Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine

Isabelle Parizet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1026>

DOI : 10.4000/ashp.1026

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 250-257

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Isabelle Parizet, « Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1026> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1026>

MÉTHODOLOGIE DE LA PROSOPOGRAPHIE À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Maître de conférences : M^{me} Isabelle PARIZET

Programme de l'année 2008-2009 : I. *Les sculpteurs de façades et ornementistes au XIX^e s.* — II. *Masques et mascarons à Paris.* — III. *Les expositions universelles.* — IV. *Émile Muller.*

I. *Les sculpteurs de façades et ornementistes au XIX^e s.*

À ce jour, 1 024 notices du futur *Dictionnaire des sculpteurs d'ornements et ornementistes de façades* ont été rédigées, correspondant aux lettres A à F compris. Lors des dépouillements de périodiques de la 2^e moitié du XIX^e s., des indications concernant le prix des travaux avaient été relevées : il semblait donc opportun de chercher à déterminer le pourcentage du coût total qui était affecté à la sculpture d'ornements. Rapidement, les diverses recensions se révélèrent difficiles à comparer : la fonction du bâtiment n'était pas toujours la même (hôtel particulier/immeuble de rapport ; bâtiment public/privé), et le style choisi définissait un programme sculpté d'importance variable (cf. la surabondance Renaissance du 3, rue Edmond Valentin et l'austérité Louis XVI du 8, rue Léonard de Vinci). D'autre part, la liste des travaux n'était pas détaillée et le montant indiqué englobait décor extérieur comme intérieur : les différentes sommes prenaient donc rarement en compte les mêmes charges. Enfin, l'évolution du coût des matériaux et de la main d'œuvre risquait de fausser une étude comparative qui ne tiendrait pas compte de ces paramètres spéculatifs (cf. *Prix de base et de règlement applicables aux travaux exécutés au Louvre en 1855*, Arch. nat. 64AJ 180).

Une dernière difficulté vint de l'imprécision des données : lorsqu'une superficie était indiquée, s'agissait-il de la surface au sol ou de la surface habitable ? les étages des domestiques, annexes ou dépendances étaient-ils compris dans le chiffre mentionné ? comment calculer la superficie à décorer sans mention de la hauteur de la façade ? Quant aux échelles reportées sur les dessins, elles se révélaient peu fiables et ne permettaient pas de rectifier ces imprécisions ou ces lacunes.

Cependant, malgré toutes ces limites, la comparaison de plusieurs chantiers de même nature a mis au jour des constantes et a permis de constater que 2 à 5 % du coût total d'un chantier était affectés à la décoration sculptée des façades (et 15 à 20 % pour la décoration intérieure).

II. *Masques et mascarons à Paris*

À l'occasion de l'exposition du musée d'Orsay « Masques. De Carpeaux à Picasso », une communication a été donnée sur les « Masques et mascarons à Paris au

xix^e siècle », lors de la soirée d'études organisée le 20 novembre 2008. Les recherches préliminaires qui ont permis cette intervention ont été présentées au séminaire.

Dans le théâtre antique, le masque est un visage artificiel à double fonction, pragmatique de porte-voix et symbolique de représentation emblématique d'un rôle. Il souligne les caractéristiques du personnage qu'il représente. La coutume ancienne qui consistait à planter au haut des mâts d'un bâtiment profane des figures symboliques pour éloigner les esprits mauvais se généralisa et plaça ces motifs totémiques sur les clefs d'arcades des théâtres. Issu du mot arabe *mascaro* qui signifie bouffon, le « mascarón Renaissance » induisit à son tour une idée de burlesque héritée du Carnaval italien, accentuée par le suffixe d'augmentation. Le premier xvii^e siècle utilisa ces ornements de faible saillie au service de l'harmonie architecturale générale, puis les excès décoratifs du xviii^e siècle semblèrent provoquer un déséquilibre entre architecture et sculpture monumentale. Il est intéressant de voir qu'en 1832, le *Dictionnaire de l'Académie française* réaffirme que le mascarón est « une tête ou un masque fait de caprice, qu'on met pour ornement à la clef des arcades, aux fontaines » : il se présente donc de face, dépourvu d'épaules (cf. le masque antique), les traits du visage accentués (cf. le *mascaro*).

Une première observation des façades parisiennes permet de constater que grâce à son faible relief, cet ornement n'a finalement pas trop pâti des divers règlements limitant le décor et les saillies : on le retrouve sur les éléments les plus structurels des constructions comme dans les plus décoratifs. Peu à peu, il va occuper toutes les parties de la façade : posé sur le nu du mur, il gagne les supports de couverture et les éléments d'architecture avant d'envahir les parties purement ornementales. Placé dans un axe médian, perpendiculaire à la construction, ce motif disposé en hauteur par rapport au passant peut être vu différemment selon l'angle d'arrivée (accès frontal ou latéral) : cette position va déterminer le choix de sa taille (*tête plate*, *demi-relief* ou *ronde-bosse*). L'examen des premiers montrent des visages soudés au mur par toute la surface arrière du crâne, dans une frontalité excessive. Présents sur des linteaux ou des médaillons, on parle alors de *tête plate* dont la saillie est minime. Puis, la tête commence à se dégager du mur : elle n'est plus fixée que par la nuque ou le haut du crâne. L'ovale du visage prend alors du volume et le menton devient visible (*demi-relief*). Enfin, le cou apparaît et avec lui, la mobilité de la tête. D'une exécution frontale quasi plane, héritière du masque antique figé dans un plan unique, le mascarón évolue alors vers un traitement tridimensionnel parfois en surplomb au-dessus de la porte piétonne (*ronde-bosse*).

Bien qu'élément secondaire du décor (il n'est ni statue en pied, ni portrait), il s'inscrit dans la cohérence générale du bâtiment : c'est donc à l'architecte qu'échoit la décision de sa localisation, de sa composition et son iconographie. Après avoir déterminé son emplacement, il en choisit la disposition : soit isolée (cf. la jeune femme souriante qui accueille le piéton au linteau du 1^{bis}, place de l'Alma), soit combinée dans un ensemble, dépendant alors des règles de symétrie, de contrastes et d'ordonnance des séries (cf. la suite de mascarons du 29, rue du Bac). Puis, l'architecte décide du fond sur lequel s'appuiera ce mascarón : certains sont simplement posés sur un mur lisse et uni, d'autres enchâssés dans un jeu de moulures ; les plus soignés s'inscrivent

dans une composition plus complexe (cf. les frises réunissant plusieurs mascarons alternés ou les cartouches en forme de cuir dont les bords retroussés servent de cadre, etc.). La dernière étape qui incombe à l'architecte sera le choix iconographique. Reprenant les poncifs des masques antiques, la plupart s'inspire du thème des âges de la Vie et leur extension symbolique (Homme/Femme, Vieillesse/Jeunesse, Travail/Famille, Guerre/Paix). Les façades parisiennes foisonnent également d'animaux dans une incroyable palette zoomorphique : ovins, cervidés, sangliers, loups, chiens, chats, chevaux, vaches, éléphants, oiseaux, serpents... La part belle revient bien sûr au lion, seul animal présent de façon continue : siégeant sur les linteaux et les frontons, il orne cartouches et guirlandes, veille accouplé sur les consoles, rugit sur la clef des portes, sorte de *Cave Leonem* redoutable. D'autre part, des plantes étranges curieusement anthropomorphes et cousines de la mandragore, allient feuillage et tête humaine : les feuilles couvrent l'ensemble du visage hormis la bouche et les yeux, sortent du front, des oreilles et se fondent dans la barbe et les cheveux (cf. 38, rue Notre-Dame-de-Lorette ou 49, rue Lepic). Avec elles, s'ouvre le cortège mythologique dont les dieux restent aisément identifiables à leurs attributs et les personnages dionysiaques à leurs mentons et oreilles pointus ou leurs yeux en amande.

Le praticien peut alors intervenir : comme il s'agit d'un motif simplement décoratif, l'architecte ne fait pas appel à un statuaire mais à un sculpteur d'ornements. Lors de la signature du marché, ce dernier s'engage de façon explicite « à exécuter les travaux dont il s'agit avec le plus grand soin, en se conformant strictement aux modèles qui lui seront fournis par les architectes » (cf. Hôtel de Ville, Arch. Paris : V.1M² 29). Dans le *Cahier des charges spéciales aux travaux de sculpture d'ornement*, sont notifiés l'emplacement, la disposition, la distribution, les dimensions, la nature de la pierre, le délai, le prix, etc. : le praticien n'a donc qu'une marge d'action extrêmement faible. Par ailleurs, les architectes pourront « faire retoucher et réparer les travaux de sculpture autant de fois qu'ils jugeront nécessaires jusqu'à ce qu'ils les aient définitivement acceptés » (*ibidem*). D'ailleurs, sur les chantiers publics, la commande de mascarons sériels est toujours répartie entre plusieurs sculpteurs (cf. à la cour Napoléon au Nouveau Louvre, ordre donné à MM. Bachelard, Belloche, Bisson, Caron, Campredon, Darvant et Dufételle de « commencer dans le plus court délai la sculpture des têtes de satyre dans la cimaise, la frise au-dessus ainsi que le cours des canaux du bandeau du 6^e lot », Arch. nat. : 64AJ 80, n° 59, 9 avril 1855). Leur art réside essentiellement dans leur pratique.

L'exécution exige de tenir compte des paramètres propres à la sculpture de façades. Héritier de la tradition classique, le mascarón du début XIX^e siècle suit les proportions académiques : cette « composition par symétrie modulaire » à partir de figures géométriques satisfait architectes (qui y trouvent un parti ornemental) comme sculpteurs (qui, eux, y voient une simplicité d'exécution). La position frontale de cet élément sur la façade oblige le praticien à tenir compte de son exposition cardinale : pour que la lumière puisse s'accrocher, il est nécessaire que la composition soit faite d'oppositions de pleins et de creux et que les plus forts reliefs ne risquent pas de porter une ombre excessive sur les surfaces voisines. Par ailleurs, il est important de ne pas négliger les déformations dues à la perspective et de les corriger en accentuant ou estompant certains effets.

Une séance du séminaire a été consacrée à l'examen du travail de sculpture des visages : répartition des plans et des masses, taille des volumes, évidement des lignes, chantournement des détails. Le praticien varie les physionomies de ses personnages, en agençant le travail des lignes (rides, sillons, fronces, plissements), l'accentuation de certaines masses (sourcils, menton, narines) et l'exécution des surfaces planes. Les saillies accusées (menton, nez, pommettes) sont reliées aux larges aplats des joues ou du front par différents sillons. Les masses musculaires sont travaillées pour donner un effet lisse, ridé ou émacié. Les ouvertures (œil, bouche, narine, oreille) sont l'objet d'un soin particulier puisque ce sont elles qui donnent vie au visage de pierre. En effet, si les globes restent lisses, comme énucléés, ils acquièrent aussitôt une sorte d'intemporalité qui n'est pas sans rappeler celle des masques mortuaires. Dans la majorité des cas, l'expression propre est donnée par les yeux : le sculpteur joue sur la forme de leur cavité oculaire (sphérique, oblongue ou étirée), l'arrondi ou l'éirement de l'iris, le traitement de la pupille (plus ou moins évidée, percée ou teintée). La bouche confirme la mimique par le travail des lèvres comme par l'incision des sillons. Les oreilles qu'elles soient étroites ou larges, évasées ou coniques doivent encadrer la face sur ses plans verticaux : leurs bords sont plus ou moins réguliers, ourlés ou lisses. Le pavillon bombé ou collé au visage sera arrondi ou allongé et se termine par un lobe pendant, court ou sinueux. En outre, le sculpteur veille aussi à soigner les diverses variantes capillaires (sourcils, cheveux, barbes, moustaches, chignons, nattes, coiffes) et les accessoires de toilette (chapeaux, foulards, agrafes, barrettes, bijoux). Végétaux, fruits et coquillages peuvent également compléter les parures.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en conjuguant tous ces registres, le sculpteur d'ornements se met à individualiser les visages. Les façades sont décorées de véritables portraits : ceux des propriétaires (cf. Madame Fontaine au 14, place Adolphe-Chérioux), de leurs enfants (cf. 2, rue Dorian ou 110, boulevard Raspail) ou d'un illustre occupant (Victor Hugo à l'emplacement de son ancien domicile au 124, de l'avenue éponyme). Les praticiens s'octroient d'autres libertés : apparaissent des effets de stylisation, plus ou moins figuratifs (cf. un curieux mascarón cubiste en 1888 au 2, rue Le Verrier) ou des annonces Art nouveau (cf. le grand rapace du 41, avenue Saint-Mandé). Des essais sont tentés avec les nouveaux matériaux comme le verre, le fer, le grès ou la céramique (cf. 14, rue Campagne-Première ou 3, square Rapp). À la fin du siècle, le mascarón a donc pris sa propre identité et est redevenu sculpture à part entière : des parisiennes à la mode osent exhiber leurs chapeaux au 13-15, boulevard Lannes et des diabolins faire des tresses de leur langue démesurément allongée à l'angle de la rue Saint-Simon et de la rue de Grenelle alors que le vent descendant de la place Denfert s'engouffre dans les barbes et les cheveux au 143, boulevard Raspail.

Mais le mascarón a-t-il conservé sa double signification initiale : est-il toujours allégorique et didactique ? Comme sur la scène, sa position faciale lui confère un rôle intemporel : tête sans corps, il est une sorte d'icône en dehors de toute réalité. Héritier du masque antique, il poursuit le principe de typologie symbolique facilement identifiable : le lion indique la force et la puissance, la chouette Minerve la sagesse, le laurier la Gloire et la Renommée. Par extension, une corrélation s'établit vite entre un détail du visage et la valeur emblématique qu'il incarne : une lourde masse de cheveux

répartie avec une parfaite symétrie évoque le sérieux, l'équilibre et la pondération alors que de courtes mèches folles suggère la jeunesse, l'énergie et l'audace.

Dans la société conventionnelle du XIX^e siècle, les nouveaux investisseurs veulent que leurs façades soient la vitrine de leurs activités et de leurs réussites (publiques comme privées). Les mascarons vont répondre à ce but pédagogique bien précis : ils précisent la destination du bâtiment, indiquent la profession du propriétaire, suggèrent une valeur morale liée à son activité. Ainsi, Némée surveille l'entrée du ministère des Armées, boulevard Saint-Germain et Cérès veille sur celle de la chambre d'agriculture, 18, rue de Bellechasse. Une vache indique au 12, rue de la Présentation la présence d'une laiterie située dans la cour, un cheval rue Brancion celle des abattoirs hippophagiques, et un casque coiffé d'une crinière annonce la Garde républicaine, place de la République. Le syndicat de la bijouterie de la rue Louvre se signale au passant par deux imposants portraits de femmes parées de riches boucles d'oreilles et de plusieurs rangs de colliers qui se poursuivent en un large éventail de perles et de médailles. Aux Champs-Élysées, trois jeunes coquettes avertissent le promeneur que les essences aromatiques des fleurs semées dans leurs cheveux sont celles de la maison Guerlain. Plus sérieuse, la compagnie d'assurances La Nationale rassure ses clients par la présence d'une Minerve vigilante et de deux robustes lions à l'entrée des bureaux du 10, rue Auber, et Hermès muni de son caducée symbolise par ses cornes d'abondance les profits de la banque de France rue La Vrillière. L'exposé didactique peut se présenter sous une forme sérielle : construit sur les Champs-Élysées en vue de l'afflux des visiteurs de l'exposition universelle de 1900, le grand hôtel des voyageurs, le *Palace Hôtel*, s'enorgueillit d'accueillir les étrangers du monde entier. Au-dessus des baies du rez-de-chaussée sur la rue de Galilée, se succèdent les effigies de six femmes (algérienne, espagnole, chinoise, australienne, russe et hollandaise), chacune habillée et coiffée selon les coutumes locales et entourée des fleurs de son pays (ainsi, des tulipes pour la Hollande). Puis en 1903, la façade de M. Mercédès raconte les étapes de la randonnée automobile (sous la direction du même architecte Georges Chédanne). Les différents acteurs de la course sont sculptés sur les mascarons des consoles du 2^e étage : les mécanicien, conducteur et pilote, le propriétaire, sa femme et sa fille, de jeunes amies. Ces deux dernières galeries de portraits confirment donc que tout en n'exécutant que les visages, les sculpteurs y concentrent l'essence du personnage et sa représentation emblématique.

S'adaptant aux règlements d'architecture successifs encouragés par les décrets nouveaux sur les saillies puis stimulés par les nouveaux moyens techniques, les sculpteurs d'ornements ont fait du mascaron un symbole d'émancipation vis-à-vis de l'architecte. Au fil du siècle, après avoir copié ce qu'avaient fait les Anciens, ils se sont réappropriés ce motif antique en lui prêtant une dimension inexplorée. Ce qui n'était qu'un simple motif d'ornement au service de l'architecture finit par être une sculpture confiée à un statuaire (certains sont signés cf. hôtel Mercédès). Le simple terme de « tête de pierre » utilisé dans les dictionnaires annonçait une notion de volume que n'avait pas la face plane du masque théâtral : elle a entraîné les praticiens dans une mobilité et une expression symbolique nouvelles qui leur a redonné tout leur lustre.

III. *Les expositions universelles*

Un deuxième thème a été abordé au cours de l'année : de 1855 à 1900, cinq grandes expositions universelles réunissent à Paris entrepreneurs, fabricants, manufacturiers, politiques et artistes. Elles visent essentiellement à présenter les progrès techniques et industriels et leurs répercussions sur la vie sociale, commerciale, scientifique, culturelle et artistique. Outre la performance que représente l'achèvement de tels chantiers en un temps limité, elles sont l'objet de grands rassemblements populaires internationaux et par là, deviennent des vitrines essentielles pour divulguer les progrès scientifiques, technologiques, mécaniques et sanitaires de l'époque. Les fabricants sont répartis en différentes classes, elles-mêmes réunies en groupes. Pour les artisans de la construction (entrepreneurs, architectes, sculpteurs, décorateurs), ces manifestations se révèlent une véritable aubaine puisqu'elles permettent de tester sur un très large public des solutions nouvelles, des conceptions inventives, des audaces architecturales et des hypothèses sans précédent. La visite de l'exposition « Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937 » à la Conciergerie a introduit ce thème qui sera poursuivi l'an prochain : la présentation des collections photographiques (clichés, vues stéréoscopiques et autochromes) du Centre des monuments nationaux a permis de mesurer la richesse en matière de sculpture monumentale des divers pavillons : construits en matériau léger facile à travailler, ils sont la vitrine de toutes les innovations et essais stylistiques de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Une recherche menée sur les établissements Muller dans la seconde partie de l'année a permis de confirmer l'importance publicitaire et technique de ces expositions.

IV. *Émile Muller*

Ayant été sollicitée par les archives d'Ivry-sur-Seine au sujet des réalisations parisiennes de la Grande tuilerie d'Ivry fondée en 1854 par Émile Muller, il s'est avéré que le personnage méritait une étude approfondie. Fournisseur de briques et de tuiles pour la construction civile et industrielle et la voirie, l'ingénieur avait constaté la médiocrité et la banalité chromatique des carreaux de céramique proposés aux constructeurs. Il décide donc de « réconcilier céramique et architecture¹ ». Après avoir résolu les contraintes techniques, thermiques et chimiques liées à la fabrication de ce type de carreaux, il met au point la résistance et la fiabilité des couleurs, des patines et du décor à proprement parler.

Industriel inventif et curieux, cet homme est également connu pour ses recherches en matière d'hygiène et d'habitat social : constructeur de la cité Dollfus à Mulhouse dès 1853 avec l'ingénieur Émile Cacheux, il projette en 1855 un ensemble de maisons ouvrières à Paris, puis présente à l'exposition universelle de 1867 un modèle-type d'habitations économiques.

C'est la reconstruction de la chocolaterie Menier à Noisel, en 1871-1876, qui lui donne l'occasion de révéler son talent de céramiste : Jules Saulnier lui demande de recouvrir la structure métallique du bâtiment de ses faïences polychromes. Le décor

1. Isabelle Parizet, « Comment réconcilier céramique et architecture ? », *Centraliens*, 597 (novembre 2009), p. 52-54.

joue sur une alternance d'entrelacs géométriques et d'insertions de cabochons ou de carreaux, ornés du monogramme du propriétaire ou de cacaoyers en fleur.

Rapidement, le nombre de références du catalogue s'accroît, l'entreprise double de superficie, et une cité ouvrière s'organise autour de l'usine (habitations, école, réfectoire, lavoir, etc.). Présent à l'exposition universelle de 1878 dans diverses classes en tant que « fabricant de modèles », il est aussi sollicité par son condisciple de l'École centrale, Fernand de Darstein, chargé d'élever le pavillon du ministère des Travaux publics. À sa suite, trois architectes lui demandent des terres cuites émaillées : Joseph Bouvard pour le pavillon de la ville de Paris, Marcel Deslignières pour celui de l'Union céramique et Léopold Hardy pour la façade côté Seine du palais central de l'Exposition. Ces réalisations confirment sa réputation de « sculpteur céramiste » qu'il assoie définitivement en se faisant construire en 1881 un hôtel particulier dans le nouveau quartier du Trocadéro (20, avenue du Président-Wilson) : il y choisit diverses teintes de brique et quelques discrets panneaux de terre cuite et prouve ainsi la facilité, le bon goût et l'économie de ce type de décor pour une construction privée. En 1889, pour la nouvelle exposition, l'usine Muller assure, sous la direction des architectes Joseph Bouvard et Jean-Camille Formigé, la fabrication des 200 000 tuiles mosaïques des dômes, les briques émaillées des façades et des murs extérieurs. S'y ajoutent les grands cabochons et de nombreux motifs pour les deux palais centraux et les galeries. D'autre part, elle intervient aux pavillons d'Argentine et d'Haïti, à celui des Travaux publics, de la Presse et de l'Union du Bâtiment. Eiffel, son ami de l'École centrale lui demande d'exécuter les balustres en grès entourant la 1^{re} plate-forme de sa tour et plusieurs sculpteurs lui confient leurs esquisses en vue de moulages en terre cuite ou céramique. L'usine parvient à livrer ces gigantesques commandes mais Émile Muller s'y épuise : il meurt le 11 novembre 1889, soit onze jours après la fermeture de l'exposition.

Son fils Louis Émile reprend les affaires paternelles et va les diversifier. Dans les premières années qui suivent la mort de son père (entre 1891 et 1894), il travaille en partenariat avec deux jeunes architectes, Hector Guimard et Charles Plumet. Pour le premier, Muller colore les façades de ses carreaux de faïence, cabochons et motifs de grès aux teintes vives « pré Art nouveau » et coiffe les petits hôtels de tuiles colorées (cf. 34, rue Boileau ; 41, rue Chardon Lagache ; 1, rue Molitor, 16^e). Il insère parfois en linteau des plaques de grès : ce matériau a fait effectivement l'objet des nouvelles recherches approfondies aux usines d'Ivry, tant pour son façonnage que pour sa résistance. Parallèlement, le céramiste travaille avec Charles Plumet pour des immeubles de rapport construits à partir d'une ossature métallique dans le 17^e arrondissement (cf. 151, rue Legendre ; 2, rue Léon Cosnard ; 33, rue Truffaut et 35, rue de Lévis). L'étude comparative des façades montre des variantes sur un thème commun : conception très symétrique de l'architecture, utilisation de la pierre pour le soubassement et les parties structurelles, présence d'oriels traités à l'italienne avec loggia et colonnettes. Muller fournit les briques de remplissage de tons différents, les panneaux de terre cuite sous le revers des balcons et les motifs de cabochons floraux en frise ou en clef. À partir de 1897, Plumet accentue les emprunts à l'art médiéval, tout en jouant sur la variation des couleurs et des matériaux : briques vernissées pour le fond des loggias, grès pour les ornements architecturaux (cf. 36, rue de Tocqueville et 59, avenue Raymond-Poincaré). Cependant, l'architecte ne tarde pas à abandonner cette polychromie au

profit de plus de rigueur et, de son côté, Guimard travaille avec le jeune Alexandre Bigot au Castel Béranger avant d'abandonner totalement la couleur (cf. rue Agar).

Cependant, Muller a d'autres commanditaires : ainsi Alexandre Marcel le sollicite en 1895 pour la salle de fêtes que le directeur du Bon Marché, M. Morin, veut offrir à sa femme : sur le terrain du 57, rue de Babylone (7^e), l'architecte conçoit l'édifice comme une pagode dans le style japonisant très en vogue à l'époque et compose un décor architectural à partir de trois matériaux : bois, verre, grès. Muller fabrique panneaux, masques, plaques, carreaux, balustres, acrotères, frises, crêtes et tuiles vernissées où des animaux fétiches (dragons, poissons, oiseaux, serpents, crabes) comme des fleurs symboliques (lotus, chrysanthème, cerisier) sont entourés d'idéogrammes. Par ailleurs, en septembre 1899, la chanteuse comédienne Yvette Guilbert choisit Xavier Schœllkopf, connu pour son audace et sa modernité, pour élever un petit hôtel au 25, boulevard Berthier. Or, Muller a déjà réalisé en 1893 un médaillon en grès du profil de la comédienne dessiné par Henri Nocq, et en 1895 son portrait en pied en céramique avec Henri Toulouse-Lautrec. Il est donc sollicité pour ses grès qu'il emploie pour la rampe ajourée de chardons et pour les cheminées, allégories extravagantes du *Feu* et des *Flammes*.

Pour la nouvelle exposition universelle de 1900, la maison Muller ajoute les dernières créations au catalogue : motifs des récents chantiers architecturaux, reproduction des panneaux décoratifs de la frise des *Archers de Darius* retrouvée à Suse et du bas-relief des *Boulangers* dessiné par le statuaire Alexandre Charpentier, un fidèle de la maison. D'autre part, elle est appelée par l'architecte Léon Binet pour la frise de *L'Histoire du Travail* placée sur le soubassement de la porte monumentale de la place de la Concorde : elle réalise en céramique cette large esquisse du sculpteur Anatole Guillot. Un autre architecte, Philippe Mériat qui s'est inspiré d'un palais d'Ispahan pour le pavillon de la Perse lui commande des carreaux de faïence rose, bleu outremer, turquoise, vert et orange, dont la palette chromatique reste très fidèle à la tradition persane.

Après 1900, la céramique voit son apogée à l'immeuble d'angle du 9, rue Claude Chahu et 2, rue Eugène Manuel (16^e) : l'architecte Charles Klein souhaite y habiller de grès flammé une structure de béton armé. Cette fois, Muller participe à l'élaboration du programme architectural. Le grès devant recouvrir entièrement la surface, deux teintes majeures sont retenues : s'inspirant des tons de pierre classiques, les deux hommes en choisissent une foncée pour le soubassement, et une autre plus claire pour les étages. Puis des motifs floraux de teintes plus chaudes (grenat, rose, feu et vert brun) sont travaillés en relief saillant sur le nu lisse des carreaux monochromes.

En ce tournant du XIX^e siècle, sous l'impulsion d'Émile puis de Louis Muller, briques, tuiles, céramiques, terres cuites et grès sortirent des limites strictes de l'art décoratif pour devenir des outils à part entière de la construction. Les catalogues des établissements Muller et C^{ie} ont permis à de nombreux architectes de se familiariser avec les « arts de la terre » : ainsi Émile Vaudremer utilisa abondamment les références de la maison dans ses édifices religieux, pénitentiaires ou scolaires (carreaux, cabochons, frises, crêtes faîtières).