



HAL
open science

Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans Tout : un mobilier rationnel pour un "art social"

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans Tout : un mobilier rationnel pour un "art social". Bulletin de la société de l'histoire de l'art français, 2002, Année 2001, pp.351-387. <hal-02331848>

HAL Id: hal-02331848

<https://hal.science/hal-02331848v1>

Submitted on 24 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Rossella Froissart-Pezone

**Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971)
et *l'Art dans tout*: un mobilier rationnel pour un «art social».**

Au cours des recherches effectuées dans le cadre d'une thèse consacrée à *l'Art dans tout*, nous avons pris contact avec un descendant de Tony Selmersheim, l'un des membres les plus importants de ce groupe d'artistes décorateurs de la fin du XIX^e siècle. Petit-fils de Tony Selmersheim, M. Jean-Marie Selmersheim a sauvé les feuillets et papiers épars que son grand-père avait pu soustraire à un incendie survenu dans les années 1920 et aux longues vicissitudes d'une entreprise jadis florissante de mobilier et de décoration¹. Nombre de ces pièces portent sur la société *Plumet et Selmersheim* et sur sa production, documentée par de divers dessins (parfois gouachés ou aquarellés) et photographies de meubles projetés ou réalisés². Les dessins se présentent souvent sous forme de fiches perforées, chaque élément - chaise, buffet, table, etc. - étant identifié par un numéro indiquant la série dont le meuble faisait partie. Il s'agit visiblement des fiches détachées d'une sorte de référencier qui permettait au client de choisir la série et l'élément précis qui l'intéressait (**fig. 1**). Les photographies montrent des caractéristiques similaires (**fig. 2, 3, et 4**). Ce type de présentation était nouveau pour l'époque, car il supposait une fabrication de plusieurs exemplaires à partir d'un modèle et de ses variantes, procédé qui était loin d'être courant chez les artistes décorateurs qui, à la fin du XIX^e siècle, continuaient à produire des pièces uniques et sur commande (exception faite pour les tentatives bien connues des industries artistiques lorraines). Par ailleurs plusieurs indices nous portent à croire que le mobilier de Plumet et Selmersheim était exécuté avec un outillage mécanique ou semi-mécanique, ce qui explique en partie le renoncement à une ornementation fouillée du bois et sa réduction à la simple mouluration, toute la qualité esthétique du meuble résidant dans son architecture élégante et dans ses proportions harmonieuses³.

¹ . *Le groupe de l'Art dans tout (1896-1901): un Art nouveau au seuil du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de M. Jean-Paul Bouillon, soutenue en janvier 2001 à l'Université de Clermont II (Blaise-Pascal). Je tiens ici à exprimer toute ma reconnaissance à M. Jean-Marie Selmersheim, grâce à qui cet article a vu le jour. Les documents qu'il a conservés ne sont probablement pas la seule trace de l'activité de l'ébéniste. Tony Selmersheim aurait fait don au Musée des Arts décoratifs, juste avant sa mort et en présence de son fils Paul et de son neveu Alain, d'une série de carnets de dessins concernant son activité. Ces carnets auraient été examinés lors de la préparation de l'exposition «Le XVI^e arrondissement mécène de l'Art Nouveau», peu avant 1984, mais nous ne les avons pas retrouvés (témoignage Alain Selmersheim et Georges Vigne).

² . L'abondante – bien que lacunaire - documentation conservée par M. Jean-Marie Selmersheim couvre non seulement la période d'activité autour de 1890-1905 qui nous a spécialement intéressée ici, mais aussi la période suivante, jusqu'à la fin des années 1930, pendant laquelle Tony Selmersheim continua à participer à de nombreux concours et réalisa de prestigieux aménagements. Nous signalons en particulier un recueil très utile de coupures de presse portant sur la participation de Tony au concours pour le bureau du Président du Conseil municipal de Paris, et surtout la série importante de photographies qui documentent, entre autres, les ensembles réalisés pour l'Ambassade de France à Vienne, le château Pommery à Reims, les grands magasins La Fayette ou la gare de Rouen. Pour l'ensemble des travaux de Tony Selmersheim après 1910 ca, voir l'annexe n° 1. L'activité de l'entreprise de mobilier et décoration de Tony s'arrête, si l'on se tient aux papiers conservés par M. Jean-Marie Selmersheim, vers 1938-1939, date à laquelle il semble avoir laissé la direction à son fils André, qui lui donna un développement plus industriel et commercial, négligeant toute recherche artistique.

³ . Tony Selmersheim mentionne les ateliers du passage Lauriston (16^e arrondissement) «avec machines et contremaître» (Manuscrit Marcelle Argentin, 1971, archives Jean-Marie Selmersheim) ateliers loués avec Charles Plumet et que Tony racheta lors de la séparation de son associé, en 1904. Jean-Marie Selmersheim nous a parlé d'une autre «usine» employant «250 ouvriers» installée rue du Château des Rentiers à Paris, usine brûlée dans les années 1920. Après cet incendie Tony Selmersheim s'installa aux n° 58-60 du boulevard Saint-Marcel «dans une usine de biscuits pour soldats» aménagée par Pierre Selmersheim, où l'entreprise de Tony resta jusqu'en 1938 environ. A cette date l'entreprise fut déplacée à Ivry, où

Quelques papiers personnels et les fascicules (malheureusement incomplets) des brevets pris par Tony Selmersheim nous aident à mieux comprendre les intérêts de cet artiste et à imaginer la nature des relations avec son associé Charles Plumet⁴. Un court manuscrit nous a permis de recueillir quelques précieuses informations sur le groupe de *l'Art dans tout*: il s'agit des notes prises par Marcelle Argentin d'après l'interview faite à son beau-père Tony en 1971 en vue du centième anniversaire de celui-ci⁵. Mais c'est surtout sur la société *Plumet et Selmersheim* créée par l'architecte et l'ébéniste que le fonds familial nous a apporté des renseignements indispensables. Cinq actes datés de 1903 et 1904 relatent une première transformation du statut de la société et les procédures relatives à sa dissolution; l'un des ses documents est particulièrement précieux car il mentionne en clair la date du début officiel de l'association entre l'architecte et le décorateur, association dont il ne reste pas d'autres traces.

Par ailleurs un document dactylographié conservé aux Archives nationales (**annexe n° 2**) apporte une contribution essentielle à notre étude de l'activité de Plumet et Selmersheim, en éclairant leurs réalisations à la lumière du programme de *l'Art dans tout*⁶. Ce texte est tout ce qui reste, à notre connaissance, du projet très ambitieux présenté par le groupe au Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900. Constitué d'une vingtaine de pages, il porte sur la construction et l'aménagement complet d'un *Foyer moderne*. Vraisemblablement écrit par Charles Plumet, il fut édité en 1899 par Floury (mais la brochure ne semble pas avoir été conservée dans les collections publiques) et nous rappelle aujourd'hui la volonté de l'architecte et du décorateur - secondés par les autres membres de *l'Art dans tout* - de réaliser cet idéal d'un «art social» dont Jean Lahor en premier et puis Roger Marx se firent les défenseurs et vulgarisateurs passionnés. Proche pour certains aspects de ce projet malheureusement inabouti, mais bien moins utopique, l'immeuble du 36 rue de Tocqueville (Paris, 17^e arrondissement; **fig. 5 à 12**) à la décoration duquel travaillèrent la plupart des membres de *l'Art dans tout*, soumet la recherche d'un art moderne aux exigences de confort et de statut social d'une clientèle appartenant à la bourgeoisie aisée.

C'est grâce à cet ensemble de documents que nous avons pu donner corps à l'une des tentatives de renouveau du décor intérieur parmi les plus intéressantes effectuées en France au tournant du XIX^e siècle, et c'est leur examen qui nous a permis de mieux cerner le rôle de l'architecte et de l'ébéniste-décorateur au sein du groupe dont ils furent les membres les plus marquants.

elle fut détruite par des bombardements. Ce fut alors qu'André, fils de Tony, acheta un terrain à Marmesse pour y construire la maison familiale et un atelier de menuiserie beaucoup plus modeste.

⁴ . Tony Selmersheim fut toujours intéressé par les progrès de la mécanique et il s'ingénia pendant toute sa vie à expérimenter de nouvelles solutions à des problèmes techniques qui parfois aboutirent à des brevets d'invention. Pendant la Première guerre il inventa une machine pour profiler plusieurs hélices en bois à la fois qui – paraît-il – fut employée dans la fabrication des avions de l'armée française; en 1914 il exposa à Lyon une «Machine à sculpter TS pour le bois, le marbre et la pierre» précédemment brevetée; en 1930 et 1934 il perfectionna une machine à tirer les plans de son invention (brevet n° 705.624). Quant aux relations entre Plumet et Selmersheim, les rares lettres conservées datent toutes de la fin de leur société et elles suggèrent que, au moins à cette époque, les rapports étaient respectueux, mais plutôt distants. Pourtant après 1904 Tony Selmersheim réalisa encore des ameublements pour Plumet, notamment celui pour la villa du musicien belge Gustave Kefer à Neuilly-sur-Seine (Bd Richard Wallace, détruit) en 1911, bien relaté par la presse artistique: Anonyme, «Hôtel particulier, boulevard Richard-Wallace à Neuilly-sur-Seine», *L'Architecte*, VIe année, 1911, p. 70, planches XLIX à LI; *Monographies de bâtiments modernes*, A. Ragueneat dir., Paris, E. Ducher, n° 276; Gabriel Mourey, «Une villa de Charles Plumet», *Art et Décoration*, t. XXX, septembre 1911, pp. 277-288; Guillaume Janneau, «Une renaissance architecturale et son artisan, Charles Plumet», *Art et Industrie* (Nancy), Ve année, mai 1913, fasc. 1, n.p.; Gabriel Mourey, *Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*. Vol. III: *L'Art décoratif*, Paris, Librairie de France, 1922, p. 210.

⁵ . Ce court script, que nous désignerons par la mention «manuscrit Argentin, 1971», montre que l'artiste bénéficiait encore d'une excellente mémoire et qu'il attribuait beaucoup d'importance à la période de sa carrière qui s'inscrivait dans les années les plus fécondes de l'Art nouveau.

L'association d'un architecte et d'un ébéniste-décorateur

La biographie et l'œuvre d'architecte de Charles Plumet (Cirey-sur-Vezouze (Meurthe-et-Moselle), 17 mai 1861 - Paris, 15 avril 1928) ont été reconstituées⁷. Nous rappelons seulement qu'autour de 1893, époque probable de la rencontre avec Tony Seltersheim, Charles Plumet avait déjà réalisé à Paris quatre immeubles importants dans un quartier nouveau destiné à une classe moyenne, le 17^e arrondissement⁸. Le jeune architecte issu de l'atelier d'Eugène Bruneau - celui-ci influencé par Henri Labrouste et ami d'Anatole de Baudot - exerça ses premières armes en construisant des maisons de rapport sobrement rationalistes, d'où était exclu tout foisonnement ornemental et toute référence littérale au passé⁹. De l'entretien que le critique Gardelle réalisa pour *L'Art décoratif* en 1899, il ressort que Plumet, «esprit indépendant», n'avait pas subi «la tyrannie de l'enseignement académique» car il ne s'était jamais inscrit à l'École des Beaux-Arts¹⁰. L'absence du nom de Plumet des listes d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs ne permet pas d'affirmer que l'architecte bénéficia de l'enseignement d'Eugène Train, comme certains l'ont supposé¹¹. Wagnérien et passionné de littérature - Gardelle mentionne Pœ, Baudelaire, les Goncourt, Flaubert... - Plumet fréquenta assidûment le Théâtre Libre d'André Antoine, et il n'est pas improbable qu'il y rencontrât Alexandre Charpentier, avec qui il devait fonder un peu plus tard le groupe des *Cinq*. Il fut, en 1894, parmi les premiers associés de la section d'Architecture de la Société nationale qui avait été créée l'année précédente sur initiative de Frantz Jourdain et Anatole de Baudot. L'accueil favorable fait par le Salon du Champs-de-Mars à l'ameublement avait incité les architectes qui s'intéressaient à l'intérieur à préférer celui-ci au Salon des Champs-Élysées, où par ailleurs on continuait à privilégier les restaurations et les restitutions archéologiques à l'architecture contemporaine¹². Plumet se fit remarquer dès 1894 en joignant aux plans et aux élévations de la maison de rapport du n° 151 de la rue Legendre (réalisée en 1891) une maquette en plâtre, et en introduisant ainsi une

⁶ . A.N., F¹² 4371.

⁷ . Alix Passerat de La Chapelle, *L'Architecte Charles Plumet (1861-1928)*, Mémoire de DEA sous la direction de M. Bruno Foucart, Sorbonne-Paris IV, 1993, 2 tomes, 177 p. et 213 pl.

⁸ . Ces immeubles de rapport se trouvent au n° 151 de la rue Legendre (1891), au n° 33 de la rue Truffaut (1891-1893), au n° 2 bis de la rue Léon Cosnard (1893) et au n° 37 de la rue de Lévis (1893). (Passerat de La Chapelle, *op. cit.*).

⁹ . L'architecte Eugène Bruneau (Morsang-sur-Orge, Seine-et-Oise, 1836-1925) fréquenta l'atelier d'Henri Labrouste et n'entra pas à l'École des Beaux-Arts de Paris. Attaché à la Commission des Monuments historiques en 1874, il fut membre de la Société nationale à partir de 1894, vice-président de l'Union syndicale des architectes français (1898). Il participa à de nombreux concours et son immeuble du 270 du Bd Raspail fut primé en 1899 à celui des façades de la Ville de Paris. Plumet fréquenta aussi les cours dispensés par Anatole de Baudot au Musée de sculpture comparée du Trocadéro depuis 1888.

¹⁰ . Camille Gardelle, «Charles Plumet architecte», *L'Art décoratif*, n° 5, février 1899, pp. 201-203.

¹¹ . Eugène Train (Toul, 1832 – Annecy, 1903) fut l'un des plus importants représentants du courant rationaliste et enseigna l'architecture à l'École des Arts décoratifs de 1855 à 1899. L'hypothèse est de Francesco Borsi et Ezio Godoli, qui attribuent erronément à Train un cours de «dessin industriel» (*Paris Art Nouveau. Architecture et décoration*, Paris, Marc Vokar éditeur, 1989, p. 202).

¹² . La section d'architecture des Salons, qui accueillait traditionnellement les plans, coupes et élévations d'anciens monuments, avait la réputation d'être désertée par le public. Par l'ouverture, en 1893, de sa propre section d'architecture, la Société nationale entendait poursuivre deux buts: attirer un public plus large à l'exposition des travaux des architectes et imposer la figure du «maître d'œuvre», dirigeant le projet et la réalisation du «grand œuvre» comme de l'intérieur, qui avait été jusque là le domaine gardé des «tapissiers». Les commentateurs, même ceux qui n'étaient pas acquis à l'Art nouveau, ne manquèrent pas de souligner l'importance de cette évolution pour l'ensemble de la profession. Cf. E. Rümmler, «Le Salon du Champ-de-Mars», *La Construction moderne*, 2 mai 1896, pp. 361-362.

innovation qui avait été fortement souhaitée par les architectes mêmes, soucieux de rendre leur section plus vivante et accessible au grand public¹³.

Tony Selmersheim (1871-1971) fut un ébéniste reconnu de l'Art nouveau mais, après cette période de gloire, on le confondit souvent avec son frère architecte, Pierre, et il finit ensuite par rester quelque peu à l'écart des mouvements artistiques, malgré sa participation à l'Exposition de 1925 et une activité ininterrompue dans le domaine de l'industrie du meuble et de la décoration jusqu'à la fin des années 1930¹⁴. Sa formation fut brillante. Fils de Paul Selmersheim, architecte de stricte foi Viollet-le-Duc au service, depuis 1869, des Monuments historiques et Edifices diocésains, Tony dut bénéficier d'un milieu familial culturellement stimulant¹⁵. Selon son propre témoignage, il s'inscrivit en 1890 à l'École des Arts décoratifs dans la classe de «Bosse» et compléta sa formation en suivant les cours prestigieux qu'Eugène Grasset donnait à l'École Guérin, où il remporta de nombreux prix¹⁶. Une gouache de la main d'Eugène Grasset conservée par Jean-Marie Selmersheim pourrait être un souvenir de ces années de scolarité auprès du maître suisse. En même temps que ces deux écoles prestigieuses, qui ont formé toute une génération d'artistes décorateurs tenant de l'Art Nouveau, Tony Selmersheim fréquenta ce que l'on appelait familièrement l'Atelier des Epinettes, situé dans le quartier de Batignolles et dont Anatole de Baudot loua les résultats dans la formation

¹³ . Sur le 151 rue Legendre (Archives de Paris, permis de construire du 27 octobre 1891): Léon Benouville, «Le Salon d'Architecture au Champ-de-Mars», *L'Architecture*, n° 18, 5 mai 1894, p. 136; Louis-Charles Boileau, «Causerie», *L'Architecture*, XIV^e année, n° 3, 19 janvier 1901, p. 22.

¹⁴ . Eugène-Pierre Selmersheim (Paris 1869 - 1941) fut architecte et élève de son père Paul. Il fut membre de la Société nationale dès 1897 et sociétaire en 1901; il adhéra aussi au Salon d'Automne. Il travailla pour Louis Majorelle, dans la filiale parisienne duquel il domicilia son cabinet, au n° 22 de la rue de Provence. Pierre conçut quelques ensembles mobiliers surtout au début de sa carrière mais son style, à l'opposé de celui de Tony, fut critiqué pour le peu de sobriété, pour l'emploi gratuit des courbes et des moulurations profondes qui finissaient par dénaturer la structure du meuble et les qualités propres au bois. A l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925 il participa à l'aménagement du pavillon de «L'Ambassade française».

¹⁵ . Antoine-Paul Selmersheim (Langres, Haute-Saône, 1840 - Paris, 1916) fut l'élève d'Eugène Millet, sous la direction duquel il travailla à des restaurations de 1862 à 1870. Il débuta au Salon en 1866 par des études de monuments; la qualité de ces relevés le fit admettre, en 1869, aux Services des Monuments historiques et des Edifices diocésains. Ses travaux de restauration furent très nombreux et souvent récompensés. Inspecteur général des Monuments historiques à partir de 1887, il fut nommé en 1890 architecte de la cathédrale de Paris et en 1896 de la cathédrale de Chartres. Toutes ses restaurations – qui parfois demandèrent des techniques audacieuses - démontrèrent sa maîtrise parfaite du chantier et des différents corps de métiers qui y intervenaient. Il faut rappeler, par exemple, la beauté et l'audace de l'escalier à vis qu'il réalisa au château de Toury en se servant d'une technique de construction ancienne retrouvée par lui (Neuvy-lès-Moulins, 1890-1891) (François Loyer, *Le Siècle de l'industrie*, Paris, Albert Skira, 1983, pp. 240-241). Paul Selmersheim fut aussi un constructeur pour des communautés religieuses et des particuliers. Il était membre de la Commission du Vieux Paris et présida l'Union syndicale des Architectes (Anonyme, «Antoine-Paul Selmersheim», *Larousse mensuel*, n° 124, juin 1917). Une petite armoire-bibliothèque, conservée par M. Jean-Marie Selmersheim et ayant appartenu à son grand-père, contient cinq beaux albums de photographies des restaurations effectuées par Paul Selmersheim. Un de ces albums recueille les dessins que Paul Selmersheim fit d'éléments d'architecture ou d'ornements de monuments restaurés ou étudiés lors de ses voyages. Dans la petite bibliothèque se trouvent également dix-neuf carnets classés par région avec notes et esquisses de Paul Selmersheim. Quelques ouvrages - divers volumes de planches, la luxueuse publication de Guimard sur son *Castel Béranger*, des livres de Viollet-le-Duc - laissent penser que la bibliothèque familiale était beaucoup plus fournie.

¹⁶ . Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Nous avons retrouvé la mention de Tony Selmersheim dans l'un des registres de l'École nationale des Arts décoratifs à la date du 19 mai 1893, jour où il obtint un «premier accessit» à un concours de composition (A.N., AJ⁵³ 5 et AJ⁵³ 160). Pour les concours auxquels participa Tony Selmersheim, voir Paul Colin, «Concours des écoles. Rapport», *Revue des Arts décoratifs*, XIV^e année, 1893, pp. 177-182; Frantz Jourdain, «Le concours organisé par l'Union centrale des Arts décoratifs (octobre 1894) pour la composition d'une étoffe de tenture. Rapport au nom du jury», *Revue des Arts décoratifs*, XV^e année, 1894-1895, pp. 129-135; Joseph Balmont, «L'École Guérin», *Revue des Arts décoratifs*, 1896, pp. 401-402, pl. h.t.; Charles Boileau, "Causerie", *L'Architecture*, n. 46, 14.11.1896, pp. 341-344; Lucien Magne, «Les Travaux de l'École Guérin», *Art et Décoration*, Ve année, janvier 1899, pp. 28-32. Ces comptes rendus nous permettent de dater la fréquentation de l'École Guérin par Tony Selmersheim entre 1893 et fin 1898.

des ouvriers d'art¹⁷. Cette triple scolarité rendit Tony Selmersheim capable de maîtriser les lois de la composition, mais lui permit aussi de connaître les matériaux et leurs diverses applications, sans exclure par ailleurs la possibilité de l'emploi de moyens mécaniques de fabrication. En 1895 il exposa au Salon de la SNBA une bibliothèque où le souvenir du style Henri II était encore présent, mais qui avait été conçue en vue d'une réalisation mécanique, trait dont l'originalité mérita d'être signalée dans *La Construction moderne*¹⁸.

Dès 1897 Thiébault-Sisson, critique de *Art et Décoration*, faisait l'éloge d'un intérieur «vraiment réussi dans un style entièrement nouveau», premier résultat remarqué de la collaboration de Charles Plumet et Tony Selmersheim (n° 13)¹⁹. En réalité à cette date l'architecte et l'ébéniste avaient déjà travaillé ensemble: les dessins et les photographies témoignent d'une production commune abondante qui, à partir de 1895, rentra dans le cadre officiel d'une société portant le nom des deux artistes. Malgré le témoignage de Tony Selmersheim en 1971, les circonstances de la rencontre de l'ébéniste et de Plumet restent vagues. Selmersheim affirma en effet que, vers 1896, alors qu'il était encore élève à l'Ecole nationale des Arts décoratifs, une note élogieuse de Henry Nocq à propos d'un immeuble construit par Plumet rue de Tocqueville, l'avait incité à aller trouver l'architecte sur le chantier²⁰. Pourtant cet immeuble fut réalisé entre 1897 et 1899, et avec la collaboration de certains membres de *l'Art dans tout*, dont le même Selmersheim. La critique de Nocq, qui parut effectivement dans la revue *Le Livre vert*, mais en octobre 1896 (lorsque les deux artistes occupaient déjà le même atelier!), portait en réalité sur la maison de rapport du n° 67 de la rue Malakoff, construite en 1894, et à la décoration de laquelle le même Tony Selmersheim avait également participé²¹. Il faut donc supposer que la rencontre évoquée par celui-ci eut lieu plutôt autour de 1893 (date à laquelle Tony fréquentait effectivement l'Ecole des Arts décoratifs), probablement sur le chantier de l'un des premiers immeubles de rapport réalisé par Plumet, celui situé au n° 2 bis de la rue Léon Cosnard, rue contiguë à la rue de Tocqueville (ce qui expliquerait la confusion). Selmersheim affirme que, après avoir discuté du renouveau nécessaire de l'architecture et des arts décoratifs, lui-même, son frère Pierre et Charles Plumet décidèrent de louer un atelier que venait de quitter le graveur Félicien Rops, situé au n° 1 de la place Boïeldieu, pour y produire des ameublements «modernes»²². Cette information semble exacte, malgré le fait que le *Bottin du Commerce* mentionne cet atelier seulement en 1897 et à l'unique nom de Plumet, Selmersheim ne figurant comme domicilié à cette adresse qu'en 1901. Les livrets du Salon de la Société nationale

¹⁷ . Guillaume Janneau, *L'Apprentissage dans les métiers d'art, Une enquête*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1914, p. 76.

¹⁸ . Emile Rümler, «L'Architecture au Champ-de-Mars», *La Construction moderne*, 4 mai 1895, pp. 361-362.

¹⁹ . Thiébault-Sisson, «A propos d'une décoration d'intérieur», *Art et Décoration*, février 1897, vol. I, p.29.

²⁰ . Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Henry Nocq (Paris, 1868 – 1944) était sculpteur et médailleur de formation, mais se fit connaître aussi par son activité de critique d'art pour la *Revue des Arts décoratifs* (où il publia peut-être aussi sous le pseudonyme de «Judex») et pour sa conception très novatrice du bijou. Il publia en 1896 *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art* (préface de Gustave Geffroy, Paris, Floury, 1896), ouvrage déjà connu sous forme d'articles écrits pour *L'Art moderne* (Bruxelles, n° 41, 14 octobre 1894, pp. 326-327; n° 42, 21 octobre 1894, pp. 333-334; n° 43, 28 octobre 1894, pp. 341-343; n° 44, 8 novembre 1894, pp. 349-350; n° 46, 18 novembre 1894, pp. 366-367; n° 48, 2 décembre 1894, pp. 383-384).

²¹ . Sur cet immeuble de rapport, aujourd'hui situé au n° 67 de l'Avenue Raymond Poincaré, cf. Anonyme, «La Céramique», *La Construction moderne*, 22 juin 1895, pp. 18-19; Louis-Charles Boileau, «Causerie», *L'Architecture*, n° 52, 26 décembre 1896, p. 398.

²² . Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Tony Selmersheim montre qu'il a bonne mémoire, car effectivement Félicien Rops avait occupé l'atelier de la place Boïeldieu de mai 1889 à 1894 (H. Védrine, «Les Ateliers de Rops à Paris», catalogue de l'exposition *Félicien Rops. Rops suis, aultre ne veulx estre*, Namur, 11 septembre - 12 octobre 1998; Corbeil-Essonnes, 25 octobre - 31 décembre 1998; Québec, 27 septembre 1999 - 2 janvier 2000, p. 62).

ajoutent à la confusion, car ils attribuent cette même adresse aux deux frères Selmersheim et à Plumet à partir de 1896.

Au tout début – précise Tony Selmersheim - chacun travailla pour soi. Mais dès 1895, après l'abandon du groupe par Pierre pour cause de mésentente avec Plumet, l'architecte et l'ébéniste créèrent leur entreprise²³. Au Salon de la Société nationale de 1896 Tony Selmersheim et Plumet exposèrent les premiers résultats d'une collaboration qui se poursuivra pendant une dizaine d'années. En 1895 Plumet, Selmersheim et un certain Alberic Coffignon, qui se dit architecte, créèrent une «maison de fabrication et de vente de meubles en "style moderne"» à laquelle ils apportèrent respectivement 10.000, 20.000 et 82.000 francs, apport initial qui fut modifié par la suite²⁴. Le 5 janvier 1903, «dans le but de donner à cette entreprise tout le développement qu'elle comporte», les trois associés acceptaient d'un certain M. Hubert une commandite de 100.000 francs²⁵. A la suite de ce changement, Plumet, Selmersheim et Coffignon modifiaient leur apport, qui était désormais de 14.000, 14.000 et 72.000. A cette date, la raison sociale de la société dite «en commandite simple» était *Plumet et Selmersheim*²⁶. Le 14 août 1903 Plumet et Selmersheim transformèrent la société en «commandite simple» en société «en nom collectif» sous la raison et la signature sociales *Ch. Plumet et Tony Selmersheim*²⁷; celle-ci, ayant pour objet «la fabrication et la vente de meubles et objets d'art», avait toujours son siège au n° 1 de la place Boïeldieu. Quelques mois plus tard, le 1^{er} janvier 1904, elle était dissoute (pourquoi? les documents ne le précisent pas) et Tony Selmersheim était nommé liquidateur²⁸. L'ébéniste devait racheter les marchandises en magasin, le matériel et l'outillage de l'usine de fabrication (située au n° 40 de la rue Lauriston), le fonds de commerce comprenant les modèles, la clientèle, l'achalandage et le droit au bail de l'atelier. Selmersheim s'engageait à rendre à Plumet la part investie dans l'entreprise, cependant celui-ci consentait à prêter à son ancien associé 10.000 francs pour qu'il remette la maison sur pieds. Grâce à l'acte daté du 15 janvier 1904, nous découvrons que le peintre et collectionneur Etienne Moreau-Nélaton avait prêté la somme de 100.000 francs à la Société, somme que les trois associés s'engageaient à rendre lors de la liquidation. Nous ignorons à quel moment précis Moreau-Nélaton était intervenu dans l'entreprise, mais la soudaine apparition de celui-ci ne doit pas surprendre, car il avait été, comme Plumet et Selmersheim, membre du groupe de *l'Art dans tout* et avait acheté quelques meubles aux deux associés²⁹. Un acte daté du 1^{er} octobre 1904 nous révèle que

²³ . M. Alain Selmersheim conserve, à propos des relations tendues entre les deux architectes, une lettre écrite par Pierre à sa mère dans laquelle l'architecte déclare sans détours son hostilité à l'égard de Plumet. La date de naissance de la société Plumet et Selmersheim est clairement mentionnée dans l'Acte du 5 janvier 1903 (archives Jean-Marie Selmersheim).

²⁴ . *Ibidem*, feuillet 1.

²⁵ . Une «commandite» signifiait que M. Hubert était tenu responsable seulement dans la mesure de son apport. M. Hubert était par ailleurs commanditaire de l'immeuble du n° 50 de l'Avenue Victor Hugo, réalisé par Plumet en 1901; Plumet en épousa l'ex-femme, Caroline Obrecht, le 20 septembre 1904.

²⁶ . La «société en commandite simple» réunit deux catégories d'associés, les commanditaires et les commandités. Ces derniers sont responsables indéfiniment et solidairement des engagements sociaux envers des tiers. Les commanditaires, au contraire, ne sont responsables que dans la limite de leurs apports. La Société ne peut comprendre dans sa raison sociale que les noms des associés indéfiniment responsables. Le commanditaire doit s'abstenir de toute immixtion dans la gestion externe des affaires sociales et ne peut pas être gérant mais participe aux discussions et aux décisions.

²⁷ . Dans une «société en nom collectif» - société commerciale la plus répandue - tous les associés sont responsables indéfiniment et solidairement des dettes sociales envers les tiers, même au-delà de leur mise dans la Société. La raison sociale comprend les noms des associés, de tous ou de un ou plusieurs avec la mention «et Cie».

²⁸ . Acte sous seing privé du 1^{er} janvier 1904 et acte enregistré à la même date (archives Jean-Marie Selmersheim).

²⁹ . Sur Moreau-Nélaton (1859-1927), Vincent Pomarède, *Etienne Moreau-Nélaton, un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988, 278 p. Le lien entre l'activité d'illustrateur et d'affichiste de Moreau-Nélaton et sa participation à *l'Art dans tout* s'explique par l'adhésion de celui-ci aux théories de l'«art social». Cette facette inconnue du grand collectionneur a été mise en lumière par Jean-David Jumeau-Lafond dans: "L'Enfance de

Selmersheim avait le projet de transformer son entreprise en une société par actions, projet dont nous ne connaissons pas la suite³⁰. Le 1^{er} avril 1908 un «Rapport de M. T. Selmersheim présentant les opérations de la liquidation de MM. Plumet et Selmersheim» venait clore définitivement les relations officielles entre l'architecte et l'ébéniste³¹.

L'Art dans tout et les ensembles mobiliers de la société Plumet & Selmersheim.

Bien que Plumet et Selmersheim ne purent présenter qu'une part réduite de leurs créations aux expositions de *l'Art dans tout* (sans doute pour une question de place et à cause du caractère architectural de leurs aménagements, conçus en fonction d'espaces réels), celles-ci ne peuvent être correctement comprises en dehors du cadre original du groupe, le premier, en France, à se donner comme but le renouveau des arts «domestiques».

De nombreux points concernant la fondation et l'activité de *l'Art dans tout* restent aujourd'hui obscurs. Aucun document (correspondance, actes, déclarations...) ne nous fournit des indications claires quant aux modalités de son fonctionnement, aux liens - d'amitié ou d'affaire - existant entre ses membres, au partage des tâches à l'occasion des quelques réalisations communes. C'est encore grâce au témoignage de Tony Selmersheim que nous savons qu'Alexandre Charpentier et Charles Plumet prirent l'initiative, au cours de l'année 1896 (ou peu avant) de réunir sous un même nom des confrères qui se côtoyaient les dimanches après-midi dans l'atelier du sculpteur; ces artistes se rencontraient régulièrement aussi lors de dîners mensuels³². L'ébéniste se souvient avoir connu Plumet à une «réunion d'amis» où l'on discutait de la situation des arts décoratifs en France et de la nécessité de «faire quelque chose»³³. Cette «réunion» se tint-elle chez Charpentier? Selmersheim ne le précise pas. Détail étrange: pourquoi l'ébéniste n'apparaît-il pas parmi les membres du groupe dès

Sainte-Geneviève: une affiche de Puvis de Chavannes au service de *l'Union pour l'action morale*", *Revue de l'Art*, n° 109, 1995, pp. 63-74.

³⁰ . Acte du 1^{er} octobre 1904 (archives Jean-Marie Selmersheim).

³¹. Ce qui n'empêcha pas Selmersheim de fabriquer encore des ameublements pour son ancien associé; la villa Kefer en est l'exemple le plus réussi (voir note 4). Quelques lettres à propos de sommes dues par Tony Selmersheim à Plumet sont conservées dans les archives Jean-Marie Selmersheim.

³² . Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Sur Alexandre Charpentier (1856-1909): Marc Bascou, «Une boiserie Art Nouveau d'Alexandre Charpentier», *La Revue du Louvre*, n° 3, 1979, pp. 219-228; Rossella Froissart-Pezone, «Alexandre Charpentier», *Torino 1902, Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri editori, 1994, pp. 627-628; Madeleine Charpentier-Darcy, «Introduction à l'œuvre d'Alexandre Charpentier. Catalogue sommaire de l'œuvre (Sculpture - Art décoratif)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, séance du 23 novembre 1996, 1997, pp. 185-247.

³³. Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Interrogé par René Chavance en 1922 lors d'une série d'enquêtes sur le mobilier moderne, Francis Jourdain raconta que les artistes de *l'Art dans tout* se réunissaient chez Charpentier et qu'ils formaient un véritable cénacle d'apôtres des arts appliqués: «"Je fus mêlé tout jeune [...] au groupe qui évoluait autour d'Alexandre Charpentier, de Plumet, de Tony Selmersheim. Il n'y était question que d'art utilitaire. Les nouveaux adeptes en célébraient le culte avec une intransigeance de sectaires et de néophytes, accablant l'art pur de leur mépris, et je me souviens d'un voyage que nous fîmes ensemble à Amsterdam et où nous négligeâmes Rembrandt pour réserver toutes nos visites au musée des arts décoratifs, d'ailleurs assez pauvre"» (René Chavance, "Notre enquête sur le mobilier moderne. Francis Jourdain", *Art et Décoration*, t. XLI, février 1922, p. 50). Encore trente ans plus tard, dans ses mémoires (*Sans remords ni rancune*, Paris, Corrêa, 1953, pp. 269 et 275-276) Jourdain évoqua le soutien apporté par Charles Plumet à son *Ameublement pour un petit appartement* présenté, au milieu de la réprobation générale, au Salon d'Automne de 1913. Il remonta alors aux débuts de son amitié avec l'architecte, à la fondation du groupe des *Cinq*, et rappelait qu'elle fut décidée au cours de l'une des réunions hebdomadaires organisées par Charpentier dans son atelier auxquelles participaient, entre autres, le même Plumet, Henri Sauvage et Tony Selmersheim. Selon Jourdain, ce fut Charpentier qui essaya d'amorcer un mouvement de renouveau des arts décoratifs dès 1892; à cette date Jourdain n'avait

la première exposition en 1896, alors qu'il fréquente l'atelier du sculpteur et qu'il collabore déjà avec Plumet? D'autant plus que quelques-unes des œuvres présentées par l'architecte à cette occasion furent de toute évidence réalisées avec l'aide de Selmersheim, ou même par lui seul³⁴.

Dans l'établissement du réseau de relations qui permit la naissance du groupe, il ne faut pas négliger le rôle joué par quelques galeries et éditeurs parisiens, qui commencèrent à produire et à vendre des estampes (surtout lithographies) et des objets d'art. Ces lieux informels permirent sans doute à des artistes de provenances diverses de se rencontrer et d'alimenter le débat sur des questions cruciales, telles que le renouveau des arts du décor ou «l'art social». C'était probablement le cas de la maison Lemercier qui travailla sous la direction d'André Marty, éditeur proche de Roger Marx et, avec Flourey, de Moreau-Nélaton³⁵. Le même Flourey commanda quelques ensembles mobiliers à Plumet et Selmersheim (**fig. 2**) publia la fameuse *Enquête* de Nocq (1896) et le *Rapport* sur le *Foyer moderne* en 1899. Ce fut Lemercier qui imprima la suite de lithographies gaufrées de Charpentier *En Zélande*, l'affiche de Moreau-Nélaton *L'Alsace* (1896) et *Le Livre vert*, dont la rédaction était confiée à Henry Nocq (revue évoquée par Tony Selmersheim lors de son entretien en 1971)³⁶. Grâce à Marty, Nocq et Charpentier inaugurèrent une expérience originale: ils réalisèrent pour *L'Artisan Moderne* qui lui appartenait, des modèles «d'objets usuels et de bijoux artistiques» édités par souscription en séries limitées (pratique répandue parmi les collectionneurs d'affiches) et dont *Le Livre vert* assurait la réclame³⁷. Contrairement à ce type d'entreprises artistiques résolument engagées dans la voie de l'art contemporain et assumant même les risques de la production (les exemples les plus connus sont *L'Art nouveau* de Siegfried Bing et *La Maison moderne* de Julius Meier-Graefe) la *Galerie des Artistes modernes* du 19 rue Caumartin qui accueillit *l'Art dans tout*

pas plus de seize ans et était invité régulièrement aux «dimanches» qui avaient lieu à la maison-atelier de Billancourt, rue du Chemin-Vert, occupée par le sculpteur de 1890 à 1895.

³⁴ . Ce qui nous incite à nous poser la question de la part respective du décorateur et de l'architecte dans les œuvres exposées à la Galerie des Artistes modernes ou aux Salons, et dont les attributions changent suivant les revues ou les livrets. C'est le cas, par exemple, du *Boudoir* (**fig. 17**) qu'Aubert, Charpentier, Nocq et Plumet présentèrent au Salon de la Société nationale de 1897. La chaise, la table de toilette et le paravent sont donnés d'abord au seul Plumet, ces éléments apparaissant ensuite dans d'autres reproductions comme étant une création commune de Plumet et Selmersheim. Pour finir, le paravent, exposé à la Galerie des Artistes modernes en 1896-1897 au nom du seul Plumet, fut mis en vente par *La Maison moderne* de Meier-Graefe en 1901 comme étant de la main du seul Selmersheim. La coiffeuse, très semblable à celles -nombreuses- réalisées par Tony dans ces mêmes années, est au nom de celui-ci dans le catalogue du Kunstgewerbemuseum de Berlin. C'est le cas aussi d'un écran de feu, et de sa variante mobile, présentés sous le nom de Plumet à l'exposition des *Six* de 1897-1898 mais portant une attribution commune dans la photographie conservée dans les archives Jean-Marie Selmersheim. De même, le bureau exposé à la Galerie des Artistes modernes en 1896 par Plumet, fait partie d'un aménagement conçu par Selmersheim et dont la coiffeuse est aujourd'hui au Musée de l'École de Nancy (**fig. 16a**). S'il faut en croire le témoignage de Selmersheim en 1971, «Plumet était très occupé à faire des maisons» et, mises à part «deux ou trois choses en tout», il ne s'occupait pas de meubles. Rectification dictée par une rancune tardive ou par un besoin de juste reconnaissance? En tous cas, la plupart des dessins et des photographies conservés dans les archives familiales sont notés de la main de Tony Selmersheim; certains dessins, assez maladroits au point de vue de la mise en place spatiale, pourraient être de la main de l'ébéniste, alors que quelques-uns semblent devoir leur précision de plan et d'élévation plutôt à une main d'architecte. S'agit-il d'étapes différentes – de l'esquisse sommaire au projet fini – ou de mains différentes? Nous n'avons pas assez d'éléments pour trancher, l'absence de dessins de Plumet nous privant d'un élément essentiel de comparaison.

³⁵ . Henry Nocq, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, préface de Gustave Geffroy, Paris, H. Flourey, 1896, 203 p.; Etienne Moreau-Nélaton, *Camille Moreau-Nélaton, peintre et céramiste (1840-1897)*, Paris, Impr. Flourey et Marty, 1899, 2 vol.

³⁶ . Charpentier avait aussi réalisé le timbre sec de l'*Imprimerie Lemercier* (Salon de la Société nationale de 1895, Objets d'art n° 184); les lithographies du sculpteur avaient été exposées en 1896 à la Société nationale dans des cadres de Charles Plumet. Quant au mensuel *Le Livre vert*, sa vie semble avoir été très courte: seulement cinq numéros, d'octobre 1896 à février 1897, sont aujourd'hui conservés.

³⁷ . Grâce à ces réclames, nous savons que Nocq avait fait éditer par *L'Artisan moderne* son bijou *Masque fantastique* (version en or ou en argent, en broche-agrafe ou en épingle de cravate), et Charpentier son *Pot à vin nouveau* en porcelaine (aujourd'hui au Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, Charpentier-Darcy, *op. cit.*).

(et, entre autres, *L'Artisan moderne* de Marty) semble avoir été un espace neutre, loué à des formations de toute espèce³⁸.

Lorsque la première exposition ouvrit entre le 21 décembre 1896 et le 12 janvier 1897, le groupe s'appelait *Les Cinq*. En faisaient partie le peintre et dessinateur industriel Félix Aubert, les sculpteurs Alexandre Charpentier et Jean Dampit, le médailleur et bijoutier Henry Nocq, et Charles Plumet³⁹. Ensuite le nombre des participants varia, ainsi que la dénomination du groupe. *Les Cinq* devinrent *Six* pour la deuxième exposition, qui se déroula entre décembre 1897 et le 7 janvier 1898: Nocq quitta le groupe, auquel se joignirent en revanche le peintre, collectionneur et potier Etienne Moreau-Nélaton et Tony Seltersheim. A l'occasion de la troisième exposition – du 15 décembre 1898 au 17 janvier 1899 – le groupe prit le nom de *l'Art dans tout* sous lequel il est généralement connu; s'y étaient ajoutés le sculpteur Jules Desbois, le sculpteur suisse (et élève de Jean Dampit) Carl Angst, le peintre et dessinateur de tapisserie Antoine Jorrand, l'ébéniste Alphonse Hérold et une certaine Hélinor Hallé, créatrice de bijoux⁴⁰. La quatrième exposition se tint entre le 4 mai et le 4 juin 1899 et eut un écho limité. La cinquième – de décembre 1899 au début de février 1900 – compta, en plus des artistes habituels, le bijoutier Robert Nau et l'architecte Henri Sauvage⁴¹. La sixième exposition – du 15 au 30 mars 1901 – vit l'architecte Louis Sorel se joindre au groupe⁴². Ce fut malheureusement la dernière manifestation de *l'Art dans tout*, sans que l'on connaisse les raisons d'une dissolution que le succès des expositions rend inattendue.

L'absence presque totale de traces officielles du groupe peut s'expliquer par le caractère informel de celui-ci, qui ne fut pas une société commerciale, même si l'un des buts importants de ces artistes semble avoir été de disposer d'une vitrine et d'un point de vente indépendants du circuit classique des Salons. Le programme esthétique même ne fut pas nettement défini et il ne faut pas comparer *l'Art dans tout* à des formations plus structurées et idéologiquement cohérentes telles que les *Arts & Crafts* de William Morris: le rapprochement, avancé lors de la première exposition des *Cinq* en 1896, fut très tôt démenti par l'apparition de divergences d'idées et de pratiques entre les membres. Les critiques contemporains qui suivirent avec attention l'activité du groupe – Gabriel Mourey (*The*

³⁸. L'acte officiel de création de la société *Chaîne et Simonson* (enregistrée le 25 février 1897) précise que son but était «l'organisation d'expositions et ventes publiques, l'achat et la vente à la commission de collections de tableaux, gravures et objets d'art, ainsi que la location de leur galerie pour l'organisation d'expositions et de réunions artistiques». Article 5 de l'acte de création de la société *Chaîne, Simonson et Cie*, daté du 25 février 1897 (Archives de la Seine, D31 U3/789). Outre les deux experts et marchands d'art Jules Chaîne et Félix Simonson, un négociant, Auguste Emile Amieux, intervint en tant que commanditaire, sans apparaître dans la raison sociale.

³⁹. Sur Félix Aubert (1866-1940), Rossella Froissart-Pezone, «Félix Aubert, *Art dans tout*, and Art Nouveau Lace», *Studies in the Decorative Arts*, vol. VIII, n° 2, printemps-été 2001, pp. 37-76; sur Jean Dampit (1854-1945): Claire Blache, *Recherches sur un sculpteur du XIX^e siècle, Jean Dampit*, mémoire de Maîtrise, Université de Dijon, 1985; Laure Stasi, «La Salle du Chevalier: "le charme de parcourir ensemble les chemins mystérieux de l'idéal"», *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n° 11, Automne 2000, pp. 56-63.

⁴⁰. Sur Jules Desbois (1851-1935), Véronique Wiesinger, *Desbois et Rodin*, mémoire de Maîtrise sous la direction de M. Bernard Dorival, Sorbonne – Paris IV, 1983, 262 p. (2 tomes); Véronique Wiesinger, «Jules Desbois (1851-1935) sculpteur de talent ou imitateur de Rodin?», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, séance du 9 novembre 1985, 1987, pp. 315-330; Schmoll J.A. Gen. Eisenwerth, «Tritt der Bildhauer Jules Desbois (1851-1935) durch Beiträge zum Realismus und zum Jugendstil aus dem Schatten Rodins?», *Festschrift für Peter Bloch*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1990, pp. 337-346.

⁴¹. Sur Henri Sauvage (1873-1932), Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, sous la direction de M. Bruno Foucart, Sorbonne-Paris IV, 1993, 5 vol (en cours de publication); *The architectural drawings of Henri Sauvage. The works of an architect-decorator in the collections of the Institut Français d'Architecture and the Archives de Paris*, 2 vol., IFA et Archives de Paris, New York & London, Garland Publishing, 1994. Vol. I: *Non-architectural drawings and architectural works*, 1898-1905. Vol. II: *Architectural works*, 1905-1931.

⁴². Sur Louis Sorel (1867-1934), Alix Passerat de la Chapelle, *L'Architecte Louis Sorel (1867-1934)*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. Bruno Foucart, Sorbonne-Paris IV, 1992, 101 p. et 1 vol. de planches.

Studio), Charles Saunier, Gustave Soulier (*Art et décoration*), Julius Meier-Graefe (qui signa ses critiques pour *L'Art décoratif* sous le pseudonyme de «Jacques»), Roger Marx (*Revue Encyclopédique*), Pascal Forthuny (*Revue des Arts décoratifs*) – mirent l'accent plus sur l'éclectisme des tendances que sur une unité qui n'était d'ailleurs pas ressentie comme indispensable. Ils n'ignorèrent pas la diversité des réalisations, ils n'aplanirent pas les différences entre les artistes, appréciant les diverses facettes d'un «cénacle» qui s'était formé essentiellement autour de la revendication d'un art tout simplement «utile», plus que sur des recherches formelles communes. Cette position en retrait par rapport à la question difficile d'un «style nouveau» apparaît clairement à la lecture des quelques lignes de la préface de la plaquette (connue seulement par des extraits) accompagnant la première exposition des *Cinq*:

«Il nous a paru plus sage, pour éviter de tomber dans une erreur commune, de n'aborder aucun titre, de ne lancer aucun manifeste, au moment où nous ouvrons la première exposition de notre groupe. Donc dans une salle que rien au dehors ne désigne comme un club révolutionnaire et qui abrite, l'une après l'autre, les expositions les plus diverses, nous réunirons périodiquement quelques-unes de nos œuvres. Nous sommes d'abord cinq artistes - peintres, sculpteurs, architectes - et cette petite association formée par la camaraderie est resserrée par une similitude certaine des sentiments d'art et aussi des éducations. Peintre de tableaux de chevalet, sculpteur de statues et de bustes, constructeur initié aux proportions des ordres classiques, partis d'un même commencement nous avons évolué dans le même sens, et aujourd'hui nous nous trouvons plus rapprochés que jamais par une lutte nécessaire.

Nous avons très à cœur le succès du mouvement de rénovation des arts domestiques que nous ne suivons pas par snobisme ou par lassitude des formes apprises; car notre fierté est d'avoir compris de bonne heure alors qu'il était encore hasardeux, périlleux même de prendre parti, l'importance de ce mouvement.

N'est-ce pas cette conviction sincère qui hâtera la réunion de ces éléments séparés, de ces prétendus arts majeurs et mineurs, dont le divorce a déjà fait couler tant d'encre, et rendra à nos professions leur dignité d'art populaire?

Nous sommes d'accord là-dessus.

Les objets que nous exposons sont avant tout destinés à "servir". Cette condition fondamentale explique l'apparence plutôt modeste d'objets, dont la plupart représentent pourtant une certaine valeur. Une autre condition que nous entendons observer aussi, c'est la sincérité, l'honnêteté professionnelle. Nos étoffes de soie sont en vraie soie; nos bijoux d'or sont en or, ciselés véritablement; nos meubles ignorent le "truquage" et le "maquillage" et cela - qu'on ne crie pas au paradoxe - est déjà assez rare pour qu'on le signale. L'honnêteté artistique, le respect de la matière, l'utilisation nécessaire d'objets destinés à faire partie de notre vie, voilà ce que nous cherchons.»⁴³

Les cinq signataires de la préface s'accordaient tout de même sur une démarche commune dont les principes découlaient du *Dictionnaire de l'Architecture* (voir surtout l'article «Style») d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc:

⁴³. Judex, «Chronique du Mois - La première Exposition des artistes modernes. Une profession de foi: les meubles de MM. Damp et Plumet. Tentures de M. Félix Aubert», *Revue des Arts décoratifs*, vol. XVII, janvier 1897, pp. 26-27. Une partie de ce texte fut diffusée aussi par G.M. [Gabriel Mourey] dans «Studio-Talk. Paris», *The Studio*, février 1897, p. 55.

«1°: La forme d'une œuvre d'art, destinée à un usage quelconque, doit toujours affirmer cette destination et la fonction de l'œuvre.

2°: La matière employée, étant soumise par essence à des règles de mise en œuvre, ne doit jamais affecter des apparences en contradiction avec sa nature»⁴⁴.

Il est certain que tous les membres de *l'Art dans tout* essayèrent de se conformer à ces règles de la vulgate rationaliste, avec un bonheur inégal et des résultats formels assez différents. L'apport de Plumet et Selmersheim au groupe fut assurément le plus conforme à ces principes et ce fut grâce à leurs ensembles mobiliers que la question de l'architecture d'intérieur vint au premier plan. Ce furent eux qui incarnèrent aux yeux de Julius Meier-Graefe une idée tout à fait inédite de mobilier, considéré non pas comme un morceau de bravoure, objet plus ou moins décoré (ce fut souvent le cas des «meubles de sculpteurs»: Rupert Carabin ou, en moindre mesure, Charpentier et Dampt), mais comme un élément architectural structurant l'espace de l'habitation. Guillaume Janneau fit de Plumet (auquel il faut joindre Tony Selmersheim, étrangement oublié) le chef de file de celle qu'il appela dans son étude des arts au tournant du siècle «l'école rationaliste» et lui attribua le mérite d'avoir regardé le mobilier non pas en «artiste» mais en architecte: mobilier comme «art mineur» - mais non pas «inférieur», précisait-il - art «dépendant et subordonné» au «vaisseau» de la pièce, résolution d'un problème pratique d'aménagement. Selon Janneau la valeur de la démarche adoptée par Plumet (et Selmersheim) consistait précisément dans son pragmatisme, dans l'absence de considérations aprioriques de «style»: «c'est le contraire du dogme», affirma-t-il. Soucieux de ne pas se figer dans un style et désirant faire découler les formes des besoins, Plumet et Selmersheim avaient abouti, selon Janneau, au «logis sur mesure», alors que leurs héritiers de 1920 prétendaient imposer une «machine à habiter»⁴⁵.

Mais l'originalité de Plumet et Selmersheim résida aussi dans le choix de consacrer leurs recherches essentiellement à l'habitation des classes moyennes, car ce qui rendait la question d'un «art nouveau» plus complexe était la volonté de ces artistes de prendre en compte l'industrie et le marché contemporains. Comment rendre acceptable des ameublements d'où les «styles» étaient bannis par une bourgeoisie qui, malgré les changements des modes de vie, restait attachée à la copie ou au pastiche des modèles anciens largement pratiqués par le faubourg Saint-Antoine et les grands magasins? Comment associer le «goût» français pour une certaine élégance et richesse des matériaux à la fabrication mécanique? Comment intégrer les préoccupations hygiénistes et épurer des intérieurs surchargés en égayant le banal appartement-type de l'immeuble de rapport parisien par la clarté et la couleur?

Le 36 de la rue de Tocqueville (Paris XVII^e) fut la réponse la plus complète de Plumet et Selmersheim à ces questions. Destiné à une classe bourgeoise aisée, cet immeuble de rapport fut construit par Plumet et décoré par la plupart des membres de *l'Art dans tout* entre 1897 et 1899⁴⁶.

⁴⁴. Judex, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁵. Guillaume Janneau, *Technique du décor intérieur*, Paris, Morancé, 1925, pp. 33-44.

⁴⁶. Voir Adrien Chancel, «L'Architecture aux Salons de 1898», *L'Architecture*, 11 juin 1898, p. 207; Louis-Charles Boileau, «Causerie», *L'Architecture*, 11^e année, n° 28, 9 juillet 1898, pp. 245-250; Pascal Forthuny, «Un maître d'œuvre, Charles Plumet», *Revue des Arts décoratifs*, vol. XIX, 1899, pp. 179-191; Victor Champier, *Documents d'atelier. Art décoratif moderne, Modèles nouveaux pour les industries d'art*, préface par Gustave Larroumet, Paris, Librairie de la Revue des Arts décoratifs, t. II, 1899; J. [Meier-Graefe], «M. Félix Aubert», *L'Art décoratif*, n° 4, janvier 1899, pp. 158-159 et 174; Camille Gardelle, «Charles Plumet architecte», *L'Art décoratif*, n° 5, février 1899, pp. 202-203, 217-221; J. [Meier-Graefe], «Le Modernisme dans l'architecture», *L'Art décoratif*, mai 1899, p. 46-47; Joseph Balmont, «Les Grès Emile Muller et leur emploi dans la décoration», *La Revue illustrée*, n° 8, 1^{er} août, 1899, n.p.; Gustave Soulier, «Charles Plumet et Tony Selmersheim», *Art et Décoration*, vol. VII, janvier 1900, n° 1, pp. 15 et 16; Charles Saunier, «Une

Participèrent à l'entreprise Tony Selmerheim, Alexandre Charpentier, Félix Aubert et, très probablement, Edmond Socard (beau-frère de Tony Selmersheim). De ce qui reste de la décoration d'origine (presque intacte dans le hall d'entrée et dans un seul des appartements), les poignées des portes et la cage de l'ascenseur sont de Selmersheim; la décoration en briques émaillées, en stuc et mosaïque du hall d'accès (**fig. 5, 6 et 7**), la décoration en staff de la salle à manger (**fig. 11**), sont très vraisemblablement de Félix Aubert; les boutons de porte *Le Chant* et *La flûte de Pan* (**fig. 8 et 9**) sont de Charpentier; les superbes vitraux qui ornent les baies de la salle à manger (**fig. 10**) et les portes d'entrées des appartements sont, à notre avis, d'Edmond Socard, sur un dessin peut-être de Félix Aubert⁴⁷. Le seul qui manque à l'appel est Jean Damp, qui ne voulut peut-être pas plier son art précieux à la décoration d'un banal appartement bourgeois. A moins que les beaux crocus martelés de la cheminée du salon (**fig. 12**) d'un modelé si naturaliste, loin de la stylisation familière à Aubert et exécutés dans une technique jamais pratiquée (à notre connaissance) par Charpentier, ne lui reviennent; l'attachement de Damp au travail du métal nous inciterait à le croire. Du mobilier fixe qui devait se trouver dans les appartements, il ne reste aujourd'hui qu'une grande armoire murale entre l'office et la salle à manger, bourgeoisement séparée d'une cuisine néanmoins proche, spacieuse et éclairée par un mur de briques de verre (matériau employé ici par Plumet pour la première fois).

Création collective - mais sous la direction avisée d'un architecte - l'immeuble de la rue de Tocqueville est la seule réalisation qui témoigne aujourd'hui des recherches de *l'Art dans tout* en matière d'habitation. Car des ameublements conçus et réalisés par Plumet et Selmersheim il ne reste quasiment rien, excepté quelques éléments épars dans de rares collections publiques ou privées. Ce sont les archives Jean-Marie Selmersheim qui, bien que de manière incomplète (les essences ne sont presque jamais indiquées, les notations sur la couleur des décors sont très rares, l'environnement architectural est souvent laissé à notre intuition) nous permettent d'évaluer la réponse de l'ébéniste et de l'architecte aux interrogations ouvertes par les nouvelles manières d'habiter et d'organiser l'espace domestique. Les œuvres exposées avec *l'Art dans tout* ou celles, plus nombreuses, commandées et vendues en dehors du circuit du groupe, sont chacune une tentative de prendre en compte les nouveaux besoins d'une clientèle bourgeoise qui, jusque là, n'avait pas été directement visée par des artistes novateurs (mise à part la tentative des industries artistiques lorraines qui s'adressaient à la même couche sociale, mais qui menaient des recherches esthétiques tout à fait différentes). La salle à manger en frêne verni réalisée pour le peintre Edouard Detaille (**fig 14**, 3^e exposition de *l'Art dans tout*, 1898-1899), le petit salon commandé par l'éditeur Floury (**fig. 2**, 5^e exposition, 1899-1900), le petit salon pour Durand-Ruel (**fig. 3, 4**) pour lequel les deux artistes conçurent aussi une salle à manger⁴⁸, le buffet aujourd'hui conservé par M. Jean-Marie Selmersheim et partie d'une salle à manger complète exposée en 1901 (**fig. 15**), la coiffeuse et le bureau de dame (**fig. 16a et 16b**, la première conservée au musée de l'Ecole de Nancy), le *Boudoir* exposé à la Société nationale en 1897 (**fig. 17**), la série des sièges (**fig. 18 à 21**) ou des bibliothèques (**fig. 22**): ce sont quelques exemples de mobilier sans prétention et néanmoins destiné à une clientèle aisée, mobilier dont la simplicité des lignes était à peine compliquée par le jeu des moulures et par

nouvelle construction de Charles Plumet», *L'Art décoratif*, n° 28, janvier 1901, p. 161; Louis-Charles Boileau, «Causerie», *L'Architecture*, n° 3, 19 janvier 1907, pp. 18-22, pl. 5-9.

⁴⁷ . Nous remercions ici vivement Mme Dominique Andrieu qui nous a permis de visiter et de photographier son bel appartement, le seul dont la décoration ait résisté aux changements des modes.

⁴⁸ . Vanina Costa, «L'Art Nouveau. Le mobilier des architectes parisiens», *L'Estampille*, n° 131, mars 1981, pp. 48-49.

quelques bronzes d'application. Quelle fut la réaction du public? Gustave Babin se fit le porte-parole du désarroi d'une clientèle qui ne trouvait plus ses repères:

«[...] je ne puis m'empêcher de dire que des meubles sans corniches, sans couronnement, comme ceux de M. Plumet [et Selmersheim], ont vraiment une apparence d'inachevé qui déconcerte, si équilibrées que soient d'ailleurs leurs formes générales. On m'objectera ma déplorable éducation, les antécédents, mon goût façonné, gâté par trop de visions toujours les mêmes, avec architrave et attique. Eh bien oui! Mais je ne puis, par malheur, oublier ainsi tout d'un coup. Vous cherchez des courbes, vous en trouvez; quelquefois même elles sont élégantes - oh! rarement! - mais elles n'effacent pas de ma mémoire les amoureuses, les voluptueuses volutes du style Louis XV.»⁴⁹

Encore plus ambitieux, le mobilier «fixe», dont les archives nous donnent quelques exemples, témoigne de la volonté de Plumet et Selmersheim d'adhérer le plus possible au principe d'un espace intérieur de nature architecturale, loin des logiques «tapissières» qui prévalaient encore en cette fin de siècle: le salon-bibliothèque (**fig. 23**), le «meuble d'antichambre» (**fig. 24**), le salon (**fig. 25**), la chambre à coucher (**fig. 26**), la salle à manger ou même les cabinets de toilette (**fig. 27**, à attribuer au seul Selmersheim), sujet nouveau auquel l'architecte et l'ébéniste s'attachèrent les premiers, ne craignant pas d'affronter l'aménagement d'une pièce absolument «utilitaire»⁵⁰. L'aboutissement de cette volonté de structurer et construire rationnellement l'espace sans négliger les ressources esthétiques du bois – chaleur d'une matière vivante, clarté et vivacité des teintes des essences exotiques, jeu décoratif des veines, rigueur sobre du bois massif (l'interdit violet-le-ducien de la marqueterie était infranchissable) – furent les aménagements de boutiques, dans lesquels Plumet et Selmersheim passèrent maîtres⁵¹. De ces réalisations qui contribuèrent à rénover l'esthétique des rues parisiennes et qui secondèrent admirablement le changement des pratiques commerciales survenus au tournant du siècle, rien ne subsiste, excepté les compte rendus élogieux et abondants des revues de l'époque⁵². C'est de toute évidence en réfléchissant aux problèmes de place posés par le rangement des marchandises et par l'accueil d'un public nombreux, que l'architecte et le décorateur trouvèrent des formes de mobilier originales. La réunion de fonctions multiples dans une seule pièce ou dans un seul meuble devint ainsi un trait parmi les plus caractéristiques de leur

⁴⁹. Gustave Babin, «Le Salon du Champ-de-Mars. Suite et fin.», *L'Art décoratif moderne*, juin 1897, p. 184.

⁵⁰. D'autres membres de *l'Art dans tout* s'attaquèrent avec bonheur à ce sujet, mais mirent l'accent, plus que sur l'aspect fonctionnel, sur la décoration raffinée mêlant verre et matières céramiques. Aubert et Charpentier réalisèrent, en collaboration avec le céramiste et décorateur Eugène Simas, le mosaïste Facchina et le verrier Théophile Laumonnerie, la salle de bain du château qu'Emmanuel Laurens bâtit entre 1898 et 1901 à Agde (Hérault). Cette salle de bain a été miraculeusement préservée et attend aujourd'hui d'être restaurée. (Gabriel Mourey, «A modern Bath-Room, designed by E.M. Simas», *The Studio*, 15 juin 1899, pp. 32-38; Bérengère Bonnaud, *Le château Laurens*, Mémoire de maîtrise, Université Montpellier III, Faculté de Lettres Paul Valéry, sous la direction de Mme Luce Barlangue et de M. Jean-François Pinchon, 1994-1995, 66 p.). Sauvage et Charpentier réalisèrent ensemble une luxueuse salle de bain (seul un panneau en pâte de verre de Charpentier subsiste aujourd'hui dans une collection particulière) pour les magasins Jansen (Frantz Jourdain, «L'Architecture aux Salons de 1902», *Art et Décoration*, vol. XI, 1^{er} semestre 1902, pp. 193-194; Anonyme, «Intérieurs», *L'Art décoratif*, 1903, pp. 148-152; Charpentier-Darcy, 1997, *op. cit.*, pp. 217, 229 et 232, Sb 12, ADb 18 et ADc 64).

⁵¹. *Magasin Roddy* (Paris, 2 boulevard des Italiens, 1 rue Drouot); *Chemiserie pour Tous* (Paris, rue Saint Dominique); *Magasin Cadolle* (Paris, rue Saint Dominique); *Magasin Colival*; *Restaurant Auvray* (Paris, place Boildieu).

⁵². Voir, Pascal Forthuny, «La Rue pittoresque. Devantures et boutiques», *Revue des Arts décoratifs*, t. XIX, 1899, pp. 237-252; J. [Meier-Graefe], «Nos illustrations», *L'Art décoratif*, n° 14, novembre 1899, pp. 89, 62-70; Gustave Soulier, «Les Aménagements de magasins», *Art et Décoration*, t. VII, n° 2, 1^{er} semestre 1900, pp. 33-38; Jacques M.G. [Meier-Graefe], «Rue et boutiques», *L'Art décoratif*, n° 37, octobre 1901, pp. 36-40; Frantz Jourdain, «Tony Selmersheim», *Art et Décoration*, vol. XVI, n° 12, 2^e semestre 1904, pp. 190 et 191.

production, solution à la question nouvelle de l'exiguïté des appartements modernes. La salle à manger-salle de billard de M. Léon (**fig. 13**)⁵³, la cheminée-étagère (**fig. 28**), le lit convertible (**fig. 29**), le canapé-étagère (**fig. 30**) témoignent de préoccupations habituellement étrangères aux architectes et décorateurs de l'époque et à tous ceux qui – comme Louis de Fourcaud - réservaient le mobilier à une classe privilégiée:

«Rien ne peut rendre la somme d'ingéniosité dépensée à munir de tablettes et de réduits jusque sur le bras et dans le cadre d'un fauteuil, à combiner des tables à surprise, bureaux d'un côté, bibliothèque de l'autre, médailliers ou vitrines à collection au troisième et, au quatrième, armoire à gravures. Les appartements des amateurs riches - et je ne suppose pas que de telles inventions soient destinées aux pauvres hères - ne sont pas à ce point rétrécis que de pareils doubléments ou quadruplements de fins aient leur raison d'être. MM. Tony Selmersheim et Plumet se sont voués avec ferveur à ce genre paradoxal [...]. Personne ne me convaincra que cette école du "paquebot", si peu soucieuse de la logique terrienne et des convenances de l'homme sédentaire, soit l'école de l'avenir. En ses meilleures préoccupations, elle vise à transporter dans l'arrangement des grands logis les artifices d'économie de place utiles dans les petits logements. Mais remarquez que, même dans les appartements les plus restreints, ces relatives commodités sont souvent fort inconfortables et qu'elles n'ont d'ailleurs aucune raison d'être.»⁵⁴

Quelques dessins ou réalisations peuvent être considérés comme représentatifs du «style Plumet et Selmersheim»: un goût modéré pour la courbe que suit une mouluration raffinée, jamais compliquée de reliefs sculptés; l'évidement des dossiers et des accotoirs, qui confère aux sièges (**fig. 18 à 21**) et en général au mobilier de petite taille (**fig. 31**) une légèreté à la limite de la fragilité, compensée par le faible écartement des pieds et par un évasement à peine perceptible de la base du sabot (très caractéristique, au point d'être considéré comme une signature). Mais les archives Selmersheim nous offrent aussi des exemples de mobilier plus «conciliant», où l'historicisme vient tempérer la rigueur rationaliste. Exception faite pour les sièges d'inspiration moyenâgeuse (et viollet-le-ducienne) qui semblent remonter au début des années 1890 (**fig. 1**), ces réalisations datent d'après la dissolution de la société *Plumet et Selmersheim* et sont l'œuvre de l'ébéniste, travaillant désormais seul: le goût néo-rococo de l'ameublement pour l'ambassade de France à Vienne (1907-1914, **fig. 32 à 35**), conforme aux directives de l'architecte Chédanne⁵⁵, l'élégance un peu compassée du mobilier néo-Louis XVI (**fig. 36 et 37**) conçu pour la villa Pommery à Reims (1910)⁵⁶, la sévérité toute officielle de l'ameublement conçu pour le Bureau du président du conseil municipal de Paris (1914)⁵⁷ témoignent déjà d'une période de crise de l'Art nouveau («les arts décoratifs étaient dans le

⁵³ . Thiébaud-Sisson, «A propos d'une décoration d'intérieur», *Art et Décoration*, février 1897, vol. I, pp. 27-29.

⁵⁴ . Louis de Fourcaud, «Les Arts décoratifs aux Salons de 1898. 4ème article. Société Nationale des Beaux-Arts», *Revue des Arts décoratifs*, XVIII^e année, 1898, p. 244.

⁵⁵ . Pierre Moisy, «L'Ambassade de France à Vienne, manifeste d'un art nouveau officiel», *Revue de l'Art*, n° 23, 1973, pp. 42-53; Chantal Gastinel-Coural, «L'Ambassade de France à Vienne: décor intérieur et ameublement (1907-1914)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, séance du 9 juin 1990, 1991, pp. 253-294.

⁵⁶ . Anonyme, «Villa Boulevard Vasnier à Reims», *L'Architecte*, novembre 1910, p. 88, pl. LXI-LXVI; Henri Prudent, «La Décoration et le mobilier d'une villa moderne», *Art et Décoration*, 1910, pp. 121-128; Henri-Marcel Magne, *L'Architecture*, Paris, Rieder, 1922, pl. XXII.

⁵⁷ . Charles Saunier, «Concours pour un Cabinet du Président du Conseil Municipal de Paris», *Art et Décoration*, 1^e semestre, 1914, pp. 89-96. M. Jean-Marie Selmersheim conserve un dossier de coupures de presse sur le concours de 1914.

marasme» affirma Tony Selmersheim⁵⁸) où la recherche de solutions formelles inédites et audacieuses dans leur absence de références et dans leur simplicité fonctionnelle laissa la place à un respect plus craintif des modèles du passé.

Le Foyer moderne et l'«art social»

Les débats passionnés dont le logement à bon marché avait fait l'objet pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle s'étaient concrétisés dans les spécimens d'habitations ouvrières présentés dans les galeries d'Economie sociale aux expositions universelles. Aboutissement d'innombrables enquêtes, congrès et rapports, la loi Siegfried de 1894 (suivie par l'ouverture du «Musée social» du comte de Chambrun en 1895) reconnut officiellement l'importance que le sujet avait pris aux yeux de l'opinion publique et de la classe politique⁵⁹. Dans ce contexte le *Rapport [...] sur la nécessité de la construction d'une maison synthétisant le type du foyer moderne dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900* que *l'Art dans tout* (qui s'appelait alors *Les Six*) soumit au Conseil municipal parisien à la fin de 1898, marqua une étape essentielle: c'était la première fois qu'en France un groupe d'artistes intervenait sur ce sujet qui, jusque là, avait préoccupé les autorités politiques, les médecins et les philanthropes, quelques grands industriels et les organisations de travailleurs⁶⁰. Le projet d'un *Foyer moderne* conservé aux Archives nationales est dactylographié et non signé, mais il nous semble que l'auteur matériel ne put être que Charles Plumet, à cause du rôle prépondérant attribué dans le texte à l'architecte – véritable «maître d'œuvre» dans l'acception viollet-le-ducienne - et parce qu'il fut le seul, dans le groupe, à avoir une activité de publiciste et de polémiste⁶¹. Il suffit d'ailleurs de lire le texte intitulé «De la prééminence de l'architecture dans l'art social» pour constater que, encore en 1909, l'ancien membre de *l'Art dans tout* ne fait que reprendre et condenser quelques-unes des idées déjà énoncées dans le projet de *Foyer moderne*⁶².

Deux documents conservés aux Archives nationales nous permettent de reconstituer la démarche entreprise par *l'Art dans tout* afin d'obtenir 250 m² et un financement de 50.000 francs. Le premier, daté du 31 décembre 1898, est un extrait du Registre des procès-verbaux des séances du Conseil municipal parisien, et relate la présentation du projet de *Foyer moderne* par le conseiller John Labusquière, ainsi que son renvoi avec un avis favorable à la Commission supérieure de l'Exposition universelle. En effet, bien que le Conseil municipal émit un avis positif, il déclara ne

⁵⁸ . Manuscrit Argentin, 1971 (archives Jean-Marie Selmersheim). Par cette affirmation Tony Selmersheim justifia la dissolution de la société créée avec Plumet en 1895.

⁵⁹ . Pour une synthèse: Jean-Paul Flamand, *Loger le peuple. Essai sur l'histoire du logement social*, Paris, Editions La Découverte, 1989, 369 p.

⁶⁰ . A.N., F¹² 4371. Dans son *Essai sur l'art décoratif français moderne* (Paris, Librairie Ollendorff, 2^e édition, 1921, 197 p.), Mourey fait référence au *Rapport* comme ayant été publié sous le titre de *Le Foyer moderne. Ce qu'il devrait être. Sa construction. Sa décoration*, Floury, 1899.

⁶¹ . De la main de Plumet nous signalons, parmi les textes qui nous intéressent ici, le *Rapport de Mr Plumet sur l'Ecole Supérieure des Arts Industriels*, document autographié s.d. [1914-1916 ca], 20 p. (Fonds René Chapoullié, Bibliothèque administrative de la Ville de Paris); le *Rapport de Mr. Plumet, Architecte, sur l'Ecole Supérieure des Beaux Métiers de Barcelone (Escola Superior dels Bells Oficis)*, document autographié, 15 juin 1916, 38 p. (ibidem); «Une maison de campagne», *Art et Décoration*, 2^e semestre 1902, vol. XII, pp. 198-200; les textes publiés dans le périodique fondé par Gabriel Mourey *Les Arts de la vie* (1904), dans *L'Art et les Artistes* et «L'enseignement technique des arts appliqués», *Le Carnet des artistes*, n° 1, 1^{er} février 1917, pp. 11-12.

⁶² . Le texte de Plumet était une réponse à l'article de Roger Marx, «Contribution à l'histoire de la future exposition internationale d'art social», *Le Musée*, décembre 1909 et fut publié intégralement dans Roger Marx, *L'Art social*, Paris, éd. Fasquelle, 1913, pp. 292-295 (Documents annexes).

plus disposer d'emplacements libres dans le terrain alloué à la Ville de Paris⁶³. Ainsi le 8 février 1899 le projet fut renvoyé au Commissariat général de l'Exposition - le deuxième document est justement la lettre du Conseil municipal recommandant le projet - et, ensuite, nous en perdons la trace⁶⁴. Nous ignorons la réponse de l'administration, mais nous savons que le *Foyer moderne* ne fut pas réalisé.

Le projet de *l'Art dans tout* (les plans n'ont pas été retrouvés) présente un grand intérêt car il peut remédier à la quasi absence d'énoncés programmatiques du groupe et être considéré presque comme un «manifeste». Dans un texte prolixe en déclarations d'intentions, il nous semble que deux principes peuvent être considérés comme fondamentaux pour comprendre les sources idéales et les buts que *l'Art dans tout* se fixa.

Le premier n'est pas nouveau, il porte sur la revendication de l'héritage rationaliste et plus précisément Viollet-le-ducien. Déjà présent dans la préface à l'exposition de 1896, ce rappel comporte un corollaire implicite et lourd de conséquences: le renoncement à toute réflexion sur la question cruciale du «style», réflexion à laquelle on aurait pu s'attendre, vu l'ambition d'un texte accompagnant celle qui devait être une réalisation commune, réunissant les œuvres d'artistes si divers. Il est vrai que Viollet-le-Duc avait déclaré: «La machine est l'expression exacte de la fonction qu'elle remplit; nous autres artistes, nous n'avons pas besoin d'aller plus loin»; et encore: «le jour où l'artiste *cherche* le style, c'est que le style n'est plus dans l'art»⁶⁵. Le groupe put se sentir autorisé à négliger la recherche d'une forme qui n'était, d'après le *Rapport*, que le résultat logique et naturel de l'identification précise de la fonction et d'une exploitation judicieuse des qualités du matériau. Mais que le rationalisme de matrice Viollet-le-ducienne pût générer les formalismes les plus différents, la diversité des réalisations de l'Art nouveau français suffit à le montrer: quoi de commun entre les meubles de Grasset, Sorel, Sauvage, Guimard ou même Gallé et Majorelle, revendiquant tous leur fidélité à cette «bible» (selon le terme employé dans le *Rapport*) qu'étaient le *Dictionnaire d'architecture* et les *Entretiens*? Un accord de principe sur l'adoption de la part de chacun des collaborateurs du *Foyer* de la démarche rationaliste suffisait-il à générer cette «unité de style» tant disputée par les novateurs à la foule des «tapissiers» qui, eux, n'avaient pas de peine à la trouver déjà toute prête dans les styles anciens?

Le deuxième principe qui sous-tend le *Rapport* est l'engagement de l'artiste dans la bataille pour le «progrès social». Cette prise de position doit être mise en rapport avec au moins trois courants qui convergèrent dans la riche et composite culture artistique française du tournant du siècle: le mouvement réformateur anglais dont les théories, surtout celles de William Morris, après avoir transité par la Belgique, arrivèrent en France grâce aux «passeurs» Jean Lahor et Gabriel Mourey, vulgarisateurs efficaces bien que tardifs⁶⁶; le catholicisme social, dont le groupement le plus intéressant semble avoir été *l'Union pour l'action morale* animée par Paul Desjardin et Gabriel

⁶³. A.N., F¹² 4373.

⁶⁴. A.N., F¹² 4371.

⁶⁵. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, «Style», *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, reprint, s.l., Bibliothèque de l'Image, 1997, vol. IV, p. 488 et 493 (Paris, 1854-1868).

⁶⁶. Jean Lahor, «M. William Morris et l'Art décoratif en Angleterre», *Revue encyclopédique*, n° 89, 15 août 1894, pp. 349-359; *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, C. Eggimann, Genève, 1897, 73 p.; *L'Art Nouveau. Son histoire. L'Art Nouveau étranger à l'exposition. L'Art Nouveau au point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901, 104 p.; *L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, Larousse, 1902, 29 p.; *Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, Paris, Librairie Larousse, 1903, 95 p.; «Les Habitations à bon marché et l'Art nouveau populaire», *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 173, 28 mars 1903, pp. 102-103; n° 174, 4 avril 1903, pp. 111-112. Gabriel Mourey: *Passé le Detroit, la vie et l'art à Londres*, Paris, 1895, 342 p.; «La maison anglaise», *Revue illustrée*, vol. 1, 1897, pp. 172-176.

Séailles⁶⁷; l'anarchisme, dont la propagande incitant l'artiste à jouer un rôle actif dans le renouveau radical de la société, pénétra de manière capillaire certains milieux de la bohème parisienne⁶⁸. Ce n'est pas un hasard si le projet du *Foyer moderne* fut conçu à la fin de cette décennie 1890, quand ces théories, élaborées dans des milieux politiques et religieux très divers et accordant toutes à l'art un rôle social, connurent une diffusion extraordinaire. Elles alimentèrent un débat passionné débordant largement les milieux restreints qui les avaient produites, ce qui corrige l'image d'une époque décrite souvent comme décadente et propice à l'isolement altier de l'artiste. Le *Foyer moderne* était le résultat cohérent des discussions qui avaient occupé les artistes de *l'Art dans tout* dès le début des années 1890 et des aspirations qui les avaient incités à se réunir. Ce fut pendant cette décennie que les membres du groupe nouèrent des contacts plus ou moins étroits avec le mouvement anglais, le catholicisme social de Desjardin ou l'effervescente nébuleuse anarchiste. Nocq se rendit à Merton Abbey peu avant la mort de Morris⁶⁹; par ailleurs Mourey, correspondant du *Studio*, fut très proche du groupe et rendit compte de ses expositions dans la prestigieuse revue d'avant-garde et Jean Lahor fit même de certains des membres de *l'Art dans tout* les disciples français de Morris⁷⁰. Si Moreau-Nélaton connut Desjardin et réalisa pour *L'Union* l'affiche *L'Alsace* (lithographie, Impr. Lemercier, 1896)⁷¹, il appartient à Charpentier de côtoyer les milieux anarchistes: ami de Maximilien Luce et de Signac, il lisait *Les Temps Nouveaux* et participa probablement, en tant qu'apprenti et compagnon de Rodin, à l'aventure éphémère du club de Tabarant *L'Art social*⁷².

Cependant les liens de *l'Art dans tout* avec ces courants ne doivent pas nous laisser croire que le projet du *Foyer moderne* comportait un engagement idéologique résolument révolutionnaire car, pour le groupe, «art social» ne fut pas l'équivalent d'«art socialiste» ou même «populaire». D'abord entre les deux types de logement, le collectif (sur lequel pesaient les modèles du phalanstère de Fourier et de Considérant et du familistère de Godin) et l'individuel, le groupe trancha nettement en faveur de ce dernier, rejetant toute solution de type communiste. L'idée familialiste, qui était à la base du catholicisme social de Michel Le Play et de son disciple Emile Cheysson, était partagée par la plupart des utopies sociales du XIX^e siècle, décidément repoussée seulement par quelques visionnaires, tels que Cabet, ou par certains mouvements féministes. Elle ne put manquer d'inspirer le choix de *l'Art dans tout*, qui adopta le mythe de la «famille heureuse» et en fit le fondement et le but du *Foyer moderne*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Charpentier travaillait, autour de 1898, à un bas-relief monumental intitulé justement *La Famille heureuse*, destiné à être exécuté en

⁶⁷ . Voir l'étude de Jumeau-Lafond, 1995, *op. cit.*

⁶⁸ . Pour la reconstitution des liens entre le mouvement anarchiste et les artistes à la fin du XIX^e siècle, voir Françoise Schoffham-Peufly, *Les Problèmes de l'art social à travers les revues politico-littéraires et les groupes d'«avant-garde» politique en France dans les années 1890-1896*, mémoire de Maîtrise, Paris VIII-Vincennes, 1970, dir. Madeleine Rebérioux et J. Levailant, XXV-133 p.; Hélène Lecouvey, *Les Néo-Impressionnistes et l'anarchisme dans la France "fin de siècle"*, mémoire de Maîtrise, Paris IV, dir. Bruno Foucart, 1986, 102 p.; Aline Dardel, «*Les Temps nouveaux*» 1895-1914: un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image, Paris, RMN, 1987, 64 p. (Dossiers Orsay). Pour un panorama général voir le numéro consacré à l'«art social» dans 48/14, *Revue du Musée d'Orsay*, n° 12, Printemps 2001.

⁶⁹ . Henry Nocq, «Arts and Crafts Exhibition», *Revue des Arts décoratifs*, vol. XVI, 1896, pp. 364-368 et, surtout, «William Morris», *Le Livre vert*, n° 2, novembre 1896.

⁷⁰ . Jean Lahor, *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, 1897.

⁷¹ . Jumeau-Lafond, 1995, *op. cit.*

⁷² . Charpentier illustra, avec d'autres artistes, l'ouvrage de Jean Grave, *Les Aventures de Nono* (illustrations d'Alexandre Charpentier, Heidbrinck, Hermann Paul, Camille Lefèvre, Maximilien Luce, Lucien Pissarro et Théodore van Rysselberghe, Paris, P.V. Stock, 1901); Charpentier dessina aussi en 1899 la couverture de la brochure n° 10 de *Les Temps Nouveaux*, la revue créée par Jean Grave (Aline Dardel, 1987 *op. cit.*, p. 43 et 48). Pour le club de *l'Art social*, qui fut aussi une revue, voir Lecouvey, 1986, *op. cit.*, pp. 7, 26.

briques de grès comme ses célèbres *Boulangers* (Salon de 1897)⁷³ et à être probablement présenté à l'Exposition universelle avec le *Foyer*. Cette œuvre montrait les trois générations d'une famille – structure minimale et nécessaire d'une société harmonieuse - réunies autour du père, travaillant dans son atelier-habitation aux côtés de son enfant-apprenti; elle aurait pu illustrer les théories de Le Play sur «la loi morale plus le pain» et celles de Proudhon sur les bienfaits de la petite entreprise familiale⁷⁴. Le paternalisme des grands industriels qui construisent, tout le long de la seconde moitié du XIX^e siècle, des logements pour leurs ouvriers, était empreint de cette même idéologie⁷⁵. Nous la retrouvons aussi dans les écrits de Viollet-le-Duc, qui gardait toutefois sur l'engagement social de l'architecte une certaine réserve. Tout en affirmant que celui-ci ne devait pas «entrer dans des considérations d'ordre moral» et ne devait pas «avoir la prétention de se poser en redresseur de mœurs, ce qui serait du dernier ridicule [...]»⁷⁶, le théoricien prit décidément position contre le type de l'habitation collective - la maison de rapport parisienne – pour des raisons morales:

«De bons esprits pensent, non sans apparence de fondement, que l'aspect des locaux a une influence sur les mœurs des habitants. Si cette observation est juste, il faut convenir que rien n'est mieux fait pour démoraliser une population, que ces grandes maisons à loyers dans lesquelles la personnalité de l'individu s'efface et où il n'est guère possible d'admettre l'amour du foyer. [...] On ne saurait donc [...] trop favoriser la tendance d'une partie notable du public à abandonner les maisons à locations pour les habitations privées, et il dépend jusqu'à un certain point des architectes d'aider à cette évolution dans les mœurs, en étudiant les moyens les plus économiques, propres à permettre aux fortunes médiocres de s'installer dans des habitations privées. Un assez grand nombre d'usiniers, en France, ont construit des habitations pour les ouvriers qu'ils emploient. Ces habitations, séparées par lots, peuvent devenir la propriété de ces ouvriers par voie d'amortissement. Eh bien, les habitudes de régularité, d'ordre, d'honnêteté, se répandent promptement dans ces sortes de colonies. [...] De l'amour du foyer découle l'amour du travail, de l'ordre et d'une sage économie. Il faut donc faire aimer le foyer, le rendre possible au plus grand nombre et s'évertuer à résoudre ce problème. L'architecte ne saurait s'imposer une plus noble tâche.»⁷⁷

⁷³ . Aujourd'hui ce grand bas-relief se trouve square Scipion, Paris 5e.

⁷⁴ . P. Goujoun, «Les Salons de 1909. (4e et dernier article)», *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, 2^e semestre, p. 248: «Mais malgré moi je me tourne vers ce haut-relief en plâtre, la *Famille heureuse*, où la vie ouvrière, la base de la société, la force et la durée de la race m'apparaissent dans le puissant résumé de ce triptyque symbolique. La femme qui allaite, le menuisier penché sur l'établi, et, sur le seuil de la chaumière, les parents qui finissent de vivre...». La conception de l'œuvre, dont le plâtre fut exposé aux Salons de 1905 et 1909, est à dater de 1898: B., «Chronique de l'Art décoratif. Paris», *L'Art décoratif*, n° 1, octobre 1898, p. 47; Gabriel Mourey, «Some Recent Work by Alexandre Charpentier», *The Studio*, 15 février 1899, p. 29; Charpentier-Darcy, 1997, *op. cit.*, p. 217, Sb12. L'œuvre resta inachevée à cause de la maladie du sculpteur.

⁷⁵ . Voir Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre* (volume dirigé par Michelle Perrot), Editions du Seuil, Points Histoire, 1999, pp. 285 et sq.

⁷⁶ . Les architectes «n'ont pas à réformer les mœurs dans ce qu'elles peuvent avoir de mauvais ou d'excessif, mais à y conformer leurs constructions, ou à s'abstenir, si [...] on prétend[ait] leur imposer des programmes dont l'exécution répugnerait à leur conscience». Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, «Dix-septième entretien», *Entretiens*, 1863-1872, reprint: Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, p. 278.

⁷⁷ . Viollet-le-Duc, «Dix-huitième entretien», *op. cit.*, pp. 304-305. Nous ne pouvons pas soupçonner Viollet-le-Duc de s'être inspiré des théories anglaises car l'architecte, selon Pevsner, malgré son voyage en 1850 en Grande-Bretagne, n'eut connaissance ni des écrits de Ruskin ni de ceux de Morris, ou du moins n'en fut pas marqué, car il ne mentionne jamais les noms des deux artistes. Nikolaus Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, London, Thames and Hudson, 1969, 48 p.

A contre-courant de cette posture d'un moralisme prudent et d'une distance quelque peu hautaine, les écrits et conférences de John Ruskin et de William Morris plaidant pour un bouleversement total de l'ordre social auraient pu fournir à *l'Art dans tout* un ressort idéologique puissant. Mais le groupe, malgré les déclarations généreuses et enflammées du *Rapport*, montre une connaissance biaisée et partielle des textes anglais et semble ignorer le Morris révolutionnaire. Pourtant Jean Grave fit traduire quelques textes de Morris dès 1893 et nombreux furent les artistes qui, à la suite de la répression anti-anarchiste du printemps 1894, s'étaient réfugiés à Londres ou en Belgique⁷⁸. L'histoire de la diffusion en France des théories du mouvement réformateur anglais reste à faire; cependant un début d'enquête permet de supposer que celles-ci ne commencèrent à pénétrer en France qu'à partir de la première moitié des années 1890, grâce à Gabriel Mourey mais, surtout, à ce personnage fascinant et encore trop peu étudié qu'est Jean Lahor⁷⁹. En 1894 celui-ci avait publié dans la *Revue encyclopédique* un premier et long article où l'œuvre de William Morris était amplement abordée⁸⁰. Lahor y commentait les innovations les plus intéressantes adoptées dans les intérieurs anglais sous l'influence des théories morrissiennes, innovations qui marquèrent sûrement quelques-uns des ameublements réalisés par les membres de *l'Art dans tout*, et en particulier ceux de Plumet et Seltersheim (hauts lambris, mobilier fixe, meubles multifonctions, emploi du bois massif, simplicité spartiate des lignes). Le poète et médecin avait exhorté à cette occasion les artistes français à s'inspirer de leurs confrères d'outre-manche et à s'unir pour accélérer la réforme de l'intérieur, préfigurant ainsi la formation du groupe des *Cinq*:

⁷⁸ . Camille Pissarro était en Belgique pendant la crise anarchiste de 1894 et y resta, afin d'échapper au durcissement de la censure et du contrôle policier (Lecouvey, *op. cit.* pp. 7 et sq.). En ce même début très critique de 1894, Charpentier partit en Belgique pour assister à l'ouverture de *La Libre Esthétique* (du 17 février au 1^{er} avril), mais peut-être aussi pour les mêmes raisons que son ami Pissarro. Francis Jourdain évoque ce voyage, fait par le sculpteur en compagnie d'Eugène Carrière, Félix Vallotton, Rupert Carabin et Henri Sauvage, dans son entretien avec René Chavance («Notre enquête sur le mobilier moderne. Francis Jourdain», *Art et Décoration*, t. XLI, février 1922, pp. 49-56). Lucien Pissarro était en Grande-Bretagne dès 1891 où il rencontra William Morris et Walter Crane; poussé par son père il tenta de les mettre en contact avec Jean Grave. Celui-ci publia le premier de longs passages de l'œuvre de Morris: *La Révolte*, supplément littéraire, n° 35, 1893; *Les Temps Nouveaux*, 23-29 nov. 1895 (Lecouvey, *op. cit.* pp. 25 et sq.).

⁷⁹ . Jacques Bardoux, dans son ouvrage consacré à John Ruskin (*Le Mouvement idéaliste et social dans la Littérature anglaise au XIX^e siècle, John Ruskin*, Coulommiers, 1900, XII-549 p.) affirme que les idées du théoricien anglais sont restées quasiment inconnues en France jusqu'à la fin des années 1890, lorsque Robert de La Sizeranne écrivit l'essai consacré à *John Ruskin ou la religion de la Beauté* (Paris, 1897, 360 p.). La Sizeranne continua ensuite à publier des traductions des œuvres de Ruskin et à les commenter. Marcel Proust rendit hommage à ce critique dans son essai sur «John Ruskin» publié en 1900 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, réédité dans Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, Paris, 1999, 106 p. Quant à William Morris, selon Georges Vidalenc son influence en France aurait été indirecte (*William Morris, Son œuvre et son influence*, Thèse pour le Doctorat d'Université, Caen, Impr. E. Adeline, G. Poisson et Cie, 1914, 335 p.). L'engagement de l'artiste anglais dans les arts appliqués eut toutefois un retentissement plus large et rapide que la pensée mouvante et complexe de Ruskin, grâce à l'activité de conférencier et publiciste de Lahor et à celle de romancier et critique de Mourey. Henri Cazalis (Corneilles-en-Parisis, 1840 – Genève, 1909) publia, sous le pseudonyme de Jean Lahor, de nombreux ouvrages où il se fit le défenseur d'un Art Nouveau "social" et où il aborda le problème des habitations à bon marché et de leur aménagement intérieur. Ce personnage aux intérêts multiples - médecin de confiance de Stéphane Mallarmé, poète parnassien, spécialiste reconnu de la littérature hindoue - aujourd'hui oublié, contribua énormément à la diffusion des idées de Morris, bien qu'il ne partageât pas sa pensée politique. Voir surtout: «M. William Morris et l'Art décoratif en Angleterre», *Revue encyclopédique*, n° 89, 15 août 1894, pp. 349-359; *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, Genève, 1897. En 1903 Lahor fonda la Société de Protection des Paysages de la France et la Société internationale d'Art populaire. Cette dernière comprenait dans ses rangs, entre autres, Alexandre Charpentier (qui en fut aussi le vice-président), Emile Gallé, Eugène Grasset, Roger Marx, Henri Sauvage et les belges Adolphe Crespin, Victor Horta, Gustave Serrurier-Bovy. L'œuvre de vulgarisateur de Gabriel Mourey, qui fut le correspondant français de *The Studio*, semble avoir été décisive. En 1895 il publia le compte-rendu romancé de son voyage en Grande-Bretagne (*Passé le Detroit, la vie et l'art à Londres*, Paris, 1895, 342 p.) et en 1897 «La maison anglaise» (*Revue illustrée*, vol. 1, 1897, pp. 172-176), où sont relatées les avancées du mouvement réformateur anglais. Plus précoce, mais strictement limitée à l'architecture, l'ouvrage de Paul Sédille, *L'Architecture moderne en Angleterre* (Paris, 1890, 131 p.) put aussi répandre auprès des artistes français le modèle de l'habitation individuelle anglaise.

⁸⁰. Lahor, *op. cit.*, 1894.

«Et pourquoi ne se créerait-il pas à Paris de ces *magasins artistiques*, aujourd'hui si en faveur à Londres, qui appelleraient, regrouperaient les principaux représentants et rénovateurs de l'art décoratif, réuniraient, exposeraient leurs œuvres, prépareraient ce mouvement que l'on appelle, que l'on veut et attend mais qui tarde à se manifester, par manque d'une action d'ensemble, par faute d'unité et de direction?»⁸¹

Mais si Jean Lahor tenta d'exporter en France le mouvement anglais, il se garda bien d'en diffuser les prises de position politiques et montra cet esprit extrêmement conciliant que nous retrouverons quinze ans plus tard dans la synthèse célèbre de Roger Marx, «L'Art social»⁸². Lahor fut (ou présenta sous un angle réducteur) la mordante critique morrisienne de l'organisation capitaliste de la production ainsi que l'activité de l'agitateur et son aspiration utopique en un art réunissant les deux étapes de la conception et de la réalisation, désormais nettement scindées par la machine. Selon Lahor seule la mécanisation permettait de réaliser l'art «pour le peuple», qu'il opposa sans ambiguïté à l'art «par le peuple» rêvé par Morris⁸³: «[...] créons et donnons au peuple cet art qu'il ne sait plus créer, ni se donner. Faisons-lui sa maison artiste, puisqu'il ne sait plus l'élever»⁸⁴. Dans cette optique, le rôle de l'artiste ne pouvait qu'être celui du guide et démiurge, rôles que n'hésitèrent pas à s'accorder nos artistes de *L'Art dans tout* dans le projet du *Foyer moderne*. Convaincus, comme Lahor, que «un intérieur médiocre, banal, au milieu de la laideur, n'est pas [...] sans influence sur le développement, sur la culture de la personne intellectuelle ou morale; [que] un milieu de clarté, de netteté (dans le sens étymologique du mot) un milieu de propreté et de beauté, lui sera favorable au contraire, comme l'est la lumière à l'épanouissement de la plante; [que] en un mot le beau, l'art supérieur, sont certainement nécessaires à la culture, au développement d'une intellectualité comme d'une moralité hautes»⁸⁵, *L'Art dans tout* imagina un *Foyer moderne* qui réalisât les conditions matérielles idéales propices au «progrès social». Car, selon le groupe, «L'habitude de voir dans sa maison des applications du rationalisme serait à la longue capable de réformer l'esprit d'un individu sur une foule de questions en apparence entièrement étrangères à la forme logique d'un meuble ou à la structure raisonnée d'un bibelot»⁸⁶.

Il se trouva dans la presse – qui loua dans son ensemble le projet et en regretta l'échec⁸⁷ – quelque esprit caustique pour ironiser sur la posture de «démiurges» prise par les membres du groupe:

«Ce rapport est toute une idylle, naïve et fraîche dans sa simplicité, et qui nous montre, sous les plus riantes couleurs, la paisible existence qui attend tout locataire de la maison édifiée par *Les Six*. D'après ce rapport, nous allons voir comment, moyennant 20.000 [sic, pour 50.000] francs, soit 800 francs de loyer et 250 mètres de terrain, et grâce à un mobilier inventé de toutes pièces, on peut s'assurer la vie intime la plus douce et la plus calme.[...] Qu'est-ce donc qui, - soit dans le plan du

⁸¹. *Ibidem*, pp. 357 et 359.

⁸². Roger Marx, *L'Art social*, préface d'Anatole France, Paris, E. Fasquelle, 1913, XI-312 p.

⁸³. Lahor, *op. cit.*, 1897, p. 62.

⁸⁴. *Ibidem*, p. 64.

⁸⁵. *Ibidem*, p. 64.

⁸⁶. *Rapport, op. cit.*, p. 7.

⁸⁷. Pierre Baudin, «La Ville à l'Exposition de 1900. Troisième article», *Le Moniteur des Expositions*, 1898, pp. 353-354; Judex, «Chronique du Mois. La Société de *L'Art dans tout* à la Galerie de la rue Caumartin: son projet de la maison "*Le Foyer moderne*"», *Revue des Arts décoratifs*, vol. XIX, janvier 1899, p. 29-31; Les XIII, «Le meuble et la maison», *Mercure de France*, n° 110, février 1899, pp. 550- 554; Anonyme [Homodei], «Chronique. L'Art populaire», *La Dépêche de Toulouse*, mardi 28 mars 1899.

rez-de-chaussée, soit dans les dimensions des baies, soit dans le dessin de la grande table, des bancs et des chaises, - sert à si bien assurer la sérénité de cette existence vespérale? Est-ce la façon dont sont tournés les pieds de la table, dont sont réparties les portes et les fenêtres, qui inspirera aux locataires d'aussi paisibles et louables sentiments? [...] Sans aller jusqu'à croire qu'il faille mettre beaucoup de philosophie dans les tiroirs d'une commode, ni espérer de bien grandes reformes sociales dérivées de la courbe d'une moulure, celui-ci [l'auteur d'un article élogieux publié par *La Dépêche de Toulouse*] pense que la simplification des demeures aura son contrecoup sur le tempérament national; que l'éducation des enfants, comme celle des masses, se lie directement à la question du foyer. Etant d'humeur conciliante, nous répondrons: Si vous voulez!... à moins que vous ne préféreriez que le tempérament national ait son contrecoup sur la demeure: ce qui est également vrai»⁸⁸.

Le scepticisme affiché par Planat à l'égard d'un projet visant la totalité de l'environnement domestique n'eut plus l'occasion de se manifester, car le *Foyer moderne* - habitation destinée à une catégorie sociale modeste, fruit de la collaboration d'un peintre décorateur, d'un potier, de trois sculpteurs et d'un ébéniste sous la direction d'un architecte – demeura sans suite immédiate. Certes quelques autres tentatives virent le jour, mais aucune ne fut soutenue par l'élan idéal qui avait accompagné la déclaration programmatique du *Foyer moderne*, et aucune ne réussit à réunir un éventail d'artistes aussi large autour de la conception et de la réalisation de la maison «pour tous», «du plancher à l'assiette». L'Exposition de l'habitation qui eut lieu au Grand Palais en 1903, ou celle d'Hygiène organisée au même endroit en 1905 par le *Journal*, rentrèrent pour l'essentiel dans le cadre désormais classique de «l'économie sociale» où, mis à part quelques architectes (Jules Lavirotte, Léon Benouville), les artistes étaient très peu présents et laissaient la place aux hygiénistes, aux philanthropes, aux associations publiques ou privées directement concernés par la loi Siegfried de 1894⁸⁹. La *Maison ouvrière* que Plumet et Selmersheim présentèrent en 1903 (**fig. 38**) reprenait les grandes lignes du *Foyer moderne* mais avec quelques différences considérables. Le groupe étant désormais dissout, la *Maison* de 1903 ne prétendait plus réaliser cette œuvre d'«art total» que le *Foyer* avait voulu être. Beaucoup moins ambitieuse que celui-ci – n'étant d'ailleurs accompagnée d'aucun texte explicatif - la *Maison* était aussi beaucoup moins chère: le coût total était passé de 50.000 francs à 18.000 francs et le mobilier était très économique (les chambres à coucher en acajou à 300, 500 et 700 francs, la salle à manger en chêne à 1100 francs, prix tout à fait comparables à ceux du faubourg) bien que ses lignes et la qualité du bois fussent irréprochables⁹⁰. La destination aussi avait changé: malgré son qualificatif, la *Maison* ne visait plus la famille ouvrière mais une classe moyenne, et même assez aisée, si l'on considère l'automobile garée dans la remise et bien en vue sur la photographie publiée par *L'Art décoratif* en 1904⁹¹. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Plumet se soit servi, pour cette réalisation, du projet de *Maison de campagne* exposé

⁸⁸. Paul Planat, «Actualités», *La Construction moderne*, 8 avril 1899, pp. 325-326.

⁸⁹. Voir Anonyme, «L'Exposition de l'habitation», *Art et Décoration*, vol. XIV, supplément octobre 1903, pp. 1-2; Anonyme, «L'Exposition de l'habitation», *L'Art décoratif*, 1904, supplément; Emile Bliault, *Exposition d'économie et d'hygiène sociales*, organisée par *Le Journal* au Grand-Palais des Champs-Élysées, Paris, janvier-février 1905, 40 p.; Jean Lahor, «La Maison ouvrière au Grand Palais», *L'Art décoratif*, 1er semestre 1905, pp. 156-164; Alix Passerat de La Chapelle, «Un Art Nouveau pour le peuple. De "l'art dans tout à l'art pour tous"», *L'Histoire de l'art*, n° 31, octobre 1995, pp. 59-68.

⁹⁰. Anonyme, «L'Exposition de l'habitation», *op. cit.* 1903, pp. 1-2.

⁹¹. Anonyme, «L'Exposition de l'habitation», *op. cit.*, 1904.

au Salon d'Automne en 1903, où toute référence à une classe sociale avait disparu⁹². Les politiques du logement social en France du début du XX^e siècle indiquaient du reste très clairement cette volonté de viser, plutôt qu'une classe spécifique d'«ouvriers», les couches modestes de la population⁹³. Le plan de la *Maison ouvrière* était plus conciliant à l'égard de la petite bourgeoisie désireuse d'élévation sociale, car le salon et la salle à manger ne s'unissaient plus dans la «salle commune» d'inspiration viollet-le-ducienne, mais étaient séparés par un système de rideaux mobiles. Assurément moins «artistique» que le *Foyer*, la *Maison* de 1903 était en revanche à la pointe de la technologie: la brique amiantine (dont les joints laissés visibles suppléaient à toute décoration murale) devait favoriser l'entretien et la bonne isolation thermique, la peinture «émail Benouville» économisait papier peint et tentures, «nids à poussière» redoutables selon les hygiénistes de l'époque; même les «voûtes à plancher sur fer I» devaient contribuer à l'élimination des germes dangereux et, enfin, le système des stores automatiques «Baumann» laissait entrer largement le soleil⁹⁴.

La foi en la technique semble avoir remplacé le projet esthétique totalisant à la faveur duquel tant d'artistes avaient, au tournant du siècle, adhéré aux différents courants de l'Art nouveau européen. Cette volonté de Plumet et Selmersheim et du groupe de *l'Art dans tout* de concilier l'idée noble d'un «art social» à «l'illusion décorative» paraît épuisée dès les toutes premières années du XX^e siècle. Comment dissocier l'échec du *Foyer moderne* et celui, quelques années plus tard, de l'entreprise d'ameublement *Plumet & Selmersheim*, de la dissolution de *l'Art dans tout*? Avec le déclin de l'«art social», s'interrompt aussi le dialogue à peine amorcé entre artistes, industriels et institutions politiques, dialogue dont les potentialités et les résultats devaient surprendre – et irriter – le public du Salon d'Automne de 1910, où les firmes artistiques munichoises montrèrent le spectacle d'une puissante cohérence aussi bien stylistique (architecturale) qu'industrielle. Ce fut Emile Ruhlmann qui tira, sans ambiguïté et à sa manière, les leçons de ces années où les artistes avaient cru que l'ornement – même épuré et rationaliste, comme chez Plumet et Selmersheim – pouvait embellir et élever la vie de tous :

«L'erreur fut grande de s'adresser à la classe moyenne pour indiquer une voie ou lancer un goût; à aucune époque les créations nouvelles ne lui furent destinées; toujours elles furent commandées par les désirs de l'élite qui, sans compter, donna aux artistes, largement, temps et argent nécessaires à des recherches laborieuses et à des exécutions parfaites. Je suis convaincu que c'est à cette formule qu'il faut revenir.»⁹⁵

L'oubli dans lequel les réalisations des membres de *l'Art dans tout*, et de Plumet et Selmersheim en particulier, tombèrent peu après 1900 trouve dans ce constat lucide et désabusé une explication possible.

⁹² . Gustave Soulier, «Maison de ville et maison des champs», *L'Art décoratif*, n° 53, février 1903, pp. 60-69;

⁹³ . Voir Susanna Magri, «Des "ouvriers" aux "citoyens modestes". Naissance d'une catégorie: les bénéficiaires des habitations à bon marché au tournant du XX^e siècle», *Genèses* 5, "Dossier", septembre 1991, pp. 35-53.

⁹⁴ . Idem et Anonyme, «Intérieurs», *L'Art décoratif*, vol. V, n° 55, 1903, pp. 148-152. Anonyme, «L'Exposition de l'habitation», *L'Art décoratif*, 1904, supplément, 25 p.

⁹⁵. Témoignage de 1916 cité in Guillaume Janneau, *Technique du décor intérieur moderne*, Paris, Ed. Albert Morancé, s.d. [1928], p. 7.

Annexe n° 1. Travaux de Tony Selmersheim après 1910, document dactylographié de 4 p. non signé et non daté.

Menuisiers-ébénistes réunis
S.A. coopérative ouvrière de production à capital et personnel variable
SELMERSHEIM directeur
Décoration, meubles, installations générales
58, boul. Saint-Marcel, Paris Ve – Gob. 56-00
Ancienne maison Selmersheim, fondée en 1896

REFERENCES

Décoration d'Ensembles et Meubles

Architectes

-Cabinet du Président du Conseil municipal de Paris, à l'Hôtel de Ville	Lauréat de concours
-Cabinet des Médailles à la Bibliothèque nationale	MM. Recoura
-Hôtel de Ville d'Arras (menuiserie, décoration mobilier)	Paquet
-Cathédrale d'Arras	Paquet
-Château Pommery, à Reims	Sorel
- " de Vizille	Halley
- " de Maison Laffitte (boudoir de la Reine)	Malençon
- " de Courcillon (Salle des Fêtes)	Ferras
- Pavillon des Arts décoratifs (Lyon 1914)	Sorel
-Exposition 1925 - Section du Livre	Huilliard
-Compagnie Algérienne	Boeswilwald
-Cour d'Assises de Rennes (mobilier national)	Lauréat de concours
-Théâtre de la Madeleine	Imandt
-Gare de Rouen	Dervaux
-Salon des Arts décoratifs, Exposition de Gand	Sorel
-Chemin de fer du Nord	MM. Cassan
-Immeuble Lens Moselle, 9 avenue Percier (menuiserie, décoration et mobilier des bureaux de la Salle du Conseil)	Cassan
-Cathédrale Notre Dame, Paris	Rattier
-Eglise Saint Léon, Paris	Brunet
-Palais de Justice de Paris (mobilier et Chambre Cour d'Appel)	Midy
-Musée de la France d'Outre-Mer (menuiserie et décoration)	Laprade
-Cité universitaire – Maison de Cuba	Laprade
-La Grande maison de Blanc, Paris: la plus grande partie des rayons et les succursales de: . Cannes	

.Nice	
.Londres	
.Deauville	
-Les Galeries Lafayette:	
tous les rayons du rez-de-chaussée et de nombreux rayons dans les étages	
tous les rayons de l'annexe homme	
" " de la succursale de Nice	
" " " de Lyon	Chanut
-Les Trois Quartiers	
plusieurs rayons	
-L'Innovation de Bruxelles	
tous les rayons et les étalages	
-Longines	
-Pavillon d'Antin	
-Villoubi, rue Castiglione	
-Immeuble, 65 rue Nicolo, Paris	Cassan
" 17 rue Théry	Roux Spitz
" 17 rue Franklin	Hennequet
" 3 square Claude Debussy	Thuriau
" 14 rue du Docteur Roux	Midy
et de nombreux immeubles dans Paris	
-Lycée de Jeunes filles Jules Ferry	Paquet
- " Condorcet	Paquet
- " Marie Curie, à Sceaux	Brunet
- " Janson de Sailly	Brunet
- " Victor Hugo	Brunet
- " Jean de la Fontaine	Ministère Education nationale
- " de Saint-Cloud	Paquet
- " de Versailles	Tabourier
- " d'Auteuil	Ministère Education nationale
- " Cours de Vincennes	"
-Menuiseries religieuses	Duval & Gonse
-Cie d'assurances Le Phenix (décoration des principaux bureaux)	Balleyguet
-Vitrines du Musée du Louvre M. Vitry, Conservateur	
-Faculté de droit, de Paris	Halley
-Gare maritime du Havre (menuiserie et agencement)	Cassan
-Compagnie générale transatlantique paquebot "Normandie" – carré des Officiers	
-Tribunal de Commerce – Grande salle d'audience	Midy
Salon et Bibliothèque – Salle des délibérés - Vestiaire	

-Pavillon des Salons (Exposition de 1937)	Fauque & Wernery
-Eglise St-Nicolas du Chardonnet (tribune d'orgue)	Halley
-Commissariat Général (Exposition de 1937)	Halley
Cathédrale d'Orléans – restauration des lambris Louis XIV de Desgoullons	Sardou
-Hôtel Jacques Cœur à Bourges	Huignard
-Ecole Théophile Roussel, à Montesson	Creuzot
-Ecole d'Andilly (menuiseries)	Gonse

Annexe n° 2. Archives nationales: F¹² 4373. Exposition Universelle de 1900: concessions privées. Lettre "C". (Rapport dactylographié, 24 p.)

Rapport

Adressé à la Ville de Paris sur la nécessité de la construction d'une maison synthétisant le type du foyer moderne dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900.

«Depuis dix ans, notre génération d'artistes a tenté d'appréciables efforts dans une direction d'art moderne. Les diverses manifestations esthétiques qui en ont découlé, ont été favorablement accueillies du public, davantage encore à l'étranger qu'en France. Il est de fait que, routinier par principe, l'Enseignement officiel de l'Etat, chez nous, n'a pas, dans les mêmes conditions qu'ailleurs, encouragé ces tentatives de rénovations de l'art. Par le fait d'une semblable indifférence, l'ensemble du progrès accomplis, ne sera en aucune façon représenté à l'Exposition universelle de 1900. On sait en effet que les comités d'organisation ont disjoint de l'Exposition des Beaux-Arts l'Exposition des arts appliqués à l'Industrie, forçant ainsi les artistes français qui avaient travaillé dans cette nouvelle voie à exposer au milieu des commerçants et des industriels qui ne pourront en réalité changer les modèles de leur fabrication qu'à l'aide d'une direction purement artistique. Nous avons alors pensé soumettre le présent rapport à la Ville de Paris. Nous ne nous ne sommes pas souvenus en vain de tout ce qu'elle a fait au point de vue des musées d'arts décoratifs et des ateliers du soir. Nous avons d'abord voulu lui demander une ou deux salles dans son exposition particulière afin de présenter au public les différents efforts que notre groupe a tentés depuis dix ans, mais outre que l'effort risquait d'être trop resserré dans ce cadre un peu étroit, nous avons voulu souligner le sens éducateur que pouvait présenter cette exposition, au point de vue industriel. Aussi, est-ce avec une absolue confiance que nous présentons ce programme bien net à la Ville de Paris.

AVANT-PROJET DE CONSTRUCTION, DANS L'ENCEINTE DE L'EXPOSITION DE 1900, D'UNE MAISON DONT LE LOYER ANNUEL N'EXCEDERAIT PAS 800 FRANCS. AMENAGEMENT, MOBILIER, ETUDE DES OBJETS USUELS SERVANT A LA VIE QUOTIDIENNE.

Les artistes soussignés croient voir, dans l'Exposition de 1900, l'occasion favorable à l'exécution de ce projet. Soucieux de donner à leur idée l'extension la plus grande dans un but d'éducation du goût public, et d'autre part, convaincus d'en soumettre les développements à un juge compétent parmi tous, ils demandent à la Ville de Paris d'accueillir la proposition qu'ils lui font de construire cette maison dans l'enceinte de son Exposition particulière. Et pour justifier leur demande et en démontrer le bien fondé, voici qu'ils énumèrent leurs raisons sur un double terrain où la science de l'architecte devra s'allier aux opinions du sociologue.

Il s'agit de la constitution d'un style moderne.

En fait, il importe, de seules données rationnelles, en conciliant les plus récents besoins avec les plus récents matériaux de synthétiser, sans profusion ni superflu, l'habitation de l'homme du XIX^e [sic] siècle.

On conçoit que l'architecte, le peintre et le sculpteur, appliqués à un tel problème désirent trier dans les connaissances du Passé et choisir parmi les idées nouvelles, les bases constitutives d'une formule d'art strictement personnelle à leur époque, reprenant ainsi une tradition d'Art National dévié de ses

origines par la faute d'un Enseignement artistique totalement dépourvu de logique et de raison. On devine que, par le seul fait de rêver d'un art libre, ces artistes se trouvent en antagonisme avec les classiques théories de l'Enseignement de l'Etat, déshabitués d'envisager la vie de près et dans toutes ses conséquences. La question n'est donc plus de faire du grand art; elle revient simplement à constituer un art INTERPRETANT UN A UN LES BESOINS, [sic] DE L'INDIVIDU ET LES SATISFAISANT TOUS.

Il convient dès cet instant, de se souvenir que toute période d'art admirable a été précisément ADMIRABLE par l'unité de conception à laquelle obéissaient tous les artistes depuis le maître d'œuvre jusqu'à l'artisan qui forgeait les chenets, tournait les poteries du vaisselier, tissait la tenture ou refouillait la boiserie des murailles.

En notre projet donc, et selon les traditions des belles époques, l'architecte dressera d'abord l'ossature. Comme jadis responsable, il en aura pesé, disséqué, analysé les éléments divers, il connaîtra toute la logique, toute la raison. Puis, viendront le peintre, le sculpteur, et encore le potier, le ferronnier et aussi le tisseur.

Dans ces conditions, quelques artistes, affranchis de formules sédentaires, auront cherché à composer le décor nouveau où l'homme de demain se reconnaîtra dans son œuvre, y vivra à l'aise, dans le perpétuel et persuasif enseignement des choses raisonnées qu'il aura sous les yeux.

A bien voir on distinguera vite, en ceci, mieux qu'un effort d'un spécialiste étroit. Cette volonté d'élargir les connaissances techniques du constructeur jusqu'au domaine de la discussion sociologique, relève visiblement d'ailleurs des profonds enseignements de Viollet-le-Duc dont, somme toute, le Dictionnaire d'architecture n'est qu'en vaste traité de Philosophie appliquée.

C'est donc à la fois, d'une idée artistique et sociale, que nous entendons donner plastiquement, par un exemple choisi volontairement SIMPLE, une expression intelligible à tous. C'est par la représentation d'un spectacle de pure raison que nous souhaitons frapper les esprits en utilisant les moyens que nous concèdent les matériaux de construction modernes mis au service des idées les plus humanitaires et les plus démocratiques.

C'est partant de ce point de vue dont on ne peut contester l'élévation morale, que notre programme n'a pas voulu s'étendre jusqu'au MONUMENT et qu'il a au contraire tenu à se renfermer dans les conditions les plus généralement applicables.

On ne construit pas un palais tous les jours, mais tous les jours l'occasion survient de disposer des logements ouvriers, de modestes habitations d'employés et c'est justement de ce côté là que nous avons résolu de chercher.

Notre unique but est de démontrer qu'il est possible de réaliser un type de maison simple, peu coûteuse, où l'on trouve l'intimité et que l'on puisse aimer. En cette maison, l'homme qui travaille, après sa tâche quotidienne devra retrouver LE VRAI FOYER.

DETAILLONS CE QUE SERAIT CE VRAI FOYER

Il y aurait d'abord la vaste salle où les parents, les amis, les voisins, pourraient se grouper aux jours solennels de la famille. Cette salle verrait les joies et les deuils.

Avec sa longue table, ses bancs, ses chaises, ses larges baies ouvertes sur la rue pendant le jour, et le soir, parfaitement closes, elle serait l'endroit des repas et des conversations. De là, on verrait passer la vie du dehors au travers les carreaux [sic] on s'y reposerait du travail du jour en un délassement commun aux heures paisibles de la veillée.

Ici, avant de regagner les chambres des étages, chacun s'occuperait suivant sa fantaisie: le père lirait les feuilles, la mère terminerait quelque travail de couture et le plus jeune des fils parachèverait une page d'écriture pour l'école du lendemain.

Par une porte entr'ouverte l'office, la cuisine apparaîtraient, et peut-être aussi la buanderie avec ses blancheurs de linge étendu où subsiste l'odeur parfumée des lessives.

Ainsi conçu et simplifié à l'extrême ce rez-de-chaussée répondrait à tous les besoins de la vie en commun. On n'y trouverait point certes, l'orgueilleux et imbécile salon de la maison, dite bourgeoisie, non plus que le faux luxe des mauvais canapés, de lustres en verroterie et de bronzes informes, honte des cheminées, qui caractérise la pièce d'exception de l'appartement d'aujourd'hui.

Mais on y rencontrerait, dès le seuil, la pièce accueillante où, de suite, sans hésitation, s'imposerait l'utilité de tout détail et la raison d'être de l'ensemble.

Au premier étage serait reportée toute intimité. On y verrait trois chambres: l'une pour les parents, l'autre pour les garçons, la dernière pour les filles. La salle de bain, les toilettes, les divers services s'inséreraient entre ces trois pièces principales et compléteraient, au mieux de la commodité de chacun, le plan de cet étage réservé par excellence à la famille.

Enfin, plus haut, rééditant la disposition de la salle inférieure et pour utiliser par exemple, le surplus des combles, on organiserait le grand atelier de travail où le père après son repas du soir, pourrait venir diriger dans un sens pratique et compléter des notions techniques, l'éducation et l'instruction de ses fils. Là, l'un d'entre eux se perfectionnerait dans l'art de ciseler, l'autre chercherait sur le tour la forme rêvée mais non définie, le père lui-même mettrait la main à quelque travail, tandis qu'à d'autres soirs, ce serait le fils aîné, celui qui oriente son avenir vers les professions libérales, qui monterait seul dans l'atelier et s'y enfermerait tard dans la nuit, avec des écritoirs et des livres.

Et puis, généreusement ouverte à tout ami, une chambre complèterait l'étage, chambre simple mais confortable. Un lit, deux chaises, la toilette et l'armoire, le papier clair sur le mur, la lampe sur la table, juste ce qu'il faut pour que l'étranger qui passera là une nuit s'endorme avec confiance, dans un décor d'hospitalité sincère et sans phrases.

Et voilà la maison. Groupant entre ces quatre murs, en une stricte synthèse de la vie, les notions de la famille unie pour le travail en commun, de l'autorité paternelle, du respect filial, de l'harmonie du foyer, des responsabilités de chacun et des devoirs de tous.

Partant de telles données, quelles conséquences ces artistes tirent-ils de leur réforme de l'habitation?

Cette conséquence, la voici: Ils sont convaincus que l'individu, dans le milieu nouveau où il évoluera, débarrassé de ce malaise qui est le sien aujourd'hui, malaise de tout être qui n'est pas dans l'élément qui lui convient, aura l'esprit infiniment plus lucide, plus disposé, plus apte à juger la vie contre laquelle il doit combattre et se sentira plus invulnérablement [sic] armé contre les préjugés et les erreurs qu'il croise à chaque instant dans la rue.

En vérité nous avons la fierté de croire que l'artiste, par essence amoureux de l'Humanité a une mission foncièrement altruiste: **METTRE SOUS LES YEUX DE L'HOMME, MEME, DANS LES PLUS HUMBLÉS CHOSES SERVANT A LA VIE, LA PLUS GRANDE SOMME DE RAISON ET NE JAMAIS RIEN COMPOSER POUR L'USAGE JOURNALIER, QUI NE SOIT BASE SUR L'UTILITE ALLIEE A LA BEAUTE.**

Nous voudrions faire comprendre quelle serait notre joie de créer de toutes pièces et le milieu et l'accessoire.

L'habitude de voir dans sa maison des applications de rationalisme seraient à la longue capable de réformer l'esprit d'un individu sur une foule de questions en apparence entièrement étrangères à la forme logique d'un meuble ou à la structure raisonnée d'un bibelot.

Les principes fondamentaux de la logique sont immuables et éternels. Et il n'est peut-être pas si fantastique, à la réflexion, d'admettre que l'éducation du peuple du côté de cette logique, ne puisse précisément se réaliser par des apparences tangibles.

Le jour n'est pas loin où tout homme d'esprit droit et de clair vision, en viendra tout naturellement à admirer une belle action civique et une belle ligne d'objet usuel par les mêmes chemins de déduction et de réflexion analytique. Qu'on ne vous accuse pas de subtilité. Ce n'est pas dans nos idées de nous fixer à des cas particuliers. On pourrait s'effrayer d'une forme trop littéraire et, nous reprochant d'enfermer de jolis sophismes dans de jolies phrases, voir en notre effort un vague retour à l'art des anciens. Mais nous répondrions qu'à toutes les belles époques - grecque, assyrienne, égyptienne, moyen âge - les artistes n'ont pas cru déchoir et ont assez aimé la vie, pour mettre au service de l'homme leur sublime métier, même dans les application les plus usuelles.

A tous ces artistes d'autrefois nous demanderons, seulement de nous laisser adapter à nos personnels moyens d'action les vérités fondamentales dont ils furent les impeccables grammairiens.

Il est évidemment impossible qu'utilisant aujourd'hui des matériaux que ceux-là ignoraient nous aboutissions à des œuvres copies des leurs et encourrions le blâme de plagiat. Et d'abord, aujourd'hui, les besoins ne sont plus les mêmes qu'à ces lointaines époques, de plus pour traduire ces nouveaux besoins surgissent tous les jours de nouveaux matériaux.

C'est donc l'emploi judicieux et raisonné de ces nouveaux matériaux et aussi l'expression des nouveaux besoins que naîtront les formes nouvelles et par suite l'Esthétique nouvelle.

Pour le prouver, ne saurions nous mieux faire que d'invoquer un exemple dépourvu de toute parure et d'établir un parallèle en quelque sorte scientifique entre deux applications de pensée rationnelle à un même besoin, mais à des époques différentes.

Envisageons le cas du navire français au XVII^e siècle et aujourd'hui.

Autrefois les constructeurs, subordonnant la forme aux besoins, composèrent ces larges coques de navires, pesantes sur l'eau, belles en ce qu'elles répondaient logiquement à des nécessités d'équilibre, de stabilité et de capacité.

Aujourd'hui, selon des tracés complètement différents et qui ne doivent rien aux formes d'autrefois, des ingénieurs réalisent d'autres navires, répondant eux aussi, aux trois mêmes conditions, modifiées, transformées par la création de besoins nouveaux et de matériaux nouveaux.

Jadis comme de nos jours, l'œuvre était belle esthétiquement.

La gracieuse galère capitane d'autrefois et notre cuirassée, sorte de citadelle flottante, sont à ces titres divers chacun une belle chose, en ce qu'ils sont avec la même force de démonstration un témoignage parfait d'une judicieuse appropriation DES FORMES AUX BESOINS.

L'un et l'autre représentent une étape des connaissances humaines.

Ainsi tenterons-nous de faire dans notre maison.

Répondant à des exigences nouvelles qui naturellement se traduiront par des formes nouvelles, elle sera, par la force des choses, entièrement dégagée des Souvenirs du Passé.

- - -

Nous avons dit nos raisons de circonscrire notre étude à une habitation extrêmement simple.

Or, puisque nous nous laissons entraîner à exposer dans ce rapport toutes les idées générales, corollaire de l'idée mère de notre projet, il n'est peut-être pas inutile de spécifier pourquoi, tendant

vers un art rénové, nous nous sommes décidés à ne donner de lui-même et pour commencer qu'une expression relativement modeste, celle de la Maison de l'homme qui travaille.

C'est qu'en effet un principe est immuable: TOUT ART QUI NAIT DOIT ETRE MODESTE.

Le passé nous instruit en ceci. Sans tenter d'établir une corrélation quelconque entre notre recherche d'art et celles des anciens constructeurs travaillant au développement autochtone de leur Art, il nous est permis de souligner, par exemple, qu'une église du XI^e siècle embryonnairement [sic] toute l'ossature d'une église du XIII^e siècle. Et rien de plus. On n'y rencontre point ces hardiesses de tracé, cette efflorescence, ce bouillonnement d'idées qui, plus tard, seront les caractéristiques de la prodigieuse Cathédrale. Tout l'avenir dort cependant entre ces pierres sobrement appareillées. On n'y saurait guère surprendre que la méditation inquiète d'un ouvrier devant des blocs simplement superposés. Mais la haute loi d'un art libre se complétera d'âge en âge pour aboutir un jour à l'œuvre parfaite par un ensemble d'observations de critiques et logiques discussions qui auront été pendant des siècles l'admirable code de la RAISON ARTISTIQUE.

Voyons la primitive chapelle.

Cette rude pile soudée extérieurement à la muraille, deviendra le souple arc-boutant, le contrefort évidé; le cintre de cette fenêtre se transformera en l'arc brisé et ce berceau de voûte s'élancera vers les plus stupéfiantes audaces de l'ogive. Exemple: Beauvais. L'eussent-ils voulu, les premiers ouvriers de cet art désormais si somptueux n'auraient pu concevoir le portail de Chartres. Aussi, honnêtement, sans aucune intention d'outrepasser l'effort dont est matériellement capable une génération, ont-ils, en précurseurs, semé au XII^e siècle, dans l'ombre des murs de Vézelay, les germes d'idées dont le XIV^e siècle devait faire la suprême récolte...

En ce qui nous concerne la situation est exactement identique. Ne pouvant avoir la prétention de créer, d'un coup, en Perfection, un art, nous voulons commencer par le commencement et faute d'être somptueux, rester logiquement simples.

Obéissant à une règle reconnue invariable et à laquelle se soumièrent avec joie les artistes sincères de tous les temps, nous voulons essayer de déterminer - d'abord- les grandes lignes de l'esthétique nouvelle en veillant avec soin à ne pas alourdir de trop de parures, la belle anatomie dont il s'agit au préalable de noter les justes proportions.

Et nous sommes singulièrement fortifiés dans notre foi en l'Idée qui nous guide par notre immense amour de la vérité, par notre haine pour tous ceux qui veulent imposer comme style moderne les colonnades, les arcades et les attiques d'un art étranger à notre race et enfin par le quotidien spectacle d'art abâtardi que nous offre la rue.

- - -

Armés d'aussi loyales convictions, nous ne craignons pas que la ville se méprenne à nos intentions et n'y découvre qu'un retour dissimulé vers un archaïsme intempestif. Nous savons trop bien que, clairvoyante et progressiste, elle seule a compris depuis longtemps quels bénéfices immédiats le peuple de l'ouvrier et de l'artisan saurait retirer d'une évolution de l'art dans un sens délibérément moderne. N'a-t-elle pas étudié, en prévoyant les effets bienfaisants, la double question des musées du soir et des musées des Arts décoratifs? N'encourage-t-elle pas par des concours fréquents, le développement des théories libérales de l'art et, à l'encontre de l'administration des

Beaux-Arts, ne s'entoure-t-elle pas, à toute occasion, des généreux conseils d'hommes libres et amis de l'effort constant vers le Bien et le Mieux?

C'est donc avec la certitude de les voir attentivement lus et commentés avec sagesse que nous abordons maintenant les paragraphes relatifs à la portée, à la répercussion sociales [sic] de notre œuvre, en particulier dans les centres laborieux.

Nous n'ignorons pas que la Ville attachera un intérêt d'autant plus grand à notre proposition que nos aurons mis en lumière les conséquences capitales que sa réalisation peut avoir, en ce qui concerne l'amélioration de la vie des humbles et des travailleurs.

S'il n'était pas illogique d'invoquer des textes latins pour la défense d'une cause essentiellement moderne, nous rééditerions le classique

MENS SANA IN CORPORE SANO

Quoiqu'il en soit, et pour parler français, nous allons à nous appliquer que cette amélioration, cette éducation du cerveau de l'individu dans une direction de Logique ne peuvent être, à bien voir, totalement réalisées que si cet individu bénéficie, dans son foyer, d'une sécurité absolue au point de vue de l'hygiène et de la santé morale.

Groupez une famille dans une maison où, par le fait de matériaux désuets, humidité, éclairage défectueux et mauvaise aération contribuent à amoindrir lentement, mais sûrement, la vitalité de l'habitude. Aucune réforme de l'esprit ne pourra, ce nous semble, avoir d'effet sensible tant que tous ces éléments morbides compromettent l'énergie physique des êtres condamnés à séjourner dans de tels milieux.

Et voici précisément un point capital dans notre théorie. Il est bien entendu que nous désirons passionnément que le cerveau français revienne à ses qualités d'origine, que, dans la nation, tout citoyen soit pénétré de cette forte logique que, jadis dans les arts comme dans tous les applications de l'esprit, mit notre race au premier rang des races; nous espérons de même pouvoir rejoindre ce but psychique par l'influence sur les foules des démonstrations plastiques que nous fourniront les arts régénérés; de même encore, nous sommes convaincus que le rationalisme des pierres aidera à faire triompher, dans l'esprit français, plus que tout autre apte à la généralisation [sic], le rationalisme des idées sociales, industrielles, scientifiques.

Mais nous sommes obligés de reconnaître - ET C'EST LA LE SOMMET DE NOS RAISONNEMENTS - que de tels résultats ne peuvent être acquis que si les conditions de la vie quotidienne le permettent. En résumé le peuple ne peut songer à s'améliorer moralement que s'il est à l'abri dans la plus grande mesure possible contre tous les amoindrissements de lui-même auxquels l'exposent, entre autres, les risques d'épidémie, les dangers des agglomérations d'individus, et la somme des conditions anti-hygiéniques de l'habitation.

ET VOILA OU APPARAÎT LE SENS PRATIQUE DE NOTRE IDÉE

La maison que nous allons édifier sera telle que le travailleur y trouvera toutes les garanties de santé que chaque individu dans la société doit aujourd'hui opposer aux exigences épuisantes de la vie contemporaine. Nous voulons que l'homme qui rentre après le labeur quotidien trouve chez lui une somme de bien-être, d'intimité, de propreté qui lui fasse apprécier l'opposition de la vie de la CITE bruyante et du calme du chez-soi; nous voulons enfin que les enfants eux-mêmes qui sont les premiers à souffrir de l'organisation actuelle du foyer soient élevés de telle sorte qu'à l'instant où ils quittent la maison pour l'apprentissage, ce ne soient pas des jeunes rachitiques chlorotiques, anémiés ou tuberculeux qui franchissent la porte des ateliers.

Et c'est par l'adaptation des nouveaux matériaux à ces besoins sociaux que nous comptons créer le milieu le plu favorable à l'amélioration du sort des classes ouvrières.

AU POINT DE VUE PUREMENT TECHNIQUE, quelques exemples circonstanciés ajouteront aux généralités qui précèdent.

I. LES PLANCHES SERONT ETABLIES EN CIMENT ARME.

Outre que le ciment armé est un matériau complet, d'une contexture absolument logique; par son emploi dans le cas présent, il sera obvié aux inconvénients inhérents aux autres façons de planchéier, cette disposition nouvelle supprimant le vide entre les frise et par conséquent les réceptacles de poussière et de vermine. Au surplus, la surface unie d'un plancher ainsi constitué est facilement nettoyable [sic] grande eau [sic]. On conçoit que ces précautions diminuent d'autant les risques qu'entraînent les dépôts de miasmes morbides dans les logements ouvriers d'aujourd'hui.

II. LES MURS SERONT REVETUS DE MATERIAUX DIT MATERIAUX DU FEU.

Par la suppression des papiers de tenture, des plinthes et des stylobates où la ménagère ne promenait jusqu'ici qu'un plumeau bon tout au plus à déplacer les poussières, par ce revêtement lisse, - et, lui aussi rapidement nettoyable - de verres, glaces, faïences ou grès, par de fréquents lavages, on préservera désormais le mur dans les mêmes conditions que, toute à l'heure, le sol. Sans préjudice de ce que les tons clairs de ces parements souvent lavés jetteront de gaieté et de jolie lumière dans la maison.

III. TOUS LES REDUITS D'OMBRE, SI NEPHASTES AUJOURD'HUI, PLACARDS HERMETIQUES, DEBARRAS ET CLOSETS EN FAUX-JOUR, ETC. SERONT ECLAIRES, GRACE AUX MATERIAUX DITS MATERIAUX DU VERRE (brique de verre, verre perforé, etc. etc.)

Ainsi seront supprimés coins, angles, et retraits où faute d'aération et de clarté séjourne un air jamais renouvelé.

IV. LES MURS SERONT ETUDIES DANS UNE INTENTION CONSTANTE D'AERATION ET DE CHAUFFAGE DE TOUTES LES PARTIES DE L'EDIFICE.

On ne construira donc plus de ces murailles pleines qui, par le fait de leur constitution mastive [sic], ne respirent point et deviennent à la longue, de véritables éponges où toute l'humidité s'emmagasine, au grand détriment de l'hygiène de l'édifice et de ceux de l'habitation [sic].

V. LE CHAUFFAGE SERA COMBINE DE TELLE SORTE QU'IL EXISTE DANS TOUTE LA MAISON, UNE CIRCULATION CONTINUE D'AIR CHAUD SATINE [sic] DE VAPEURS SAINES DANS LA PROPORTION QU'IL FAUT.

VI. L'ECLAIRAGE COMPORTERA DES ETUDES ANALOGUES BASEES SUR LA RECHERCHE DE LA PLUS GRANDE SOMME DE LUMIERE POSSIBLE.

ETC.ETC.

Nous aurions tort de prétendre au titre de novateurs en cette question intimement liée aux sources de la vitalité nationale. La recherche, depuis des années, est dans l'air. On a vu, on voit

encore, de grands industriels des pays miniers, parmi d'autres, chercher la solution du problème et le résoudre partiellement en des tentatives où, seule, une direction générale d'idées rationnellement appliquées fait défaut.

C'est ainsi que des cités ouvrières s'élèvent d'années en années, en plus grand nombre au voisinage des grandes usines, des centres métallurgiques et des exploitations charbonnières.

De l'une à l'autre, on rivalise d'améliorations et les rapports des congrès sur les habitations ouvrières tenus à Paris, Anvers, Bordeaux, Bruxelles, nous font connaître l'opinion favorable des hygiénistes touchant ces organisations d'habitation ouvrières.

Ces tentatives vers un ALTRUISME APPLIQUÉ n'attendent que l'occasion de s'affirmer complètement par un exemple où elles soient groupées en une juste répartition, en une proportion exactement représentative des besoins de notre époque.

Notre maison sera ce DOCUMENT DE SYNTHÈSE.

Dépourvue de toute inutilité, strictement ordonnée dans un esprit de simplicité et de raison, elle sera la démonstration des théories qui sont les nôtres et contribuera, par la clarté de ses moyens d'exprimer, à assurer dans un temps prochain, leur triomphe sur les préjugés et les routines.

REPARTITION DU TRAVAIL

AU REZ-DE-CHAUSSEE, le mobilier et la décoration intérieure du vestibule, seront dévolus à Mr. PLUMET.

C'est en effet là en quelque sorte un point d'extériorité à l'intérieur où il convient que l'architecte intervienne avec une décoration complémentaire de celle de la façade.

La grande salle:

Les tapis et la décoration murale de Mr. Félix AUBERT. Les meubles de Mr. Tony SELMERSHEIM. Le service de table de Mr. MOREAU-NELATON

Cuisine et Buanderie de MM. DESBOIS et CHARPENTIER

PREMIER ETAGE.

La chambre des parents: le mobilier de Mr. DAMPT les murs et tapis de Mr. Félix AUBERT.

La chambre des garçons: de Mr. CHARPENTIER et PLUMET.

La chambre des filles: de Mr. MOREAU-NELATON et Tony SELMERSHEIM.

Atelier: MM. DAMPT, CHARPENTIER, DESBOIS, MOREAU-NELATON, PLUMET, Félix AUBERT et Tony SELMERSHEIM.

- - -

A juste raison, nous avons pensé que la Ville de Paris peut seule apporter à une telle expérience la haute consécration que concède son appui à tous les efforts auxquels elle s'intéresse.

Il n'eût pas été logique et c'eût été un acte incomplet de réclamer l'appui de ces mêmes industriels qui, réactionnaires par tempérament, ont vu jusqu'ici dans l'amélioration du sort de l'ouvrier davantage une question de réclame qu'un problème d'humanité.

Si, rares parmi tous, quelques uns d'entre eux demandèrent à des artistes de les aider dans cette recherche d'un milieu correspondant à une condition sociale, aucun n'a réussi à faire aboutir autrement que dans des fragments hétérogènes, la grande et forte idée, qui fait l'objet de ce rapport.

C'est donc à la Ville de Paris qu'il revient d'encourager le développement de cette idée et d'en faciliter l'aboutissement.

L'occasion est voisine de nous.

L'Exposition universelle est le milieu le plus propice où tenter la vulgarisation d'une théorie et sa diffusion dans les masses.

Quant à nous, groupés depuis plusieurs années déjà, en une semblable vision d'art, nous offrons périodiquement au grand public, en une Exposition d'arts appliqués à la vie, la somme des efforts tentés par nous dans cette direction.

Du reste, en même temps que ce rapport, nous mettons sous les yeux de la Ville les catalogues de nos dernières expositions. A les consulter, elle pourra aisément reconnaître dans quel sens nos tentatives ont été dirigées.

Elle verra que nous avons eu la raison de comprendre très vite que l'artiste qui ne considère dans son art que la plus ou moins grâce d'une ligne, n'est qu'un ouvrier sans valeur dont l'œuvre doit rester sans portée sociale.

Elle constatera de même que nous avons reconnu que l'art doit ne se considérer que comme moyen d'expression de l'énergie humaine, appliqué tout comme la science, comme l'économie politique, la sociologie et la philosophie pure, à l'extension du bonheur de tous par le labour de chacun.

Nous voulons qu'on renonce à cette funeste conception de l'art pour l'art qui fait qu'on compose un tableau pour l'étouffer dans un cadre et qu'on modèle une figure dans l'argile pour la sceller sur un socle mouliné. Nous souvenant qu'il fut un temps où les peintres ne concevaient pas la peinture que comme un élément essentiellement décoratif, et où les sculpteurs ne fouillaient la pierre que pour décorer les édifices civils et religieux, nous prétendons ne réaliser aucun objets d'art, tant minime et secondaire paraisse-t-il, sans qu'une nécessité de la Vie, ne nous en ait commandé l'Etude.

Architectes, nous combinerons les plans en nous conformant scrupuleusement aux conditions d'un programme défini. Nous évitons ces superfétations qui déshonorent toutes les époques, où d'illogiques constructeurs se montrèrent imaginatifs au détriment de la Raison.

Ainsi, dans un palais, négligeons nous les colonnades où l'on n'accède pas, les décorations extérieures, guirlandes, frontons, festons et astragales, dont la seule intention est d'ajouter une inutile richesse aux façades. De même, condamnons-nous ces moulurations, ces corniches, ces lambris intérieurs propres tout au plus à entraver la libre circulation de la lumière. Notre décoration à nous est justifiée par les besoins de la construction comme elle le fut à toutes les belles époques d'art. Nous espérons qu'en se basant sur la ligne de conduite qui inspire ce rapport, des artistes sauraient atteindre à des effets d'unité et de grâce rationnelle à tout jamais inaccessibles aux constructeurs de Palais de Champs-élysées ou d'Opéra-Comiques, hypnotisés dans l'enseignement de l'Ecole.

S'agit-il au contraire, d'une habitation modeste, selon les mêmes lois, nous rejetons toute pièce dont l'utilité ne s'impose pas. Ainsi substituons-nous, sans scrupules, aux salons prétentieux, les salles spacieuses et pratiques où l'homme qui travaille se sent à l'aise et aime vivre sans maniérisme ni contrainte.

Peintres nous intervenons dans l'édifice pour décorer la muraille et l'égayer dans une juste proportion. Où cela apparaît nécessaire, nous dessinons les vitraux des fenêtres, la décoration des tentures et les méandres des tapis.

Sculpteurs nous mettons, avec la même conscience, les qualités de notre art au service de l'Idée commune.

Dans le cas d'un riche édifice, notre programme esthétique ne varie pas. Notre métier se manifeste comme la mise en valeur et l'enrichissement raisonné de l'édifice. Si le champ d'action est plus modeste, nous ne craignons pas d'étudier jusqu'au détail le plus sobre et en apparence le moins relié de notre art.

La connaissance approfondie de tous les matériaux qui sont mis à notre disposition nous ouvre des horizons incessamment élargis. Nous n'en restons point au marbre, au bronze, à l'ivoire: survient-il en effet une matière nouvelle qu'aussitôt nous cherchons quel parti on en peut pratiquement tirer. Nous nous expliquons sa composition, nous vérifions sa malléabilité, sa souplesse, les ressources qu'elle offre et nous l'utilisons pour la création des innombrables menus objets nécessaires à la vie quotidienne.

Architectes, peintres et sculpteurs, se trouvent ainsi réunis sur un même terrain d'investigation jamais lassés.

Le constructeur édifie l'ossature et définit le programme basé sur les conditions de vie qu'il s'agit d'interpréter puis il fait connaître quelle adaptation on pourrait tenter de chaque matière nouvelle.

Le sculpteur à son tour, s'ingénie à modeler les matériaux qu'il choisit dans la forme la plus rationnelle tandis que le peintre juge des colorations les plus propices à faire valoir les mérites spéciaux de chaque métier.

De cette collaboration ressortent des objets où se manifeste la plus grande somme de raison possible par les plus simples moyens d'expression possibles.

D'étude en étude la maison s'emplit.

Voici les meubles où la nature du bois est respectée, où les formes, la construction, la décoration, s'inspirent directement des cambrures des tiges, des courbes des lianes, et en général de toutes les attitudes qu'observe le végétal dans la nature.

Voici les lampes, voici les cuivres, les poteries, les poignées de porte, les crémones, les rampes d'escaliers, voici, en résumé, tous le détail de la menuiserie, de la serrurerie de tous les corps du métier, étudié selon les mêmes principes de structure et de décoration, empruntés d'abord à la nature, puis idéalisés et esthétisés dans un sens de Logique impeccable.

VIENT UN JOUR OU LA MAISON EST CONSTITUEE

Dès lors, celui qui doit vivre là peut venir, s'il n'est pas, par une préalable étude, prédisposé à entendre dès le seuil le sens supérieurement éducateur de cette habitation qui sera la sienne, au moins, insensiblement, va-t-il se laisser conquérir par les diverses manifestation de cet art honnête et vrai qui, à chaque instant, passeront désormais sous ses yeux.

Si, tout au contraire et ainsi que nous le souhaitons pour tout individu - ce nouveau venu sait distinguer la qualité d'une œuvre d'art et reconnaître dans sa forme, dans sa coloration, les intentions

rationalistes qui inspirèrent sa composition, combien la vie ne lui semblera-t-il pas plus intéressante à vivre dans ce décor où la raison préside.

Celui-là comprendra plus que tout autre ce que nos théories renferment de fortifiant et de reconfortant. Vivant en un durable voisinage avec nos idées réalisées, s'assimilant mieux le pourquoi de leurs formes calculées et prévues, il en appréciera mieux de jour en jour les qualités fondamentales et éternelles.

Car, s'il nous était loisible d'oublier que nous avons rédigé un rapport dont la qualité est précisément de ne comporter que des idées essentielles et démonstratives, nous nous laisserions séduire par tout ce qui réside de lyrisme dans l'ensemble de nos enthousiasmes et de nos convictions d'art, et nous épiloguerions avec complaisance, sur le thème de notre profonde tendresse pour la vie, pour les choses et pour les êtres.

Mais nous devons attendre qu'une circonstance nous permette de confier à quelque journal, ces généreux commentaires sur une robuste idée, ou qu'un public attentif veuille bien se laisser instruire par un conférencier à renfermer des arguments persuasifs dans les phrases qu'il faut pour gagner les cœurs.

Nous en tenant aujourd'hui à la profession de foi qu'on vient de lire, nous ne pouvons que former un vœu. Celui que la Ville de Paris accueille la proposition qui vient de lui être soumise et statue sur son opportunité.

Ainsi prouvera-t-elle, une fois de plus, qu'elle ne sait qu'une manière d'honorer les idées purement démocratiques. C'est de contribuer à leur immédiate réalisation et par l'autorité dont elle dispose, d'assurer leur triomphe sur l'indifférence, la haine, l'oubli.

- - -

Pour ce faire, en fin de rapport, et pour mettre l'idée debout, nous formulerons la demande suivante:

1° Une superficie de terrain de 250 m. environ dans l'enceinte de l'Exposition particulière de la Ville de Paris.

2° Une subvention de 50.000 francs répartie ainsi qu'il suit:

20.000 francs représentant le capital à 4 % pour édifier la maison de 800 francs de loyer:
20.000

Aménagement intérieur, mobilier et objets usuels:

Pour le mobilier et accessoires de la Grande salle du rez-de-chaussée: 3000

Pour la cuisine, la buanderie et leurs services: 1000

Pour la chambre des parents: 1000

Pour la chambre des garçons: 500

Pour la chambre des filles: 500

Pour la salle de bain, les toilettes et les services auxiliaires etc.: 1000

Pour l'atelier: 600

Pour la chambre du dernier étage: 400

Pour les étoffes, tentures et rideaux: 2000

Pour les frais nécessités par la fabrication des modèles nouveaux de mobilier, tentures, ferrures, porcelaine, verrerie, couverts, lingerie etc.: 20.000

On pourrait de prime abord trouver ces chiffres quelque peu élevés pour les besoins d'une famille simple d'ouvrier ou d'employés habitant une semblable maison, mais il s'agit là de créer des modèles absolument nouveaux, ne devant rien à la fabrication courante des industriels et des commerçants.

Ce sont les artistes éducateurs du commerce et de l'industrie moderne qui doivent fabriquer eux-mêmes les éléments nécessaires à la création pour l'avenir, des objets usuels qui remplaceront le stock suranné dont est encombrée la vie actuelle.

Si la Ville accédait à notre demande, nous la prions de vouloir nous déléguer un membre de sa commission spéciale, attaché à son Exposition, de telle sorte qu'il puisse rendre compte du judicieux emploi de la subvention et qu'il constate par lui-même qu'en dressant notre DEVIS, nous n'avons mis en ligne que les strictes capitaux nécessaires à payer la matière première, la fabrication de tous les objets nouveaux ainsi que l'exécution de leurs modèles.

Nous attachons une grande importance et nous tenons absolument à ce que l'examen qu'il fera de nos comptes lui donne la conviction que nous n'entendons avoir pour nous-mêmes aucune rétribution d'argent et qu'au contraire, notre temps, nos études, nos frais personnels seront sans compter offerts par chacun de nous pour le triomphe complet des idées humanitaires qui nous poussent à associer nos efforts sur une belle œuvre d'éducation artistique.

Nous dépenserons à foison, peines, veilles, labeurs. Notre but est trop élevé au point de vue sociologique, notre intérêt moral trop grand à parachever l'œuvre proposée, pour que nous n'estimions pas dès maintenant - et avec joie - qu'il faut mettre à son service, avec un dévouement d'apôtres, tout ce que bout en nous de passions créatrices, d'inébranlable volonté d'aboutir et d'abnégation désintéressée.

Nous serons récompensés au-delà de toute espérance en assistant bientôt à la profonde évolution qui va être la conséquence de la réforme de l'habitation moderne.

L'homme, dès lors, prendra possession du nouveau décor édifié pour lui et voici que re-germeront [sic], sur la bonne terre de France, ces principes de saine logique, de rationalisme, de clarté, dans la vision où cet homme, redevenu meilleur, reconnaîtra les antiques, franches et quoiqu'on en dise, impérissables qualités de sa race.»

Légendes des illustrations

Rossella Froissart-Pezone

Mars 2002 (communication du 4 novembre 2000)

Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et *l'Art dans tout: un mobilier rationnel pour un «art social»*.

fig. 1. Charles Plumet (?) et Tony Selmersheim, Fauteuil n° 726, Encre brun et rouge sur carton (archives Jean-Marie Selmersheim)

fig. 2. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Petit salon pour l'éditeur Floury, 1897 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 3. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Salon Durand Ruel, 1900 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 4. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Un canapé du salon Durand Ruel, 1900 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 5. Charles Plumet et Félix Aubert (?), Hall d'entrée du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 6. Félix Aubert (?), Stucs du hall d'entrée du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 7. Félix Aubert (?), Mosaïque de sol du hall d'entrée du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 8. Alexandre Charpentier, *Le Chant*, poignée de porte d'un des appartements du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 9. Alexandre Charpentier, *La Flûte de Pan*, poignée de porte d'un des appartements du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 10. Félix Aubert (?), Edmond Socard (?), Vitrail de la baie du salon de l'un des appartements du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 11. Félix Aubert (?), Frise en staff du salon de l'un des appartements du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 12. Jean Dampt (?), Cheminée de salon de l'un des appartements du 36 rue de Tocqueville, 1897-1898.

fig. 13. Charles Plumet, Tony Selmersheim et Félix Aubert, Salle à manger - salle de billard, 1897 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 14. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Salle à manger d'Edouard Detaille, 1897 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 15. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Cheminée - buffet, 1899 (archives Jean-Marie Selmersheim). Collection particulière.

fig. 16a. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Coiffeuse, 1896 (archives Jean-Marie Selmersheim). Musée de l'Ecole de Nancy.

fig. 16b. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Bureau de dame, 1896 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 17. Charles Plumet, Tony Selmersheim et Félix Aubert, Boudoir, 1897 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 18. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Canapé n° 637 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 19. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Causeuse n° 672 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 20. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Canapé (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 21. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Canapé d'angle, encre sur carton (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 22. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Bibliothèque pour l'éditeur Floury, 1897 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 23. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Edmond Socard (?), Salon (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 24. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Aménagement de dessous d'escalier, encre sur papier calque (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 25. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Salon, encre sur carton (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 26. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Félix Aubert, Chambre à coucher, 1900 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 27. Tony Selmersheim, Aménagement d'un cabinet de toilette, 1893, encre sur papier (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 28. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Cheminée-étagère n° 232 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 29. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Petit bureau avec armoire-lit, encre et gouache sur carton (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 30. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Canapé-étagère, encre sur papier calque (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 31. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Table-guéridon (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 32. Tony Selmersheim, Table n° 1761 pour l'Ambassade de France à Vienne, 1906 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 33. Tony Selmersheim, Table n° 1663 pour l'Ambassade de France à Vienne, 1906 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 34. Tony Selmersheim, Table n° 2044 pour l'Ambassade de France à Vienne (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 35. Tony Selmersheim, Table n° 1815 pour l'Ambassade de France à Vienne (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 36. Louis Sorel, Tony Selmersheim et Félix Aubert, Hall d'entrée de la villa Pommery à Reims, 1910 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 37. Louis Sorel, Tony Selmersheim et Félix Aubert, Salle à manger de la villa Pommery à Reims, 1910 (archives Jean-Marie Selmersheim).

fig. 38. Charles Plumet et Tony Selmersheim, Salle à manger de la Maison ouvrière, Exposition de l'Habitation, Grand Palais, 1903 (archives Jean-Marie Selmersheim).