

Strand 4: Research and doctoral theses in progress

**Les fontes d'ornement d'Hector Guimard :
tentative de démocratisation par l'industrialisation d'une esthétique personnelle**

Frédéric Descouturelle

L'architecte parisien Hector Guimard est né à Lyon en 1867. Venu enfant à Paris, il suit les cours de l'École nationale des Arts Décoratifs à partir de 1882, puis ceux de l'École des Beaux-Arts à partir de 1885. Ses premiers travaux d'architecture, de petites constructions édifiées à partir de 1888 dans l'ouest parisien, sont influencés par les théories de Viollet-le-Duc et destinés à un cercle familial et relationnel. En 1895, après un voyage en Belgique où il rencontre les architectes Hankar et Horta, il modifie radicalement le second œuvre du *Castel Béranger*, un important immeuble de rapport qu'il édifie rue La Fontaine, inventant son propre style au fur et à mesure qu'il en complète le décor, devenant ainsi l'un des tout premiers représentants de l'Art Nouveau français. Dès cette conversion, Guimard utilise la fonte comme élément de structure, pour les colonnes inclinées de l'*École du Sacré-Cœur* (1895) et pour le second œuvre du *Castel Béranger* (1895-1898) où la fonderie Durenne fournit balcons, ancras, chéneaux, consoles et cheminées des appartements, tandis que la fonderie Bigot-Renaux fournit les chéneaux. La fonte est aussi au premier plan des entrées du métro parisien (1900-1903) dont les pièces sont demandées à la fonderie du Val d'Osne et à la fonderie Bigot-Renaux. Une quatrième fonderie, celle de Saint-Dizier en Haute-Marne, fournit en 1901 la plupart des nombreuses fontes nécessaires à l'équipement de l'immense salle de concert *Humbert de Romans*. C'est le début d'une relation, professionnelle et sans doute amicale, avec M. Thomas, le directeur de la fonderie, jusqu'au départ de Guimard pour les États-Unis en 1938. La construction de 1903 à 1905 d'un autre immeuble de rapport, l'immeuble Jassedé, sur lequel sont présentes de nouvelles fontes d'ornement pour les balcons, inaugure la création d'un corpus de fontes architecturales qui va s'étoffer jusqu'à la veille de la première guerre mondiale

et qui sera cette fois destiné à être commercialisé. Notre communication ne vise pas à déterminer quel en sera le succès commercial, ni à connaître les raisons d'un succès ou d'un échec, mais plutôt de comprendre comment cette production s'insère dans l'œuvre de Guimard et surtout d'en remarquer les caractéristiques dont certaines sont étonnantes et admirables¹. Pour suivre correctement les développements qui vont suivre il est recommandé de visualiser les planches d'un catalogue Guimard sur le site du Réseau International de la fonte d'art à l'adresse suivante :

<http://www.fontesdart.org/les-acteurs/le-rifa/ses-actions/35?task=view>. Un répertoire raisonné des fontes Guimard par Saint-Dizier sera prochainement disponible sur le site du Cercle Guimard (<http://www.lecercleguimard.fr>).

Le Style Guimard, entre prodigalité et économie.

En 1903, Guimard construit pour Léon Nozal — l'un de ses principaux commanditaires et en quelque sorte mécène — un atelier d'artiste à proximité de son agence d'architecte dont il reçoit la jouissance à des conditions, sans doute très favorables. Grâce à l'embauche d'un personnel spécialisé, Guimard a ainsi la possibilité de mettre au point les modèles en plâtre ou en bois nécessaires à la fabrication des très nombreux objets, meubles ou décors architecturaux qui porteront sa signature. Dans le même temps, la construction de l'hôtel Nozal (1902-1906), son projet d'architecture domestique le plus ambitieux, ainsi que le pavillon *Le Style Guimard* (présenté au sein de l'Exposition de l'Habitation au Grand Palais en 1903), concourent à la même idée, déjà exprimée au *Castel Béranger* et en particulier dans le cabinet de son agence d'architecture : la création d'un environnement domestique et même urbain, entièrement soumis au « Style Guimard » où aucun détail, aucun matériau ne semble indigne de son attention. Le décor est non seulement abondant, mais il se veut homogène de façon à immerger le spectateur dans un univers harmonieux dans lequel tous les éléments se répondent entre eux. Ce désir presque totalitaire est nécessairement voué à l'échec par la limitation des ressources financières des clients et la longueur de

¹ L'article fondateur dans la description et l'analyse des fontes Guimard est celui de Philippe THIÉBAUT : « Un ensemble de fontes artistiques de Guimard », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, n° 3, p. 212-221.

temps nécessaire à la mise au point de chaque modèle, alors que s'accélère l'évolution stylistique générale entamée en France vers 1895 et que Guimard lui-même ressent continuellement le besoin de renouveler son style personnel.

Pour contrebalancer le coût potentiellement exorbitant de son inventivité formelle, Guimard applique plusieurs recettes d'économies, parmi lesquelles figurent en bonne place l'utilisation rationnelle des matériaux disponibles, la transformation de produits industriels finis et, pour les éléments destinés à être moulés, l'utilisation de la modularité, le tirage en série d'éléments et leurs combinaisons entre eux ainsi que la réutilisation de motifs sur plusieurs types de supports. Enfin, à partir de l'exposition de 1900 après une courte période, liée à la création et à la promotion du *Castel Béranger*, pendant laquelle il a désiré avoir l'exclusivité de tous les modèles créés, Guimard va au contraire tenter de les diffuser en les faisant éditer afin de poursuivre l'amortissement de leurs coûts de fabrication. Sans doute a-t-il aussi l'espoir (souvent déçu) de les voir adopter par d'autres architectes. Autant que par un objectif de rentabilité, Guimard est mû par l'ambition de peser ainsi sur la victoire du style moderne ; ses créations devant contribuer à servir sa renommée et à occuper un terrain pourtant déjà passablement encombré. Il concourt aussi à l'une des idées majeures du mouvement Art Nouveau : l'abolition de la ségrégation entre arts majeurs et arts mineurs.

Ce rêve de démiurge couplé à ces stratégies d'économie donnera lieu à des tentatives d'édition dans la plupart des domaines de l'art décoratif et l'édition de fontes d'ornement en sera certainement une des expressions les plus abouties. Ce matériau économique reproductible à l'infini va progressivement remplacer le fer forgé sur ses constructions. Afin d'en réduire le coût d'exécution, il avait pourtant déjà fait subir un traitement radical au fer en n'utilisant que des produits industriels finis (plats, cornières, fers en U ou en T) savamment découpés, pliés et rivetés. Mais la fonte va lui permettre de franchir une étape supplémentaire en appliquant directement sur la façade un décor à la fois copieux et personnel, sans recourir à l'intervention d'un artisan spécialisé, intervention à la fois coûteuse et source d'altération de son dessin initial. L'un des exemples les plus convaincants est la façon magistrale dont Guimard utilise ses nombreux modèles de petites frises et de palmettes pour garnir certaines ouvertures ou

certaines portes d'immeubles. En les associant à des lignes de fers élégamment courbées, il crée un nouveau type de serrurerie décorative dont on ne rencontre pas l'équivalent chez les autres architectes de cette époque. La fonte d'ornement selon Guimard va donc hausser à un haut niveau artistique l'équipement des bâtiments par des objets, certes utilitaires, certes en fonte, mais qui par leur belle finition semblent parfois être passés par les mains du ciseleur.

La fonte d'ornement art nouveau

Apparue en France dans les années 1820, la fonte d'ornement a vécu une période de grand épanouissement des années 1840 aux années 1880². Le nombre de modèles créés qui avait connu une inflation galopante avait dès lors considérablement régressé accompagnant un certain déclin de cette industrie. Mais suivre la mode étant malgré tout indispensable, il était toujours nécessaire de créer du nouveau. En l'espace de quelques décennies, la fonte d'ornement avait peu à peu transformé son aspect. Les palmettes en croisillons, vissées dans des cadres et les panneaux de grilles de portes aux motifs serrés et compliqués des débuts avaient progressivement cédé le pas à des grilles plus légères imitant le travail du fer forgé. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, cette imitation était devenue si poussée que la plupart des techniques d'assemblage du fer y étaient simulées. L'irruption de la mode de l'Art Nouveau va peu modifier cette habitude. Les premières fontes de balcons éditées dans ce style vers 1901-1902 se contentent de lignes plus souples se terminant par des motifs floraux (ombelles, pavots, chardons, tournesols, feuilles de marronniers, etc.). Dans les meilleurs cas, ces modèles traduisent l'idée de force vitale des plantes, mais le plus souvent ils se contentent d'un remplissage par l'apposition répétitive de simples motifs végétaux. Dans tous les cas, on reste dans l'ornière de l'imitation du fer forgé. En 1904, la fonderie de Saint-Dizier édite un supplément à son catalogue général titré *Nouvelles Créations*, essentiellement consacré à l'Art Nouveau. Si les modèles les plus traditionnels se contentent d'un placage de motifs végétaux sur des grilles classiques, d'autres intègrent de souples lignes

² François CHASLIN, *Les Fontes ornées ou l'architecture des catalogues*, Centre d'études et de recherches architecturales, 1978, p. 15.

zigzagantes. Dans d'autre cas, la plante (un arum), est bel et bien plastiquement intégrée à la composition. Enfin, l'une des gammes de ce catalogue ose l'abstraction.

Les difficultés d'insertion des fontes Guimard sur le marché

Les commandes de Guimard auprès de la fonderie de Saint-Dizier ont pu encourager son directeur M. Thomas à entreprendre ces *Nouvelles Créations* (dont certaines sont attestées sur un immeuble parisien dès 1903). Et en retour, leur succès commercial a sans doute encouragé M. Thomas à confier à Guimard la création de son propre corpus de fontes.

Au point de vue de la reconnaissance artistique, la fonte d'ornement fait alors figure de parent pauvre. Alors que le secteur de la fonte d'art fait appel à des sculpteurs de plus ou moins grande renommée, alors que les municipalités font appel à des architectes pour leur mobilier urbain, la fonte d'ornement n'est conçue que par d'obscurs artistes industriels dont les noms n'ont jamais été conservés et à qui on ne demandait que de coller à la mode. Jusque-là, la production ordinaire de la fonte d'ornement n'avait donc jamais été innovante mais un simple reflet de « ce qui se fait ». S'il arrive que pour certaines commandes de fontes d'importance ou officielles on ait recours à un artiste reconnu ou à un architecte, son nom sera cité dans des recueils d'œuvres, mais le modèle ne sera pas intégré dans un catalogue commercial. Il faut donc souligner le courage — ou l'inconscience — de ce directeur de la fonderie de Saint-Dizier qui choisit de laisser s'exprimer Guimard. Plusieurs écueils guettent une telle association. Tout d'abord, grande est la tentation pour Guimard de se servir de la fonderie principalement pour l'équipement de ses propres bâtiments plutôt que de lui constituer une gamme d'articles vraiment vendables. Ensuite un soupçon de prétention peut s'attacher à l'affichage d'un nom d'architecte connu, dans la mesure où il ne s'agit que de vendre des objets utilitaires tels des balcons ou des pieds de bancs. Guimard avait déjà eu à faire avec ce genre de défiances et de railleries quand il s'était clairement intitulé « architecte d'art » à partir de 1900. En 1903 quand il fait part au monde médiatique de l'existence du « Style Guimard », les mêmes sarcasmes reviennent. Par ailleurs, il était à prévoir que la plupart des architectes se refuseraient à équiper leurs

bâtiments avec le travail d'un confrère, par simple principe et aussi pour ne pas perdre la paternité visuelle de leur œuvre. Seuls les entrepreneurs en bâtiment ne seront pas touchés par un tel scrupule. Enfin, une autre difficulté, plus difficile à apprécier sur le moment, est que cette production de Guimard survient assez tardivement, à un moment de repli de l'Art Nouveau, alors que les principaux bâtiments de ce style sont déjà construits. Un « second Art Nouveau » existera bien pendant quelques années encore, mais il ne donnera plus lieu à des réalisations marquantes comme on en a connues pendant la première période de ce mouvement. Pour orner les bâtiments de cette seconde époque, des modèles de fontes plus « passe-partout » seront largement préférés. Bref, le grand tort de Guimard aura été de faire du Guimard...

Les catalogues de fontes de Guimard

Élaborés, pour certains d'entre eux à partir de 1903, la plus grande partie des modèles de Guimard sont sans doute créés entre 1904 et 1909. Il est certain que la publication en catalogue est envisagée en 1907 (millésime porté sur le dessin de frontispice des catalogues) même si la première publication ne se fait pas avant 1909. Le catalogue au format à l'italienne, comporte alors 43 planches. D'une présentation luxueuse sur papier couché, ses planches sont tirées en phototypies avec des modèles de fontes photographiés et non dessinés, parfois accompagnés d'épures les mettant en situation architecturale. Comme dans la plupart des catalogues de fonderies, chaque type de modèle est identifié par un code de deux lettres. Guimard s'est bien sûr réservé le « G » comme lettre de série. Comme les GA, GB, GC, risquent d'être rapidement épuisés, la seconde lettre repart au début de l'alphabet chaque fois que l'on change de catégorie (balcon, appui de croisées...). Le caractère discontinu de la pagination et la présence de planches supplémentaires (9A, 9B) montre à la fois que Guimard envisageait de compléter ultérieurement son corpus par d'autres types de fontes et qu'il a ressenti *a posteriori* la nécessité d'étoffer certaines de ses gammes. En réalité, deux types de catalogues existent. La couverture d'un premier type est titrée « Fontes Artistiques / Pour Constructions / Fumisterie / Articles de Jardins / et Sépultures ». Refusant le terme usuel de « fonte d'ornement », flirtant avec la « fonte d'art », ces « fontes artistiques »

disent d'emblée la volonté de leur créateur de se situer à un tout autre niveau que celui de simple employé de l'industrie. Nous nommerons ce type de catalogue « Style Guimard » puisque cette mention apparaît dans un cartouche inférieur de la couverture et que toutes les planches portent la mention « Style H. Guimard ». Si l'architecte y est donc nommé à satiété, les planches sont en revanche d'une grande discrétion quant à l'origine des fontes que l'on ne peut deviner que par la discrète mention « Modèle de la Société F.S.D. » (pour Fonderies de Saint-Dizier) portée en bas et à droite de chaque planche. Quant au second type de catalogue, sa présentation est légèrement différente « fig. 1 ». Cette fois la couverture met en avant le nom des fonderies de Saint-Dizier. Les inscriptions y ont été redessinées d'une manière entièrement nouvelle sans qu'il soit possible de dire si ce lettrage est plus ancien ou plus tardif que celui du catalogue « Style Guimard ». Les lettres sont plus petites et plus fines car il a fallu faire place à un surtitre « Fonderies de Saint-Dizier / Haute-Marne » séparé du titre légèrement modifié en « Fontes Artistiques / pour Constructions / Fumisterie / Jardins / et Sépultures / Style Moderne ». Le cartouche inférieur contient l'inscription « Leclerc et Cie ». À l'intérieur, les planches portent la mention « Style Moderne » dans les mêmes conditions que le « Style H. Guimard » vu précédemment. Sur ce catalogue, que nous nommerons donc « Style Moderne », on serait cette fois en peine de trouver le nom de Guimard en tant qu'auteur des modèles. Seule subsiste sa signature manuscrite dans un coin du dessin de couverture. Quelle signification donner à ces deux types de présentations dont aucune n'est datée ? Il nous semble qu'il faut voir dans la cohérence des changements opérés la réponse à une volonté ou à un besoin. Georges Vigne³ établit que dans l'œuvre de Guimard, la mention « Style Moderne » succède à la mention « Style Guimard » apparue dans l'œuvre de Guimard en 1903. C'est vers 1906-1910, alors que Guimard projette une série d'immeubles de rapport, que l'adjectif « moderne » revient de façon insistante, signe d'une volonté de plus grande discrétion en même temps que tentative de rattraper un concept de modernité qui de plus en plus lui échappe pour éclore ailleurs et avec d'autres. L'existence de catalogues « Style Moderne » où six planches ont été

³ Georges VIGNE, Felipe FERRÉ, *Hector Guimard*, éditions Charles Moreau & Ferré, Paris, 2003.

rajoutées confirme notre hypothèse : la première édition du catalogue « Style Guimard » en 1909 a été remplacée par une réédition entre 1909 et 1912 sous forme du catalogue « Style Moderne » comportant le même nombre de planches. Ce dernier a ensuite été porté à 49 planches⁴ vers 1912, lors de l'achèvement des immeubles modernes des rues La Fontaine, Gros et Agar.

Particularités des fontes Guimard

La première des observations qui peut être faite est que Guimard parvient immédiatement à sortir la fonte de l'imitation du fer forgé. On peut même dire qu'il se livre à une véritable exploration des possibilités d'expression de la fonte avec son modelage qui en exploite les qualités plastiques et qui rend compte du caractère unitaire de l'objet coulé. L'aspect totalement inédit de ses formes, impossible à reproduire autrement qu'en coulant un métal en fusion, leur plasticité et parfois même leur élasticité, transforment les fontes froides et mortes des industriels en êtres vivants et chauds. Sans aucunement remettre en cause ou perfectionner les techniques connues, en s'adaptant même à ses contraintes — notamment le principe du moulage en « dépouille » — il parvient pour la majorité de ses modèles à la création d'une « abstraction harmonique » jamais atteinte dans ce domaine industriel, à une sorte d'essence du travail de la fonte. Et si cette création se rattache bel et bien au courant de l'Art Nouveau, elle n'en a pas moins une valeur universelle dans sa volonté d'expression des qualités intrinsèques de la fonte et lui redonne ainsi une véritable légitimité en tant que matériau architectural.

La seconde particularité relevée découle de la volonté de donner un caractère unitaire à l'objet coulé. Traditionnellement, les fondeurs parviennent à faire varier les dimensions d'un type de fonte en conservant le même modèle. Pour cela ils utilisent le principe du « double cadre » en réencadrant un modèle rectangulaire dans un cadre plus haut et plus large. Les espaces périphériques reçoivent de petits motifs de remplissage cohérents avec le motif central, le tout étant assemblé au moyen de vis ou bien coulé en une fonte

⁴ Une cinquantième planche sera même ajoutée après la guerre de 1914-1918, de façon opportuniste, pour présenter une série de monuments commémoratifs ne devant rien à Guimard.

monobloc. En supprimant tout ou partie des espaces périphériques, on peut ainsi faire varier les dimensions du modèle en hauteur et en largeur. Lorsqu'une grande largeur est requise, on se contente d'assembler de façon répétitive le même modèle ou d'en faire alterner deux, éventuellement séparés par des pilastres. Cette notion de combinaison d'éléments est bien sûr légitime avec un matériau qui est produit en série, mais elle convient moins à l'idée que se fait Guimard de l'utilisation de la fonte d'ornement. Il va tenter pour la majorité de ses modèles de se passer de ces recettes de facilité, puisque idéalement chaque fonte doit être unitaire. Quand il y aura réutilisation de motifs, on verra qu'elle se fera de façon plus subtile.

Pour tous ses balcons, balustrades et garde-corps, il va donc multiplier les hauteurs de façon à ce que, quel que soit le type de baie à équiper, le client puisse toujours se fournir en fonte Guimard allant de 90 cm à 14 cm de hauteur⁵. Pour une même hauteur, on peut trouver des modèles proches ou différents qui peuvent s'harmoniser entre eux sur une grande balustrade (par exemple, les grands balcons GM et GN ; les grands balcons GK et GL ; les grands balcons GA, GB, GC et les motifs détachés GC, GD). D'autres types d'articles sont proposés en plusieurs hauteurs comme les panneaux de portes⁶, les chasse-roues⁷ ou encore les croix⁸.

Le problème de la variation de la largeur est plus difficile à résoudre. Pour ses appuis de croisées, Guimard dispose de six types de modèles visuellement différents, qu'il choisit

⁵ 90 cm de hauteur pour les grands balcons GD, GE, GF et GG ; 85 cm pour les grands balcons GK, GL, GM et GN ; 82 cm pour les grands balcons GA, GB et GC ; 55 cm pour le balcon de croisées GA ; 50 cm pour les balcons de croisées GB, GD, GF semi-galbé et GI ; 47 cm pour les balcons de croisées GG ; 42 cm pour les balcons de croisées GC, GE, GH et GJ ; 37 cm pour les balcons de croisées GF ; 31 cm pour les panneaux pour balcons en pierre ; 30 cm pour les appuis de croisées GF ; 26 cm pour les appuis de croisées GC ; de 25 à 23 cm pour les appuis de croisées GG ; 23 cm pour les appuis GD ; 20 cm pour les appuis de croisées GB ; 16 cm pour les appuis de croisées GE et GD ; 14 cm pour les appuis de croisées GA.

⁶ Panneaux de portes GF à 113 cm ; GE à 110 cm ; GM à 110, 100 ou 90 cm ; GA, GB, GC, GD à 97, 5 cm, GL à 85 cm ; GK à 80 cm ; GP à 34 cm ; GH et GO à 29 cm ; GI à 19,5 cm.

⁷ Chasse-roues GA à 59 cm, GD, 53 cm ; GA 52 cm ; GB à 40 cm ; GC à 32 cm.

⁸ Croix GA à 1550 cm et 1450 cm ; GB à 1400 et 1300 cm ; GC à 85 et 70 cm ; GE à 55 cm et 45 cm ; GD à 32 cm et 25 cm.

de faire éditer en fontes monobloc, totalisant 19 largeurs différentes (de 90 à 195 cm)⁹ aptes à couvrir presque tous les besoins en matière de largeur de baies. Pour donner cinq largeurs possibles à l'appui de croisées GF, il se contente d'allonger les tiges horizontales reliant les motifs modelés du centre et des extrémités et de rajouter des petits motifs intercalaires pour « meubler » les vides. Mais sur d'autres appuis de croisée (GA, GB, GC) Guimard prévoit plusieurs largeurs possibles (trois ou quatre par modèle) et tout en conservant de manière intangible les motifs d'extrémités ou centraux, il remodèle les éléments de liaison afin d'obtenir un résultat harmonieux pour chacune des largeurs souhaitées. Cette méthode est encore plus poussée pour les modèles GE & GD (visuellement semblables) et surtout GG. Sur ce dernier type de modèle, Guimard obtient 11 largeurs différentes sans qu'aucune ne présente un aspect de « rallongement » artificiel. Et pour répondre à un besoin spécifique sur l'un de ses propres bâtiments, il fait même fondre un modèle GE raccourci à sa plus simple expression, d'une largeur d'à peine 50 cm.

Sur les grands balcons GA, GB et GC qui sont des compositions unitaires de même hauteur, Guimard a prévu trois largeurs différentes (172 cm pour le GB, 140 cm pour le GC, 129 cm pour le GA) pouvant couvrir la majorité des besoins. Au-delà de ces dimensions, il est nécessaire de recourir aux recettes traditionnelles de répétition et de combinaisons des modèles. Guimard ajoute à ces trois balcons quatre autres modèles de la même gamme stylistique. Ces « retours de balcons » dont la fonction initiale est d'être posés à angle droit du balcon pour rejoindre la façade, peuvent aussi être intégrés dans la composition frontale. Ajoutés aux trois modèles de balcons, leurs trois largeurs différentes (64 cm pour les retours n° 3 et 4 ; 39 cm pour le retour n° 2 ; 23 cm pour le retour n° 1) permettent d'obtenir par combinaisons toutes les largeurs possibles à quelques centimètres près.

Pour d'autres types de balcons, Guimard va utiliser le principe d'une combinaison de motifs étroits à visser les uns aux autres. Si nous prenons l'exemple du grand balcon GD (fig. 2), les éléments n° 3 et n° 4, symétriques entre eux, ne mesurent que 14,5 cm

⁹ 90 cm, 95 cm, 97 cm, 100 cm, 105 cm, 110 cm, 115 cm, 120 cm, 125 cm, 130 cm, 135 cm, 145 cm, 155 cm, 160 cm, 165 cm, 170 cm, 185 cm, 195 cm.

de large et l'élément n° 5 ne mesure que 8 cm de large. À eux seuls, ces trois éléments constituent la totalité du décor nécessaire à la constitution par juxtaposition et répétition d'un grand balcon GD. Pour faciliter les opérations de montage, Guimard a prévu des éléments plus larges comprenant plusieurs éléments n° 3 et n° 4 déjà coulés ensemble (par exemple l'élément n° 1 = n° 4 + n° 3 + n° 4 + n° 3). Le grand balcon GF, fonctionne de la même manière avec un élément supplémentaire (le n° 2) plus large (68 cm) et plus décoratif « fig. 2 ». De même, les grands balcons GM et GN se montent par juxtaposition et combinaisons de quatre éléments de base. Pour les balcons de croisées issus des grands balcons GD et GF, Guimard va opter pour des hauteurs moindres (50 cm pour les balcons de croisées GB et GD ; 42 cm pour les balcons de croisées GC ; 42,9 cm pour les balcons de croisées GE) en conservant les principaux motifs décoratifs. Cette fois, il s'agit de fontes monoblocs qui sont éditées en neuf longueurs différentes (de 75 cm à 155 cm pour les balcons de croisées GB et GC ; de 66 cm à 157 cm pour les balcons de croisées GD et GE). De même que pour les grands balcons, ces longueurs sont obtenues par la combinaison des mêmes éléments de base.

La série de panneaux de porte GA, GB, GC, GD illustrent le même principe. Au modèle de base, le panneau GD, large de 34 cm, Guimard va adjoindre deux décors latéraux¹⁰, symétriques entre eux, pour obtenir le panneau GB, large de 51 cm. En réunissant ces deux seuls décors latéraux, il obtient le panneau GA de 21 cm de large, et en dédoublant ce dernier, le panneau GC de 41 cm. La combinaison du motif central et du motif latéral permet donc une progression harmonieuse de la largeur des panneaux (21 cm, 34 cm, 42 cm et 51 cm).

La composition des quatre intérieurs de cheminées GE, GG, GH et GI relève d'un principe proche « fig. 3 ». En ajoutant ou en retranchant alternativement une bande centrale large de 5 cm et deux bandes de 5 cm placées de part et d'autre de cette bande centrale, Guimard fait varier largeur de la pièce de fonte de 75 à 90 cm, par intervalle de 5 cm.

¹⁰ Ces décors latéraux peuvent être vus comme une réminiscence du système du « double cadre ». On en retrouve d'autres, par exemple sur le motif n° 1 du grand balcon GF.

Pour utiliser ses motifs détachés GC et GD, Guimard propose sur ses catalogues des compositions de balcons montés sur fers, auxquels il adjoint la palmette GK comme motif central ainsi que les décors de linteaux GB ou la rosace GO comme motifs inférieurs. Convaincu par l'effet obtenu, Guimard propose peu après de tels balcons en fontes monoblocs, édités sous forme d'éléments verticaux plus ou moins étroits pouvant se combiner entre eux de la manière vue plus haut pour les grands balcons GD ou GF.

La plupart des catalogues de fontes d'ornement de cette époque proposent des balcons cintrés afin de suivre la tendance à l'ondulation des façades. Guimard adhère bien sûr à cette habitude en l'accentuant même puisqu'il propose presque systématiquement des versions cintrées ou galbées à ses fontes de balcons. Les grands balcons GA, GB, GC, ainsi que leurs retours et raccords possèdent leur version cintrée. Il en est de même pour les motifs détachés GC et GD, même si Guimard ne les mentionne pas sur ses catalogues. Les grands balcons GE et GG sont les versions galbées des grands balcons GD et GF et les balcons de croisées GF, GH, GI et GJ sont les versions galbées des balcons de croisées GB, GC, GD et GE.

Après avoir vu Guimard multiplier les modèles en modifiant le modelage de certains d'entre eux pour les élargir ou les raccourcir, les cintrer ou les galber, en fondant ensemble plusieurs modèles pour en obtenir un nouveau, ou encore en utilisant le principe de la combinaison d'éléments étroits, observons à présent comment il va « économiser » ses efforts de création en réutilisant des motifs dont le dessin et le modelage lui ont paru satisfaisants.

Un exemple des plus simples est le panneau de porte GK qui est une reprise du retour n° 2 de grand balcon, renversé et enrichi. On voit aussi que le motif central du grand balcon GB, apparaît de nouveau dans le grand balcon GC et dans le balcon de croisée GA ; tandis que ses parties latérales resservent à celles du grand balcon GA. De nombreux exemples de ce type peuvent être retrouvés. Par exemple, les motifs décoratifs des grands balcons GD, après renversement ou déplacement se retrouvent intégrés au grand balcon GF. La partie supérieure des motifs détachés GA et GB devient

l'extrémité des appuis de croisée GG après avoir basculé d'un quart de tour. Le décor de linteau GA, multiplié par quatre devient la palmette GM. On le retrouve aussi intégré à la composition du panneau de porte GF. Quant au motif central de la palmette GL, il se retrouve au sein de l'entourage de tombe GB et de l'appui de croisée GF.

Guimard propose quatre modèles de grilles de soupiraux et cinq modèles d'ancres de bâtiments qui ont une nette parenté entre elles. En effet, les quatre grilles de soupiraux GA, GB, GC, GD sont composées à partir de l'élément principal de la grille de soupirail GE, dupliqué en miroir et affronté selon divers angles. Quant aux ancres GA, GB, GD et GE, elles sont composées à partir de l'élément principal de la grille de soupirail GE et, pour les ancres GB et GD, d'une branche de l'ancre GC « fig. 4 ».

Guimard ne se privera pas de réemployer ailleurs que sur la fonte des motifs qu'il a créés pour elles (ou le contraire). C'est ainsi que le motif de la palmette GK existe dès 1905, moulé en staff dans le hall de l'immeuble Jassedé. Inversement, le motif de la plaque ornée de cheminée GD a été utilisé pour le décor en staff de cadres de glace des appartements de la rue Agar, tandis que la même plaque ornée en fonte décore la porte d'entrée de l'Hôtel Guimard au 122 avenue Mozart. Un autre motif présent de façon répétitive sur la surface de l'intérieur de cheminée GA, reparaît plus de douze ans plus tard moulé en staff au plafond du vestibule de l'immeuble du 36 rue Greuze (1927-1928).

Guimard ne s'est pas contenté d'utiliser sagement son répertoire de fontes de façon conforme à l'emploi prévu pour chaque modèle dans les catalogues. De même que nous l'avons vu se resservir d'un motif pour créer un nouveau modèle, il n'hésite pas à utiliser un modèle en dehors de sa fonction. Nous avons déjà vu la plaque ornée de cheminée GD remplacée sur la porte de l'Hôtel Guimard. Mais nous relevons aussi qu'une grille de soupirail GD peut très bien se retrouver sur une fenêtre étroite d'escalier associée à un décor de linteau GB (Hôtel Guimard) tandis qu'une grille de soupirail GB peut décorer le couronnement d'un immeuble (38 rue Greuze) ; que des décors de linteaux GA peuvent servir de cornière sur un panneau de porte, que les panneaux de porte GL peuvent garnir une cage d'ascenseur ; que des petits-bois de

fenêtre GA peuvent garnir un pilier sans décor sur la loggia de l'Hôtel Guimard ; que trois appuis de croisée GF, recoupés, ressoudés et renversés, servent de frise décorative dans le hall de l'Hôtel Mezzara ; que des entourages de tombes GB servent de balustrade dans la synagogue de la rue Pavée et enfin, que des appuis de croisées GC peuvent décorer la partie supérieure du porche de l'immeuble de la rue Henri Heine.

Seul créateur de l'Art nouveau à avoir tenté une collaboration avec l'industrie de la fonte d'ornement, Guimard lui a redonné une véritable légitimité en la sortant de l'imitation du fer forgé et en exploitant toutes ses qualités plastiques. En produisant un nombre impressionnant de modèles différents, en les variant dans leurs dimensions, en combinant les éléments, Guimard parvient non seulement à satisfaire ses propres besoins architecturaux, mais à créer un répertoire apte à couvrir tous les besoins imaginables en matière de fonte d'ornement comme s'il avait tenté là d'assouvir sa propension à régenter la totalité du décor architectural. À son imagination foisonnante en matière de modelage, s'allient des aptitudes à réutiliser astucieusement les motifs créés d'un modèle à l'autre. Il parvient même à jouer avec son propre répertoire en utilisant certaines fontes en dehors de leur fonction primitive.