



HAL
open science

“ Des “arts décoratifs,, à un “art social,, sous la direction de l’architecte ”

Rossella Froissart, Catherine Meneux

► To cite this version:

Rossella Froissart, Catherine Meneux. “ Des “arts décoratifs,, à un “art social,, sous la direction de l’architecte ”. Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin..., catalogue de l’exposition sous la direction de Catherine Méneux, Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l’École de Nancy, 6 mai – 28 août 2006, Ville de Nancy et éditions Artlys, pp.228-230, 2006. hal-02338326

HAL Id: hal-02338326

<https://amu.hal.science/hal-02338326v1>

Submitted on 30 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.

Rossella Froissart

JE CEMERRA 2422 - Université de Provence Aix-Marseille I

Catherine Méneux

Historienne de l'art

Des « arts décoratifs » à un « art social » sous la direction de l'architecte

A la fin de 1896 trois sculpteurs (Alexandre Charpentier, Jean Dampé, Henry Nocq), un architecte (Charles Plumet) et un peintre (Félix Aubert) forment un petit groupe qui se nomme « Les Cinq » pour exposer du mobilier, de la céramique, des tentures, des tapis et des bijoux à la Galerie des Artistes Modernes, à Paris. Cette démarche collective est assez rare dans le milieu des créateurs parisiens de la fin du XIX^e siècle pour être remarquée par la presse spécialisée et pour bénéficier d'un accueil d'emblée positif. Plusieurs voix mettent en doute en effet les bienfaits de l'attitude individualiste des artistes français, que l'on rend responsable d'un étalage aux Salons annuels d'objets d'art aussi précieux qu'inutiles, ainsi que de l'incapacité à transformer profondément et dans son ensemble l'espace et le décor intérieurs. Les « Cinq » tentent de répondre à cette nouvelle exigence en proposant à une clientèle éventuelle des pièces aménagées par les divers membres du groupe, chacun exerçant ses capacités dans le domaine qui lui convient¹. Cette première des six expositions organisées à la Galerie des Artistes Modernes est remarquée par Roger Marx ; elle l'incite à se poser quelques-unes des questions qui, apparues dès les années 1894-1895, vont, lentement mais sûrement, remettre en cause au moins en partie le système que le critique s'est forgé afin d'accompagner et stimuler le renouveau des arts décoratifs en France². Trop attaché à l'individu créateur, Roger Marx se montre pour le moment inattentif à l'égard d'un mouvement groupé. Il se montrera en revanche plus sensible aux autres éléments novateurs introduits par les « Cinq », éléments qui constituent le fil conducteur de la réflexion du critique dans les deux décennies qui suivent. A partir de 1897, et de plus en plus après 1902, la dichotomie entre l'objet isolé et l'ensemble, la relation problématique des artistes avec l'industrie, la tension trop souvent paralysante entre tradition nationale et recherche d'un style nouveau, la place de l'architecture et le rôle de l'architecte dans le renouveau de l'intérieur, seront au centre des analyses de ce que Roger Marx avait qualifié dans la décennie 1885-1895 d'« arts décoratifs » et qui vont progressivement constituer le champ large d'un « art social »³.

Qu'en 1897 Roger Marx soit incapable de déceler la dynamique nouvelle générée par le choix même d'un mode d'action groupé, est un fait évident : le *Boudoir* que les « Cinq » exposent à la Société nationale cette même année n'est pas remarqué en tant qu'ensemble, quelques contributions (celle de Plumet et de Nocq) étant examinées ou reproduites de manière isolée⁴. Entre 1897 et 1899 une autre réalisation – le 36 de la rue de Tocqueville – témoigne du programme commun des membres du groupe

¹ . Le groupe des *Cinq* est créé en 1896 et se dissout en 1901. Six expositions sont organisées à la Galerie des Artistes modernes, au n° 19 de la rue Caumartin, dirigée par Paul Louis Jules Chainé et Félix Simonson. *Les Cinq* deviennent *Les Six* en décembre 1897 (Etienne Moreau-Nélaton et Tony Selmersheim se joignent au groupe alors qu'Henry Nocq le quitte) et *L'Art dans Tout* en 1898 (Henri Sauvage, Louis Sorel, Carl Angst, **Erreur ! Signet non défini.** Jules Desbois, Alphonse Hérold et Antoine Jorrand participent à certaines expositions). Cf. Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*. Préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Editions, 2004.

² . La première exposition des *Cinq* a lieu entre le 21 décembre 1896 et le 12 janvier 1897. M. [R. Marx], « Cinq artistes du Décor », *Le Voltaire*, 24 décembre 1896, p. 1

³ . Voir : Catherine Méneux, « L'Art social », dans le catalogue

⁴ . Cf. R. Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 26 juin 1897, p. 2 ; « Le Mouvement artistique. A la Galerie Vollard - Les arts décoratifs aux deux Salons - Le Musée du soir. L'illustration du roman par la photographie », *Revue encyclopédique*, 17 juillet 1897, p. 571. Dans cet article, Marx a reproduit en illustration une boucle d'Henry Nocq et la Table de toilette et l'Etagère du Boudoir de Charles Plumet.

(qui se nomme désormais « L'Art dans Tout ») sans pour autant attirer l'attention du critique⁵. De même celui-ci restera muet à propos du projet (malheureusement inabouti) de « Foyer moderne », construction et aménagement d'une habitation de coût modeste et de conception nouvelle⁶. Cette lecture focalisée sur l'œuvre en tant qu'expression unique d'un élan personnel paraît peu pertinente lorsqu'il s'agit d'analyser la production allemande et autrichienne à l'Exposition universelle de 1900, dont la présentation extrêmement bien organisée éclaire, par contraste, la faiblesse des décorateurs français dispersés et isolés. Le critique commente abondamment les diverses créations françaises dans les domaines de la ferronnerie, de l'éclairage, du bijou, de la poterie, du mobilier ou du textile mais ne peut pas éviter de dispenser au pavillons allemand et autrichien une mention élogieuse, malgré les réticences ressenties quant au style des intérieurs⁷. Il est vrai que l'organisation même des sections françaises ne se prêtait guère à un exercice unificateur : tout de même Alexandre Charpentier, Charles Plumet et Tony Selmersheim avaient réussi à exposer des ameublements complets qui ne semblent pas avoir spécialement attiré le regard de Roger Marx. Si le bilan en 1900 est beaucoup plus exaltant pour la création individuelle que pour l'ensemble de la présentation des sections françaises, la déroute devient flagrante à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Turin en 1902 et à celle de Milan en 1906, car aggravé par la négligence totale des pouvoirs publics qui semblent avoir renoncé à leur rôle de soutien des arts et de l'innovation dans lequel Roger Marx a cru⁸. Signalant cette fois avec une parfaite lucidité la crise, Roger Marx continue néanmoins à taire l'un des facteurs principaux de celle-ci : l'absence d'un élan collectif qui réunisse artistes, industriels et institutions dans un même effort de modernisation des modèles, des modes de production et de commercialisation, effort que l'Allemagne et l'Autriche accomplissent au même moment. Les rares groupes qui se forment dans le milieu des arts décoratifs parisiens sont encore vus par Roger Marx comme des individualités qui se côtoient tout simplement. Il peut donc encore tisser les éloges des beaux objets exposés par les dix artistes de « La Poignée » en 1902 et 1904, alors que d'autres critiques rappellent sans détours l'inanité de ces entreprises :

« Les dix individualités [restent] nettement séparées, agissant et pensant séparément, évitant tout contact, toute concession de principes, toute fusion d'idéals, tout accord sur un code artistique déterminé - évitant, en un mot tout ce qui fait qu'avec des hommes on crée une époque, tout ce qui fait qu'avec des tendances on crée un style. N'est-ce pas que c'est bien là, vue en raccourci, l'image de la société artistique actuelle? [...] Combien faudra-t-il de temps, et quels chocs ne faudra-t-il pas pour amener l'avènement d'une idée directrice unique, capable de féconder les efforts et de créer entre les œuvres le lien qui les transmet à la postérité? »⁹

⁵ . Froissart Pezone, 2004, p. 145 et sq.

⁶ . « Les Six » soumettent au Conseil municipal de Paris à la fin de 1898 un projet en vue de la construction, dans l'enceinte de l'exposition de 1900, d'une maison aménagée dont le loyer n'excéderait pas 800 francs. Cf. : *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*. Archives nationales: F12/4373 (Exposition universelle, 1900. Concessions privées). Ce texte peut être attribué à Charles Plumet. Cf. : Froissart Pezone, 2004, p. 79 et sq.

⁷ . R. Marx, « Les arts à l'Exposition universelle. La décoration et les industries d'art. (1^{er} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1900, p. 397-421 ; « (2^e article) », décembre 1900, p. 563-576 ; « (3^e article) », 1^{er} janvier 1901, p. 53-83 ; « (4^e et dernier article) », février 1901, p. 135-168.

⁸ . R. Marx, « L'exposition internationale d'art décoratif à Turin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1902, p. 506-510 ; « Notes sur l'exposition de Milan », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1906, p. 417-427. A propos de l'échec de la participation française à Turin, cf. : Philippe Thiébaud, « La Francia a Torino: un confronto mancato », in : Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, (dir.) *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, s.l., Fabbri editori, 1994, p. 263-269.

⁹ . Pierre Calmette, « La deuxième exposition de "La Poignée" », *L'Art décoratif*, 1^{er} semestre 1904, pp. 54-55. « La Poignée », groupe fondé en 1902, entre autres, par Abel Landry, Albert Dammouse, Victor Prouvé, Jules Brateau et Maurice-Pillard Verneuil, exposa à la Galerie des Artistes modernes de la rue Caumartin au moins deux fois, en 1903 et 1904. Cf.: Gabriel

Le choc arrive effectivement en 1910, et a lieu au Salon d'Automne où Frantz Jourdain accueille les *Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk*, groupe munichois dont la date de naissance était quasiment contemporaine de celle des « Cinq » - 1897 - mais dont le destin avait été bien différent. Diffusant au début, comme « Les Cinq », des broderies, des céramiques, des meubles, les *Vereinigten Werkstätten*, épaulés par une industrie très présente dans l'innovation et par des institutions scolaires et muséales adaptées, réalisent des intérieurs complets et même des façades¹⁰. A ceux qui, arc-boutés sur un réflexe identitaire, continuent à revendiquer à cette date la richesse et la diversité des expériences individuelles, Roger Marx oppose enfin un constat sans indulgence¹¹. Le critique reconnaît désormais que l'éparpillement a rendu les arts décoratifs français impuissants face à la « discipline, ordre, méthode » des Munichois. C'est grâce à la capacité de ces derniers de réunir toutes les composantes vives de la création artistique appliquée que les dix-huit salles entièrement aménagées du Salon d'Automne sont une réussite et que partout, en Allemagne et en Autriche, les « ateliers » et les « colonies » multiplient les succès¹².

Il n'est pas abusif, nous semble-t-il, d'inscrire la mutation radicale qui affecte la conception des arts du décor de Roger Marx à l'intérieur d'une période dont les limites seraient données par la première exposition des « Cinq » en 1896-1897 et par la participation des *Vereinigten Werkstätten* au Salon d'Automne en 1910. Cette évolution n'est certes pas linéaire mais ponctuée d'hésitations et même de quelques retours en arrière.

La volonté des « Cinq » d'embrasser le renouveau de la totalité de l'espace domestique aurait pu se réclamer de la tradition française prestigieuse des XVII^e et XVIII^e siècles ; elle entendait s'en démarquer au contraire, car c'était l'habitation « modeste » qui était visée, posant ainsi la question essentielle de la production industrielle, de son coût et de sa diffusion¹³. Or ces enjeux seront perçus assez tardivement par Roger Marx qui, en 1902, défend l'envers exact de ce programme dans les articles consacrés à la villa *La Sapinière*, faite construire et aménager par le Baron Vitta à Evian¹⁴. L'intérieur, très luxueux, avait été décoré à partir de 1896 par Jules Chéret et Alexandre Charpentier sous la direction et avec la contribution de Félix Bracquemond. Celui-ci, à l'origine de l'extraordinaire renouveau des arts décoratifs en France dès le début des années 1860, avoue avoir été plusieurs fois à Versailles afin de s'imprégner du grand style français dont il veut faire, en ce tournant de siècle, le point de départ pour un « style moderne »¹⁵. *La Sapinière* paraît répondre ainsi à deux des aspirations de Roger Marx.

La première est celle d'un retour du mécénat privé qui prene finalement la place d'un Etat de plus en plus défaillant dans son soutien aux décorateurs (la section française à l'Exposition turinoise de 1902 en était la preuve éclatante) et dont les rouages sont devenus difficiles à maîtriser. Si les manufactures

Mourey, « L'exposition de *La Poignée* », *Art et Décoration*, vol. XIII, 1^e semestre 1903, pp. 65-72. Pour Roger Marx, cf. : R. M., « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 20 décembre 1902, p. 318-319.

¹⁰ . Parmi les nombreuses études, plus ou moins complètes et partiales, cf. R. Prévot, « L'essor allemand. A propos de l'Exposition munichoise au Salon d'Automne », *Art et Industrie*, octobre 1910, n.p.

¹¹ . Eugène Gaillard, par exemple, s'exclame : « Moi, je sors de là enragé, hurlant vive la liberté! vive l'indépendance! vive la personnalité et vive le combat pour l'art en ordre dispersé! – tout se rejoindra, tout s'unifiera spontanément et beaucoup mieux grâce à notre seule unité de race et de tendances. » *Nos arts appliqués modernes. Le mobilier au Salon d'Automne de 1910. Impressions et opinions*, Paris, E. Floury, 1910, p. 13.

¹² . R. Marx, « Le Vernissage du Salon d'Automne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8 octobre 1910, p. 251-254.

¹³ . Cf. la préface à : *Galerie des Artistes modernes, rue Caumartin, 19. Première exposition, du 21 décembre au 15 Janvier, 1896-1897.* (s.d.n.l.) ; et : *Rapport.* (Op. cit, s.d.n.l.), Archives nationales.

¹⁴ . R. Marx, « Essais de décoration ornementale. La salle de billard d'une villa moderne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1902, p. 409-424 ; « Une Salle de Billard et une Galerie Modernes (Salon de la Société Nationale) », *Art et Décoration*, juillet 1902, p. 1-13.

¹⁵ . Cf. : Jean-Paul Bouillon, « An Artistic Collaboration : Bracquemond and Baron Vitta », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art for November 1979*, p. 317.

nationales – les Gobelins et Sèvres – réussissent à innover, elles le doivent, selon Marx, à des directeurs courageux, ayant recours à des artistes « extérieurs », choisis uniquement pour leur talent et capables de créer en dehors de la routine¹⁶. Or plus généralement, lorsque les « industries somptuaires » bénéficient de commandes officielles, elles sont obligées de se plier à une « noblesse d'emprunt, une gravité apprêtée » qui en affecte la réussite. Au contraire, « la sollicitation émane-t-elle de l'initiative privée, toute contrainte disparaît : l'indépendance d'allure est vite recouvrée, et aussi la quiétude de l'esprit ; les vœux mal formulés d'une collectivité anonyme et irresponsable laissent place à l'indécision, peut-être même à l'erreur ; la chance de malentendu se trouve conjurée par les indications précises d'une personnalité unique, parfaitement instruite du but à atteindre. Depuis l'instant de la conception jusqu'à celui de l'entier achèvement, chaque ouvrage bénéficie d'un échange d'avis ininterrompu entre l'artiste et l'amateur »¹⁷. C'est donc un mode de relation bouleversé par la révolution industrielle et par la naissance d'une clientèle de masse que Roger Marx déplore, en parfait accord avec l'analyse effectuée par l'ébéniste Henri Fourdinois au début des années 1880, analyse citée par le critique quelques pages plus loin, lorsqu'il regrette le « nomadisme » qui empêche les nouvelles élites de s'attacher à leur demeure et d'y investir leur goût, leur temps et leur argent¹⁸.

Le baron Vitta renoue donc ce lien privilégié artiste-commanditaire qui était la règle avant la Révolution de 1789 et qui légitime en retour la reprise de l'évolution des styles à partir de cette même époque. *La Sapinière* répond en effet aussi à l'autre aspiration de Roger Marx, celle d'un dialogue retissé avec la grande tradition française du XVIII^e siècle. Dans les années 1910 ce sera le style « Louis-Philippe » à être considéré comme le dernier jalon d'une histoire artistique interrompue et à poursuivre. Pour l'heure il est urgent de contrer l'offensive des pays européens plus dynamiques en cherchant des formes certes nouvelles, mais pouvant être conciliées avec l'héritage artistique transmis à la France républicaine par l'Ancien régime. Dans un article de 1902 où il dresse un bilan du mouvement des arts décoratifs pendant les dernières années, Roger Marx paraît vouloir implicitement justifier ce compromis par le refus de se soumettre à l'« anglomanie » et au « rationalisme » qui imposent à l'intérieur un « rigorisme plastique » impropre à satisfaire le goût français de raffinement et de confort¹⁹.

Ces prises de position clairement conservatrices restent somme toute exceptionnelles si lues dans la longue durée d'une évolution qui conduira Roger Marx à affirmer la nécessité d'une « fonction sociale » de l'art et surtout des arts appliqués. Il ne faut cependant pas en sous-estimer la portée, car elles sont significatives d'une ambiguïté qui restera par certains aspects irrésolue jusqu'à la fin et dont on peut trouver les traces dans la préférence qu'il accorde à certains artistes.

Si Roger Marx apprécie la petite sculpture d'Alexandre Charpentier c'est, par exemple, parce qu'elle « modernise » le XVIII^e siècle – le meilleur exemple en est *La Fuite de l'Heure* – tout en adoptant des types contemporains, un traitement d'une verve toute réaliste et des thèmes symbolistes aux accents élégiaques²⁰. De même le critique place l'oeuvre précieuse de l'« imagier » Jean Dampt au sommet des réalisations de la fin du siècle au nom de l'exécution artisanale qui fait glisser la sculpture du statut de monument officiel et grandiloquent à celui plus intime de l'objet d'art²¹. Entend-il défendre ainsi une

¹⁶ . R. Marx, « Les Arts à l'exposition universelle de 1900. La Décoration et les Industries d'Art (4^e et dernier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1901, p. 147 et 163.

¹⁷ . R. Marx, « Essais de décoration ornementale. La salle de billard d'une villa moderne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1902, p. 411.

¹⁸ . Ibid. p. 412. Henri Fourdinois, *De l'Etat actuel de l'industrie du mobilier*, Paris, E. Rouveyre, s.d. (extr. de la *Revue des Arts Décoratifs*, avril 1885), 15 p. ; *Etude économique et sociale sur l'ameublement*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1894, II-46 p.

¹⁹ . R. Marx, « La Renaissance des Arts décoratifs », *Les Arts*, 1^{ère} année, n° 1, janvier 1902, p. 38-39.

²⁰ . R. Marx, « Les Salons de 1899 par Roger Marx », *Revue encyclopédique*, 15 juillet 1899, p. 558

²¹ . Sur Dampt, cf. : R. Marx, « Jean Dampt, maître es-arts », *La Grande Dame*, mars 1896, p. 90-96 ; « Jean Dampt », *Le Voltaire*, 18 mars 1896, p. 1.

« sculpture utile »²²? Du mobilier d'Alexandre Charpentier - la chambre à coucher pour la princesse de Chimay, la salle à manger pour les Magasins de Louvre ou celle pour le banquier Bénard – c'est la décoration finement sculptée que le critique retient²³. Il est instructif de comparer le jugement de Roger Marx à celui de Jacques (pseudonyme de Julius Meier-Graefe) qui, dans ses articles très percutants pour *L'Art décoratif*, fustige « la confusion de l'art dans l'objet avec le décor de l'objet » en déclarant, à propos de « l'anecdote décorative » parsemée par Charpentier ou Dampst sur les dossiers de fauteuil ou les portes de buffet, « voilà le mal à combattre »²⁴.

Cependant à partir de 1903 apparaît dans les comptes rendus de Salon de Roger Marx un intérêt certain pour un nouveau type d'ameublement : il s'agit des réalisations de Charles Plumet, Tronchet, Guimard, Bonnier, Lavirotte, que le critique gratifie de l'appellation de « novateurs rationalistes »²⁵. Le « rationalisme », assimilé par Marx en 1902 – nous l'avons vu – à l'« anglomanie », devient quelques mois plus tard une qualité cautionnant la réussite esthétique d'un bijou, la fonctionnalité parfaite d'un ameublement ou la volonté de large diffusion d'une poterie. L'œuvre de Lalique, découverte en 1897 et partageant avec Gallé et Nocq la devise « point d'art sans idées », est déjà lue en 1900 comme le fruit de cette conception rationaliste qui veut que l'ornement soit la structure même de l'objet²⁶. Mais à partir de 1903 ce n'est plus aux décorateurs mais aux architectes que revient le rôle principal : cette année Marx examine la chambre d'enfant d'Henri Sauvage et le projet pour une Maison des travailleurs d'Adolphe Dervaux, visite la rétrospective de Bénouville au musée Galliera et déclare que, « l'imagination étant tarie », le besoin d'un chef – à l'occurrence un architecte - se fait sentir²⁷. L'année suivante Roger Marx semble avoir pris définitivement conscience de la nécessité de confier à l'architecte la direction des arts du décor afin de réunir les volontés dispersées et réaliser des ensembles cohérents²⁸. Les années qui suivent voient Charles Plumet et de Tony Selmersheim occuper une place emblématique en tant que représentants d'une union parfaite de l'architecte et du décorateur, dont le style, assurément nouveau, sait ne pas écarter le souvenir du XVIII^e siècle, se détachant ainsi de toute imitation du mobilier anglais, belge ou allemand²⁹. Le « Cabinet pour un amateur d'estampes » que Plumet présente au Salon d'Automne de 1910 exauce, selon Marx, le vœu de « confort paré d'élégance » et fait de cette création, réalisée à la machine par Tony Selmersheim, ce qu'il peut y avoir de « plus définitif et de plus français »³⁰.

Avec la prééminence nouvelle et toujours plus affirmée de l'architecture, à laquelle finissent par être subordonnées la sculpture et la peinture l'idée d'un « art social » gagne du terrain et se précise. Une lecture attentive des textes de Viollet-le-Duc serait-elle la cause d'un tel renversement ? Se fait aussi jour l'exigence d'une production et d'une diffusion plus larges grâce à la fabrication mécanique. L'affiche – véritable « art mural pour tous » - et son homologue, l'image destinée aux classes d'école, la poterie « rustique » d'Etienne Moreau-Nélaton, les textiles, dentelles et papiers peints de Félix Aubert,

²² . R. Marx, « Le Salon du Champ-de-Mars par Roger Marx », *Revue encyclopédique*, 25 avril 1896, p. 280-281

²³ . R. Marx, « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique*, 15 juillet 1899, p. 558.

²⁴ . G. M. Jacques, « Les limites du décor », *L'Art décoratif*, janvier 1900, p. 141.

²⁵ . R. M., « Le Salon d'automne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 novembre 1903, p. 284

²⁶ . R. Marx, « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 2 juillet 1897, p. 2 ; « Le Mouvement artistique », *Revue Encyclopédique*, 17 juillet 1897, p. 571 ; « Les maîtres décorateurs français. René Lalique », *Art et Décoration*, juillet 1899, p. 13-22 ; « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique*, 15 juillet 1899, p. 558 ; « Les Arts à l'exposition universelle de 1900. La Décoration et les Industries d'Art (3^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} janvier 1901, p. 79 et sq.

²⁷ . R. Marx, « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 janvier 1903, p. 27-28 ; « Les Salons de 1903 », *Revue universelle*, 1^{er} juin 1903, p. 284 ; « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 19 décembre 1903, p. 334

²⁸ . R. Marx, « A propos d'une construction récente de M. Chedanne », *Art et décoration*, novembre 1904, p. 155-164

²⁹ . Roger Marx appréciait ces deux artistes surtout pour ces raisons : « Les Salons de 1897 », *Le Voltaire*, 26 juin 1897, p. 2 ; « Les Salons de 1899 », *Revue encyclopédique*, 15 juillet 1899, p. 558 ; « Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La décoration et les industries d'art. (4^e et dernier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1901, p. 138.

³⁰ . R. Marx, « Salon d'Automne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8 octobre 1910, p. 254.

les meubles aux profils simples et élégants de Plumet et Selmersheim : c'est pour stimuler ce type de production et la diffuser largement que Roger Marx plaide, à partir de 1909 et avec plus de force après le Salon « munichois » de 1910, pour l'organisation d'une exposition internationale d' « art social » par les pouvoirs publics. Au lieu de s'isoler dans un sentiment d'encerclement, la France aurait pu ainsi entrer en compétition avec ses voisins, tirer profit des enseignements d'un demi-siècle de tentatives et de réflexions inaugurées par le célèbre *Rapport* du comte Léon de Laborde et retrouver enfin un élan après les échecs répétés de 1900, 1902 et 1906³¹.

³¹ . Le comte Léon de Laborde (Paris 1807-1869) est l'auteur du rapport sur les arts industriels à l'Exposition universelle de 1851 intitulé *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol., Paris, 1856. R. Marx, « Salon d'Automne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8 octobre 1910, p. 252-254.