

Communication de
Madame Roselyne Bouvier



Séance du 11 octobre 2013



Majorelle et le modernisme :
l'exposition des arts et techniques dans la vie moderne
Paris 1937

L'année 1937

Tout propos, surtout dans l'histoire des arts, mérite d'être contextualisé.

Et l'étude du cas Majorelle n'échappe pas à cette obligation, d'autant plus que les préoccupations d'un industriel d'art sur le plan artistique et économique sont forcément liées au cadre historique, politique et culturel de son pays, de son temps.

1937, l'année de tous les paradoxes

Picasso peint Guernica, exécuté pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris. Plus qu'un tableau d'actualité, il dit l'état de délabrement de notre société, ce que confirme la parution du poème de Paul Eluard, *La victoire de Guernica*.

La même année, Hitler inaugure le 18 juillet la première Grande Exposition de l'art allemand, 2000 ans de culture allemande. Et face à cette exposition d'art officiel, s'ouvre le lendemain, l'exposition d'« art dégénéré » qui livre aux vindictes du public des œuvres considérées comme subversives. Une double exposition qui devait permettre aux nazis de faire de Munich, la capitale des arts du III^e Reich. Personne n'a pu rester indifférent à ce débat entre deux conceptions de l'art et de la société et certainement pas en Lorraine quand on

sait les rivalités, certes commerciales mais artistiques aussi, entre les industriels d'art nancéiens et le commerce allemand.

1937, l'Exposition universelle

D'une manière générale, les expositions universelles reflètent, entre autres, les préoccupations du rôle de l'art face aux impératifs du monde industrialisé et ce, depuis la toute première exposition universelle. Ainsi, l'idée d'exposer publiquement des produits industriels et agricoles naquit à Paris au 18^{ème} siècle, la toute première initiative du genre, en 1798, rassemblait quelque 110 exposants sous un chapiteau. Tout changea en 1851 quand Londres organisa la première exposition universelle, la nouveauté étant de présenter des produits non seulement nationaux mais provenant des pays voisins. Grand succès puisqu'un million de visiteurs se rendit au Crystal Palace.

Mais à côté de leur rôle de lieux de marchandise, de démonstrations pour chaque pays de dire sa vitalité, les expositions universelles deviennent aussi des lieux de fête et de confrontations. Walter Benjamin observe « qu'elles idéalisent la valeur d'échanges des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan... Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire »^[1]. Ainsi l'art comme l'industrie montre plutôt ce qu'elle sait faire que ce qu'elle fait. Et les objets, par leur mise en scène, contribuent à cet effet.

L'Exposition de 1937 va dans ce sens, elle veut conjurer l'avenir dans un contexte mondial particulièrement pesant. Ne s'intitule-t-elle pas : *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* ? Pour autant, les partis pris ne sont pas aussi affirmés que cela et l'exposition qui se définit comme une vaste synthèse des activités de la France moderne est aussi pleine de contradictions.

Un exemple : les visiteurs de l'Exposition se sont pressés, nombreux, devant l'immense fresque, *La Fée Electricité*, le plus grand tableau du monde moderne^[2], exécutée par Dufy et réalisée en fait dans les plus pures traditions du travail de fresquiste, offrant à l'admiration de tous, les héros de notre monde moderne, comme au Moyen Age on venait contempler l'image des saints. D'ailleurs le titre renvoie à l'Exposition de 1900 alors que l'Exposition de 1937 se voulait une féerie de lumière plutôt du côté des images de Delaunay.

On verra aussi que dans les différents stands que Majorelle présente à l'Exposition, une double production d'ensembles mobiliers cohabite, entre l'attachement à la tradition et le désir d'être moderne. Ce dernier mot étant compris dans son acceptation la plus large : être moderne, c'est en plus d'être de son temps, avoir le désir du changement.

L'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne Paris 1937

Programmée en 1934, l'Exposition internationale de 1937, est inaugurée par le tout nouveau Gouvernement du Front populaire, élu en mai 1936. Dite internationale, elle développe un thème unique : les arts et les techniques. On y trouvera donc, selon les vœux du commissaire général^[3] : « les œuvres originales des artistes et des industriels. Elle (L'Exposition) s'efforcera de montrer que les réalisations artistiques peuvent intervenir dans les plus modestes domaines, qu'aucune incompatibilité n'existe entre le beau et l'utile, que l'art et les techniques doivent être indissolublement liés, que si le progrès naturel se développe sous le signe de l'art, il favorise également l'épanouissement des valeurs spirituelles, patrimoine supérieur de l'humanité. Elle (L'Exposition) sera ouverte à toutes les productions qui présenteront un caractère indiscutable d'art et de nouveauté »^[4]. Et il conclut que l'Exposition « constitue un moyen de redressement à ne pas négliger, une arme vraie contre la crise ». Notons que cette idée de soutenir les métiers d'art et les industriels d'art menacés par la crise mondiale était déjà dans le programme de l'École de Nancy, lors de sa constitution en 1901.

Ainsi donc, l'exposition de 1937 se veut porteuse de modernité et de progrès, une manifestation de paix en ces temps troubles, où à peine remis de l'horreur du premier conflit mondial, le pays subit de plein fouet la crise économique de 1930 et sent monter les périls. Avec le recul et, replacés dans le contexte historique, ces ambitions nous paraissent vaines. Probablement notre mémoire aujourd'hui ne conserve-t-elle de l'Exposition que ces images annonciatrices d'un futur destructeur dans le célèbre face à face des pavillons allemands et soviétiques devant le Palais de Chaillot, tout aussi monumentaux l'un que l'autre et surmontés de leur emblèmes sculptés. L'aigle monumental serrant dans ses griffes la croix gammée se dresse sur le bâtiment massif conçu par Albert Speer pour représenter la défense massive contre le communisme. Le pavillon soviétique, tout aussi martial, est coiffé d'un couple allégorique, *L'Ouvrier et la kolkhoziennne*, symbole d'un art de propagande que Staline avait déclaré art officiel.

Comme toutes les expositions universelles précédentes, celle de 1937 ambitionne de faire le point sur les tendances d'une génération. Elle apparaît donc comme le reflet précis d'une époque précisément marquée par des troubles économiques et politiques où l'on voit s'entremêler avec le courant moderniste, les courants nationaux. Le rapport d'Albert Laprade, alors inspecteur général des Beaux-Arts, est très explicite. Il souligne que, depuis 5 ans, chaque pays s'éloigne de l'universel, de l'euro péen et « se remet à cultiver son jardin »^[5]. Et la

place importante accordée aux régions montre bien la volonté du gouvernement de promouvoir un art essentiellement français et une architecture régionale française en opposition au style international. De même l'accent est-il mis sur les ateliers et les démonstrations d'artisans.

Aussi constate-t-on une sorte de désaveu du cubisme et du style international pour renouer avec les traditions nationales ou provinciales. L'idée pour chaque nation, pour chaque province est de se mettre en concurrence. D'où ce regain du chauvinisme et ce culte du folklore. Mais Laprade est optimiste. Nous assistons, écrit-il, à la réconciliation entre l'Art et l'Industrie et, en parallèle avec la passion de la technique, se développe une exaltation de la sensibilité et de l'esprit. Et la réaction contre le nudisme architectural (devenu quelque peu excessif, ainsi le juge-t-on à l'époque), doit permettre le renouveau du décor et des répertoires décoratifs dans l'architecture et les arts décoratifs.

Et pourtant, l'intérêt accordé aux débats artistiques, à la confrontation entre modernité et tradition, avec des prises de position parfois contradictoires chez les artistes et les organisateurs, durant les années de préparation de l'exposition, est doublé d'un sentiment éphémère, illusoire, comme si le basculement imminent de l'équilibre mondial allait entraîner dans son déclin le cadre de vie des sociétés. Gardons à l'esprit les mots de Michel Leiris à propos de Guernica : « ... En un rectangle noir et blanc, telle que nous apparaît l'antique tragédie, Picasso nous envoie notre lettre de deuil : tout ce que nous aimons va mourir, et c'est pourquoi il était à ce point nécessaire que tout ce que nous aimons se résumât, comme l'effusion des grands adieux, en quelque chose d'inoubliablement beau »^[6].

Le Pavillon de la Lorraine



Fig 1 - Le pavillon de la Lorraine

La Lorraine va profiter de la place accordée aux régions pour faire valoir ses propres richesses, ses coutumes et ses traditions. Il ne s'agit pas de faire revivre un passé, si prestigieux soit-il, celui du 18^{ème} siècle sous Stanislas ou celui de l'École de Nancy, mais bien de montrer que l'art et l'industrie savent coopérer dans une alliance féconde.

Plus prosaïquement, elle entend profiter du rôle économique généré par cette manifestation de grande ampleur, organisée en 75 classes réparties en 14 groupes dont la simple liste montre qu'elle s'adresse à un public immense : expression de la pensée, questions sociales, formation artistique et technique, urbanisme et architecture, arts graphiques et plastiques, bâtiment, décorations intérieures et mobilier, métiers d'art, édition, livres et revues, parure, transports et tourisme, fêtes, attractions, cortèges, sports, publicité^[7].

La signification artistique et la portée économique de l'Exposition apparaissent dans tous les programmes comme des finalités essentielles, et dans l'ensemble, font la part belle à l'art décoratif, aux arts appliqués et à l'artisanat. Ainsi, le Centre des Métiers est-il le pavillon consacré aux matériaux, céramique, verrerie, luminaire, vitrail, ensembles mobiliers... Deux groupements de décorateurs possèdent leur bâtiment propre : la Société des Artistes Décorateurs et l'Union des Arts modernes. Enfin le Centre Régional voit la construction de 27 pavillons réservés aux 27 provinces françaises.

Se sont créés en amont des Comités régionaux dont la mission est de « susciter les adhésions des artistes, artisans, industriels, créateurs de modèles ou éditeurs à l'Exposition »^[8]. En octobre 1935, la *Région lorraine* regroupant les départements de la Meurthe-et-Moselle, de la Moselle, de la Meuse et des Vosges constitue son Comité^[9]. Victor Prouvé, Directeur de l'École des Beaux-Arts et des Arts Appliqués à Nancy, en est le Président, accompagné de 7 vice-présidents issus de Metz, Nancy, Bar-le-Duc, Saint-Dié et Epinal, dont Paul Daum, Maître Verrier, d'un Trésorier et d'un Secrétaire Robert Destrez, Gérant des Etablissements Majorelle^[10].

La première action du Comité Lorrain est de demander au Maire de Nancy une subvention pour mener à bien le projet : « donner à l'exposition une forme collective et non une présentation morcelée par les fabricants, dire les activités industrielles, artisanales et touristiques mais surtout mettre en avant la vie intellectuelle et artistique de la région ». Et pourtant, le constat n'est pas à la hauteur des ambitions de départ, tant sur le plan de l'architecture du pavillon que des objets montrés. Si le caractère artistique est exigé dans toutes les productions exposées, il semble que soient privilégiés les arts décoratifs spécifiquement lorrains, les grandes industries ne sont que petitement présentées (en d'autres manifestations, elles forment le gros des exposants) et « les intérieurs modernes » sont surtout l'expression des traditions régionales et exécutés par des artisans ou ouvriers locaux. Les faïences de Lunéville, les cristaux de Baccarat ou les broderies de Lunéville disent le lien traditionnel avec l'art ancien lorrain plus que les préoccupations modernes de fabrication en série.

Quant à l'architecture même du Pavillon lorrain, œuvre des architectes nancéiens Pierre Le Bourgeois et Zimmermann et des messins Tribout et Drillien, elle offre des caractères incontestables de régionalisme^[11]. Pierre Le Bourgeois, qui a développé une carrière complexe débutée dans les dernières années de l'Art nouveau pour se terminer dans le vocabulaire géométrique des années 30 et déjà auteur du Pavillon de l'École de Nancy à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris (1925), n'a pas vraiment innové. Le projet est difficile à concevoir pour ce groupe d'architectes, la Lorraine ne se caractérisant pas par une physionomie très personnelle^[12]. Evoquer ses traditions, son passé militaire et religieux, compte tenu de son histoire, est impossible et il est hors de question de faire la moindre allusion au vocabulaire de l'École de Nancy. Pas d'ornement donc mais plutôt des lignes droites, une « sévérité classique qui convient à notre ciel gris et à nos paysages, à nos préoccupations de veilleurs en alerte, uniquement soucieux de l'utile, du réel et du solide ».

A comparer les deux pavillons de 1925 et 1937 on ne peut que déplorer l'absence de tout propos architectural pour le second, tandis que le premier, édifié par Pierre Le Bourgeois et Jean Bourgon résume assez bien les positions lorraines dégagées des surcharges ornementales du début de siècle. Mais, en 1937, les seules règles de droiture et simplicité, de netteté des contours ne constituent pas un programme. Et le choix des architectes est bien davantage une absence de parti pris, peut-être un retour en arrière, vraisemblablement une grande frilosité. Les raisons en sont certainement multiples : recherche d'un charme régional ? maintien d'une tradition ? refus d'une modernité ?

Les architectes ont donc choisi la forme d'une église « qui convient à un pays où la foi consolide l'indispensable espérance »^[13]. La décoration extérieure est très sobre et faite surtout des grandes lignes de la terrasse et du balcon-galerie. La grande tour couronnée d'un clocheton est décorée d'un bas-relief sculpté par Louis Guingot (1864-1948, peintre décorateur, membre du Comité directeur de l'École de Nancy) reconstituant le vieil écusson du duché au complet^[14]. Enfin au-dessus de l'escalier, en forme de piédestal se dresse la statue tutélaire de Jeanne d'Arc, œuvre du sculpteur Emile-Just Bachelet^[15], tandis qu'à l'intérieur un triptyque peint résume la vie de la sainte.

La liste des exposants est impressionnante, il n'est évidemment plus question de l'École de Nancy : « (elle) ne pouvait rien nous donner, on ne ressuscite pas un essai abandonné depuis de longues années ». Seules les vitrines présentées par les Verreries de Nancy, Daum et Cie, « continuent la tradition commencée par Gallé... Et Majorelle et Auguste Vallin de Nancy, en exposant chacun un bahut, rappellent deux des grands noms de l'École de Nancy ».

La participation de Majorelle à l'Exposition de 1937

Il apparaît de suite que la présence des Ateliers Majorelle est réduite, au sein du Pavillon Lorrain, à la seule présentation d'un meuble.



Fig 2 - Dessin du bahut pour le Pavillon de la Lorraine au Centre Régional, exécuté par les Ateliers Majorelle, sous la direction d'Alfred Lévy, Le Pays lorrain, novembre 1937 p.365)

Certes ce grand bahut de hall ou de salon de réception est une pièce d'envergure, probablement pièce unique, exécutée en bois clairs (frêne et sycamore), présenté sur un socle, lui en acajou sombre, orné de deux paires de gros anneaux en bronze massif et doré. Son aspect encore très art déco est rehaussé par une plaque de serrure, en verre décoré ou peint, d'or ou d'argent grâce à la participation du peintre Etienne Cournault^[6] qui orne le buffet d'un motif décoratif lui confère bien davantage le statut d'objet d'art que d'un meuble destiné à l'industrie. Rappelons que cette collaboration avec un artiste n'est pas originale, elle est une tradition chez Majorelle : solliciter les amis peintres pour les associer aux pièces de prestige créées par la grande maison nancéienne.

Ce meuble d'exposition est présenté de face sur un socle, évoquant davantage une surface plane, structurée par un jeu graphique de lignes, du galbe des portes au dessin du socle ainsi que le très précieux décor de la serrure. Encore très marqué par le style art déco (et notamment par le meuble Pélican qui avait fait le renom de Louis Majorelle en 1925, un an avant sa disparition), il s'inscrit ici complètement dans une tendance plutôt traditionaliste en accord avec les enjeux du Pavillon Lorrain et fort éloigné des productions issues des ateliers nancéiens et montrées aux Salons parisiens. Ainsi, cette même année de 1937 voit la conception d'un meuble presque semblable s'il ne s'inscrivait, lui, dans

le courant moderniste. Ce meuble tout en volume, en bois sombre (palissandre verni) et d'une grande simplicité décorative témoigne des partis pris stylistiques des Ateliers Majorelle, mis en œuvre depuis les années 30.

Mais la présence des Majorelle ne se limite pas au seul pavillon lorrain.

Ils sont présents dans trois autres pavillons, preuve d'une grande vitalité dans le champ des industries du meuble et surtout d'une capacité à s'inscrire dans les différents courants.

Et, en premier lieu, leur exposition au Pavillon des Artistes-décorateurs, émanation de la Société du même nom, réservé aux seuls sociétaires et certainement un des endroits majeurs de l'Exposition. Louis Majorelle fut présent aux Salons de la Société des Artistes-Décorateurs dès sa création en 1904 et sa présence très régulière. Rien d'étonnant à ce qu'Alfred Lévy (1872-1955), directeur artistique des ateliers nancéiens depuis la disparition du maître en 1926, reprenne le flambeau et s'inscrive tout naturellement dans ce pavillon réservé aux décorateurs les plus contemporains. Aussi expose-t-il, et en son propre nom, un cabinet de travail exécuté dans les ateliers nancéiens.

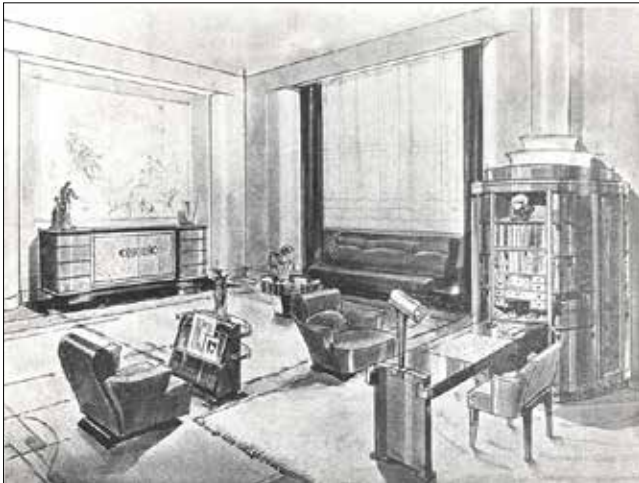


Fig 3 - Dessin de l'ensemble présenté au Pavillon des Artistes-Décorateurs par Alfred Lévy, membre de la Société des Artistes-Décorateurs, Le Pays lorrain, novembre 1937, p.363)

L'ensemble très complet comporte différents meubles de rangement, cartonniers, vitrines, fauteuils et surtout une étonnante bibliothèque tournante, commandée électriquement avec, sur un côté, un bureau incurvé mais indépendant. La bibliothèque est décorée de panneaux vitrés et émaillés réalisées par Etienne Cournault, sur le thème des Arts et de la Science.

L'originalité du projet est remarquée avant même la manifestation par la Société des Artistes-Décorateurs qui lui accorde une subvention pour l'aider à réaliser son projet, finalement récompensé par une médaille d'or. L'ensemble est une pièce unique et signe la fin de la collaboration Majorelle/Lévy (il prend sa retraite en 1938), elle témoigne néanmoins du style Majorelle, par son aspect novateur et par l'attention accordée aux moindres détails. Bibelots (surtout des verreries Daum), objets en laque, rideaux, tapis, gravures, etc... dans l'objectif de recréer un ensemble habité. « Les tapis gris et beiges, les murs clairs et ocrés, la lumière indirecte diffusée par deux couronnes placées au dessus de la Bibliothèque font de ce Cabinet de Travail un ensemble où l'Art et la Technique ont été étudiées avec logique et sobriété et une parfaite adaptation à la vie d'aujourd'hui » écrira Alfred Lévy^[17].

L'histoire de cette bibliothèque est inédite. Considérée, à juste titre, comme un meuble de prestige, elle fut, après 1937, installée dans les bureaux, rue Saint Nicolas, contigus aux magasins de la rue Saint Jean. Au moment de la cession d'une partie des locaux à Prix Unique, elle fut vendue au directeur du grand Hôtel de Nancy et installée Place Stanislas au 1^{er} étage de 1948 à 1955, puis restée dans la famille et conservée en bon état. Nous l'avons redécouverte dans les années 2000 et présentée à l'Exposition *Majorelle, un art de vivre moderne*, Galeries Poirel en 2009, pour la première fois depuis 1937.

Alfred Lévy est récompensé pour son œuvre, les critiques sont louangeuses et pourtant la modernité n'est pas dans ce pavillon mais bien dans celui de l'UAM, Union des Artistes Modernes. Créée le 31 mai 1929 à la suite d'une rupture au sein de la Société des Artistes-Décorateurs, elle est présidée par l'architecte Robert Mallet-Stevens (1886-1945) et sur la liste des fondateurs figurent, entre autres, Etienne Cournault et Jean Prouvé. De suite, le groupe revendique le rapprochement entre architecture moderne, le style international, et un décor intérieur qui emprunte aux techniques nouvelles, du verre et du métal. La construction même du pavillon, un bloc vitré sur pilotis, est un modèle du genre, tout en verre et en charpente d'acier. Il abrite les artistes et décorateurs d'avant garde, au rang desquels Pierre Chareau, Francis Jourdain, René Herbst, Charlotte Perriand et d'autres encore. Si l'on se réfère à la production des ateliers Majorelle dans les années 30/35, les nancéiens auraient pu côtoyer « ces enfants français du Bauhaus » comme la presse les avait surnommés. Ce dernier virage moderne n'a pas pu être pris, faute de dirigeant (Alfred Lévy prend sa retraite l'année suivante), l'entreprise familiale n'a plus de souffle, elle s'éteindra d'elle-même dans les années après-guerre.

Autre lieu de modernité, le pavillon des Ensembles mobiliers, un long bâtiment de trois étages, essentiellement consacré au meuble et qui regroupe

les industriels du Faubourg Saint-Antoine, la plupart des exposants du pavillon des Artistes Décorateurs, l'UAM elle-même est représentée. Les exposants sont des industriels ou des éditeurs, ils ont demandé aux artistes des meubles modernes, tous ont renoncé aux meubles de style. Pas de meubles d'art au sens de l'objet d'art mais des prototypes destinés à la réalisation sérielle. Certains décorateurs ont même présenté des ensembles pouvant être commercialement à la portée du plus grand nombre. Le matériau bois est décliné dans toutes ses possibilités, la plupart du temps associé au métal et au verre, marque des années 30/40. Le parti pris des décorateurs est d'aménager et de décorer des pièces. Les formules les plus fréquentes sont le living-room (entre salle à manger et salon) et le bureau. C'est tout un nouvel art de vivre qui se met en place. Ce qu'avait anticipé le *Deutscher Werkbund*, une association d'artistes, architectes et industriels fondée en 1907 à Munich dans le but de produire les éléments d'un nouveau cadre de vie utilisant la puissance de l'industrie. Le *Werkbund* avait exposé pour la première fois en France en 1910, invité par le Salon d'Automne et de nouveau accueilli en mai 1930, cette fois par la Société des Artistes Décorateurs. Leur programme est clair : les nouvelles applications industrielles ont pour but de proscrire définitivement l'ornement, quelque qu'il soit, et de s'adresser à une clientèle de masse. Ce programme est fort éloigné des préoccupations des exposants français mais il influence les décorateurs plus modernes de l'UAM, au rang desquels la maison Majorelle, qui présente dans ce pavillon des Ensembles Mobiliers, un grand bureau de décorateur.

Alfred Lévy, en 1937, trop occupé par la réalisation de la bibliothèque tournante fait appel au décorateur parisien Paul Beucher (1906-1985) pour concevoir l'ensemble de ce bureau réalisé dans les ateliers de la rue du Vieil Aître, le grand bahut est en palissandre verni, les autres meubles en noyer de fil ; on note aussi l'emploi de glaces ou miroirs décorés et peints, toujours œuvres d'Étienne Cournault, un procédé qui permet d'égayer, de colorer des meubles aux formes dépouillées, parfois austères.

Enfin, dernière participation au Pavillon du bois, la Maison Majorelle édite un ensemble de salle à manger en merisier, d'une facture beaucoup plus simple, elle en a confié le projet aux décorateurs Paul Fréchet et Lucien Rollin. Ces derniers, comme Paul Beucher, ont travaillé chez Ruhlmann et sont associés à Majorelle^[18] pour leur connaissance du travail du bois, en particulier des essences exotiques.

Dans les deux cas, le mobilier édité répond aux critères de ce que l'on nomme déjà le mobilier moderniste : un mobilier fonctionnel géométrique intégré dans l'espace intérieur, réalisé en bois, métal et verre.

Assurément, par leur participation à l'Exposition Universelle de 1937, les Ateliers Majorelle affirment le souci constant de renouveler l'inspiration dans le maintien d'une réelle qualité d'exécution. Preuve de l'évolution due à Alfred Lévy, dont la solide renommée ne s'est pas démentie durant 12 ans (il prend sa retraite en 1938) en poursuivant la réussite industrielle de Louis Majorelle après sa mort et en assurant aux ateliers une des premières places dans la production d'avant-guerre.

Mais revenons en arrière pour mieux comprendre l'évolution des mentalités et des formes qui ont permis aux Etablissements Majorelle de perdurer après la disparition de Louis Majorelle, créateur et propagateur des formes fluides et souples qui avaient consacré à sa réussite en incarnant l'esprit de la Belle Epoque.

De 1926 à 1936 : L'après Majorelle

Le temps de la maturité, l'évolution des mentalités et des formes

Les nombreuses participations et succès à toutes les expositions sont l'expression de l'effort d'innovation et du renouvellement du style Majorelle mais aussi la valeur pérenne d'une dynastie qui, sur trois générations, fait de la qualité son mot d'ordre créatif. Un seul commandement anima l'aventure Majorelle : il faut absolument être moderne.

Le désir de faire coexister tradition et modernité, comme on l'a vu à l'Exposition de 1937 dans les différents pavillons, est une constante chez Majorelle.

Dès 1908, sous l'influence des munichois, naît la nécessité de repenser le mobilier non plus comme un objet décoratif mais comme un objet fonctionnel. En 1910, Louis Majorelle crée pour le jeune Robert, fils unique de l'architecte Weissenburger, un bureau d'étudiant d'une grande simplicité. Un principe s'impose, celui de la forme essentielle tirée de la matière, du hêtre plaqué de sapelli (bois rouge d'Afrique), sans ajout décoratif autre que celui destiné à être pratique et utile. Tentative d'autant plus audacieuse que Majorelle rejette ici ce qui avait consacré sa réputation, le décor marqueté et sculpté. Ici le métal se fait discret, la ligne est privilégiée. Couleur et matière sont simplement rendues par de grandes surfaces planes et un contraste coloré clair/foncé.

Conçu en un seul exemplaire, jamais exposé, ce meuble apparaît comme une tentative, une expérience vers la modernité. Il témoigne des recherches expérimentales menées au sein des ateliers nancéiens en vue de réduire la marge entre luxe et pratique. Majorelle ne transformera pas toutefois cette tentative audacieuse en ligne de production. Sa réputation est liée au style art nouveau. Majorelle l'a compris, il avait exposé en 1909, à l'Exposition Internationale de l'Est de la France, un ensemble pour bureau luxueux, en bois d'amarante

rehaussé de bronzes dorés sur le thème de l'orchidée, tout en courbes et en contre-courbes^[19].

Dans ces deux exemples, Majorelle assume pleinement la responsabilité de ses choix esthétiques : entre l'expérience de la nouveauté, un mobilier conçu pour une habitation moderne et la production d'un savoir-faire, destiné à une clientèle bourgeoise, sans aucune prise de risque, il y a la réalité économique, celle de l'industriel d'art, du chef d'entreprise.

Qu'importe, le bureau de 1910 annonce indéniablement une prise de position en faveur de la modernité. Mais le temps de maturation sera long pour affirmer définitivement et durablement cette modernité. Une lenteur qui s'explique par sa vie privée. En 1912, Majorelle perd sa mère et sa femme, épisodes douloureux dont il ne se remettra jamais complètement (il avait même songé à s'arrêter définitivement). La destruction de ses ateliers, bombardés en 1916 l'affaiblit une fois encore. Tout est perdu, il ne reste rien.

La reconstruction des ateliers en plus grand, en plus fonctionnel, lui permettra d'exposer avec succès en 1925 où s'affiche le style Art Déco et un goût évident pour la tradition.

Au lendemain de la grande exposition, Louis Majorelle prend la mesure des enjeux et des réalités. Un de ses talents, et non le moindre, est de comprendre et d'assimiler les nouvelles tendances qui se font sentir dans l'art de l'ameublement. Il le sait et prépare personnellement le Salon des Artistes-Décorateurs de 1926. Un mobilier de fumoir illustre cette évolution vers plus de simplicité, les formes sont cubiques à pans coupés avec, pour seul décor, des panneaux plaqué de bois de corail. Mobilier luxueux certes mais pouvant s'intégrer parfaitement au cadre d'un intérieur moderne.

Majorelle cette fois a choisi son camp et ce sera son ultime contribution à la conception moderne des arts décoratifs. Il s'éteint le 15 janvier 1926, non sans avoir transmis les recommandations nécessaires à son fidèle collaborateur, Alfred Levy. La relève est assurée sur le plan artistique et créatif, elle l'est aussi sur le plan commercial^[20]. Son frère Jules, associé depuis 1893, alors très impliqué dans la vie industrielle et commerciale de la cité, reprend le flambeau parisien, intègre la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie ainsi que la Décoration française contemporaine^[21].

Les choix sont cette fois définitivement affirmés du côté de la modernité. Louis Majorelle en avait exprimé le désir, Alfred Lévy en assume la pleine réalisation.

Les ateliers Majorelle entreprennent alors une reconversion dans l'installation et l'agencement de bureaux qui leur permettent d'atteindre une nouvelle clientèle composée, entre autres, d'entreprises (Mines de fer de Lens, Hauts Fourneaux de Pont-à-Mousson, Aciéries de Longwy, laboratoires Ciba à Lyon), de collectivités ou d'administrations (Hôtel de Ville de Verdun ou de Billancourt, Maternité Départementale de Nancy en 1929) sans oublier les aménagements de banques, de restaurants ou de cabines de paquebots (salles à manger pour des navires de la Marine Nationale, le croiseur *Suffren*, ou le ravitailleur de sous-marins *Jules Verne*). Alfred Lévy n'en continue pas moins de travailler pour les particuliers amateurs des meubles réalisés avec cet amour des belles matières parfaitement mises en valeur. La tradition d'une exécution incomparable se poursuit dans les ateliers nancéiens grâce un matériel technique de pointe et des matières de premières de qualité.

Ainsi, en 1928, l'aménagement des bureaux des Aciéries de Longwy, à Mont-Saint-Martin. L'usine est détruite, il reste le siège social, un grand bâtiment transformé en collège européen, l'un des derniers témoignages de la vie industrielle à Longwy et un bel exemple de l'architecture art déco de Pierre La Bourgeois. Dans la cage d'escalier, des vitraux dessinés par Alfred Lévy (réalisation inconnue) illustrent de manière très figurative le travail de la sidérurgie et des photographies anciennes montrent l'ensemble des meubles et des boiseries, certaines encore en place.

La participation de Lévy à l'Exposition coloniale, organisée en 1931 à Vincennes est, une fois de plus, l'illustration de la politique industrielle de Majorelle, entre mobilier de tradition et meuble moderne destiné à la série.



Fig 4 - Photographie d'époque, Mobilier et décoration 1931, p.459).

Ainsi, côte à côte, un bahut sur socle témoigne d'un beau travail de placage, des bois aux tons satinés, moirés et un délicat travail de métal et une petite table à thé, formée de deux plateaux en verre articulés autour d'un tube en métal, le tout s'inscrivant dans une structure en bois. Le premier s'inscrit dans la lignée des meubles de prestige de Ruhlmann tandis que le second se rapproche du travail d'un des décorateurs les plus en vue, le lyonnais André Sornay (1902-2000) qui affectionne les bois travaillés et les matériaux nouveaux.

Ce virage vers la modernité correspond aussi à l'arrivée de Pierre Majorelle (1903-1933), neveu de Louis et dernier fils de Jules, architecte diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris. Ensemble, ils conçoivent des meubles fonctionnels aux formes pleines, géométriques et rigoureuses, d'une grande simplicité et, tradition familiale oblige, utilisent des bois de placage somptueux dans leurs effets.

Les projets d'aménagement des trois villas du parc de Santifontaine à Nancy donnent une bonne idée de ces formes logiques et harmonieuses adaptées à l'architecture et aux conditions de vie dans les années 1930 et 1940. Des photographies publiées dans la revue *Mobilier et Décoration* en 1936^[22] montrent l'agencement intérieur des trois villas construites en 1933 par les architectes Jacques (1904-1985) et Michel André (1905-1975) à la suite d'une commande de Jules Majorelle qui les destinait à ses enfants^[23]. C'est certainement le programme le plus réussi en fait de cohérence entre architecture et aménagement intérieur. Les maisons à deux niveaux reprennent tous les modules du langage de l'architecture moderne : formes géométriques, surfaces crépies et grandes baies vitrées. L'espace intérieur, multifonctionnel, contient un mobilier simple, léger et réalisé en bois clair. Ce mobilier de série, parfaitement adapté aux nouvelles pièces à vivre, est désormais accepté sans réserve.

Cette période correspond aussi à la collaboration sur plusieurs chantiers entre l'atelier de ferronnerie d'art de Jean Prouvé (1901-1984), installé à Nancy entre 1921 et 1947, et les ateliers d'art Majorelle de la rue du Vieil Aître. Ainsi de l'aménagement, en 1930, de la Banque d'Alsace-Lorraine et des magasins Vaxelaire et Pignot. Majorelle fournit tout ce qui est bois, meubles et vitrines, Prouvé apporte les ferronneries, rampes et balustrades.

Lévy et Prouvé se retrouvent sur le chantier de l'aménagement de la Cité Universitaire Montbois conçue par l'architecte Jean Bourgon. Inaugurée en 1932 par le président de la République Albert Lebrun, elle est un exemple unanimement reconnu de construction sociale moderne. Faisant suite au concours organisé en 1928, trois artisans lorrains, Majorelle, Prouvé et Neiss^[24] fournissent chacun l'aménagement d'une cinquantaine de chambre d'étudiant.

L'expérience est reconduite dans le cadre de la construction de la Bibliothèque universitaire de Nancy, place Carnot, entre 1932 et 1937. Le chantier est de taille et comporte, entre autres, la décoration et l'aménagement de la grande salle de travail dont les murs sont lambrissés en acajou massif formant rayonnages et portes de communication et ornés de six panneaux sculptés par Frédéric Steiner^[25].

La production traditionnelle n'est pas pour autant abandonnée puisque la Maison Majorelle participe à l'une des commandes les plus prestigieuses de l'avant-guerre, le paquebot Normandie qui effectue sa première traversée vers New York le 29 mai 1935. Vitrine de l'art français dans sa version la plus luxueuse, il réunit tous les artistes décorateurs les plus renommés. Majorelle exécute le mobilier de l'appartement du commandant et quarante huit cabines de première classe.

Le dernier projet d'envergure est mené la même année que celle de l'Exposition Universelle de 1937, c'est une réponse au concours pour l'aménagement intérieur du Palais de la Société des Nations à Genève. Vaste concours international, la concurrence est dure, ce sont les projets de Ruhlman (1879-1933) et Leleu (1883-1961), entre autres, qui sont retenus^[26], des décorateurs plutôt traditionnels que modernistes.

Si ces deux derniers projets sont le signe indubitable d'une grande notoriété, de la reconnaissance d'un travail de qualité qui hisse les Ateliers Majorelle au rang des designers les plus renommés, ils indiquent que la tradition et la modernité peuvent coexister.

Mais toutes les histoires ont une fin. Après 1939-1945 et le ralentissement des affaires, certes l'activité reprend. Toutefois, la grande époque est cette fois révolue et la reproduction des modèles qui plaisent encore se fait au détriment du renouvellement. Le déclin est entamé, les magasins ferment les uns après les autres jusqu'à la cessation de l'activité commerciale et l'arrêt définitif de la production en 1956.

Notes

- [1] Philippe Perrot, *Le Luxe. Une richesse entre faste et confort*, Paris, Le Seuil 1995, p.132, note 15.
- [2] Commandé par la Compagnie Parisienne de distribution d'électricité, il est aujourd'hui conservé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- [3] Edmond Labbé (1868-1944) consacra toute sa vie à l'enseignement technique, d'enseignant à inspecteur, avant de se voir confier, en 1934, la charge de Commissaire Général de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la Vie Moderne, tâche qu'il a géré seul.
- [4] Edmond Labbé, *Exposition Internationale des arts et techniques, Paris 1937*, Rapport Général, Paris 1938-1940, t.1, p.56.
- [5] Albert Laprade, introduction dans *L'Exposition de Paris*, recueil de 42 planches, Paris, sd, Librairie des Arts Décoratifs.
- [6] *Cahiers d'art*, 1937, n° 4-5.
- [7] Conférence donnée par Edmond Labbé à La Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie le 22 mars 1935, *Bulletin trimestriel*, n° 37, janvier-mars 1935, p.48-52.
- [8] Id p.50.
- [9] Archives Municipales de Nancy 2 F 90.
- [10] Robert Destrez (1891-1969) était le gendre de Jules Majorelle. Ce dernier, cofondateur avec son frère Louis de la Société Majorelle Frères en 1893, s'est occupé de la partie administrative et commerciale jusqu'en 1934.
- [11] Pierre Le Bourgeois (1879-1971) est l'auteur de deux monuments nancéiens célèbres : L'Est Républicain (1913) et les Magasins Réunis (reconstruit en 1926). Associé à l'architecte Jean Zimmermann, ils ont construit surtout dans la région de Longwy.
- [12] La Lorraine à l'Exposition internationale de Paris 1937 dans rapport du Comité établi par Marcel Grosdidier de Matons.
- [13] Id. 15 juin 1938 - Archives municipales 2F90.
- [14] Des alérions d'argent dans une bande rouge sur fond or où apparaissent les armes des Deux-Siciles, de Jérusalem, de Hongrie, d'Aragon, d'Anjou, de Clèves, de Gueldres et de Bar.
- [15] E-J Bachelet (1892-1981) a déjà été associé à Pierre Le Bourgeois à la décoration du Pavillon de l'Ecole de Nancy à l'Exposition de 1925 et l'année suivante à la reconstruction des Magasins Réunis pour lesquels il orne la façade de bas-reliefs.
- [16] Etienne Cournault (1891-1948), au milieu des années 20, explore le procédé de la peinture sous verre et du verre églomisé. Durant ses années parisiennes, il fabrique des objets et participe, avec ses amis Rose Adler, Pierre Legrain et Jacques Doucet à la conception et au décor de mobiliers. Il revient en Lorraine

- en 1930 et collabore avec ses amis artistes. Il est lié à la famille Majorelle.
- [17] Correspondances, archives privées.
- [18] André Frechet, « Le XXIX^{ème} Salon des Artistes-Décorateurs », *Mobilier et Décoration*, 1929, p.181-182.
- [19] Le succès de ce bureau fut tel que le général Foch, lors de son passage au Palais du Gouvernement entre 1913 et 1914, commandera un exemplaire (toujours conservé in situ).
- [20] Il est vrai que, depuis 1921, la succursale parisienne avait quitté l'immeuble de la rue de Provence, (vendu en 1919 pour financer la reconstruction du magasin de la rue Saint Jean à Nancy) pour s'installer avenue Victor Emmanuel III, près du Rond Point des Champs Elysées.
- [21] Composée d'un groupe d'industriels d'art, pour la plupart issus du Faubourg Saint Antoine, ayant quitté la Société des Artistes-Décorateurs pour développer le mobilier en série.
- [22] Gaston Derys, « Quelques ensembles des ateliers Majorelle, *Mobilier et Décoration*, 1936, p.409-423.
- [23] Albert Laprade, « L'architecture dans nos provinces : l'œuvre de Jacques et Michel André », *L'Architecture*, mai 1937, p.157-166.
- [24] Laurent Neiss (1860-1932) a créé une fabrique de meubles d'art 9 route de Metz à Nancy. Spécialisé dans le mobilier d'église et les sièges de style, il développe une production art nouveau et expose avec l'École de Nancy en 1904 et 1909. A partir des années 20, son atelier fournit des menuiseries pour des magasins et des banques.
- [25] Sculpteur sur bois, né à Strasbourg en 1867, Frédéric Steiner fait son apprentissage chez Gallé entre 1885 et 1904 avant de faire carrière chez Majorelle. Plusieurs fois récompensé (expositions internationales de 1900, 1904, 1909 et 1925), il devient chef de l'atelier sculpture rue du Viel Aître en 1918.
- [26] Jean Favier, « Le Palais de la Société des Nations à Genève », *La Construction Moderne*, 10 octobre 1937, p.26-36.