumettre à l'exercice convenu du compte-rendu salonnier.

Si la sculpture-objet d'art commença à susciter de fortes réserves à partir de 1900, la « sculpture décorative » (entendons : la décoration sculptée des édifices) pouvait toujours jouer un rôle majeur dans le renouveau esthétique. Dans cette catégorie *Art et décoration* rangeait aussi bien le décor du Museum d'histoire naturelle que la *Frise du Travail* de Guillot ou la statuaire monumentale de Constantin Meunier et d'Albert Bartholomé<sup>23</sup>. L'historiographie artistique avait commencé à identifier des sculpteurs dont le style, au XVe et XVIe siècles, paraissait s'être construit en opposition au courant antiquisant de la Renaissance italienne, contribuant ainsi à hisser la France au rang des grandes nations créatrices. On voulait croire que les arts décoratifs reprendraient le flambeau de cette bataille, les adversaires étant désormais l'Angleterre et l'Allemagne. Par ailleurs la « sculpture décorative » - qui occupait très fréquemment les pages d'*Art et décoration* - se devait de continuer cette tradition glorieuse que Louis Courajod, en apôtre enflammé, avait exalté. Léonce Bénédict mentionnait d'ailleurs explicitement les cours de Courajod, mais nous savons à quel point cette figure fut également essentielle dans la formation de Paul Vitry et dans le cheminement de son confrère à *Art et décoration* (et pourtant adversaire), le critique d'Emile Molinier<sup>24</sup>. Il va sans dire que le cours historique des styles tracé par Grasset dans sa conférence portait aussi l'empreinte évidente de l'historien et maître à penser.

Quelques idées-phares suffisent à résumer le récit historiographique généralement adopté par *Art et décoration* en matière de sculpture. L'on exaltait la tradition gothique, systématiquement opposée d'abord au « naturalisme aigu » et à l'« austère élégance » des « beaux Florentins » du XVe siècle, puis à l'« art artificiel et imposé au dehors » et au « bric-à-brac décoratif » venus de la haute Renaissance italienne, qui avaient fini par avoir raison du puissant et sain héritage national<sup>25</sup>. La décadence était alors survenue, avec la soumission à ce nouveau répertoire de formes. Après plus de deux siècles d'académisme, le « dilettantisme mythologique » du XIXe siècle était enfin abandonné et les signes du renouveau apparaissaient : entre autres, ces *Bourgeois de Calais* qui « levaient les drapeaux de la révolte contre l'obsession des conventions pédagogiques, des traditions latines implantées par les grands décorateurs italiens du XVIe siècle »<sup>26</sup>. Des sculpteurs comme Dalou, Rodin Meunier et Bartholomé avaient essayé, selon Bénédite, de renouveler la sculpture en adoptant « un langage plus vivant et plus ému, [...] en lui faisant exprimer un idéal démocratique et social [...], un verbe plus humain, plus passionné, plus expressif » puisant toujours ses sources dans l'art français des XVe et XVIe siècles<sup>27</sup>.

Discret sur l'hostilité déclarée de Grasset envers les sculpteurs, Soulier ne manquait pas, en revanche, de relever ce qui, dans la conférence, coïncidait avec la ligne d'*Art et décoration*. À propos de la peinture décorative, les principes énoncés par l'artiste étaient aussi ceux soutenus par la revue : l'incitation à restreindre la peinture à ses moyens propres, à respecter la « belle convention », était celle que les réformateurs anglais et Viollet-le-Duc avaient déjà théorisée, inlassablement exposée dans les comptes rendus de Salon et dans les articles à propos des commandes récentes de décorations pour des édifices publics. Sans que – signalons-le au passage - une seule mention d'un Gauguin, d'un Bonnard ou d'un Maurice Denis vînt jamais prolonger la liste attitrée des Puvis de Chavannes, Jean-Paul Laurens, Luc-Olivier Merson, Albert Besnard ou Henri Martin.

Soulier, se plaçant dans le même sillage que Roger Marx, profita d'un article sur le peintre Lévy-Dhurmer pour indiquer la voie à suivre. Comme le critique nancéien, il rappelait que le respect de la destination était déterminant pour tout art « ornemental » bien que le mur et la fresque ne fussent nullement exclusifs d'autres supports ou d'autres techniques. Les tableaux de chevalet pouvaient aussi être pris en compte (ce que fit en effet souvent *Art et décoration*) tout autant que les grandes décorations d'édifices publics, si le peintre, renonçant à représenter la réalité prosaïque du quotidien, sélectionnait soigneusement les éléments à combiner et les harmonisait, car « il y a décoration quand il y aura, au sens véritable, *composition* »<sup>28</sup>. Il est intéressant de relever que cette loi, qui valait aussi bien pour un

paysage de René Ménéard ou un portrait d'Aman-Jean que pour un papier peint ou une broderie, écartait les deux extrêmes du réalisme et de l'invention, avec leurs corollaires respectifs, le trompe-l'œil et l'abstraction.

Si le manque d'idéal de Victor Prouvé dérangeait<sup>29</sup> et si Puvis de Chavannes était loué parce qu'il ne travaillait pas avec le modèle mais « sur le souvenir », le carton étant « le livret » et la couleur « la musique »<sup>30</sup>, il ne faut pas en déduire une quelconque indulgence d'*Art et décoration* envers l'ornement qui aurait abandonné la référence lisible à la nature. Soulier s'accordait avec Grasset en affirmant qu'un « système de décoration qui voudrait constamment s'abstraire de la nature et déconcerter nos habitudes de vision en offrant à nos yeux des silhouettes et des arabesques où nous ne saurions rien reconnaître de connu, risquerait fort [...] de fatiguer vite nos regards et d'exaspérer nos nerfs »<sup>31</sup>. Comme Grasset ne cessait de le souligner, la nature restait donc le point de départ, le « sens de la règle et de l'ordonnance »<sup>32</sup> étant la seule voie - bien étroite - laissée à l'artiste décorateur afin d'atteindre le « style »<sup>33</sup>. Il n'y avait pas de place dans la revue pour des « divagations ornementales » qui n'auraient pas été naturellement viables<sup>34</sup> et, comme le précisait opportunément Arsène Alexandre, l'on préférait « respirer quelques bonnes herbes françaises » plutôt que de suivre l'« ange bizarre » qui s'était emparé des décorateurs munichois ou bruxellois<sup>35</sup>.

Et pourtant, encore une fois, *Art et décoration* occupe une position plus complexe que cette déclaration d'Arsène Alexandre ne pourrait le laisser croire. Maurice-Pillard Verneuil, collaborateur assidu de la revue, spécialiste de l'ornement graphique, disciple de Grasset et dessinateur lui-même, hésitait entre l'attachement à l'avatar rationaliste viollet-le-ducien et une curiosité certaine envers les tentatives plus libres en direction d'un décor franchement abstrait. On lit avec intérêt les articles pénétrants que le décorateur consacra à certaines réalisations belges ou à la production avant-gardiste de l'École des arts décoratifs viennoise<sup>36</sup>. Ces hésitations sont certes le signe de faiblesses théoriques qui étaient aussi celles d'*Art et décoration*<sup>37</sup>. Une vague intuition de l'avènement d'un art réellement nouveau chemine tout au long des pages de la revue, parallèlement à la volonté presque farouche de se raccrocher à une tradition et à un goût « français » que l'on ressentait comme encore bien vivaces. Les mêmes tradition et goût qui inspiraient en 1902 les textes élogieux de Roger Marx sur la villa La Sapinière du baron Vitta<sup>38</sup>.



### **La « guitare humanitaire » et l'intérieur rationnel**

Dans cet éclairage très partiel de quelques-uns des points saillants d'*Art et décoration* la question de l'« art social » ne peut pas être évitée : elle devint de toute évidence de plus en plus centrale dans les textes de certains collaborateurs de la revue et détermina des choix dans le traitement que celle-ci réserva à la production artistique contemporaine. Soulier est l'un de ceux qui évoluèrent le plus franchement en ce sens et son compte rendu de la conférence de Grasset fut, encore une fois, l'occasion d'une déclaration quasiment programmatique à ce propos.

Soulier prenait d'emblée ses distances à l'égard de son confrère lorsque celui-ci, en rappelant que l'art était « la richesse de la forme ajoutée aux aspects purement utiles des objets », mettait en doute la possibilité de partager cette exigence esthétique avec tous. Les besoins de « raffinement et élégance » paraissaient à Grasset inchangés, seules les conditions économiques et productives étant désormais différentes de celles du XVIII<sup>e</sup> siècle. S'il avouait que l'espoir d'un nouveau mécénat permettant la création d'un art décoratif aussi riche que dans le passé était bien mince, Grasset persistait à croire que la solution se trouvait dans la réduction de l'ornement (dont la valeur résidait toujours dans son exécution manuelle) et dans le choix de la « belle matière ». C'était la voie contraire à celle pratiquée par l'industrie de son époque, qu'il ne manqua pas de critiquer pour son choix de miser sur la « quantité » de décor - mécanisé de surcroît - plaqué sur une matière médiocre. La solution aurait été, selon Grasset, la création d'un « Conservatoire des Arts manuels » où des ouvriers d'élites auraient créé des modèles d'une grande richesse ornementale qui, une fois la machine rendue plus performante, auraient pu être reproduits à des prix plus bas, réalisant ainsi « l'Art démocratique »<sup>39</sup>.

Sur l'« art social » comme sur la formation artistique, la position de Grasset ne recouvrait pas précisément celle adoptée par *Art et décoration*. Après avoir fait endosser aux sculpteurs une grande part de responsabilité dans la déchéance des arts du décor, l'artiste déniait aux peintres comme aux architectes tout rôle positif dans le renouveau attendu. Le salut n'aurait pas pu venir de ceux qu'une formation encore académique éloignait du maniement des techniques et des matériaux, mais de la réforme de l'instruction des ouvriers d'art. Ceux-ci, forcés à se spécialiser en raison de la politique à courte vue d'une industrie avide et contraints par les goûts moutonniers de la clientèle, auraient dû compléter leur savoir technique par un savoir théorique fondé sur la géométrie, l'architecture, la perspective et l'anatomie.

Dans un dosage subtil Soulier rendait compte de la confiance exprimée par le décorateur à l'égard de l'ouvrier d'art tout en évitant toutefois soigneusement de renier l'appui constant

porté par sa revue aux « artistes » - architectes, peintres et sculpteurs - qui s'étaient engagés nombreux dans les arts « mineurs » pendant les dernières années du siècle<sup>40</sup>. S'opposant au jugement négatif porté par Grasset sur le « mobilier de prisonnier » créé par certains de ces créateurs, Soulier croyait à un art qui misait sur l'harmonie des formes plutôt que sur la richesse des matériaux. Ces idéaux n'étaient pas impossibles à réaliser, comme le démontrait la production de mobilier des Gustave Serrurier-Bovy, Charles Plumet, Tony Selmersheim, Henri Sauvage ou Louis Sorel, soutenus par Soulier dans ses articles. Il en ressortait que c'était aux architectes qu'incombait désormais la tâche de réaliser l'intérieur moderne pour le plus grand nombre<sup>41</sup>.

Nous savons que c'est dans les années 1897-1898 que Roger Marx passa d'un idéal d'art décoratif proche de celui des frères Goncourt à une interrogation sur la destination sociale de l'art. Ce fut le point de départ du projet d'une grande exposition en 1909 et de l'ouvrage où il aborda de manière directe et complète la question d'un art pour tous, synthétisant ainsi les principes de l'un des courants principaux de l'Art nouveau<sup>42</sup>. Or, si le positionnement esthétique « juste milieu » d'*Art et décoration* paraissait coïncider parfaitement avec l'idéal républicain de Roger Marx, il nous semble que l'engagement de celui-ci dans la réflexion nouvelle sur l'« art social » put être éveillé et stimulé par la lecture attentive de certaines pages de la revue. C'est en particulier dans les comptes rendus des expositions du groupe de l'*Art dans Tout* ou dans certains articles autour des essais de mobilier « constructif » et d'intérieurs rationalisés que l'utopie d'un « art pour tous » apparaissait le plus clairement<sup>43</sup>. Gustave Soulier nous paraît le pivot d'un tournant qui se précisa surtout après 1902, celui qui motiva aussi l'engagement de Roger Marx. La trajectoire du premier reste cependant assez mystérieuse après 1905, mais nous pouvons légitimement penser que l'une des causes de son abandon de la direction d'*Art et décoration* put être la radicalisation de ses positions sur cette question.

Rejet des « styles » et recherche acharnée du « style » ; plaidoyer en faveur de l'« unité des arts » contre les hiérarchies académiques, au nom d'une conception extrêmement élargie du « décoratif » hissé aux honneurs de la peinture et de la sculpture monumentales, mais aussi décliné dans ses variantes domestiques et intimes de la médaille, de l'affiche et du papier peint ; exaltation d'une « volonté d'art » qui devait toujours animer les artistes véritables, tous « décorateurs », et mise à l'écart des questions plus prosaïques liées à la mécanisation, au multiple et au bas prix : voici quelques combats qu'*Art et décoration* partagea avec Roger Marx et que celui-ci avait commencé à mener à partir de 1898, lorsqu'il entra au comité de

rédaction., Attentif et perméable aux idées susceptibles de faire évoluer sa pensée, Roger Marx trouva dans les pages de la revue à la fois une confirmation de ses idéaux et les germes nouveaux d'une conception moins restrictive et élitiste de l'« art décoratif ».

<sup>1</sup> . François Thiébault-Sisson (1856- ?) a été critique d'art, rédacteur au *Temps* et collaborateur au *Parlement*, au *Gaulois*, à la *Nouvelle Revue* et au *New-York Herald*. Membre du Conseil supérieur des beaux-arts, il a fait partie aussi de la Commission de perfectionnement de la Manufacture nationale des Gobelins et de la Commission des Musées de province.

<sup>2</sup> . Gustave Soulier (1872-1937) a joué un rôle important dans les rangs de la critique symboliste en tant que rédacteur de *L'Art et la vie*, revue fondée en 1892 par Maurice Pujo et soutenant Aman-Jean, Vallgren, Séon, Schwabe, Lévy-Dhurmer, Osbert, Armand Point. En 1894, Soulier prononça une conférence sur les « artistes de l'âme » à La Bodinière et une exposition autour de ces peintres y fut organisée en 1896. En 1899, dans la monographie *Étude sur le Castel Béranger, oeuvre de Hector Guimard* (Paris, Librairie Rouam et Cie, 1899, 44 p.), Soulier défendit l'architecte. Il collabora aussi pendant un temps à *L'Art décoratif* mais au début du nouveau siècle il s'écarta progressivement de la critique pour se consacrer à l'histoire de la peinture, en publiant plusieurs ouvrages sur Raphaël et la peinture italienne de la Renaissance.

<sup>3</sup> . Date à laquelle elle est absorbée par *L'Art décoratif*. Au début la *Revue des arts décoratifs* fut créée pour propager les principes des sociétés réunies de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs, surtout celui de l'« unité des arts ». L'Union centrale avait fondé en 1872 un bulletin mensuel qui fut ensuite absorbé par la *Revue des arts décoratifs*.

<sup>4</sup> . *L'Art décoratif – Revue internationale d'art industriel et de décoration* - s'arrête en 1914. Initialement conçue comme une simple traduction de la munichoise *Dekorative Kunst* créée en 1897, elle porta un regard très attentif à la production française, tout en revendiquant une ouverture nettement européenne.

<sup>5</sup> . Voir : Catherine KRAMER, « Meier-Graefe et Delacroix », *Revue de l'Art*, n° 99, 1993, p. 60-68.

<sup>6</sup> . Eugène GRASSET, « L'Art nouveau », Conférence faite à l'Union Centrale des Arts décoratifs, le 11 avril 1897, *Revue des Arts décoratifs*, vol. XVII, mai 1897, pp. 129-144; juin 1897, pp. 182-200. Gustave SOULIER, « Conférence sur l'art moderne par Grasset », *Art et décoration*, 1897, tome I, 1<sup>er</sup> semestre 1897, p. 87-92.

<sup>7</sup> . GRASSET, « L'Art nouveau », 1897, *op. cit.* à la note 6, p. 129.

<sup>8</sup> . SOULIER, « Conférence », 1897, *op. cit.* à la note 6, p. 87-88.

<sup>9</sup> . Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Style » dans: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1854-1868, 1866, tome VIII, repris dans: *L'éclectisme raisonné*. Choix de textes et préface de Bruno Foucart, Paris, Denoël, 1984, p. 178.

<sup>10</sup> . Lucien Magne (1849-1916) fut élève de l'École des beaux-arts et il y enseigna l'histoire générale de l'architecture à partir de 1891. Architecte des monuments historiques, il fut aussi chargé, à partir de 1899, du cours d'Art appliqué aux métiers au Conservatoire des arts et métiers. Lucien Magne fit partie du comité de rédaction d'*Art et décoration* jusqu'en 1914.

<sup>11</sup> . Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Vitrail » dans: *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, *op. cit.* à la note 9, 1854-1868, (rééd., 1997), pp. 458-462.

<sup>12</sup> . Gustave SOULIER, « Edme Couty », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1899, p. 9.

<sup>13</sup> . Voir : Gustave SOULIER, « Henri Sauvage », *Art et Décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1899, pp. 65-75 ; Gustave SOULIER, « Le Salon », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1900, p. 170-178. Gustave SOULIER, « L'ameublement à l'exposition » (2<sup>e</sup> article), *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1900, p. 33-45.

<sup>14</sup> . Voir : Roger MARX, « René Lalique », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1899, p. 13-22 ; « Essais de décoration ornementale. La salle de billard d'une villa moderne », *Gazette des*

*Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> mai 1902, p. 409-424 ; « Une Salle de Billard et une Galerie Modernes (Salon de la Société Nationale) », *Art et Décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1902, p. 1-13 ; et aussi Gustave GEFROY, « Albert Besnard », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre, 1901.

<sup>15</sup> . Paul VITRY, « Essais d'intérieurs modernes », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1899, p. 154.

<sup>16</sup> . Émile MOLINIER, « Quelques mots sur l'exposition de la céramique », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1897, p. 1-8. Même incitation chez 1900 Émile BAUMGART, « La Manufacture nationale de Sèvres en 1900 (Les Biscuits) », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1900, p. 139-147. Voir aussi la petite sculpture en ivoire de goût néo-XVIIIe dont Émile Molinier fit l'éloge dans : « Un amateur d'art moderne. La collection Édouard Corroyer » 1<sup>er</sup> semestre 1899, p. 112-121.

<sup>17</sup> . Émile MOLINIER, « Le Castel Béranger », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1899, p. 78 et 76-77.

<sup>18</sup> . René DULONG, « Les arts d'ameublement aux Salons », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1899, p. 42. Voir aussi les rejet par Charles Genuys des reprises de la riche tradition du XVIIIe siècle dans le domaine du fer forgé (« Le fer à l'Exposition universelle de 1900 », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1901, p. 23-36).

<sup>19</sup> . Gustave SOULIER, « Quelques artistes, Dampt, Vallgreen », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1897, p. 72-75 ; « Alexandre Charpentier », *ibid.* p. 116-117.

<sup>20</sup> . Roger MARX, « Les Salons de 1899 par Roger Marx », *Revue encyclopédique*, T. IX, n° 306, 15 juillet 1899, p. 558.

<sup>21</sup> . Nous faisons remarquer à ce propos le silence étrange de la revue sur le rôle capital tenu par Roger Marx dans la création des nouvelles pièces de monnaie dans l'article, pourtant élogieux, consacré à cette question par Fernand MAZEROLLE, « Dernières fabrications de la Monnaie de Paris », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1897, p. 147-154.

<sup>22</sup> . Émile MOLINIER, « Les Objets d'art aux Salons », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1901, p. 187.

<sup>23</sup> . Paul VITRY, « La sculpture décorative aux nouvelles galeries du Museum », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1897, p. 176-183 ; Camille LEMONNIER, « Constantin Meunier », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1901, p. 41-52 ; Léonce BÉNÉDITE, « Albert Bartholomé », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1899, p. 161-174.

<sup>24</sup> . Sur le parcours et les enjeux historiographiques défendus par ces deux importantes personnalités de l'histoire de l'art en France au tournant du siècle, voir : Michael ERWIN, « Émile Molinier (1857-1906) et Louis Courajod au musée du Louvre : deux pieds de géant pour un soulier trop étroit » ; Michèle LAFABRIE, « Paul Vitry (1872-1941) et Louis Courajod : une filiation assumée. Première partie : Louis Courajod 'maître à penser' », dans : Geneviève BRESCH-BAUTIER (éd.), *Louis Courajod 1841-1896, profession conservateur*, Actes de la Journée d'étude organisée par l'École du Louvre au Musée du Louvre le 15 janvier 1996, Paris, École du Louvre, 2003, p. 151-176 et 177-202.

<sup>25</sup> . VITRY, « La sculpture décorative », *op. cit.* à la note 23, 1897.

<sup>26</sup> . BÉNÉDITE, « Albert Bartholomé », *op. cit.* à la note 23, p. 173.

<sup>27</sup> . *Ibidem.*

<sup>28</sup> . Gustave SOULIER, « Lévy-Dhurmer », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1898, p. 4-5.

<sup>29</sup> . Gustave SOULIER, « La peinture aux Salons (conclusion) », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1897, p. 43-48.

<sup>30</sup> . Léonce BÉNÉDITE, « Puvis de Chavannes », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1898, p. 152.

<sup>31</sup> . Gustave SOULIER, « La Plante et ses applications ornementales », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1897, p. 188.

<sup>32</sup> . *Ibidem.*

<sup>33</sup> . SOULIER, « Lévy-Dhurmer », *op. cit.* à la note 28.

<sup>34</sup> . Voir, entre autres : Gustave SOULIER, « Divagations ornementales », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1898, p. 91-96, où le critique épingla l'œuvre du décorateur berlinois Widmer, dont les motifs, figures monstrueuse assemblant formes végétale et animales, « flore animale » répugnante, étaient une relecture de la grotesque. Soulier manifesta son mépris pour la Renaissance, Raphaël, Giovanni da Udine et « cet art hétéroclite » de la grotesque qui « violente la nature ». L'artiste, selon lui, ne devait pas créer des formes vivantes, mais les emprunter à la Nature. Les créations de Guimard pour l'Exposition universelle de 1900 furent aussi qualifiées de « divagations ornementales » par Maurice-Pillard Verneuil dans : « Le papier peint à l'Exposition », *Art et décoration*, 2<sup>e</sup> semestre 1900, p. 87.

<sup>35</sup> . Arsène ALEXANDRE, « George Auriole », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1899, p.163.

<sup>36</sup> . Maurice-Pillard VERNEUIL, « L'enseignement des arts décoratifs à Vienne », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1902, p. 143-164.

<sup>37</sup> . Sur Verneuil voir : Jean-Paul BOUILLON, « Maurice-Pillard Verneuil, 1897-1907. Dix ans de discours théorique et critique, de l'ornement au style », dans : *Maurice-Pillard Verneuil, artiste décorateur de l'Art nouveau 1869-1942*, Fondation Neumann, Somogy Éditions d'art, 2000, p. 101-117.

<sup>38</sup> . MARX, « Une Salle de Billard », *op. cit.* à la note 14.

<sup>39</sup> . GRASSET, « L'Art nouveau », *op. cit.* à la note 6, 1897.

<sup>40</sup> . Voir, entre autres, le nécrologe de Jean-Charles Cazin, membre du comité de rédaction de la revue, par Gustave Soulier (« Jean-Charles Cazin », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> semestre 1901, p. 153-155). Le critique attribua à l'artiste le mérite d'avoir créé la section des Objets d'art de la Société nationale en 1891 et rappelait que celui-ci avait demandé que seuls les peintres, sculpteurs et architectes soient autorisés à exposer par crainte de voir le Salon envahi par les industriels se disant « artistes ». Cette position était aussi défendue par Émile Molinier dans : « Les Objets d'art », *op. cit.* à la note 22, p. 185-192.

<sup>41</sup> . Soulier prenait très précisément parti en faveur de la figure de l'architecte-démiurge et détailla les tâches de ce dernier dans : *Étude sur le Castel Béranger*, *op. cit.* à la note 2.

<sup>42</sup> . Roger MARX, *L'Art social*, préface d'Anatole France, Paris, E. Fasquelle, 1913, XI-312 p. A propos de l'exposition d'art décoratif : Roger MARX, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exhibition », *Idées modernes*, vol. I, janvier 1909, pp. 46-57 et « Annexe. Contribution à l'histoire de la future exposition internationale d'art social », dans : *L'Art social*, *op. cit.*, p. 292-295.

<sup>43</sup> . Sur le groupe de l'Art dans Tout : Rossella FROISSART, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de M. Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Editions, décembre 2004, 266 p. Quelques articles de Gustave Soulier dans *Art et décoration* concernant le mobilier « constructif » : « Meubles nouveaux », 1897, p. 105-109 ; « Le mobilier », 1898, p. 65-72 ; « Le mobilier », 1899, p. 175-180 ; « L'Ameublement à l'Exposition », 1900, p. 33-45; *ibid.*, 137-150; *ibid.*, p. 177-183 ; « L'Ameublement aux Salons », 1901, pp. 193-199 ; « Le mobilier », 1901, pp. 113-124 ; « Les sièges », 1901, pp. 155-161. De Gustave Soulier sur l'Art dans Tout, dans *Art et décoration* : « La Société de L'Art dans Tout », 1899, pp. 82-89 ; « L'Art dans Tout », 1901, p. 129-140.