

FIGARO ILLUSTRÉ



Maison COLONIALE

ÉTABLISSEMENT MODÈLE

CHOCOLATS & THÉS

DE

QUALITÉ SUPÉRIEURE

ENTREPOT G^{ral} : Avenue de l'Opéra, 19. PARIS

DANS TOUTES LES VILLES, CHEZ LES PRINCIPAUX COMMERCANTS

HOTEL MÉTROPOLE

BEAULIEU-SUR-MER

Établissement de tout premier ordre. — Confort moderne. — Plein Midi. — Ascenseur.

Téléphone. — Omnibus à tous les trains.

FERRARI & FERRAND, Directeurs-propriétaires

PASTILLES

VICHY-ÉTAT

PIGIER,

53, Rue de Rivoli,

Sténographie

Dactylographie



Langues Étrangères

Commerce
Écriture
Banque
Industrie

Comptabilité
Calcul rapide
Correspondance
Télégraphie

PIGIER,

53, Rue de Rivoli,

PARIS

QUINQUINA DUBONNET

APERITIF
Tonifie et excite l'Appétit.

DEMANDEZ PARTOUT
UN DUBONNET

MONTE-CARLO



MONTE-CARLO, le plus beau site du monde, s'étendant en face du rocher de la principauté de Monaco, avec ses jardins féeriques, son merveilleux Casino, œuvre de Charles Garnier, ses magnifiques villas, ses terrasses sur la mer, offre le point de vue le plus pittoresque au milieu des palmiers, des aloès et toute la flore d'Afrique.

LE CASINO DE MONTE CARLO

pourvu de l'éclairage électrique assure aux étrangers les mêmes distractions qu'ils trouvaient autrefois dans les établissements des bords du Rhin : Théâtre, orchestre d'élite, concerts renommés, salons de conversation, de correspondance et de lecture, vastes salles de jeux, promenades incomparables, excursions, etc.

Pendant la saison d'hiver, Grand Etablissement d'Hydro et d'Électrothérapie :

THERMES VALENTIA, Bains chauds et froids d'eau douce et de mer, douches, massage, inhalations, électricité médicale, etc., sous la direction scientifique du Docteur Grumbach. — Traitement de toutes les maladies longues ou chroniques et de la Neurasthénie.

REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES, sous la direction de M. Raoul Gunsbourg.

CONCERTS CLASSIQUES, sous la direction de MM. Léon Jehin et Vigna.

PALAIS DES BEAUX-ARTS. — Exposition Internationale des grands peintres.

TIR AUX PIGEONS. — Le plus important qui existe en Europe.

GRANDES FÊTES. — Bataille de fleurs, courses vélocipédiques, courses de régates, fêtes de nuit, feux d'artifice, etc.

Ayuntamiento de Madrid



FAC-SIMILÉ DE LA BOÎTE
CONTENANT
LA "VÉRITABLE VELOUTINE" INVENTÉE PAR CH. FAY



Pour tout ce qui concerne la Publicité, s'adresser à

M. C. DUHAMEL

Au FIGARO, 26, rue Drouot, PARIS

TARIF :

Dans les pages d'annonces couverture, La ligne 5 fr.

FIGARO ILLUSTRÉ

PARIS ET DÉPARTEMENTS
Un an, 36 fr. — Six mois, 18 fr. 50

ÉTRANGER, Union postale
Un an, 42 fr. — Six mois, 21 fr. 50

PUBLICATION MENSUELLE
Paraissant le 2^e samedi de chaque mois.

TARIF SPÉCIAL POUR LES ABONNÉS
Du Figaro quotidien.



De Fevre, peint.

Typographie Gouffé, Paris.

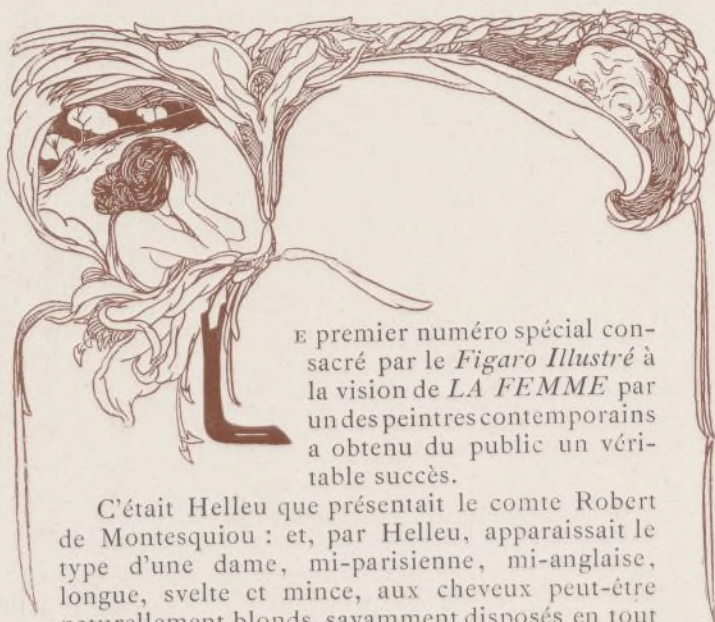
VISITE

XII. — 1



LA FEMME PAR DE FEURE

Au Lecteur



Le premier numéro spécial consacré par le *Figaro Illustré* à la vision de LA FEMME par un des peintres contemporains a obtenu du public un véritable succès.

C'était Helleu que présentait le comte Robert de Montesquiou : et, par Helleu, apparaissait le type d'une dame, mi-parisienne, mi-anglaise, longue, svelte et mince, aux cheveux peut-être naturellement blonds, savamment disposés en tout cas, pour donner tout son relief à la figure rapetissée, un peu triste, noyée d'une mélancolie coquette, qui la rend presque énigmatique. Des toilettes qui veulent être simples, et habillent de blancheurs étudiées des formes que l'œil ne poursuit point, des jolies recherches de parfums presque évaporés et de dessous presque inaperçus, quelque chose des femmes de Watteau emménagé dans du mobilier *nouveau style*, des mouvements éphémères notés avec la précision hâtive d'une pointe de diamant que mouvrait l'électricité, l'élégance de la femme sociale, de l'être mondain, non point d'hier ni de demain, mais d'aujourd'hui, c'est là ce que rend avec une souplesse qui n'a point d'égale, le jeune maître qu'a merveilleusement expliqué M. Robert de Montesquiou. Par Helleu, la femme reste une *dame*. Malgré ce léger goût d'exotique qu'on trouve en sa modernité, elle demeure dans la lignée française, mais elle y porte cette nuance qu'en nos temps la gaieté s'est envolée et que, même sur les plus jolis êtres et les mieux destinés au plaisir des yeux, même aux heures sercines, plane on ne sait quelle tristesse, une inquiétude qui

jette au rêve, sous les cheveux blondis, les yeux qu'agrandit un rien de khôl. On ne les sent ni ne les voit amoureuses : si bien faites qu'elles soient pour être aimées, elles sont touchées d'abord par leur grâce à elles, leur joliesse, l'étude de ce qui leur sied, l'application à leur toilette, les jolis mouvements à l'entrée dans un salon : elles demeurent vêtues, désirables et chastes.

Helleu a donc révélé à nos lecteurs une des façons sans doute les plus neuves de comprendre la femme que fournisse l'art d'à présent, mais il en est d'autres et, par contraste, nous leur présentons aujourd'hui une forme, la plus différente qui soit de celle d'Helleu. L'artiste qu'est M. de Feure nous montre en la femme, l'être de raffinement et de volupté, de satanisme et de mystère. Il invente pour cette femme qu'a créée son rêve et qu'à présent la mode réalise, des toilettes vibrantes et violentes ; il lui bâtit des intérieurs compliqués ; il la dote d'un mobilier excentrique ; il jette, dans le modernisme des installations scientifiquement pratiques, la végétation brutale des plantes diaboliques au milieu desquelles elle s'épanouit plus perverse encore ; il met en ses mains des bijoux qu'il sculpte dans des matières rares, en des formes repoussantes, et qu'il sertit de métaux inconnus. Ce n'est pas seulement l'Être, c'est le milieu qu'il crée, c'est un monde qu'il pétrit et dont elle est la fée mauvaise. Cette femme qu'il imagine, que pense-t-elle, que sent-elle, que va-t-elle nous dire ? Quelles imaginations obscènes et brutales hantent son intellectualisme dévoyé ? Loin, sans doute très loin, on lui trouverait des aïeules, elles aussi aux faces mystérieuses et qui depuis des siècles attendent vainement leur Œdipe. Mais est-ce un secret qu'elles offrent ou un rébus ? Elles sont plus simples encore, moins tourmentantes à l'esprit, moins angoissantes d'un sensualisme contre nature et, dans la froideur de leurs faces impassibles, ce ne sont point, comme ici, des rêves de démence et de crime qu'on voit passer.

Ce deuxième fascicule qui mène notre curiosité vers un artiste presque inconnu et dont, à coup sûr, on appréciera l'effort vers le nouveau, pourra, si le public nous maintient son attention, être suivi d'autres études où nous nous efforcerons de présenter successivement, sans parti pris d'école, les manifestations intéressantes qui se sont, de ce temps, produites à propos de la représentation de LA FEMME.

LA DIRECTION.

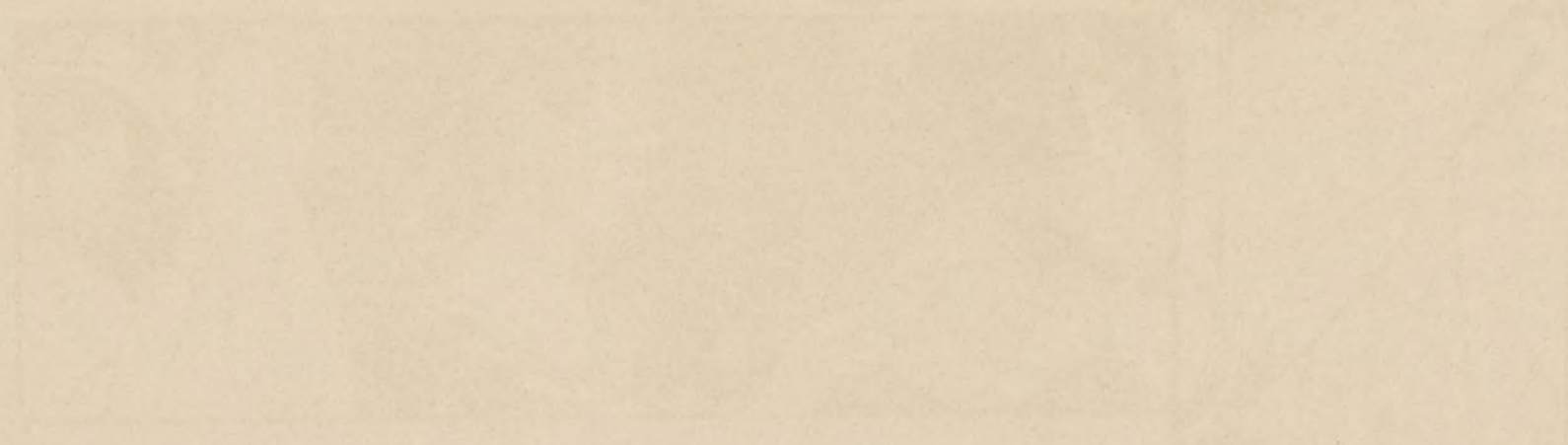


De Fosse, pinx.

Typographie Goupil, Paris.

Ayuntamiento de Madrid

COLEGIO DE SAN CARLOS



ENQUÊTE SUR L'ART MODERNE



Il n'est question, depuis une dizaine d'années, que d'art nouveau, et cette préoccupation, en tout, de nouveauté, est bien la fin la plus inattendue pour un siècle qui n'a fait, pendant quatre-vingt-dix ans, que brocanter et qui n'a créé, pendant ces quatre-vingt-dix ans, que du *toc*. Remémorez-vous, je vous prie, tous les styles dont l'imitation a successivement triomphé dans les diverses branches d'art où l'on se pique à présent d'inventer, où l'on veut être original à tout prix, et jouissez, sans rire, du contraste.

Au début, sous Napoléon I^{er}, faux antique. De 1825 à 1850, moyen âge troubadour, faux gothique, soit immodérée de Renaissance. Sous le second Empire, néo-grec, et dans le dernier quart, retour éclectique vers les styles exclusivement français, Henri II, Louis XIV, Louis XV, sans parler d'un fort appoint de japonisme. On a fait le tour, en moins de cent ans, de tous les siècles; on a fait, non moins gentiment, le tour du monde en louchant vers l'Extrême-Orient: on n'a rien mis au jour qui fût nôtre, et ce manque de personnalité dans les arts qui caractérisent le plus fidèlement une époque parce qu'ils se modèlent, d'habitude, sur ses goûts, cette contrefaçon voulue de l'autrefois, cette fureur d'imitation qui, à la longue, a gagné jusqu'au plus petit bourgeois dont l'appartement est un fidèle résumé de tous les styles, paraîtront bien singuliers, dans l'avenir, à ceux qui dirigeront sur nous leur étude.

Et voilà tout d'un coup, il y a dix ans, que par le plus bizarre des revirements, ce siècle amorphe s'avise, sans savoir pourquoi, de faire du neuf. Il en a tant vu de toutes les couleurs, il en a tant soupé, de l'art des autres, que le dégoût, enfin, lui en est venu. Et, du jour au lendemain, il s'est improvisé créateur. Passons en revue, avec un peu d'attention, le fruit de ses veilles.

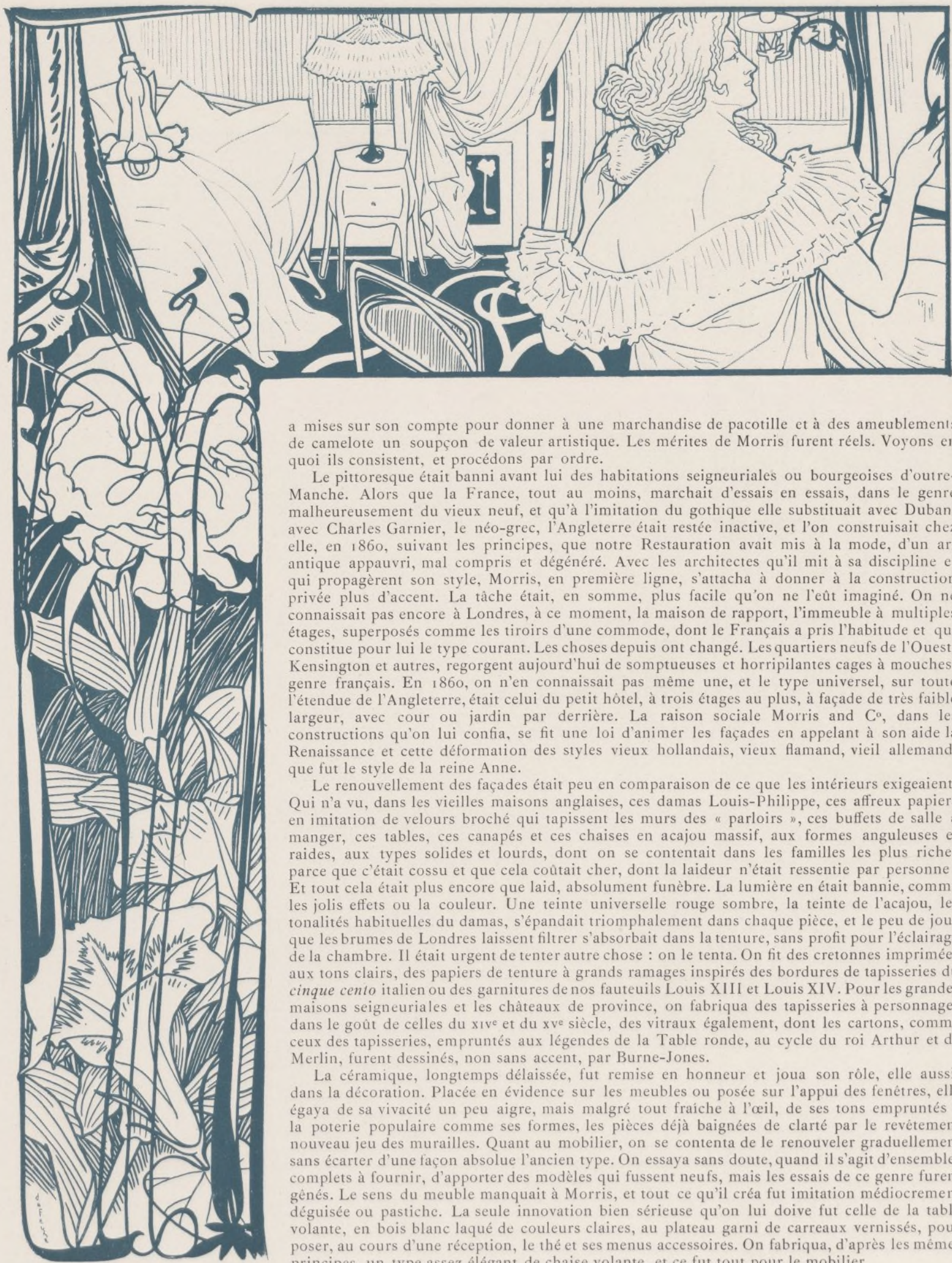
Le mouvement a pris naissance outre-Manche. Il y est né d'une façon nullement spontanée. Ni inspiration, ni jaillissement à sa source. Une volonté fortement tendue, un effort longuement raisonné l'ont produit. L'art nouveau que Ruskin y a prêché, que William Morris et Burne-Jones ont tiré de leurs cerveaux, non sans peine, sur ses indications, avait ses racines profondes dans le passé. Amoureux d'autant plus passionnés de la Renaissance italienne qu'elle contrastait étrangement par sa grâce, par l'instinctif et universel développement de son goût d'art, avec l'état présent de l'Angleterre, industrialisée à outrance, utilitaire et pratique à l'excès, asservie à un machinisme brutal, ils s'étaient cramponnés, fanatiques, à cette terre promise, ils avaient inventorié, compulsé, analysé le *quattro cento* avec rage. Une investigation patiente et sagace leur permit d'en extraire la moelle, d'en démêler avec quelque sûreté les principes, et ils s'appuyèrent sur ces principes pour créer, au grand ébahissement de l'Angleterre, des pastiches qui leur parurent, à eux, des formes neuves, et dont les délicats, les raffinés comme eux, raffolèrent.

Le snobisme, peu à peu, s'en mêla. Par esprit d'imitation, la haute aristocratie, les gens à la mode, les oisifs emboîtèrent le pas au petit groupe. L'argent qui fournit à Morris and C^o de quoi vivre, de quoi tenter en grand l'expérience.

Car Morris avait tous les dons, et l'idée de créer un style neuf, inspiré de l'autrefois, mais adapté aux mœurs de son temps, venait de lui. A la fois dessinateur, architecte, ébéniste, tapissier, céramiste, il inventa, il fournit des modèles en tout genre, et ces modèles ont à ce point fait fureur que nous nous en sommes vus tout d'un coup inondés, en même temps que des étoffes Liberty et de ces horribles meubles façon Maple dont il n'est que temps d'interrompre la vogue et de couper net le succès pour revenir à des traditions plus saines d'art et de goût.

Mais ne rendons pas William Morris responsable d'erreurs qu'on





a mises sur son compte pour donner à une marchandise de pacotille et à des ameublements de camelote un soupçon de valeur artistique. Les mérites de Morris furent réels. Voyons en quoi ils consistent, et procédons par ordre.

Le pittoresque était banni avant lui des habitations seigneuriales ou bourgeoises d'outre-Manche. Alors que la France, tout au moins, marchait d'essais en essais, dans le genre malheureusement du vieux neuf, et qu'à l'imitation du gothique elle substituait avec Duban, avec Charles Garnier, le néo-grec, l'Angleterre était restée inactive, et l'on construisait chez elle, en 1860, suivant les principes, que notre Restauration avait mis à la mode, d'un art antique appauvri, mal compris et dégénéré. Avec les architectes qu'il mit à sa discipline et qui propagèrent son style, Morris, en première ligne, s'attacha à donner à la construction privée plus d'accent. La tâche était, en somme, plus facile qu'on ne l'eût imaginé. On ne connaissait pas encore à Londres, à ce moment, la maison de rapport, l'immeuble à multiples étages, superposés comme les tiroirs d'une commode, dont le Français a pris l'habitude et qui constitue pour lui le type courant. Les choses depuis ont changé. Les quartiers neufs de l'Ouest, Kensington et autres, regorgent aujourd'hui de somptueuses et horripilantes cages à mouches, genre français. En 1860, on n'en connaissait pas même une, et le type universel, sur toute l'étendue de l'Angleterre, était celui du petit hôtel, à trois étages au plus, à façade de très faible largeur, avec cour ou jardin par derrière. La raison sociale Morris and Co, dans les constructions qu'on lui confia, se fit une loi d'animer les façades en appelant à son aide la Renaissance et cette déformation des styles vieux hollandais, vieux flamand, vieil allemand, que fut le style de la reine Anne.

Le renouvellement des façades était peu en comparaison de ce que les intérieurs exigeaient. Qui n'a vu, dans les vieilles maisons anglaises, ces damas Louis-Philippe, ces affreux papiers en imitation de velours broché qui tapissent les murs des « parlours », ces buffets de salle à manger, ces tables, ces canapés et ces chaises en acajou massif, aux formes anguleuses et raides, aux types solides et lourds, dont on se contentait dans les familles les plus riches parce que c'était cossu et que cela coûtait cher, dont la laideur n'était ressentie par personne ? Et tout cela était plus encore que laid, absolument funèbre. La lumière en était bannie, comme les jolis effets ou la couleur. Une teinte universelle rouge sombre, la teinte de l'acajou, les tonalités habituelles du damas, s'épandait triomphalement dans chaque pièce, et le peu de jour que les brumes de Londres laissent filtrer s'absorbait dans la tenture, sans profit pour l'éclairage de la chambre. Il était urgent de tenter autre chose : on le tenta. On fit des cretonnes imprimées aux tons clairs, des papiers de tenture à grands ramages inspirés des bordures de tapisseries du *cinque cento* italien ou des garnitures de nos fauteuils Louis XIII et Louis XIV. Pour les grandes maisons seigneuriales et les châteaux de province, on fabriqua des tapisseries à personnages dans le goût de celles du *xiv^e* et du *xv^e* siècle, des vitraux également, dont les cartons, comme ceux des tapisseries, empruntés aux légendes de la Table ronde, au cycle du roi Arthur et de Merlin, furent dessinés, non sans accent, par Burne-Jones.

La céramique, longtemps délaissée, fut remise en honneur et joua son rôle, elle aussi, dans la décoration. Placée en évidence sur les meubles ou posée sur l'appui des fenêtres, elle égaya de sa vivacité un peu aigre, mais malgré tout fraîche à l'œil, de ses tons empruntés à la poterie populaire comme ses formes, les pièces déjà baignées de clarté par le revêtement nouveau jeu des murailles. Quant au mobilier, on se contenta de le renouveler graduellement sans écarter d'une façon absolue l'ancien type. On essaya sans doute, quand il s'agit d'ensembles complets à fournir, d'apporter des modèles qui fussent neufs, mais les essais de ce genre furent gênés. Le sens du meuble manquait à Morris, et tout ce qu'il créa fut imitation médiocrement déguisée ou pastiche. La seule innovation bien sérieuse qu'on lui doive fut celle de la table volante, en bois blanc laqué de couleurs claires, au plateau garni de carreaux vernissés, pour poser, au cours d'une réception, le thé et ses menus accessoires. On fabriqua, d'après les mêmes principes, un type assez élégant de chaise volante, et ce fut tout pour le mobilier.

L'œuvre de Morris, ainsi résumée, se réduit à distance à peu de chose. Elle n'en eut pas moins, par les principes nouveaux qu'elle posa, une portée considérable. Elle fit voir à quel point on avait perdu le sens du beau, elle montra que les plus humbles choses, à peu de frais, peuvent, dans un intérieur des plus simples, réjouir et reposer notre œil, elle ramena enfin l'attention sur les règles, formulées dans les époques antérieures, et immuables, qu'on avait, à force d'indifférence, perdues de vue. Elle ouvrit aussi les voies aux réformes que Walter Crane, en tant que décorateur, Townsend, en tant qu'architecte, Frampton enfin et tant d'autres, opérèrent, du vivant même de Morris, et continuèrent d'opérer après lui dans l'agencement et dans l'ameublement de ces cottages où tout Anglais un peu indépendant, un peu libre et doué de quelque fortune, installe, dès qu'il le peut, sa famille, son cabinet de travail et ses rêves.

Mais Morris a fait encore autre chose : il a renouvelé l'esthétique du livre, en remontant, comme il l'avait fait pour le reste, aux exemples que les grands imprimeurs du moyen âge italien et français, de la Renaissance à ses débuts, nous ont laissés. De ses presses de Kelmscott est sortie toute floraison d'ouvrages magnifiques, imprimés, comme ceux d'autrefois, sur un de ces beaux papiers à la forme où la gravure sur bois fait merveille, avec des caractères particuliers aux formes pleines, robustes et francs dans l'aspect, qui ne sont autres que des types gothiques simplifiés, avec des encadrements de page bien compris, dessinés avec



goût, et dans le sentiment même du texte comme dans les manuscrits du temps de saint Louis ou dans les livres d'heures de Fouquet, par Morris et par son élève le plus cher, Walter Crane. On se rend compte, quand on feuillète ces beaux livres admirablement mis en pages, illustrés de motifs sans maigreur et où les effets de blanc et de noir sont ménagés avec un goût si adroit et si sûr, de tout ce que Morris, dans des genres différents, eût pu faire, de la révolution qu'il eût pu opérer s'il avait été vraiment inventeur, et si, au lieu de se borner, comme il fit, à puiser sans fin dans le passé, il avait eu un fond personnel où puiser.

Ses continuateurs sont allés plus loin que lui. Walter Crane, outre l'illustration, où il excelle, à condition de n'y pas chercher la couleur, et qui n'est pas plus capable que Morris d'inventer, mais qui est un arrangeur ingénieux, a fouillé dans l'art byzantin; il y a repris le grand principe de la stylisation, c'est-à-dire de la réduction des motifs naturels à leurs éléments essentiels et de leur simplification raisonnée, pour les adapter à l'emploi décoratif. Il a transporté le principe dans le papier peint, dans le vitrail, dans l'étoffe, et il en a tiré de beaux effets, d'un grand style. Son apport, s'il se bornait à cela, serait maigre. Mais où Walter Crane s'est montré vraiment supérieur, c'est dans le rôle, assumé par lui, d'initiateur à l'art. Nul n'a plus contribué à susciter partout l'enthousiasme, à recruter partout des prosélytes, à former surtout des élèves qui propagent dans le Royaume-Uni ses méthodes. C'est l'éducateur et l'éveilleur d'idées de la jeunesse.

A Townsend, à Frampton et aux autres revient l'honneur d'avoir définitivement créé ce nouveau style que Morris n'avait qu'entrevu. Leurs décorations d'intérieur sont célèbres : elles se recommandent beaucoup moins par une entente parfaite du confort que par l'originalité et le raffinement de leurs recherches. Avec un grand bon sens, ils ont restitué à la cheminée, dans leurs compositions, la place d'honneur qu'elle occupa jadis : ils en ont fait, dans chaque pièce, le centre d'intérêt. Tantôt ils lui ont rendu l'aspect monumental du gothique, tantôt ils l'ont encadrée dans un arrangement compliqué, mais toujours séduisant, d'étagères où les grès flammés aux tons riches, les faïences vulgaires aux tons simples, ennoblies par les fleurs qu'elles contiennent, alternent avec les livres, les bibelots délicatement orfèvrés, les verres irisés ou gravés. Les murailles, sous leur direction, se garnissent à leur base d'un revêtement de cuirs repoussés et gaufrés; les petits coins arrangés pour l'intimité se multiplient. Toute maison décorée par eux est une succession toujours heureuse de surprises, une harmonie toujours chatoyante de couleurs. Le mobilier, par contre, si ingénieusement agencé qu'il paraît, ne supporte jamais l'examen.

Dans les formes, la raideur domine. C'est un mélange curieux et piquant où l'observateur démêle sans peine le principe de nos bancs de jardins Louis XVI à claire-voie, compliqué, dans le détail, du balustre flamand aminci et légèrement fuselé. Le tout odieusement fabriqué, en bois blanc, avec le mépris le plus profond pour cet art où la France, jadis, excella, de la belle et solide menuiserie, des assemblages logiques et soignés. Juxtaposés à grand renfort de colle, vaille que vaille, les morceaux tiennent un peu par miracle : il est vrai qu'ils ne tiendront pas longtemps et qu'ils s'écrouleront, tant ils sont frêles, sous le poids de tout individu de forte taille qui s'y laissera tomber par mégarde. Le regard, en revanche, est flatté des couleurs dont le meuble est revêtu, et qui, sous le gris perle et le vert d'eau, le jaunâtre ou le blanc de leur laqué, dissimulent les tares de la fabrication. C'est le dernier mot du trompe-l'œil et du toc.

Pour cette catégorie de mobilier, la vogue, en Angleterre, fut courte. Si l'on ne fut pas, dès le premier moment, éclairé sur sa médiocre valeur artistique, on ne tarda pas, du moins, à être renseigné sur sa fragilité. On s'en détacha comme on s'en était épris, en un clin d'œil, et la haute société d'aujourd'hui est revenue à ses premières amours, au meuble véritablement menuisé, à la française, au Louis XV, au Louis XVI, à l'Empire. Seul, le menu fretin continue de se jeter sur ces objets de pacotille avec un engouement facile à expliquer : l'aspect en est riant, le prix modique. On se donne, en les achetant, l'air artiste. Il n'en faut pas davantage pour que la maison Maple continue, en les fabriquant, de faire fortune.

Ses produits trouvent d'ailleurs en France même un débouché précieux, et le style anglais florira, longtemps encore, dans notre bon pays de gogos.

Passons à la Belgique. Nous y verrons un mouvement non moins vif, un élan non moins passionné vers la recherche de formes nouvelles. Mais ici, contrairement à ce que nous avons constaté outre-Manche, où les résultats les plus satisfaisants sont fournis par des adaptations d'art ancien, nous trouvons un jaillissement spontané, une verve créatrice et des dons d'invention vraiment rares. Le tout dû à l'initiative d'un artiste qui n'a pas quarante-cinq ans aujourd'hui, et qui depuis dix ans fait école, de l'architecte Horta.

Rien d'imprévu et de varié comme son œuvre. Elle n'en est pas moins d'une admirable unité. Tout s'y tient. Tout y est dicté par un sens étonnant de l'harmonie, de la coordination entre elles des parties, de la subordination des parties à l'ensemble. On peut ne pas aimer tout ce qu'il crée, regimber devant des conceptions qui bouleversent toutes nos habitudes, et s'arrêter stupéfait de leur audace : on est obligé quand même de convenir que tout ce qu'il crée obéit à une loi, se ramène à une directrice des plus simples. C'est le triomphe de la logique.



Architecte, il s'est pénétré fortement de la nécessité absolue de s'inspirer, dans tout ce qu'il construit, de la personne morale et du tempérament de son client. Il ne comprendra pas de la même façon l'habitation de l'ingénieur ou du poète, de l'homme d'affaires ou de l'oisif. L'habitation construite, il la décorera, il la meublera, il l'ornera de motifs inventés par lui seul. C'est le principe, si vous voulez, de Morris, mais avec quelle rigueur, avec quelle fertilité d'imagination il l'applique! Morris, d'ailleurs, n'est pour rien dans l'éveil et dans la formation de ses idées. Ce qui en a provoqué chez lui l'éclosion, c'est la lecture, d'une part, des traités techniques et des ouvrages de vulgarisation de deux Français, Viollet-le-Duc et Ruprich-Robert, c'est d'autre part l'observation assidue des constructions gothiques. Lancé très tôt dans la vie, faute d'argent, il a travaillé dès l'âge de quinze ans, comme rapin, dans l'agence d'un architecte des monuments historiques. Le hasard lui a permis ainsi d'étudier, au cours des restaurations d'églises belges successivement entreprises par son maître, les procédés de construction et de décoration des maîtres d'autrefois, et cette étude l'a convaincu de deux choses : 1^o que l'art gothique est un art étonnamment complet, admirablement approprié au climat sous lequel il s'est produit, admirablement ordonné, et, de toutes les manières de bâtir, la plus savante en même temps que la plus simple; 2^o que, pour créer aujourd'hui un art neuf, il faut à tout prix se régler sur les principes jadis observés par les maîtres gothiques, mais en tirant des applications différentes. Et il a joint l'exemple au précepte. Les exemples, à l'heure qu'il est, sont nombreux. Il est aisé, en les comparant l'un à l'autre, d'en déduire la formule et de dégager de toutes les variétés le type exact. Étudions, dans Horta, le type du petit hôtel.

Ce qui le caractérise avant tout, c'est l'ingénieuse répartition de la lumière. Dans les grandes villes les espaces sont mesurés, le terrain cher. Il devient, dans ces conditions, difficile de faire pénétrer partout la lumière, source de gaieté, source de chaleur et de vie. Qu'imagine Horta? Au lieu de construire sa maison d'un seul bloc, avec des pièces éclairées sur la rue, d'autres, en revanche, par derrière, prenant jour sur une cour intérieure très étroite transformée par les murs voisins en un puits ténébreux, humide et malsain, il construira son hôtel en deux corps séparés, je devrais dire plutôt réunis, par une cour vitrée intérieure où il placera d'un côté l'escalier, de l'autre un jardin d'hiver. Le corps de bâtiment en façade n'ayant plus qu'une rangée unique de pièces, comme le corps de logis de derrière, et l'escalier se trouvant rejeté dans la cour, les dimensions de cette cour intérieure seront doublées, sans que l'architecte ait gâché quoi que ce soit de l'espace habitable. Toutes les pièces auront ainsi leur part de soleil; toutes, elles bénéficieront du contingent voulu de lumière, et le vitrage est disposé de telle façon que l'air du dehors y pénètre au gré de l'habitant, avec toute l'abondance et toute la pureté désirables.

Voilà, vous en conviendrez, qui est neuf, et d'une ingéniosité indéniable. Il est pourtant arrivé à Horta d'aller beaucoup plus loin, et je resterai toujours enchanté d'un petit hôtel que j'ai vu à Bruxelles, et qui est le dernier mot de l'inédit. Figurez-vous une maison où la division ordinaire par étages a complètement disparu pour faire place à huit ou dix quarts d'étage répartis sur les différents paliers d'un grand escalier large et doux dont la spirale se développe autour d'une énorme cage de verre où la flore des tropiques s'épanouit. Chacun de ces quarts d'étage est formé, suivant la destination à laquelle il est affecté, d'une pièce très vaste ou de deux pièces, prenant jour, non plus comme dans le type d'habitation qui précède, sur le puits de lumière intérieur, mais sur un jardin assez vaste qui fait le tour de la construction. Au rez-de-chaussée, vestibule, lavabos, concierge. Au premier quart d'étage, un parloir où l'on reçoit les visiteurs non intimes; au second, salon de réception; au troisième, salle à manger et office relié par un monte-charges à la cuisine placée en sous-sol; au quatrième, cabinet de travail, fumoir; au cinquième, chambre à coucher principale et cabinet de toilette; au sixième, seconde chambre à coucher; au septième et au huitième, chambres de domestiques reliées par un escalier spécial au sous-sol. Une habitation comme celle-là n'est-elle pas pour un vieux garçon, ancien explorateur, et qui a gardé de ses voyages aux pays chauds l'amour des fleurs étranges et des végétations luxuriantes de là-bas, l'idéal du confortable et du *home*?

Impossible de rêver, vous le voyez, architecture plus étroitement adoptée à la personnalité, au tempérament et aux goûts du propriétaire. Comme le tailleur qui vous fait un habit sur mesure, l'architecte, avant de construire, prend la mesure et s'inquiète de l'être moral du client. C'est de l'individualisme bien compris, et l'individualisme, d'ailleurs, est le principe sur lequel Horta fait reposer toutes ses innovations, aussi bien dans l'ameublement ou dans la décoration intérieure que dans la construction. Il établira pour un homme gras d'autres sièges que pour un individu sec et maigre, il disposera les meubles sur un type essentiellement différent. S'il lui arrive de fournir à des clients divers des modèles identiques, c'est que ces clients n'auront de personnalité physique ni morale bien tranchée. Rien n'est, à mon sens, plus logique; rien ne caractérise plus nettement l'art nouveau.

Même accent de nouveauté dans les formes données par l'architecte à ses meubles. Ses pieds de table, pour ne citer qu'un exemple, se reconnaîtraient entre mille, avec le renflement bulbeux et côtelé de leur base, dont la première pensée lui a été fournie par certaines espèces de courges. Mais s'il prend l'idée première de ses formes dans des motifs de nature, Horta ne copie jamais ces motifs. Il leur fait subir une modification préalable, il les désindividualise, en quelque sorte, pour mieux les adapter à leur but. Il



se refuse même à utiliser, dans la décoration, certains types de fleurs dont le dessin se prête à merveille à la stylisation. Il les exclut formellement de ses compositions. Les seuls motifs dont il consente à orner ses peintures de cage d'escalier, de vestibule, ses vitraux, ses tapis de pied, ses tentures, sont des arabesques de lignes et des arrangements de couleur où une fantaisie débridée se donne carrière.

En cela, croyons-nous, il a tort, et son exclusivisme n'est pas de mise. Les motifs de nature auront toujours leur place assignée dans le décor d'une habitation, à condition qu'on ne les ait pas copiés servilement et qu'ils soient stylisés juste à point pour nous offrir, non l'image réelle des choses, mais leur souvenir adouci, transposé, leur ressemblance atténuée et lointaine. Ils produiront dans ce cas sur nos yeux et, par suite, sur notre cerveau, l'impression de douceur, d'apaisement et de calme qui nous est bonne après les travaux de la journée; ils exerceront un effet sédatif sur nos âmes et, les rafraîchissant, ils les prépareront d'autant mieux par là même au travail nouveau du lendemain.

Cette critique formulée, il n'y a qu'à s'incliner devant le génie créateur d'Horta. On s'émerveille, quand on passe en revue ses trouvailles, du sens pratique et du goût d'art exquis qu'elles décèlent. Ici, c'est un lustre électrique dont les branches, pareilles, dans leurs ondulations, à des fils, tombent mollement du point de suspension et projettent leur grappe lumineuse en tous sens comme une légère pluie d'or. Là, c'est une cheminée, garnie, sur ses montants, de bronzes d'applique, dont les tiges, après avoir dépassé la tablette, se divisent en souples rameaux qui feront fonction de torchères. Et, dans la décoration, dans le meuble, partout, même entrain, même recherche du mouvement, même aisance dans le caprice des lignes.

Au style d'Horta s'oppose le style de Van de Velde, moins profondément étudié, infiniment moins personnel, car il procède en droite ligne de Morris, et celui de Sérurier, de Liège. Ce dernier a du meuble une conception très juste. Nos menuisiers, nos huchiers du moyen âge ont travaillé jadis pour les Flandres; ils y ont formé des élèves qui ont fini par les égaler. La tradition du meuble robuste bien construit, logiquement architecturé, s'est toujours maintenue, depuis lors, dans les pays wallon et flamand, et Sérurier, en cherchant du nouveau comme Horta, n'a pas manqué d'apporter à l'exécution matérielle de ses types un souci tout particulier des lois qui régissent le meuble. Quant à Van de Velde, s'il emploie, comme les Anglais, le laqué, ce n'est pas, comme eux, pour cacher les défauts de fabrication, c'est surtout pour introduire, avec la couleur, un élément de gaieté nécessaire et pour harmoniser le mobilier avec les tentures aux tons clairs, vert tendre et jaune pâle, dont il use. En tout cas, Van de Velde n'a pas, au même point que Sérurier, le sens du meuble; il n'a pas davantage le don d'invention et l'universalité d'aptitudes d'Horta. Il faut voir en lui surtout un arrangeur subtil, un metteur en scène délicat, l'idéal en un mot du tapissier décorateur.

Des mérites analogues à ceux d'Horta caractérisent d'autres architectes bruxellois, parmi lesquels figure au premier rang M. Hankar. Chez lui, comme d'ailleurs chez Horta, la grande nouveauté consiste en des arabesques de lignes flamboyantes fort curieuses.

Considérons maintenant le travail qui s'est accompli depuis une quinzaine d'années en Belgique, sous la main d'habiles spécialistes, dans tous les arts qui relèvent de la décoration: nous y verrons, dans l'industrie du tapis, dans le vitrail, dans l'orfèvrerie, des progrès vraiment surprenants. Je n'ai le temps ni de les détailler, ni d'en faire ressortir l'intérêt. Je me contenterai de signaler les jolies inventions de de Feure dans des panneaux décoratifs qui constituent des modèles achevés de marqueterie, dans des éventails d'une grâce originale, et les broderies en soie appliquée du sculpteur de Rudder et de sa femme.

Passons à l'Allemagne.

Elle a tenté depuis 1870, dans les arts, le même effort puissant, réfléchi, que dans la grande industrie, et cet effort, s'il n'a pas encore abouti à des résultats de premier ordre, n'est pourtant pas resté vain. Dans le domaine des arts, la nature de l'Allemand est ingrate: elle n'est pas absolument réfractaire. Il se noie volontiers dans l'infiniment petit, et l'importance qu'il attache au détail, le souci minutieux qu'il y donne l'empêchent souvent de voir d'ensemble et d'élargir, en le concentrant, son effet. Son sol a produit de grands artistes, mais en petit nombre et qui valent plus par l'application, la patiente et lente analyse, la solidité et le fini du travail que par la force créatrice et l'élan. Il n'en est pas moins vrai qu'en ce moment l'Allemand se modifie très à son avantage.

Si toutes les conquêtes de la Prusse n'ont pu faire qu'il se soit créé pour la peinture à Berlin un centre d'art analogue à celui de Munich et, à plus forte raison, de Paris, l'éducation artistique y a fait un progrès très sensible. L'architecture surtout s'y est développée; elle y a même affirmé, dans ces dernières années, des qualités qu'on ne se serait jamais attendu à lui voir.



Je me souviendrai toujours de la pénible impression que j'ai emportée de Berlin, voilà dix-sept ans bientôt, à mon premier voyage en Allemagne. A droite et à gauche des Tilleuls, dans le damier nouvellement tracé des longues rues qui constituent aujourd'hui le quartier le plus animé et le plus vivant de la grande ville, des milliers et des milliers de maisons à quatre et cinq étages dressaient leurs lourdes façades, construites dans un style bâtard dérivé de la Renaissance italienne, et caractérisées par une surcharge ornementale d'une prétention et d'un mauvais goût également criards. J'en fus littéralement écœuré. Il ne me semblait pas qu'un peuple aussi mal doué pût jamais, à quelque prix que ce fût, réagir contre des tendances aussi désastreuses et créer, même exceptionnellement, autre chose que de grossiers pastiches dépourvus d'originalité et de sens d'art.

Quelle ne fut pas ma surprise, l'an dernier, en repassant à Berlin, d'y voir une nouvelle poussée d'édifices irréprochables de goût et parfois vraiment neufs de style. Pour la Renaissance

italienne, même passion, même prédilection enragée que naguère, mais la passion n'est plus, cette fois, malheureuse. Édifices publics et constructions privées portent la marque, dans ces imitations, d'une ingéniosité éclairée qui s'atteste avec toute la délicatesse voulue dans l'Augustiner Brau de la Friedrichstrasse comme dans le musée des Arts décoratifs de la Prinz Albertstrasse. Quant aux types d'habitation nouveau style, ils abondent dans ce Berlin nouveau que l'extension du commerce et le développement du luxe ont fait surgir, en moins de dix ans, sur la gauche du Thiergarten, dans la direction de l'ouest, et qui ne fait plus qu'un avec Charlottenburg.

Ici, l'on va de surprises en surprises. Le mauvais, tout compte fait, n'y manque pas, et des erreurs fondamentales y éclatent. Rien de plus odieux, par exemple, que les types d'habitation inspirés de notre Louis XV et gâtés par un fâcheux amalgame de décorations nouveau style, qui s'échelonnent sur le Kurfürstendamm et dans les rues ou places adjacentes. En revanche,



les adaptations du style vieux-allemand à nos usages modernes, avec leurs combles élevés couverts de tuiles vernissées, avec leurs pignons à auvent, avec leur aménagement intérieur inspiré des anciennes formes tudesques, méritent une sérieuse attention. Il y a même, dans ce genre du vieux neuf, des trouvailles charmantes, entre autres la maison des artistes édifée à Charlottenburg par Sehring, pour un groupe d'amis cultivant toutes les formes de l'art. Rien de gai à l'œil, dans leur simplicité bien voulue, comme ces grands murs de briques relevés, pour tout ornement, aux pieds-droits des fenêtres, de quelques colonnettes en pierre blanche et agrémentés, sur les combles, de terrasses dont les balustrades d'un joli modèle, sont gardées par des ours héraldiques d'un beau style.

Il y aurait lieu, si je n'étais contraint de me borner, d'insister sur d'autres créations de Sehring et de commenter, en même temps que son théâtre de l'Ouest, le groupe d'habitations qu'il y a joint. Je ne puis que mentionner pour l'instant l'heureux effet des emprunts faits par l'artiste au vieil art allemand, ses grands murs extérieurs dont la brique encadre des trumeaux de crépi badigeonnés, suivant la mode ancienne, de peintures, ses amusantes silhouettes de gargouilles, et les curieux motifs de cheminée qui animent et peuplent ses toits.

Le développement des grands magasins, d'autre part, a fait naître une architecture nouvelle dont le principe, cette fois, est tiré non du vieil art allemand, mais des constructions similaires exécutées en France. Nous avons eu l'honneur, en effet, de fournir à l'étranger le prototype du grand bazar commercial, et le nom de l'architecte Sédille, mort à Paris le mois dernier, restera intimement lié à l'histoire de ce mode nouveau de construction. Il l'a sorti tout armé de son cerveau. Ni le Louvre, en effet, ni le Bon Marché, formés par agrandissements successifs, et qui n'ont pu procéder à ces agrandissements qu'en annexant au noyau primordial des constructions déjà existantes dont ils respectaient forcément l'allure tout en aménageant l'intérieur à leur guise, ne diffèrent, par l'aspect extérieur, du type ressassé, genre caserne, dont les étages superposés peuvent servir indistinctement à toutes fins. C'est le type de la boîte à tout faire, sans goût, sans accent et sans style.

La destruction, par un incendie, du Printemps, fut pour Sédille, chargé de le reconstruire, l'occasion de chercher la formule architecturale qui convenait à cet organisme nouveau. Il s'en acquitta d'une façon magistrale.

Regardez attentivement le grand immeuble encadré entre le boulevard Haussmann et la rue de Provence, la rue du Havre



De Feure, pinx.

Typographie Goupil, Paris.

Ayuntamiento de Madrid

et la rue Caumartin, et faites abstraction de la façade, dont l'arrangement, si heureux qu'il soit, est quelconque parce qu'il n'est pas dicté, comme le reste, par une logique impérieuse, — vous serez frappé de la disposition toute spéciale affectée par les grandes lignes de la construction. Elles affirment, non des tranches horizontales parallèles, comme les maisons ordinaires, mais des travées verticales séparées par de gigantesques piliers qui, du sol, montent d'un seul élan jusqu'au comble.

Cette disposition suffit à elle seule pour donner à la construction l'unité et pour en marquer la destination en même temps. On ne la prendra pas, de l'extérieur, pour une maison d'habitation, un hôtel ou une banque. Il n'y a plus étages, mais galeries, et la division par étages, supprimée, supprime du même coup la muraille. Entre les hauts piliers, rien que du fer et du verre, une superposition de baies lumineuses par où la lumière entre à flots dans la cage, dans la ruche colossale, pour mieux dire, dont les innombrables rayons se surchargent du miel appétissant des légères et gaies fanfreluches.

Et toutes ces travées verticales aboutissent, du côté de l'intérieur, à un point lumineux qui est le grand axe et le centre d'intérêt de l'édifice, au grand hall, éclairé par le haut, sur lequel toutes les galeries sont ouvertes, et qui envoie sans se lasser aux galeries, pour remplacer l'air vicié que des respirations trop nombreuses y accumulent, l'air frais aspiré dans la rue par l'ouverture incessante des portes.

Depuis 1880, date de l'inauguration du *Printemps*, la construction de Sédille a servi de modèle à tous les édifices du même genre construits à l'étranger. L'Amérique s'en est emparée, et l'Allemagne. Américains et Allemands, tout en respectant religieusement les données fournies par Sédille, ont empreint leurs créations d'un accent plus personnel encore, et je ne sais rien de plus parfait, dans ce genre, que la maison Wertheimer, édifiée il y a cinq ou six ans, à Berlin, par les architectes Messel et Altgeld. Même principe de construction qu'au *Printemps* : grandes travées verticales séparées par d'énormes piliers ; dispositions intérieures analogues, mais la corniche et la ligne du comble plus heureuses. Le fer apparent des grandes baies orné d'un revêtement de bronze bien conçu ; enfin, les piliers du centre, ceux de l'entrée, décorés d'un immense bas-relief qui règne sur toute la hauteur et dont les arabesques de bronze, incrustées dans leur cadre de pierre, constituent un motif de décoration large, imposant, bien compris et en conformité absolue avec la destination de l'édifice.

Si de Berlin nous passons au reste de l'Empire, nous constaterons partout le même élan, la même tâche accomplie avec la même méthode, la même soumission respectueuse, dans des constructions d'un esprit moderne, aux principes légués par l'art ancien. Partout aussi une extrême variété, tenant d'une part à ce que l'Allemagne n'est pas centralisée, comme la France, à l'excès. L'unité administrative n'y a pas entraîné, comme chez nous, l'uniformité dans toutes les façons de voir ou de penser. Les principautés de jadis avaient créé sur tous les points de l'Allemagne de petits centres artistiques ou intellectuels. Ces centres subsistent encore. De là, dans la manière de construire, autant de types. Joignez-y, d'autre part, la diversité des matériaux de construction : sur les bords du Rhin, le grès rouge, ailleurs la brique ou la pierre, vous ne vous étonnerez plus que le mouvement dont nous avons marqué l'existence à Berlin se complète par quantité de petits mouvements secondaires, analogues dans leurs tendances, et dont les effets, pourtant, seront autres.

Les plus heureuses réussites qu'il m'ait été donné de remarquer dans l'Allemagne du Nord sont la nouvelle gare et la nou-

velle Banque de l'Empire, à Cologne. La première, toute en briques vernissées, avec des vestibules, des salles d'attente, des



buffets de dimensions énormes, des escaliers monumentaux assurant à merveille, pour les foules les plus considérables, l'accès et le dégagement des quais, a certainement servi de modèle aux architectes belges qui ont construit la nouvelle gare d'Anvers, une merveille. La seconde est une délicieuse construction en grès rouge, inspirée du *xv^e* siècle haut-allemand, et dont les aménagements intérieurs sont parfaits. A citer encore, dans le même genre, le nouvel édifice, également en grès, qui abrite, à Saverne, près de la gare, le bureau central des télégraphes et des postes.

L'Allemagne du Sud a gardé, dans les constructions nouvelles qu'elle érige, la tradition d'un rococo italien très pompeux qui s'affirme, avec moins d'autorité que d'éclat, dans le Palais de Justice de Munich. Mais cette tradition, soigneusement entretenue par les architectes officiels, tend de plus en plus à être délaissée par les autres. Comme à Berlin, les constructions de brasseries-restaurants y ont été, depuis quelques années, fort nombreuses, et là, les souvenirs du vieil art allemand prédominent. Où l'on trouve, par contre, et en assez grande quantité, du vrai neuf, c'est dans la construction privée. Le nouveau style y est encore un mélange d'influences souvent opposées, mais il s'y manifeste une recherche point banale. Ce résultat, presque unique en Allemagne, est dû à l'initiative prise à Munich par un groupe d'artistes à peu près analogue à celui que forment chez nous Plumet, Selmersheim, Dampt, Charpentier, etc. Leurs efforts ont abouti à créer quelques jolis modèles de meubles, et ils ont remis sagement en honneur la nécessité de subordonner le dessin et l'ornementation d'un motif aux conditions de la matière employée. Leur influence ne s'est pas fait sentir qu'à

Munich; elle est pour beaucoup, à coup sûr, dans tous les essais de mobilier dont la vue m'a frappé à Berlin.

L'Autriche est entrée dans le mouvement assez tard. Mon passage à Vienne, l'an dernier, ne m'a rien révélé qui fût exceptionnel. On trouverait beaucoup plus de nouveautés en Russie, où le vieil art national, étudié avec toute l'attention qu'il mérite, commence à fournir aux jeunes gens qui s'exercent dans l'art décoratif des motifs ingénieux de décoration. Mais ce retour à la vieille tradition nationale n'est visible que dans des encadrements de pages, des affiches. Il est dû, pour la plus grande part, à Golike, l'habile directeur d'un journal satirique, le *Chout*, dont les illustrations en couleurs de légendes et de chansons anciennes m'ont charmé par leur spirituelle et légère fantaisie. L'industrie du meuble et celle de la décoration intérieure restent encore asservies au goût français et allemand d'autrefois. Il faut faire exception pour les meubles de l'architecte Melzer, qui exposera sans doute ses créations au Champ-de-Mars, et, dans le domaine des travaux féminins, pour des tentures brodées, dans un sentiment très moderne, par une jeune artiste de Moscou.

En Hollande, un courant très vif d'art nouveau s'est récemment aussi dessiné. L'influence de l'Extrême-Orient y est marquée, mais d'un Extrême-Orient qui n'est ni la Chine ni le Japon.

Les exemples de l'art malais ont transformé de fond en comble l'industrie des tissus imprimés. Les dessinateurs hollandais en ont tiré, pour leurs modèles d'étoffes, un fonds inépuisable de motifs, exclusivement composés de lignes vermicellées, contournées en fines arabesques dont le capricieux dédale se détache en jaune et en brun sur fond blanc. Sous la main de Van Hoytema, la décoration du livre a pris un aspect fantastique où l'observation de la réalité se mélange d'un curieux appoint de japonisme. Mais le japonisme apparaît là seulement. Partout ailleurs, c'est véritablement d'idées nouvelles qu'on s'inspire. L'industrie du tapis, exercée par de pauvres paysans de campagne avec des procédés absolument primitifs, a modifié, comme l'industrie des tissus, ses modèles, et elle les a modifiés dans le même sens : arabesques de lignes, emploi de couleurs très foncées. Aucune innovation dans le meuble, mais, dans l'architecture privée, de piquants essais de formes nouvelles.

Il va sans dire qu'en parlant ainsi je ne fais pas la moindre allusion au pompeux et lourd édifice qui a reçu, il y a une douzaine d'années, les collections du musée d'Amsterdam. Rien de plus fastidieux, de plus lamentablement vieillot que cette bâtisse qui n'a même pas le mérite d'encadrer dignement ses richesses et qui loge la *Ronde de nuit* de Rembrandt dans une cave. Mais les constructions neuves d'Amsterdam, celles surtout qui ont été dirigées par l'architecte de la nouvelle Bourse, témoignent d'un sens du pittoresque et d'une originalité parfois apprêtée mais réelle.

Nous avons fait le tour, ou peu s'en faut, de l'Europe. Nous ne disons rien, parce que nous n'avons rien à en dire, des pays scandinaves où le grand appétit de nouveauté qui dévore l'ancien monde s'est surtout manifesté en peinture. Une exception, pourtant, et charmante, à noter en Danemark où l'on s'est efforcé, avec infiniment de goût, de relever l'art du livre. On est redevable, en ce genre, à M. Frantz de Jessen, d'une plaquette où tous les aspects de la vie extérieure, les monuments, la circulation, les promenades de Copenhague et de ses environs sont passés en revue. L'œuvre est un véritable bijou de typographie, de mise en pages, avec des frontispices, des vignettes et un papier de garde du goût le plus délicat et le plus sûr.

La Suisse fait du vieux neuf; l'Italie organise partout des écoles de dessin et d'art décoratif, mais le talent des élèves qui en sortent s'est limité jusqu'ici à l'affiche; l'Espagne, écrasée d'impôts et courbée sous le poids de sa défaite, est en retard; le Portugal sommeille doucement. Il faut, pour trouver des pays où l'on cherche, où l'on crée, où l'on rêve aussi de nouveau style, franchir l'Atlantique d'un bond et passer aux États-Unis.

L'architecture y est florissante; elle s'est caractérisée surtout, jusqu'ici, par des adaptations variées de styles anciens. Le roman lui a beaucoup servi. La quantité d'églises, de banques, d'hôtels particuliers qui se sont construits sur des types romans remaniés, est incalculable. Depuis une dizaine d'années, l'imitation de l'art antique a sensiblement repris faveur. Aucune originalité en tout cela. On en trouverait davantage dans les aménagements intérieurs, ameublements et décoration de grands hôtels, de salles de réunion ou de concert, de grandes sociétés industrielles, financières, etc. La note dominante y est le besoin de paraître, un goût de luxe qui va jusqu'à l'orgie, un tape-à-l'œil effroyable et criard. Ce ne sont partout que bois précieux, revêtements de marbres rares et d'onyx, profusion inutile de bronzes. Mais tout cela tend à disparaître aujourd'hui pour faire place à un art plus raffiné et plus sobre. En tout cas, je ne vois dans toutes les créations de cet art américain, si vanté depuis l'exposition de Chicago, qu'une chose, une seule, à retenir : les verres exquis de Tiffany. Tous ceux d'entre vous, lecteurs, qui suivent les expositions annuelles ont pu voir, à plusieurs reprises au Champ-de-Mars, les vitraux exécutés par l'artiste avec des matières opalisées ou laiteuses à ravir. Ces vitraux pourtant ne sont rien, comparés aux merveilles que Tiffany a réalisées dans ses vases et qui constituent pour un œil d'artiste la jouissance la plus quintessenciée, la plus rare.

Avec l'Amérique nous avons terminé la liste des efforts tentés sur des rythmes nouveaux depuis dix ans, mais à ce tableau, très complet pour l'étranger, la France manque. Ses conquêtes ne sont pas vaines. Nous les énumérerons dans un prochain numéro.

FR. THIÉBAULT-SISSON.

GEORGES DE FEURE

Au milieu des tendances diverses de la jeune École française contemporaine, M. Georges de Feure s'est imposé depuis des années déjà à l'attention, et, il serait plus juste de dire, à l'admiration, par l'ingéniosité de son invention, par sa brillante technique et la puissance de ses facultés imaginatives. Son nom n'est pas encore, à vrai dire, de ceux qui d'emblée sont devenus populaires, et je l'en félicite ; car la muse de M. de Feure, muse étrange, tourmentée et malade, fuit de parti pris les sujets qui plaisent tout d'abord à la foule et ne connaît pas les faciles succès auxquels se complaisent tant de peintres de second ordre. Ce n'est pas à dire que cet artiste ne nous paraisse destiné à être un jour généralement compris ; mais comme tous ceux qui sont entrés résolument dans des voies inconnues, comme tous les novateurs hardis, il s'est soucie fort peu de l'admiration du grand public. Au lieu de descendre vers lui, M. de Feure a attendu que celui-ci se hausse peu à peu à la compréhension de son art, et il a bien fait.

Aussi n'a-t-il guère brigué jusqu'ici les suffrages des jurys ; c'est tout au plus si parfois, dans un des Salons, et perdu au milieu de la cohue des œuvres, M. de Feure montrait quelque petite aquarelle ou certains travaux d'art décoratif, car, dès le début, il excellait dans les activités les plus diverses. On ne saurait, en effet, oublier certains envois à l'Exposition des Cent

Épreuves que M. Marty organisa, il y a trois ans, dans les salons du *Figaro*. Mais le décorateur habile qui apporte tant de fantaisie à la décoration d'un éventail ou d'un paravent, qui dessine avec tant d'originalité et d'imprévu, et en même temps avec une rare conscience l'ornementation d'une glace ou d'un cadre, n'est pas là, quel que soit le charme de ces œuvres, dans son vrai domaine. Celui où il s'abandonne entièrement à lui-même, où il crée conformément à son moi, est tout autre. A côté de l'œuvre intéressante du décorateur, il y a celle du peintre ; c'est celle-là que nous voudrions essayer d'étudier tout d'abord, si toutefois il est possible d'exprimer avec de faibles mots le monde étrange de visions que son art évoque avec une profusion vraiment extraordinaire, et de pénétrer dans les arcanes de cette imagination puissante et tourmentée.

Quelle est donc, à première vue, l'essence de l'art de M. Georges de Feure ? Il semble que l'on puisse d'un mot résumer et caractériser l'œuvre de la plupart des maîtres, de ceux vers lesquels l'admiration va toujours, inlassée, et qui ont donné une forme éternelle à leurs rêves. Ainsi Michel-Ange incarne pour nous la passion tumultueuse, Puvis de Chavannes la suprême harmonie des lignes, Delacroix la volupté de la forme et du coloris. On définirait justement à son tour l'inspiration de M. de Feure en disant qu'elle est diabolique et qu'elle puise sa

raison d'être dans l'expression de la perversité et du mal. Nous verrons plus loin avec quelle acuité de sensation et quelle force expressive il a su réaliser cet idéal. Mais je voudrais auparavant chercher quels ont été les précurseurs de M. Georges de Feure.

Ceci, je me hâte de le dire, n'enlèvera rien pour nous à l'originalité de ce peintre si hautement personnel ; il n'en restera pas moins créateur d'une note d'esthétique qu'il a faite sienne. Mais quel est celui, — et l'histoire de l'art, à laquelle on ne saurait jamais assez revenir, nous le prouve bien, — qui s'est créé de toutes pièces ? L'art étant une série de transformations insensibles, chacun a plus ou moins trouvé son point de départ dans l'œuvre de ceux qui l'ont précédé. Cependant cette influence exercée sur lui par d'autres talents est infiniment moins sensible chez M. de Feure que chez la plupart de nos contemporains. Combien parmi ceux-là ont pu se dire avec raison la phrase désabusée de La Bruyère : « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de trois mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. »

Les maîtres, les précurseurs de M. de Feure, sont peu nombreux. L'un d'eux, sinon le premier en date, c'est ce peintre de l'école de Giotto (Oragna suivant les uns, Lorenzetti suivant les autres) qui peignit à la fresque sur les murs du Campo-Santo de Pise ces scènes infernales qui parlent à l'imagination un langage si effrayant ; puis c'est, plus encore, le Flamand Hiéronymus Bosch. Il suffit, en effet, de comparer le *Christ aux Outrages* de Bosch, au musée de



Gand, avec le frontispice fait pour la *Porte des Rêves* de Marcel Schwob, par M. Georges de Feure, pour constater la parenté de l'inspiration ; Breughel, lui aussi, se plaisait à ces enchevêtrements de lignes auxquels M. de Feure excelle. Un autre peintre qui put, dans une certaine mesure et, au dire même de l'artiste, exercer une influence profonde sur l'orientation de son talent, ce fut Quentin Matsys, dans son *Hérodiade* du musée d'Anvers, cette Hérodiade qui regarde avec une cruauté joyeuse, avec une sorte de sadisme, la tête coupée et sanglante de saint Jean-Baptiste. M. de Feure trouve en effet, et il n'a pas tort, que Quentin Matsys est le seul Flamand qui ait senti le côté pervers de l'âme féminine, et il le montre encore en ce panneau du musée de Bruxelles, où l'on voit des femmes pleurer pour ainsi dire avec volupté.

M. de Feure complète assurément le cortège de ces artistes qui ont ouvert la porte de l'enfer et de ses cauchemars, qui ont célébré les voluptés défendues et coupables ; mais si effrayantes que puissent paraître les diableries d'Orcagna, de Breughel ou de Bosch, si sensuelles et perverses que soient les pensées des héroïnes de Matsys, ce ne sont là que de chastes et pâles rêves d'enfants, si nous les comparons à certaines visions de M. de Feure. C'est que l'art du peintre de notre siècle s'est accru de tout un monde nouveau de sensations, de cet élément macabre et effrayant que des écrivains comme Baudelaire, Thomas de Quincey et Edgar Poe inventèrent. La jeunesse de M. de Feure s'est de bonne heure nourrie de ces poètes, et l'on dirait, à voir certaines de ses œuvres, qu'il a ressenti parfois l'angoisse malade, la sombre mélancolie de Quincey. Ce sont bien, dans les tableaux de M. de Feure, les étonnantes architectures que le grand écrivain anglais voit, dans ses rêves d'opium, « semblables à ces constructions mouvantes que l'œil du poète aperçoit dans les nuages colorés par le soleil couchant ».

L'une des œuvres où l'imagination de M. de Feure se révèle dans toute sa pompe, c'est le frontispice de la *Porte des Rêves*, étrange fusion d'idéal et de réalité, de beauté et de laideur, où les lis touchent à la fange. Combien elle est pure, en effet, cette princesse mystérieuse qui se contemple dans un miroir, tandis qu'autour d'elle grimacent des faces effroyables de démons, de sorciers et de sorcières qui dansent le sabbat ! Au milieu de ces sombres visions rendues avec une force magistrale

de composition et de dessin, c'est parfois quelque idylle très chaste, ce sont des fleurs et des figures de vierges, les horizons apaisés, les rives heureuses de quelque lointaine Thulé. On ne saurait passer devant cette œuvre sans insister sur le double côté à la fois idéal et pervers de l'inspiration de notre artiste ; c'est à la fusion ou plutôt à la juxtaposition de ces éléments que nous devons certaines de ses trouvailles les plus personnelles.

L'inspiration de ce peintre, qui veut « un art nourri de pensées » et qui a réalisé si complètement un idéal de peinture littéraire, est avant tout baudelairienne. C'est à la muse de l'auteur des *Fleurs du Mal*, bien plus encore qu'à Poe ou à Quincey, que M. de Feure a demandé d'appareiller avec elle sur la mer des ténèbres, et de

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ?
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.

Dans ses premiers tableaux, M. de Feure fut tellement

sous l'influence de Baudelaire, qu'il se contenta le plus souvent de le paraphraser. Dans une exposition de ses œuvres, qui eut lieu à l'ancienne galerie des Artistes modernes, il y a quelques années (la préface du catalogue avait été écrite par M. Paul Adam), il avait illustré quelques pages de Baudelaire qui se trouvaient le plus en rapport avec ses propres rêves.

Ce fut une révélation pour un public habitué aux fadeurs sentimentales de tant de peintres, de se trouver devant des toiles fiévreuses et tourmentées comme celles que lui inspiraient ces vers :

« La Débauche
et la Mort sont
deux aimables
filles
Prodigues de
baisers et riches
de santé... »

Comment ne pas se souvenir de ces femmes

damnées où M. de Feure s'égalait à Baudelaire en profonde mélancolie, en nous montrant ces

Chercheuses d'Infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de fleurs,

telles que Baudelaire les vit :

Comme un bétail pensif sur le sable couchées.

Notons en même temps combien, dès ses premières œuvres, certaines tendances de l'art de M. de Feure sont déjà personnelles, et combien les qualités de cet étonnant décorateur se manifestaient déjà. Il est difficile, en effet, d'interpréter d'une manière plus décorative les fleurs, les feuilles et les arbres qui constituent le décor de chacun de ses tableaux. Au milieu de





De Fours, pict.

Typographie Goupil, Paris.

cet enchevêtrement apparent, le point de vue de l'ensemble n'est jamais négligé ni abandonné. Le peintre n'oublie pas de concentrer l'intérêt sur la figure centrale de sa composition et dirige d'une main sûre son pinceau, son crayon ou son burin à travers cet ensemble d'ornements si complexes.

Dans une autre toile, intitulée *Spleenétique*, il a représenté

une femme d'une étrange et maladive beauté, assise sur une terrasse au milieu des feuillages roux de l'automne. La promeneuse solitaire fixe de ses yeux de rêve la ligne incertaine de l'horizon, et le tableau tout entier semble enveloppé comme d'une atmosphère de mélancolie et d'irréalité. Car M. de Feure a apporté à son art ce je ne sais quoi d'indéfinissable qui nous



séduit chez Baudelaire, et qu'aucun autre artiste, si ce n'est peut-être l'Anglais Aubrey Beardsley, a rendu jusqu'ici. Chacune de ses œuvres est comme une symphonie où un seul ton domine ; mais M. de Feure ne tombe pas pour cela dans la peinture monochrome ; l'harmonie générale est soigneusement indiquée, sans que cette recherche nuise en rien au souci du détail ; un tableau de M. de Feure a toujours au même degré l'unité de la ligne et l'unité de la couleur. Parmi les différentes toiles qui me

suggèrent cette remarque, je ne puis m'empêcher de songer plus particulièrement ici à la *Buveuse d'absinthe*, aux yeux étrangement fous ; la scène nage dans une sorte de transparence verte ; l'absinthe a été comme le *leitmotiv* de cette symphonie de couleurs.

Très curieuse également est son *Amoureuse du Mal*, tableau à l'huile de petite dimension comme il les aime ; mais point n'est besoin de recourir à de grandes toiles pour faire naître les

impressions les plus multiples. L'étrange amoureuse aux lèvres sensuelles, aux narines frémissantes, aux yeux allongés, au cou un peu fort et plein qui la proclament bien femme, et sur l'épaule de laquelle un oiseau de paradis vient apporter, parmi les étoffes et les fleurs, la magie de ses plumes étincelantes comme des gemmes, tient dans sa main fuselée (cette main si expressive et si irréprochable de dessin) un brûle-parfum. L'encens qui s'y consume n'évoquera en elle que des images de péché. Comme dans les rêves de haschisch, où le poison ne fait que décupler des sensations habituelles, ainsi la fumée qui s'envole prend corps aussitôt et enfante des visions mauvaises, qui s'indiquent dans le lointain, et auxquelles l'amoureuse se donne de toute la force de son imagination et de son beau corps palpitant de volupté.

Nous retrouvons la même délicatesse de composition dans son aquarelle : *Les Jardins d'Armide*, où l'on voit des femmes dont la beauté tient à la fois de Botticelli et des Pré-Raphaélites anglais, cueillir dans un grand parc aux vertes pelouses des fleurs fabuleuses.

Ses *Féminiflores*, parmi lesquelles je retiens tout particulièrement la *Tubéreuse* et la *Marguerite*, témoignent aussi des belles qualités de coloris et de dessin de M. de Feure. Sa peinture n'est pas de la peinture de pleine pâte, elle a la délicatesse et la légèreté d'épiderme que l'on admire chez les artistes de la Renaissance italienne, qu'ils se nomment Benozzo Gozzoli ou Filippino Lippi. De ces peintres du xv^e siècle, M. de Feure a aussi

l'impeccabilité du dessin et cette élégance de la ligne dans toute sa simplicité, qui caractérise les maîtres. Il me paraît aussi avoir rénové le « cerné », qui consiste à dessiner sur la peinture, à accentuer ainsi les contours et à limiter les surfaces. Nous retrouverons cette habitude du cerné chez d'autres peintres contemporains, mais personne n'en use avec autant d'art.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur quelques tableaux de M. de Feure, et mes lecteurs le noteront, en regardant ceux qui illustrent ces pages, pour voir l'importance capitale que la femme occupe dans son œuvre.

Certes M. de Feure est un peintre de la femme ; et il ne s'est pas contenté de savoir la placer, avec quelle grâce ! dans le cadre qui lui convient ; il n'a pas consenti à ne peindre que des poupées élégantes et superficielles ; il n'a pas seulement été épris de tous les secrets du corps de l'enchanteresse qu'il sait si bien nous laisser deviner sous l'enlacement des étoffes ; il a fait plus encore, il a pénétré jusqu'à son âme même et nous en dévoile tous les

mystères. La femme est bien pour lui l'être inconscient et pré-disposé au mal qu'une fatalité entraîne vers la perversité, vers le vice involontaire. Elle est, telle qu'il la voit, comme une fusion de toutes les âmes rêvées par les artistes, et elle pourrait nous dire comme la reine de Saba dans la *Tentation de Saint Antoine* : « Toutes celles que tu as rencontrées, depuis la fille des carrefours chantant sous sa lanterne, jusqu'à la patricienne effeuillant des roses du haut de sa litière, toutes les formes entrevues, toutes les imaginations de ton désir demande-les ! Je ne suis pas une femme, je suis un monde. » Et, plus encore que la reine de Saba, les sirènes que M. de Feure a peintes, ce sont celles qui se complurent dans la luxure et dans le sang, ce sont toutes les héroïnes du crime et de la volupté, que les noms de Messaline, de Salomé

ou de Lucrèce Borgia synthétisent à nos yeux.

Dans quelques aquarelles d'une savante recherche de coloris, et d'une complexité extrême de décor et d'ornementation, M. de Feure a représenté sous des traits de femmes les péchés capitaux. L'ordonnance et la disposition de chacune de ces œuvres sont en général analogues. La *Gourmandise* me requiert entre toutes. Dans un jardin comme le peintre les aime, voici une jeune femme devant laquelle s'entassent parmi l'or et les pierreries les mets et les fruits les plus rares. En vain un musicien essaye-t-il d'attendrir son âme, en vain des hommes lâbas s'égorgent-ils pour elle ! Comme la *Buveuse d'absinthe* elle reste muette, indifférente et insensible,

attentive seulement à sa volupté, et poursuivant son rêve...

Le type de femme qui lui est cher, M. de Feure s'est efforcé de nous le montrer autrement encore, et avec un moyen d'expression différent. Dans un acte, écrit il y a quelque temps, il a complété avec des mots la description de cette entité féminine que nous trouvons dans sa peinture, Béatrice de la décadence, fleur perverse éclos au milieu des rêves maladifs et des images impures. La pièce de M. de Feure, intitulée *Le Palais du Silence*, nous fait vaguement souvenir de certaines pièces de Maeterlinck, mais M. de Feure y est arrivé à une expression plus forte encore de la terreur, de cette terreur vague qu'Edgar Poe fait si bien naître dans l'âme du lecteur, et qui dans la *Chute de la Maison Usher* ou dans le *Masque de la Mort Rouge* va jusqu'au malaise physique.

Notre intention n'est pas ici de discuter, d'apprécier ou d'analyser la petite pièce de M. de Feure ; ce serait sortir des limites de cet article où nous ne voulons étudier que l'artiste. Nous



n'aurions donc rien dit du *Palais du Silence* (encore que cet acte nous intéresse), s'il n'était comme une paraphrase de beaucoup de ses œuvres décoratives. Le grand palais un peu mystérieux où s'agitent dans une atmosphère d'effroi des personnages étrangement hallucinés, cette galerie écartée où « le plafond, sculpté lourdement, écrase les colonnades de grès » ; ces « bancs de pierre

chargés de coussins gris souris sur le tapis perle » sont bien le cadre habituel de sa fantaisie. Cette abondance de détail et d'ornements, ces frêles vases translucides aux formes sveltes, ces potiches semblables à de monstrueux crapauds, puis, au delà des terrasses, l'infini du ciel et de la mer, voilà, esquissé en quelques mots, le décor d'une de ses toiles.



Ylsdin, la princesse du palais mystérieux, avec ses petites mains inquiètes et ses yeux impatients, qui se pare comme une fleur, est la sœur de la *Buveuse d'absinthe* ou de la *Belle de Nuit*. Elle est perfide, curieuse et cruelle, celle qui dit au vieil Hordaât : « Reste auprès de moi... je ne te fais pas peur j'espère, Hordaât... Tu as trainé la chaîne pendant des années dans la servitude. L'injustice tyrannique a chassé de ton cœur tout espoir en cette vie, et tu avances, routinier voyageur, sur le

chemin de l'amertume, que l'hiver de l'âge rend aride et morne... Cependant si tu veux me parler, le souffle du printemps doré frôlera ta tête blanche, tu connaîtras un bonheur si intense que tu douteras de la vie et de la mort. Parle! je poserai ma frêle main sur ton bras. Mon regard planera si longtemps sur tes yeux que ta raison ploiera sous le poids de ton cœur. Je te guiderai vers la forêt mystérieuse, et je passerai et repasserai près de toi. Tu t'assoieras contre un chêne, tu me verras danser sur

l'herbe blanche... Veux-tu, Horda, dis-moi que je suis belle, que tu me désires ardemment. Ta voix, ta voix, un millième de ton souffle pour toutes mes fibres d'amour. »

Ce don d'écrire est assez rare chez les peintres habitués de bonne heure à traduire leurs sensations d'une seule et même manière, et chez lesquels la perception des phénomènes exté-



rieurs ne se présente pas sous forme de mots. Ils ne voient guère des choses que le contours et la couleur, et ces impressions transcrites gardent toujours, pour qui sait observer, une apparence de peinture.

Loin de moi pourtant le désir de diminuer avec un aveugle parti pris tous les peintres qui ont écrit ; je n'oublie pas que nous devons à certains d'entre eux des morceaux admirables d'une grande noblesse de forme, d'un brillant extraordinaire et d'un pittoresque extrême. Ces caractéristiques me font surtout penser à notre grand Eugène Fromentin et à ses descriptions si savoureuses et si colorées de l'Orient. Mais, notons-le, ces peintres écrivains ne sont que bien rarement penseurs, restent en général peintres avant tout, et ne peuvent que difficilement secouer leur bagage technique. Prenons dans cette célèbre page de Dupré : *la Journée d'un paysagiste*, une phrase au hasard, celle-ci par exemple : « La nature est une toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques masses », ou encore « Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard qui monte... monte... aspiré par le soleil... et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant... On distingue enfin ce que l'on devinait d'abord. » Lisons également ce beau morceau de Delacroix, *Apollon vainqueur du serpent Python*, et nous sentirons chez le paysagiste comme chez le peintre épique, le même désir de continuer à peindre avec des mots, la même tendance à voir les choses sans essayer de les pénétrer et d'en deviner l'essence.

Plus rares au contraire sont les artistes qui dans leurs écrits peuvent faire abstraction de leur individualité, oublier toute question de technique et se montrer ici sous un jour tout différent. Un sonnet de Michel-Ange en pourrait fournir l'exemple. La forme en est si concise, le sens si profond, l'auteur sait pénétrer avec tant d'acuité dans le cœur humain et donne enfin à sa pensée une forme si immatérielle, que l'on aurait quelque peine en le lisant à se souvenir qu'il fut le premier des sculpteurs de toutes les écoles et de tous les temps. Parmi les modernes l'Anglais Dante Gabriel Rossetti qui fit la *Béatrice* de la National Gallery et le *Rêve du Dante* du Musée de Liverpool, posséda ce don précieux de pouvoir se dédoubler absolument, et de rester dans des poèmes comme la *Demoiselle Édue* tout à fait en dehors de son œuvre de peintre.

Il est évident que des maîtres comme ceux-là ont un droit plus grand encore à notre admiration puisqu'aucune préoccupation de technique et de forme ne vient jamais entraver l'envol de leur pensée, et qu'ils manient tour à tour sans faire aucune différence le pinceau ou la plume.

Si l'on désirait classer M. de Feure parmi les uns ou les autres de ces peintres écrivains, ce n'est pas à ces derniers qu'il faudrait l'assimiler. Et quand même cela serait, je ne songerais pas un instant à mettre M. de Feure pas plus du reste qu'aucun autre artiste moderne à côté d'un Michel-Ange ; ce serait lui rendre un bien mauvais service que d'oser comparer la muse malade de l'artiste du *xx^e* siècle à la puissante et grandiose *Nuit* du Buonarrotti ; et bien frêle serait quelque-une de ses décorations à côté du torrent impétueux, qui, sur le mur de la Sixtine, roule sa grande vague de corps enlacés !

Mais ce qui distingue en quelque sorte M. de Feure des peintres écrivains habituels, c'est que ceux-ci s'attachent ordinairement à des mémoires ou des descriptions (tels Delacroix ou Gigoux), à des critiques de travaux didactiques (tel Léonard de Vinci), à des voyages (tel Fromentin). Mais un peintre qui fait du théâtre, de la pantomime et des nouvelles, c'est là chose assez rare.

Quoi qu'il en soit, n'est-ce pas pour nous un document psychologique intéressant que de noter l'effort littéraire de M. de Feure, et de constater que même avec ses défauts, son style est celui d'un indépendant qui recourt à la littérature avec liberté et hardiesse ? Si M. de Feure se trouvait être un de ces artistes qui ne brillent que par leur habileté d'ouvriers, il n'en serait pas ainsi, et il acquiert par là un droit de plus à notre intérêt.

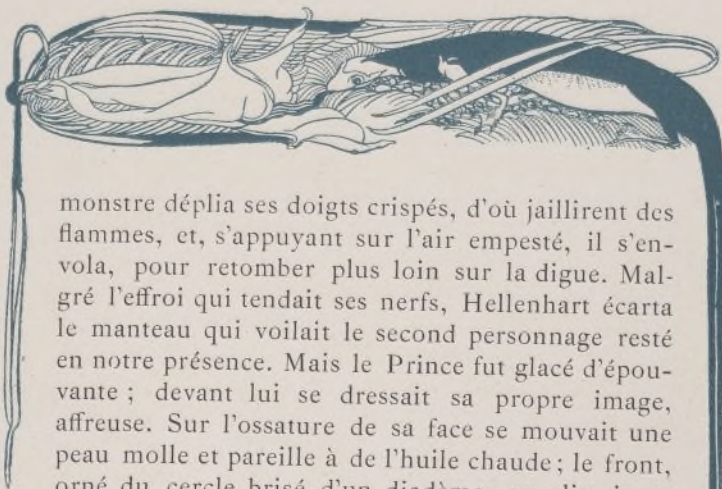
Si, en effet, certaines exagérations de son style ne sont pas pour nous plaire, nous le trouverons d'autres fois plein de mordant et d'ingéniosité. Ainsi ces lignes où, dans le *Palais du Silence*, Inrell conte à Dorra l'histoire de cette maison hantée :

« INRELL. Quand la petite princesse Ylsdin passa par la contrée, Hellenhart la vit. Il la désira. Bennehode, sa femme, en fut jalouse, et le Prince, affolé, étrangla sa femme un soir.

« Treize jours après le meurtre, il m'ordonna de le suivre dans les landes basses, au delà des trois canaux, pour y chasser



la loutre. Le crépuscule tombait avec les premières vapeurs de la nuit, quand nous vîmes sur la digue un homme et une vieille femme, cachés dans leurs manteaux, passer, sans s'incliner, devant leur souverain. Comme nous les arrêtons pour les interroger, la femme découvrit son visage ; l'être le plus abject nous apparut. — « Qui es-tu ? » gronda Hellenhart. Le



monstre déploya ses doigts crispés, d'où jaillirent des flammes, et, s'appuyant sur l'air empesté, il s'en-vola, pour retomber plus loin sur la digue. Malgré l'effroi qui tendait ses nerfs, Hellenhart écarta le manteau qui voilait le second personnage resté en notre présence. Mais le Prince fut glacé d'épou-vante ; devant lui se dressait sa propre image, affreuse. Sur l'ossature de sa face se mouvait une peau molle et pareille à de l'huile chaude ; le front, orné du cercle brisé d'un diadème, se plissait en mille rides ; les bras et les jambes semblaient meurtris par des flammes. A la place du cœur, s'ouvrant en large plaie, s'échappait de temps en temps un oiseau de feu furtif. Le spectre s'envola et rejoignit le premier, qui n'était autre que Satan. Poussés par la même crainte, nous nous mimes à courir vers la ville. Une lueur infernale empourprait les nues, des cris d'inconsolable douleur partaient de la digue, grandissant au fur et à mesure que nous avançons. Arrivé au palais, le Prince avait perdu l'usage de la parole... Une malade inquiétude l'oppressa. Le moindre son qui retentissait dans sa demeure évoquait en lui l'inférieur souvenir de la digue, et toute couleur vive rappelait à ses yeux les affreuses lueurs dont Satan était environné.

« Il donna ordre de garder en son palais le plus rigou-reux silence, et voulut que toute personne fût vêtue de sombre.

« DORRA. — A l'exception d'Ylsdin, dont la voix chétive semble, en chassant ce fou, chasser les mortels souvenirs...

« Ylsdin est la cause de notre mal-heur... Je hais cette princesse !... »

L'œuvre de M. Georges de Feure est comme un hymne à la beauté de la femme, et cet hymne il le varie et le module à l'infini. Dans ses tableaux il a chanté la femme avec tous les empor-tements de la passion, de la dou-leur, et du désespoir ; il l'a repré-sentée dans ses vices les plus séduisants et l'a parée de toutes les grâces, et voici qu'il lui voue encore un nouvel autel, et que cette même religion vient l'inspirer dans un autre domaine très diffé-rent où s'exerce son activité : je veux parler de l'art industriel. Diverse en apparence, son œuvre restera donc parfaitement *une* dans le fond, puisque les éléments en seront liés par une même pensée fondamentale. Le but de M. de Feure en Art appliqué sera de créer à la femme le cadre qui lui convient, conformément à ses goûts et à sa beauté.

Ainsi que je l'écrivais au com-mencement de cet article, M. de Feure a sa place marquée dans le mouvement des arts décoratifs, dont nous avons noté avec intérêt les progrès toujours grandissants, depuis les quelques années où nos artistes s'avisèrent de désertir les sentiers battus pour chercher de nouveaux styles et de nouvelles formes. Ce mouvement, il con-vient de le rappeler en quelques mots, n'était pas exclusivement national ; c'est William Morris, le grand *craftsman* anglais, mort voici trois ans en pleine gloire, qui s'avisait il y a quelque trente années

de déclarer la guerre aux imitateurs des styles disparus. M. Jean Lahor, en véritable apôtre, a le premier de tous les écrivains français, montré dans ses conférences et ses écrits quel a été le rôle de ce grand novateur. L'influence de William Morris s'exerça de tant de manières, et dans des domaines si variés, qu'il eut la force d'opérer presque à lui seul une révolution dans le goût, de donner à l'art de son pays des tendances nouvelles, d'effectuer en un mot une renaissance dont il fut le prophète en même temps qu'il lui donnait son expression la plus élevée.

C'est donc d'Angleterre que vint ce premier mouvement d'émancipation des arts mineurs qui devait exercer sur la Bel-gique et la France une influence capitale. Aussi avons-nous pu constater depuis 1890 (l'année où fut créée à la Société Nationale des Beaux-Arts, la section des Arts appliqués) des efforts de plus en plus décisifs vers un art nouveau, que le public a suivis avec un intérêt grandissant.

Mais ce qui, à de rares exceptions près, rend ces efforts infruc-tueux et stériles c'est le manque d'ensemble ; les Salons ou d'autres expositions d'art appliqué nous révèlent assurément des spé-cialistes remarquables, mais nous y chercherons vainement des hommes désireux comme William Morris de rénover non seule-ment un domaine de l'art décoratif, mais de faire naître un style nouveau, véritablement pénétré des besoins, des nécessités, et, disons-le également, de l'esthétique de la vie moderne. Ainsi nous voyons aux Salons un Jean Damp inventer et mener à bonne fin tel meuble qui est une trouvaille, Victor Prouvé s'affirmer comme un maître du cuir repoussé, Aubert chercher avec succès des modèles de papiers peints, Delaherche, Dalpayrat, Bigot ou Gla-tigny donner à la céramique un essor nouveau, et tels orfèvres à la mode renouveler le bijou, souvent, à vrai dire, en s'inspirant des styles égyptien, assyrien ou persan. Chacun de ces artistes



se perfectionne davantage dans sa branche spéciale, et aucune impression d'unité ne se dégage de ces efforts.

Ce n'est que bien rarement qu'un homme comme M. Hector Guimard, par exemple, s'attaque à de grands ensembles, et cherche à composer un tout comme le Castel Béranger dont les maquettes et les plans furent exposés avec succès le printemps dernier dans la salle du *Figaro*.

Dans un désir analogue, mais dans un cadre plus restreint, M. de Feure prépare en ce moment un travail de longue haleine. Ce qu'il cherche c'est de trouver un style qui soit parfaitement en harmonie avec le type de femme qu'il a représenté dans ses tableaux. Nous verrons à l'Exposition Universelle de 1900 dans quelle mesure il aura réussi; mais ce que l'on peut dire dès aujourd'hui, c'est que l'œuvre de M. de Feure promet d'être des plus intéressantes.

Tout dans cet ameublement de femme, depuis les papiers peints jusqu'à l'éventail et aux bijoux, est dû à l'invention de l'artiste. Nous insisterons quelque peu sur ce qu'il a voulu faire, car la tentative est essentiellement curieuse.

Lorsque M. de Feure se prit à étudier et à aimer l'art si élégant du XVIII^e siècle français, lorsqu'il saisit la profonde harmonie qui se dégage des intérieurs tels que les a peints Moreau le Jeune ou Cochin, il comprit qu'il fallait créer à la femme du XIX^e siècle un décor également en rapport avec ses toilettes et ses goûts. Il n'était pas nécessaire pour cela d'imiter en quoi que ce soit le siècle disparu; ce qui convenait alors ne saurait plus aujourd'hui être de mode. Il fallait conserver seulement en quelque sorte cet esprit d'élégance suprême qui caractérise le XVIII^e siècle, et certains procédés de décoration en les appliquant à des formes et des dessins nouveaux.

Que d'écueils attendaient l'artiste dans cette voie! Certes l'imitation du XVIII^e siècle était dangereuse, celle des artistes anglais ne l'était pas moins, et M. de Feure s'est efforcé de se tenir à égale distance de ce double danger. Une seule volonté préside à ce travail, un seul désir l'anime maintenant: faire de la décoration avec un style personnel, et en se pénétrant du côté utilitaire de son œuvre; car, et M. de Feure l'a fort bien compris, il ne saurait plus être question ici de cette forme littéraire qui nous frappe dans ses aquarelles et ses tableaux.

Toutes les œuvres de M. de Feure en art appliqué sont dessinées et parfois même exécutées par lui, avec une compréhension subtile de chaque matière et le désir de la traiter suivant son caractère

propre. Dans le tissage des soies, M. de Feure a reconstitué avec des dessins modernes le procédé des soieries du XVIII^e siècle, car le tissage d'aujourd'hui est trop souvent uni, terne et sans beauté, œuvre d'ouvriers indifférents et insouciantes.

Il suffit d'examiner ses projets de papiers peints, de cretonnes ou de soies pour reconnaître que M. de Feure ne s'inspire pas d'une manière littérale et textuelle des formes de la nature. En cela sa conception se distingue nettement de celle de M. Walter Crane ou de M. Voysey, et de celle, plus naturaliste encore, des Japonais et de leurs imitateurs. M. de Feure choisit des fleurs,

des arbres et des feuilles comme modèles, mais il ne les copie pas, et il ne s'inspire pas d'une manière littérale et réaliste de leurs formes. C'est ainsi seulement qu'il arrive à leur donner un sens résolument ornemental. Lorsque M. de Feure s'inspire d'une plante, lorsqu'il l'interprète vraiment, il sait choisir les éléments qui servent le mieux à la décoration et qui lui fourniront ses grandes lignes et ses modèles. Il le fait avec un sentiment très juste des tonalités et en se souciant des nuances les plus délicates.

Ce sont ses diverses préoccupations qui guident M. de Feure dans son projet d'appartement pour une femme du XX^e siècle. Son art de peintre ne reste pas



inactif dans ce travail; dans le paravent qu'il vient d'achever, M. de Feure sait charmer les yeux par les brillantes fantaisies de couleur auxquelles il excelle. Ce paravent est conçu dans une note très claire, presque blanche, dont un paysage couvert de neige lui donne le ton. Des lévriers charmants y bondissent et jouent avec une grâce féline autour des grands bassins, tandis que de jeunes femmes, enroulées dans de souples et longs fourreaux d'étoffe, leur jettent des boules de neige.

M. Georges de Feure est peut-être trop jeune encore (il est né à Paris en 1868) pour que sa biographie puisse nous offrir bien des faits saillants; elle n'est pas néanmoins sans nous intéresser, car elle reflète, — comme son œuvre, — une âme passionnée et une énergie primesautière. Certains de ses goûts et de ses aptitudes nous rendront même l'intelligence de son œuvre plus claire encore. Dès l'âge de dix-huit ans, son esprit aventureux, sa haine de la vie bourgeoise le poussèrent à s'engager, à Amsterdam, dans une troupe de comédiens ambulants, où il s'essayait aux emplois les plus variés. Tantôt il s'efforçait de décorer la modeste scène de théâtre et de la transformer suivant les caprices de sa fantaisie... ou les nécessités de la situation, tantôt il dessinait les costumes et s'improvisait acteur ou souffleur. A ses



De Feure, pinx.

Typographie Goupil, Paris.



moments perdus, le jeune homme écrivait des vers et des nouvelles en hollandais, tant son imagination avait de la peine à rester inactive.

Que de souvenirs pittoresques il a gardés de cette vie accidentée ! Que d'aventures et d'originalités ! Un jour il est auprès d'un de ses amis, devenu, par je ne sais quel hasard, directeur d'un cirque éphémère. Au moment où la représentation va commencer, on s'aperçoit qu'un Aïssaouah, sur les tours de force duquel on comptait pour enthousiasmer le public, a disparu sans crier gare. Tout est perdu, il n'y a plus qu'à rendre l'argent et à fermer les portes ! Mais de Feure est là. En un tour de main, le voici transformé en sauvage. Soigneusement noirci, les yeux allongés et démesurément agrandis par le khôl, il se précipite dans le cirque, dévore des scorpions et des charbons ardents, se perce la joue, avale des sabres, simule le délire des derviches les plus fanatiques, et pousse des cris capables d'épouvanter non seulement l'assistance, mais encore le véritable Aïssaouah s'il était revenu !

De cette existence aventureuse, M. Georges de Feure a conservé le goût du théâtre et de la pantomime. Rien ne l'enthousiasme davantage que l'art du mime ; et à ce point de vue, il considère les Javanais comme de grands artistes. Il semble que leurs danses, d'une grâce et d'un charme indéfinissables, réveillent en lui je ne sais quels confus atavismes. Car M. de Feure est d'origine javanaise ; et si l'on veut, du reste, examiner avec soin certaines de ses œuvres, on y trouvera non seulement une heureuse fusion entre la grâce latine et la consciencieuse tech-

nique des artistes du Nord, mais encore un goût instinctif et prédominant pour l'exotique. Il se plaît parfois à donner aux femmes qu'il peint la nonchalance des créoles et la souplesse des Javanaises ; dans certaines architectures et dans la richesse exubérante de la flore, on croit retrouver la végétation bizarre et somptueuse des îles lointaines, de « ces charmants climats où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine ».

Mais revenons à la biographie de l'artiste et complétons-la en quelques mots. En 1890, M. Georges de Feure, fatigué de ses voyages, se fixa à Paris et s'adonna alors entièrement à son art ; après avoir exposé parfois, il trouva bientôt un public qui comprit et apprécia qu'il y avait en lui d'originalité et de talent. Depuis lors, il a vécu une vie de labeur opiniâtre, menant souvent de front plusieurs œuvres, et étonnant tout le monde par la facilité de son travail.

Cette facilité et cette spontanéité de l'inspiration ont bien des fois émerveillé l'entourage de M. de Feure, et ses amis citent des exemples nombreux qui prouvent bien quel merveilleux improvisateur il y a en lui. Un jour, par exemple, M. de Feure s'aperçoit qu'il a oublié de faire une affiche qu'il avait promis de livrer le jour même. Il court à l'imprimerie et le voilà qui fixe sur la pierre, sans aucune étude, sans aucun carton préparatoire, sans même s'isoler du bruit de l'atelier, une de ses plus belles inspirations. Comme coloriste, M. de Feure est si bien doué, qu'il put un soir exécuter, à la lumière d'une mauvaise lampe, une composition à l'aquarelle pour une couverture de revue et de livre. Les tons étaient si justes qu'au grand jour il n'y eut rien à changer à cette œuvre.

Voilà donc M. de Feure classé parmi ceux, les rares, qui apportent à l'art de la fin du XIX^e siècle une note infiniment personnelle. Du reste, il n'a pas dit son dernier mot, loin de là, car son talent arrive chaque jour davantage à sa pleine éclosion ; mais, devant les promesses réalisées de sa jeunesse, de cette jeunesse impérieuse et géniale qui a su s'éloigner des voies tracées, nous pouvons attendre avec une sereine confiance les œuvres de l'âge mûr.

HENRI FRANTZ.





De Feure, pinx.

Typographe Goupil, Paris.

INTÉRIEUR MODERNE

Directeur : M. MANZI.

Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières.

Le Gérant : G. BLONDIN.