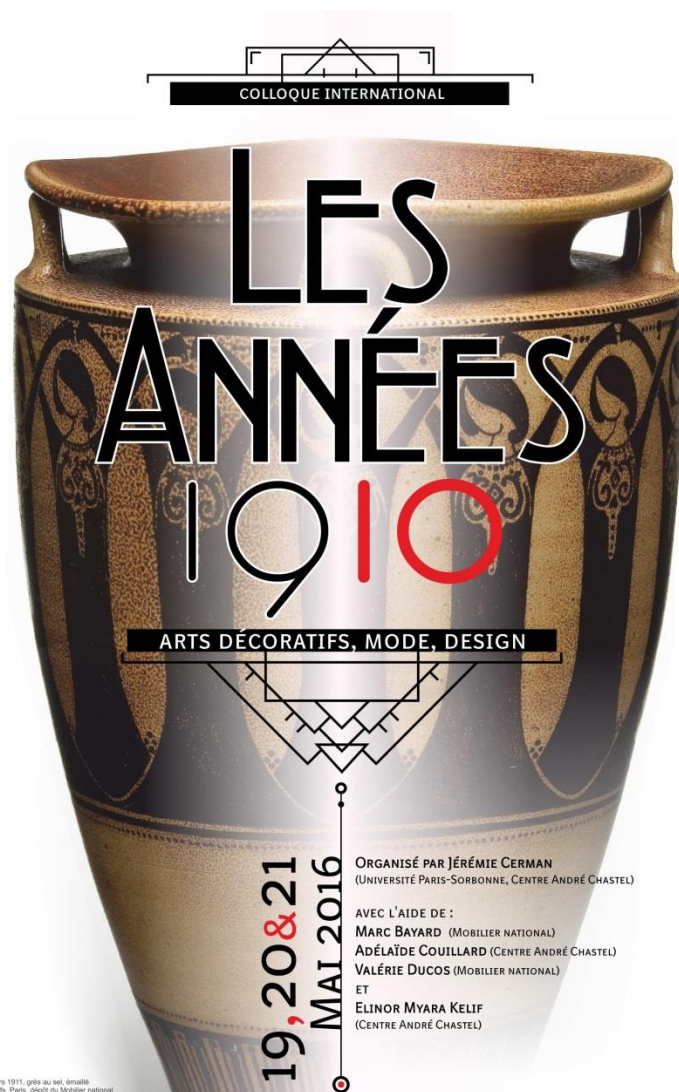


# Les années 1910. Arts décoratifs, mode, design

Organisé par *Jérémie Cerman*  
Avec la participation d'*Élinor Myara Kélif* et d'*Adélaïde Couillard*  
Les 19-20-21 mai, à l'INHA et au Mobilier national

Compte rendu par Alicia Basso Boccabella



Hertl Simon, vase, vers 1911, grès au sel, émaillé  
Musée des Arts décoratifs, Paris, dépôt du Mobilier national.  
©Photo: Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Thiebaux. Tous droits réservés.

GALERIE COLBERT, INHA (19 ET 21 MAI)  
SALLE PERROT, 2<sup>E</sup> ÉTAGE  
6, RUE DES PETITS CHAMPS / 2, RUE VIVIENNE, 75002 PARIS  
MÉTRO : BOURSE OU PYRAMIDES

MOBILIER NATIONAL (20 MAI)  
SALLE CHARLES LE BRUN  
42, AVENUE DES GOBELINS, 75013 PARIS  
MÉTRO : GOBELINS

ENTRÉE LIBRE DANS LA LIMITE DES PLACES DISPONIBLES  
DEMANDE DE RENSEIGNEMENTS :  
lesannees1910@gmail.com



## Introduction

Ces deux journées et demie de colloque ont été organisées dans le cadre du LabEx EHNE *Écrire une nouvelle histoire de l'Europe*, avec le soutien du Centre André Chastel, de l'université Paris-Sorbonne et du Mobilier national. Si Jérémie Cerman est l'initiateur de ce projet, il a été aidé pour l'organisation d'Élinor Myara Kélib et d'Adélaïde Couillard, membres du Centre André Chastel, mais aussi de Marc Bayard et Valérie Ducos, du Mobilier national.

Le LabEx EHNE est un projet dont l'objectif principal est d'éclairer la crise actuelle en Europe grâce à une nouvelle historiographie s'adressant tout autant au monde scientifique qu'aux enseignants, citoyens et politiques. Le Centre André Chastel anime le septième axe de ce projet, qui canalise les questions d'identités et de circulations dans l'art européen.

Ce colloque, qui s'est concentré sur les années 1910, décennie de tensions entre la France et l'Allemagne, mais aussi période de montée des différents nationalismes, était donc particulièrement pertinent. Le but de ses nombreuses interventions était en effet de comprendre la manière dont les arts, et notamment les arts décoratifs, la mode et le design, ont pu se construire à l'aune de ces différentes optiques, mais aussi renouveler le regard parfois faussé que nous pouvons avoir sur cette époque et ses manifestations artistiques. Ce colloque, qui verra ses actes publiés dans les années à venir, a su tenir ses promesses et offrir de nouvelles perspectives d'études.

## Première journée

### *Matinée : Les art décoratifs en débat*

Après un bref rappel de l'historiographie existante sur les arts décoratifs des années 1910 par **Élodie Lacroix** (université Bordeaux-Montaigne, BNU à Strasbourg), quatre intervenants et intervenantes se sont succédé afin de mettre en exergue les débats qui existaient entre les artistes décorateurs durant les années 1910. Alors que la production française peine à se renouveler est organisée en 1910 une exposition des artistes décorateurs munichois au Salon d'Automne qui va provoquer un véritable raz-de-marée de critiques de la part des Français. Trop abrupts, trop manufacturés, trop géométrisés, les condamnations ne manquent pas pour qualifier les objets et œuvres exposés.

Pourtant, cette exposition va surtout amener les artistes décorateurs français à une prise de conscience. Ils vont notamment travailler au renouvellement des motifs dans les tapisseries, ainsi que l'a présenté **Rossella Froissart** (Aix-Marseille université). La tapisserie, pensée comme un art social, car liée aux murs et à l'architecture, est pourtant assez peu étudiée en ce qui concerne les années 1910 ; ce sont les années d'après-guerre, avec l'ouverture du musée des Gobelins, dont les œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle vont servir de modèles, qui permettent le développement des premières réelles évolutions dans les motifs des tapisseries.

C'est aussi à l'occasion de la guerre que l'idéologie de Léon Rosenthal, présentée par **Bertrand Tillier** (université de Bourgogne), a pu se développer. En 1915, les chroniques de Rosenthal dans *L'Humanité* se concentrent déjà sur le thème de la restauration des villes et villages de France. Réunis dans un livre dès 1918 (*Villes et villages français après la guerre*),

ses textes pensent la guerre comme l'opportunité pour la France d'instaurer un nouvel ordre administratif et économique plus rationnel, au sein duquel les architectes, les techniciens, les entrepreneurs, mais aussi les artisans et les décorateurs travailleraient ensemble. Ce nouvel ordre passait notamment par la reconstruction des villes et villages détruits, selon des préceptes esthétiques se voulant universels. En d'autres termes, pour Rosenthal, le conflit est une occasion unique pour les arts décoratifs d'enrayer leur déclin, mis au jour lors de l'exposition munichoise de 1910.



Paul Follot, chaise, vers 1912, érable, amarante, ébène, cuir. Musée des Arts décoratifs, Paris.  
©Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés.

Cette nécessité de rebondir ne se manifeste pas que dans l'architecture, ou les travaux de grande ampleur ; ainsi que l'a démontré **Fabienne Fravolo** (Fondation Gandur pour l'art, Genève), la montée des nationalismes et le souhait de développer de nouveaux courants artistiques trouvent étonnamment leur place dans le jouet. Dans les années 1910, en effet, l'enfant et son environnement se retrouvent questionnés à travers une nouvelle pédagogie ayant pour objet l'éveil et le développement du sens artistique chez l'enfant. Le jouet devient donc un objet et un objectif national : fabriqué dans des ateliers français, pour des enfants français, il met notamment en avant des scènes de villages français. L'idée sous-jacente est d'initier l'enfant à la beauté de son pays, mais aussi les enfants étrangers à la beauté de la France. Au cœur de la tension entre la nécessité de remettre les manufactures à flot et le goût pour l'artisanat, l'Usine du jouet de France va ouvrir ses portes aux mutilés de guerre, qui vont fabriquer dans des ateliers adaptés à leurs handicaps des jouets en bois ou en papier mâché, préalablement dessinés par des artistes décorateurs. Ainsi, le jouet peut être pensé comme une extension de l'Art déco, mais aussi comme un outil nationaliste.

Enfin, la matinée s'est clôturée par une étude sur Charles-Édouard Jeanneret. Toujours dans l'optique de marquer les tensions entre la France et l'Allemagne, **Élise Koering** (LACTH Lille, université de Strasbourg) a présenté la manière dont le futur Le Corbusier a renié dans ses ouvrages des années 1920 l'héritage de ses voyages et études dans l'Allemagne des années 1910. Ainsi, si dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* de 1925 il évince de son autobiographie les influences allemandes, la chercheuse a relevé dans ses carnets de jeunesse de nombreuses mentions positives sur les arts décoratifs allemands, et notamment munichois. Ces références d'outre-Rhin, qu'il va remettre en question à partir de 1915, sont pourtant

incontestablement présentes dans ses décorations et ses travaux. Cette façon de rejeter son passé met en exergue la manière dont la tension entre la France et l'Allemagne a alimenté et accompagné le développement des arts décoratifs du début du XX<sup>e</sup> siècle.

### Après-midi : Les parcours d'architectes et de décorateurs dans les années 1910

L'après-midi s'est élargie à l'Europe, à travers six études sur des architectes, théoriciens et décorateurs particulièrement caractéristiques des années 1910. Ces panoramas, qui se concentrent souvent sur un aspect de la carrière de ces artistes, permettent de mettre en exergue à la fois la difficulté de donner une définition précise et unique à l'Art déco et d'en faire la genèse.

Ainsi, **Aurélie Petiot** (université Paris-Ouest Nanterre La Défense) a ouvert cette étude avec une intervention se concentrant sur la fin de la carrière de Charles Robert Ashbee au Caire, puis à Jérusalem. Alors que son école en Angleterre périclité déjà, en 1917, Ashbee part enseigner au Caire où il tente de réutiliser les méthodes éducatives qu'il a initiées en Angleterre. Il met en avant, entre autres, les bienfaits de l'apprentissage par le théâtre, mais attache aussi beaucoup d'importance à la culture de ses élèves, et notamment à leurs savoir-faire artisanaux. Malgré le relatif échec de ses méthodes, il les applique de nouveau en 1918 à Jérusalem où il devient conseiller civique. Avec l'ambition de restaurer le Dôme du rocher, il essaye de nouveau de former les artisans selon ses idées, qui associent modernité, technique et culture traditionnelle. Les nouvelles briques devaient être cuites dans d'anciens fours retrouvés à proximité, selon les techniques traditionnelles, par exemple. De nouveau, cependant, son projet échoue, alors que son école en Angleterre est fermée en 1919.

Cette continuité dans la pensée d'artistes ou d'architectes des années 1910 se retrouve aussi dans le travail de Peter Behrens, qui va à cette période remettre au goût du jour un néo-classicisme prussien, hérité du Biedermeier. **Jean-Louis Gaillemin** (université Paris-Sorbonne), en analysant certains de ses travaux les plus importants, a mis en exergue son évolution stylistique. Rejetant peu à peu le *Jugendstil* pour le néo-gothique dans les années 1905, inspiré en cela des travaux de Nietzsche, ses œuvres vont peu à peu se tourner vers le néoclassicisme. Dans les années 1910, ses ouvrages en relèvent donc clairement, l'idée sous-jacente étant de glorifier la puissance de l'Allemagne. De nouveau, le nationalisme prend une part significative dans la construction stylistique d'un artiste.

Maurice Dufrené, dont le parcours a été présenté par **Jérémie Cerman** (université Paris-Sorbonne) voit aussi son style évoluer entre 1900 et 1910. D'abord chantre de l'Art nouveau, il travaille dès 1907 sur des objets avec des courbes plus maîtrisées, et selon des sources d'inspiration puisées d'avantage dans la tradition et, dans certains cas, en faisant usage de couleurs plus vives et tranchées. Il est engagé en 1911 à l'école Boullé, puis devient directeur de *La Maîtrise* au début des années 1920. Ses conférences et ses cours marquent son engagement non seulement pour l'évolution de l'apprentissage dans les écoles d'art, mais aussi pour un certain rationalisme ornemental. Lors de la Première Guerre mondiale, alors qu'il est réserviste, il continue à donner des conférences et à défendre ses idées qui ne cessent d'évoluer vers la géométrisation des formes ; l'une d'elles, en 1917, le voit expliquer qu'« un lit est un lit, et non un poème ». Pourtant, alors que ses propos défendent une rationalisation des ornements, mais aussi une réduction du décor, ses œuvres s'accordent parfois assez difficilement avec ces idées ; l'exemple donné par **Jérémie Cerman**, les créations de décors pour Sèvres en 1914, était en cela éloquent.



Maurice Dufrenoy, salon en citronnier, Salon d'Automne, Paris, 1913, reproduit dans *Art et décoration*, janvier 1914.

La question de la continuité de la pensée était aussi importante dans l'intervention donnée par **Sung Moon Cho** (université Paris-Sorbonne), à propos de Jean Luce, artiste céramiste. Alors qu'il présente en 1912 son second service de table peint à la main, il utilise déjà un décor rationalisé, dans lequel la géométrie prend toute son importance. Cette rigueur décorative, qui rappelle les formes allemandes, s'associe à son goût personnel pour la simplicité et la clarté ornementale. Ses idées, qui se développent et s'affirment durant le conflit armé, lui permettent d'asseoir son autorité d'artiste. Les années 1920 sont de fait pour lui l'occasion d'allier des grandes séries manufacturées avec des décors traditionnels, mais aussi des séries limitées qui lui permettent de mettre en avant son propre goût. Les premières financent les secondes, et lui offrent la possibilité de faire de nombreuses expériences, notamment dans les formes des céramiques et des faïences.

Finalement, les deux derniers artistes étudiés lors de cet après-midi d'interventions, ont été Paul Iribe, évoqué par **Hélène Leroy** (service des musées de France, Ministère de la Culture et de la Communication), et Clément Eugène Mère présenté par **Évelyne Possémé** (musée des Arts décoratifs, Paris). Ces interventions se sont plutôt concentrées sur des aspects précis de leurs travaux respectifs.

L'intervention sur Paul Iribe par **Hélène Leroy** s'est focalisée sur sa qualité de directeur artistique. Il fonde en effet en 1906 son propre journal, après plusieurs expériences en tant que journaliste et décorateur : *Le Témoin*. Il y coordonne la ligne éditoriale, qui se veut novatrice, satirique mais aussi nationaliste. Avec de nombreux jeunes dessinateurs, il développe pour sa part une nouvelle ligne de dessin, et un vocabulaire formel qui se retrouvent dans les objets et les bijoux qu'il dessinera quelques années après, mais aussi lors de son travail de dessinateur publicitaire dans les années 1920. Il participe ainsi à la formalisation du poste de directeur artistique, qui se doit de réunir différents talents pour donner forme à une idée.

Enfin, ce n'est pas tant la carrière de Clément Eugène Mère qui a été évoquée par **Évelyne Possémé**, qu'une partie de son travail à partir d'objets et de dessins récemment acquis par le musée des Arts décoratifs. Les boîtes qu'il a exposées en 1909 et 1912 au Salon de la Société nationale des beaux-arts, ou encore les meubles présentés en 1913, sont autant d'exemples du caractère particulier de l'artiste et de celui de son collaborateur Waldraff. Ses objets, comme ses dessins, marquent en effet son goût pour les formes géométriques, mais aussi pour les matières précieuses comme l'ivoire

## Deuxième journée

### *Matinée : Les centres artistiques en Europe*

La deuxième journée de ce colloque, qui se déroulait au Mobilier national, a débuté avec cinq interventions retraçant l'histoire mais aussi les particularités des différents centres et groupes de décorateurs dans les années 1910. Ont été étudiés aussi bien Chicago que l'Autriche, l'Allemagne, la Pologne et la Croatie. Ces études ont permis de mettre en exergue l'importance aiguë du nationalisme à cette époque.

**Robert Bruegmann** (University of Illinois, Chicago) a ouvert cette journée avec une intervention sur Chicago. Si le courant de l'Art déco ne s'est réellement développé dans cette ville que dans les années 1920, tout la prédestinait à devenir une ville phare de ce courant en Amérique. L'industrialisation particulièrement poussée, mais aussi les contacts fréquents avec les créateurs français ont en effet participé au développement des arts décoratifs dans cette ville.

Mais c'est aussi le cas en Croatie ; les arts décoratifs de ce pays, présentés par **Jasna Galjer** (université de Zagreb), ont été stimulés par un contexte favorable à la modernité. La différence essentielle entre ces deux centres culturels importants pour les arts décoratifs des années 1910 est la présence d'une volonté profondément nationaliste en Croatie. Mais ce qui aurait pu être une tension entre la modernité et la tradition populaire est rapidement dépassée avec des artistes tels que Krizman, qui ayant voyagé à Vienne, milite pour une industrialisation des arts décoratifs, dans l'idée de mettre en avant non seulement le nationalisme, mais aussi l'idée d'un art total pouvant être relayé par les médias.



Jean Dunand, vase, vers 1914, cuivre, argent, plomb, musée des Arts décoratifs, Paris.  
©Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés.

Cependant, c'est en Allemagne que le nationalisme se fait le plus ressentir : des études récentes ont mis au jour les différents aspects qu'il prenait dans les années 1910 au sein des arts décoratifs. **Ulrich Leben** (Waddesdon Manor, The National Trust / Centre allemand d'histoire de l'art à Paris) a insisté sur le fait que les découvertes sur l'Art déco en Allemagne sont récentes. Il a relevé dans ces travaux les influences très diverses pour ce courant artistique : l'historicisme français, le régionalisme, la géométrie, les intérieurs d'artistes, les surréalistes, etc. Il a ainsi mis en avant durant son intervention tout aussi bien la revue *Die*

*Dame* publiée en 1910 et 1914, qui publiait des photos d'intérieurs à la fois classiques et nationalistes, que le mobilier peint par Kandinsky dans la *Gabriele Münter Haus*. Ces influences étaient toujours sous-tendues de conceptions nationalistes.

Dans d'autres centres européens, tels que l'Autriche et la Pologne, c'est aussi le souci de l'habitat social et de l'architecture qui a permis un renouveau des arts décoratifs au sein des années 1910.

Le Werkbund autrichien, présenté par **Armelle Weirich** (université de Bourgogne) est en cela caractéristique. Les membres de ce groupe fondé à Vienne en 1912 souhaitaient une réforme globale du logement de la classe moyenne, la démocratisation de l'art étant le principe de cette évolution. Pourtant, les manières de faire sont différentes : le pavillon de 1914 à l'exposition du Werkbund allemand en est un bel exemple. Il est organisé en dix-sept pièces, dont chacune présente une décoration différente, avec des ornements très vifs, des motifs réduits, des références historicisantes, etc. S'il n'y a pas de synthèse stylistique inhérente à ce mouvement, toutes ses constructions prennent leur origine dans les valeurs sociales se devant de porter des réformes non seulement architecturales, mais aussi décoratives. En cela, le conflit va leur permettre de réfléchir et de faire évoluer leur projet commun.



Marcel Coard, vitrine, 1914-1915, chêne, ébène de Macassar, nacre, verre, ivoire, musée des Arts décoratifs, Paris.  
©Photos Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés.

En Pologne, les arts décoratifs permettent une renaissance de l'art. **Agnieszka Kluczeswka-Wojcik** (Polish Institute of World Art Studies) a concentré son intervention sur la Société de l'art appliqué polonais de Cracovie, créée au début du siècle. L'idée des membres de cette organisation était de revenir à l'artisanat et aux arts traditionnels, tout en prenant en compte les progrès techniques et les nouveaux besoins de la population. Tout comme le Werkbund autrichien, les artistes et les artisans polonais vont se concentrer sur l'habitat social et ses décors. Les ornements créés dans ces années sont extrêmement géométriques, à l'image des *kilims*, tapis qui sont devenus les signes distinctifs de cette nouvelle école. Cependant, avec la fin de la guerre et la réunification du pays qui en découle Varsovie va devenir le nouveau centre artistique du pays.

*Après-midi : Les transferts artistiques ; l'architecture et le décor*

Il est évident que le développement de centres artistiques n'a pas pu se faire sans des transferts d'idées et de formes entre les différents pays. C'est ce sur quoi se sont attardées certaines des interventions de l'après-midi, avant de laisser une place plus large à l'architecture et aux jardins, eux aussi caractéristiques des arts décoratifs des années 1910.

**Étienne Tornier** (université Paris-Ouest Nanterre La Défense) a ouvert cette nouvelle séance avec une intervention concernant la participation de la France à la *Panama-Pacific Exhibition* de San Francisco en 1915. Alors que le conflit armé s'est déjà enlisé, la France tient à y participer : l'Amérique était en effet un marché important, notamment en ce qui concerne les objets de luxe. Le pavillon, construit sur le modèle du palais de la Légion d'Honneur, réunit en son sein tous les objets reliés de près ou de loin au luxe : la céramique, les meubles, la tapisserie, la mode, etc. Très propagandiste, il accueille aussi les manufactures nationales souhaitant montrer qu'elles sont encore à même de créer. La difficulté principale des exposants concernait l'adaptation des objets au goût des Américains, qui étaient peu friands de l'Art nouveau, mais grands appréciateurs des meubles massifs historiques. Les artistes français vont cependant, de par leur engagement dans cette exposition, participer à la diffusion des arts décoratifs français outre-atlantique.

Un des transferts artistiques en partie méconnu par l'historiographie, présenté par **Werner Adriaenssens** (Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles / université de Bruxelles), concerne celui entre l'Autriche, l'Allemagne et la Belgique. Lors de son intervention, il a mis en exergue le problème sous-jacent au fait de considérer le palais Stoclet construit par les Wiener Werkstatte en 1911 comme l'arrivée de l'Art déco influencé par les Autrichiens et les Allemands en Belgique. En effet, cette qualification n'est pas nécessairement correcte, et les influences géométriques se font sentir bien avant dans les œuvres belges. **Werner Adriaenssens** rapporte ainsi les premières influences allemandes et viennoises en Belgique aux intérieurs proposés en 1906 à Milan, qui sont déjà rythmés, droits, et géométrisés. La même année, l'artiste Léon Sneyers ouvre d'ailleurs *L'Intérieur*, une galerie d'arts décoratifs avec des objets allemands et viennois, qui ont aussi pu être la source de l'évolution des arts décoratifs en Belgique.

En milieu d'après-midi, **Alexandre Kostka** (université de Strasbourg) est revenu sur l'année 1910 et l'exacerbation des tensions entre la France et l'Allemagne, à travers une étude des stratégies franco-allemandes à l'Exposition universelle de Bruxelles. Pour lui, c'est cette exposition, plus que celle des Munichois, qui a secoué les nationalismes français et allemand. Lors de celle-ci, la France est la première à répondre à l'invitation, et son pavillon est le plus imposant. Bruxelles est en effet un centre d'exportation important, l'idée est donc de mettre en avant le savoir-faire des artisans. Pourtant, si dans la presse on loue le bon goût français, on y déplore aussi le manque d'innovations. Le pavillon allemand, quant à lui, bien que plus petit, est critiqué pour sa suffisance et sa propagande nationaliste. Pour l'Allemagne, le maître mot est de mettre en avant l'expression de la « race allemande » et de sa supériorité face à la France et l'Angleterre. Ses pavillons mélangent donc audacieusement le baroque et le moderne. D'ailleurs, le pavillon germanique est construit de manière à former un îlot indépendant au sein de l'Exposition. Pour **Alexandre Kostka**, cette mise en avant de l'Allemagne et cette confrontation indirecte avec la France est à la source de la réaction outrée des Français à l'exposition munichoise de septembre 1910, elle aussi pensée comme étant nationaliste.

L'après-midi de cette deuxième journée s'est terminée avec deux études concernant d'une part l'architecture, et d'autre part les jardins. Ces deux domaines sont en effet intrinsèquement liés à l'évolution du design et des arts décoratifs dans les années 1910.



**Christine Gouzi** (université Paris-Sorbonne) s'est attardée lors de sa communication sur un hôtel situé au 21 rue Rémusat dans le 16<sup>e</sup> arrondissement parisien. S'il n'a jamais été étudié avant, c'est parce qu'il a été commandé et construit par plusieurs artistes peu connus : Robert Denis, Gustave Violet, Paul Follot et Henry Caro-Delvaille. Violet avait acheté le terrain et construit et aménagé cet immeuble dans l'idée de faire de grands ateliers et appartements pouvant accueillir ses amis ; c'est pourtant Caro-Delvaille qui le rachète en 1914 avant d'être obligé de le revendre en 1920. Devenu aujourd'hui un hôpital, le bâtiment a cependant conservé des caractéristiques propres à cette époque de transition. Par exemple, si le choix de la brique n'est pas une nouveauté en soi, le fait qu'elle soit plus foncée et rosée que celle utilisée par Guimard est une marque d'originalité. Tout comme l'est le caractère très rectiligne et géométrisé de la façade, construite sans encorbellement ni combles. Enfin, l'ornement principal de la façade, composé d'une corbeille de fruits et d'une fontaine taillées dans la pierre, possède un aspect très historicisant ; **Christine Gouzi** a notamment insisté sur le fait que l'origine des motifs et leur attribution à l'un des artistes prètent à confusion. Cet immeuble, donc, est un bâtiment caractéristique des années 1910, marquant le passage de l'hôtel particulier Art nouveau au bâtiment communautaire Art déco.

Enfin, la dernière intervention de la journée de **Camille Lesouef** (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), portait sur le renouvellement du jardin en France entre 1900 et 1915. À cette époque, les recherches théoriques ont en effet tendance à rejeter les jardins romantiques pour se tourner vers des modèles historicisants s'inspirant des jardins de la Renaissance et du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Son intervention prenait ses sources dans quelques numéros de *La Vie à la campagne* de 1914 et 1915, revue au sein de laquelle le journaliste et théoricien de l'art des jardins Vera prodiguait ses conseils pour aménager le jardin d'une villa moderne. Les articles, abondamment illustrés, prônaient les ornements géométriques et marquaient l'importance du bassin rectangulaire, du potager près de la maison et du terrain de sport. Très didactiques, ils entouraient le jardin d'une aura domestique : il devait être une autre pièce de la maison, et pour cela être simple, dépourvu de trop d'ornements et aisé à comprendre et visualiser.

## Troisième journée

### *Matinée : Les textiles d'ameublement et la mode dans les années 1910*

Les textiles et la mode permettent de comprendre avec plus d'acuité l'ambivalence des années 1910. De fait, ce n'est pas uniquement dans les arts décoratifs ou dans l'architecture que la modernité a fait sa place, mais aussi dans la manière de se vêtir.

La première intervention, soumise par **Eva Knels** (université de Vienne), portait sur les tissus d'ameublement à Vienne dans les années 1910. À la suite de la Sécession viennoise, Moser et Hoffmann sont les initiateurs du textile artistique à Vienne, en proposant un renouveau des motifs avec une technique perçue comme innovante, à savoir l'impression sur tissu. En parallèle, des entreprises telles que Backhausen vont débiter des collaborations fructueuses avec les artistes. Diverses inspirations transparaissent de ces tissus : les arts folkloriques, l'abstraction, les compositions géométriques, les motifs floraux, l'historicisme, etc. On y retrouve les mêmes influences que dans les objets relevant de l'Art déco, la même profusion d'idées et de formes. Les tissus, avec les Wiener Werkstätte, vont tellement se diffuser, que lors de l'exposition des arts appliqués de 1912, de nombreux salons sont ornés de tissus à motifs.

Mais les tissus d'ameublement ne sont pas les seuls à évoluer : la mode, les vêtements, ainsi que la façon de les présenter vont subir une profonde transformation, notamment grâce à la *Gazette du Bon Ton*. Cette revue a été éditée par Lucien Vogel entre 1912 et 1914 puis entre 1920 et 1925, et fut présentée lors du colloque par **Sophie Kurkdjian** (Institut d'histoire du temps présent / CNRS). Cette revue qui paraît mensuellement est particulièrement luxueuse (les dessins sont colorés au pochoir), et fait figure d'exception au sein de la presse féminine alors submergée par des dessins imprimés en série et considérés par la chercheuse comme peu concluants. L'idée est de moderniser la presse féminine existante et de renouveler le regard sur la mode. Cette dernière devient avec Lucien Vogel un jeu créatif et artistique, et non uniquement une manière de s'habiller. Les dessinateurs de la revue sont issus de milieux étrangers à la mode, si bien que les dessins possèdent clairement des inspirations venues des ballets russes, mais aussi des Beaux-Arts. En outre, si la moitié des modèles reprennent des vêtements civils et des costumes des ballets russes, l'autre moitié est laissée à l'imagination des illustrateurs. Cette liberté et ce décloisonnement des milieux ont probablement participé à la vision « Art déco » porté ultérieurement sur la revue.

Les créateurs vont aussi porter ce souffle nouveau au sein de la mode. C'est notamment le cas de Jean Patou, présenté par **Johanna Zanon** (université d'Oslo / École pratique des hautes études). Même si cela est moins connu, Jean Patou a commencé à travailler dans la mode dans les années 1910 grâce à la création de sa première maison, la maison Parry. Seul gérant, il propose des modèles qui font rapidement la réputation de sa maison telle que la robe-pantalon inspiré du pantalon de zouave en 1911 par exemple. De nombreux journaux vont critiquer ce modèle mais cela ne l'empêche pas de continuer à bousculer les codes des maisons de couture en organisant en mars 1912 un défilé conférence filmé pour présenter sa nouvelle collection, ce qui ne s'était encore jamais fait. Pourtant, dès 1913, sa maison commence à péricliter. Si bien que peu avant la guerre il se voit contraint de la fermer. C'est en revenant et en ouvrant la maison Patou qu'il assiera son autorité en tant que créateur.



Henri Simmen, vase, vers 1911, grès au sel, émaillé, musée des Arts décoratifs, Paris.  
©Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés.

Une autre évolution de la mode dans les années 1910 est le sportswear, présenté lors de cette matinée par **Pascale Gorguet Ballesteros** et **Marie-Laure Gutton** (Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris). L'histoire de ce vêtement peut être pensée comme un

mille-feuille, car le terme « sportswear » désigne aussi bien la tenue spécialisée que la tenue de loisir, mais aussi la tenue de ville inspirée de ces deux dernières. Ainsi, 1910 est une année de transition pour la pratique sportive : le sport n'est plus seulement un style de vie incarné par les sportsmen et sportswomen mais aussi un lieu de compétition avec les sportifs. En d'autres termes, le sport se professionnalise, et sont créées des tenues spécifiquement pensées pour l'effort, et ceci que ce soit pour les hommes ou pour les femmes. Ces dernières commencent en effet à adapter leurs vêtements dès les années 1870. La généralisation de la maille pour les tenues des sportifs finit peu à peu par envahir le vestiaire féminin citadin, notamment dans les sous-vêtements. Par exemple, dès 1903, Coco Chanel reprend la maille avec l'idée de créer un vêtement confortable et qui ne bouge pas. Au début du XX<sup>e</sup> siècle est donc né un sportswear féminin, tout du moins en ce qui concerne les vêtements, car les accessoires restent quant à eux encore cantonnés aux exercices physiques. Les chapeaux emboîtants, créés dès 1910 pour la pratique de la voiture, n'auront de succès dans le vestiaire citadin que dans les années 1920, par exemple. Pourtant, les années 1910 restent le moment d'aboutissement d'une évolution vestimentaire débutée grâce au développement des activités sportives au milieu du Second Empire.

La dernière intervention de **Philippe Thiébaud** (Institut national d'histoire de l'art), s'est tournée vers les hommes en s'intéressant au livre d'Abel Léger paru en 1912, *L'Élégance masculine*. Cet ouvrage, qui tente de retracer la journée d'un homme moderne, s'attarde en effet parfois sur les accessoires et les vêtements ; il insiste par exemple sur la nécessité pour les hommes de porter non seulement des vêtements simples et confortables, ou encore sur l'importance de pratiquer une activité sportive permettant d'entretenir le corps et sa morphologie. L'idée d'une belle plastique corporelle s'associerait donc à l'élégance. **Philippe Thiébaud** a montré que cette idée trouvait notamment écho dans d'autres livres et revues s'attardant sur l'importance du sport. Ce dernier se devait d'être raisonnable, un corps trop développé ne pouvant être considéré comme élégant. Les années 1910 construisent donc une notion d'élégance masculine tournant autour de la bonne santé physique et du naturel.

## Conclusion

Ces deux journées et demie de colloque, consacrées au design, aux arts décoratifs et à la mode dans les années 1910 ont donc été particulièrement riches, ce qui justifie la décision d'en publier les actes.

Les différentes interventions ont permis de comprendre que cette période est charnière pour les arts décoratifs, le design et la mode. En effet, c'est à l'occasion de la montée des nationalismes que la diversité des influences peut faire surface, et trouver ses premiers accords avec la modernité. Les changements qui frémissent au cours des années 1910 trouveront de fait toute leur amplitude au sortir de la guerre, et plus encore dans les années 1920.