



**Comme tous les grands créateurs du mouvement Art nouveau, Hector Guimard a été confronté à la discipline de la ferronnerie. Aucun architecte de qualité ne peut alors s'abstenir d'y recourir, tant la demande de la clientèle est forte. La ferronnerie se prête parfaitement aux inventions formelles de ce nouveau style, permettant des audaces qui paraissent plus naturelles qu'avec d'autres matériaux discontinus comme le bois ou la pierre, qui se prêtent moins facilement aux courbes capricieuses dont il use et parfois abuse.**

Par Frédéric Descouturelle, auteur de plusieurs livres et articles sur l'École de Nancy et Hector Guimard, membre du Cercle Guimard ([www.lecercleguimard.fr](http://www.lecercleguimard.fr))

**L**e XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle sont bien les siècles du fer, qu'il s'agisse de structure ou de décoration architecturale.

Chacun des pays européens possède alors, à des degrés divers, à la fois une sidérurgie industrielle et un corps de nombreux ferronniers d'art chez qui la tradition du métier est encore très vivace. Si l'Espagne est sans doute le pays où la ferronnerie artisanale est le plus intimement liée au décor quotidien, les autres pays européens plus industrialisés comme l'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Belgique continuent de faire vivre des artisans d'exception. En France, comme ailleurs, leur métier a été bouleversé par l'irruption de la fonte industrielle d'ornement dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, puis par la banalisation des produits finis en acier qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, font regagner à la serrurerie une partie du terrain antérieurement perdu par la ferronnerie traditionnelle. Une petite fraction de ces artisans va accéder à la notoriété en recherchant à la fois l'excellence de l'exécution alliée à la nouveauté des formes. Profitant de l'engouement pour les arts appliqués, ces grands ferronniers français montrent leurs œuvres dans les salons et les expositions, au même titre que les ébénistes, les céramistes et les verriers. Autour de 1900, deux noms vont émerger. Tout d'abord celui du Parisien Émile Robert dont l'atelier est régulièrement sollicité pour l'exécution de programmes publics d'envergure, mais

aussi de pièces d'exception comme la fameuse grille au *Calla palustris* et sagittaires dont le nancéien Victor Prouvé a modelé le plâtre. Ce chef-d'œuvre de la ferronnerie naturaliste est certainement à la limite de ce qu'il est possible de demander à la forge dans la représentation de la nature. L'autre ferronnier célèbre de l'Art nouveau français n'est autre qu'Edgar Brandt. De vingt ans plus jeune que Robert, Brandt débute d'emblée dans le style Art nouveau avec des œuvres relativement proches des productions de l'atelier de ferronnerie de l'ébéniste nancéien Louis Majorelle. Il se fait rapidement remarquer par l'élégance et l'inventivité de ses créations. En dehors de ces deux noms, une légion de ferronniers<sup>1</sup> œuvre pour les architectes, en exécutant scrupuleusement leurs dessins ou en les adaptant au besoin.

### Premières réalisations

Comme souvent pour les élèves de la section d'architecture de l'École des Beaux-arts, le début de l'activité professionnelle de Guimard est précoce. On la situe en 1888 pour un bâtiment en bois, le *Grand Café Neptune*. Si les premières maisons sont encore modestes jusqu'à l'Hôtel Roszé en 1891, un pas est franchi en 1893 avec l'Hôtel Louis Jassédé dans le seizième arrondissement parisien. Ce n'est pas son ampleur, mais la nouveauté et l'inventivité de son décor qui le feront remarquer, d'autant plus facilement que Guimard l'exposera, à plusieurs reprises<sup>2</sup>. La ferronnerie qui avait

jusqu'ici été assez discrète, va s'affirmer avec force sur cette petite villa, grâce à la présence de fers industriels profilés en barres plates, mais aussi de fers à section en T ou en cornière découpés, cintrés et coudés. Ce qui est alors inédit dans l'architecture privée, c'est que leur emploi s'accompagne d'une réflexion sur leur transformation décorative. Cette dernière n'occulte pas le caractère industriel des matériaux. Au contraire, elle les met en évidence : le spectateur peut facilement retrouver la section et les caractéristiques de la pièce d'origine et reconstituer la manière dont elle a été travaillée. Dans la majorité des cas, les profilés plats ne sont pas retravaillés à chaud aux extrémités, mais simplement sciés, les motifs traditionnels des volutes terminées par des noyaux étant complètement abandonnés. À une exception près, la soudure qui permet de fondre visuellement une pièce à une autre est bannie au profit d'une mise en évidence démonstrative des assemblages des tôles aux profilés ou des profilés entre eux, qui se font par vissage ou boulonnage apparent. L'aspect volontairement industriel qui en résulte résonne comme un écho - à un niveau individuel - des démonstrations de la technique métallurgique de la récente exposition universelle de Paris en 1889. Mais chez Guimard, quelle que soit la technique adoptée, il y a toujours un « supplément d'art » qui va différencier ses propositions de celles d'un ingénieur ou même d'un banal architecte. Sur l'Hôtel Jassédé, la console en équerre (photo 1)

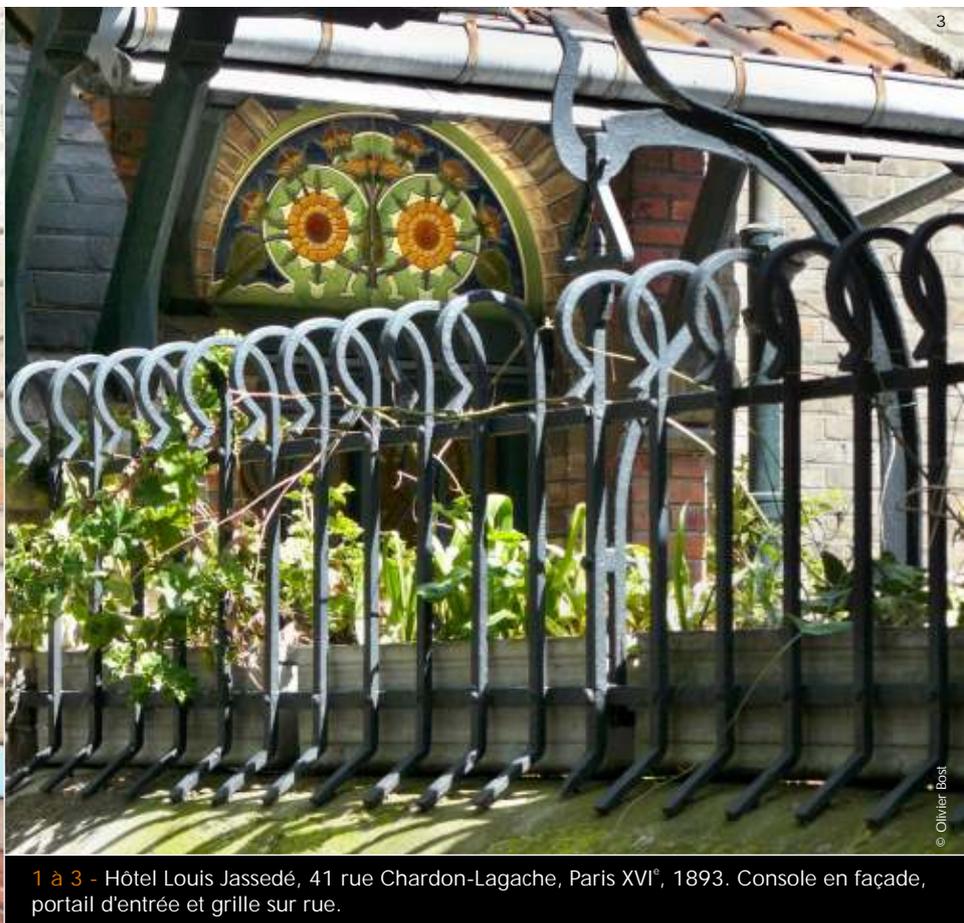
qui relie symboliquement la pierre où est gravé le nom de l'entrepreneur à celle - plus haute - où est gravé celui de l'architecte et le millésime, est un modèle d'efficacité et de design. Simplement fabriquée à l'aide de deux cornières soudées à angle droit puis à 120°, enserrant par boulonnage un fer en T oblique, elle tire ses éléments décoratifs de ses seules pièces constitutives. Les ailes du fer en T de l'hypoténuse sont découpées et cintrées à leurs deux extrémités, tandis qu'au niveau du cou dage à angle droit des cornières, Guimard a introduit des découpes triangulaires qui expriment fort bien l'idée de pliure (comme sur une paille coudée, par exemple). On retrouve ces découpes sur le portail, à la partie haute des deux arcs cintrés jumelés (à la façon de la représentation traditionnelle des Tables de la Loi - photo 2). En leurs centres, deux écorçants motifs décoratifs reprennent encore ces découpes triangulaires. Fleurs, soleils ou bonshommes levant les bras, ils sont constitués d'un seul fer plat replié, maintenu par une simple barre coudée, elle-même reliée à la structure de la porte. Au centre du portail, une tige de métal s'échappe dans un plan orthogonal et vient décrire une élégante courbe l'assimilant à une houlette ou à une

crose pharaonique. Nous la retrouvons de manière répétitive sur la grille de clôture aux éléments rivetés sur deux traverses horizontales (photo 3) et qui semblent suspendus à une élégante potence découpée dans un fer en T. Les ferronneries de la façade arrière, ainsi que celles d'autres bâtiments de cette période pré-Art Nouveau, montrent que Guimard utilise déjà le fer de manière inventive, expressive et parfois ludique.

### Les débuts de l'Art nouveau

C'est la construction du *Castel Béranger* (1895-1898) au 16 rue La Fontaine à Paris qui donne vraiment le coup d'envoi de la carrière Art nouveau de Guimard et même à l'irruption de ce style dans l'architecture française. Si la fonte est employée pour les masques des balcons, les ventouses d'aération, les chéneaux, les ancrs ainsi que pour de nombreux détails décoratifs, le fer forgé est présent sur les grilles, les balcons, certains chambranles et surtout sur la porte d'entrée du bâtiment sur rue (photo 4). On y trouve les techniques qui seront dorénavant utilisées et que nous avons déjà vues sur l'Hôtel Jassedé. Plusieurs calibres de simples barres à section rectangulaire sont utilisés en

fonction du rôle qu'elles ont à remplir dans la composition. Les plus grosses donnent la ligne générale et les plus petites viennent les compléter en s'insérant dans le même plan en étant maintenues à distance par des petits tubes garnissant des vis. Cette technique remplace de façon pragmatique le traditionnel assemblage à bille, et permet de faire varier l'espacement entre deux barres dont les courbures sont différentes. D'autres barres horizontales renforcent la structure et sont assemblées directement devant ou derrière le plan principal. Un léger aspect tridimensionnel est donné par la mise en place de quelques barres coudées dans un plan orthogonal à celui de la grille. Les assemblages se font avec des vis ou des tiges filetées, serrées par des écrous borgnes de forme pyramidale. Guimard n'hésite pas non plus à associer la simple tôle découpée à ses barres pliées. Dans le cas de la porte d'entrée du *Castel Béranger*, il utilise un matériau différent : des feuilles de cuivre verni dont la couleur et l'éclat contrastent avec celles des barres d'acier peintes. Vissé par taraudage à l'arrière des barres en fer, le cuivre souligne les lignes principales de la porte et sert aussi pour le panneau affichant le nom de l'immeuble. Deux petits motifs circulaires en tôle de fer, vissés à l'avant



1 à 3 - Hôtel Louis Jassedé, 41 rue Chardon-Lagache, Paris XVI<sup>e</sup>, 1893. Console en façade, portail d'entrée et grille sur rue.



4 - Castel Béranger, 16 rue La Fontaine, Paris XVI<sup>e</sup>, 1895-1898. Grille de l'entrée. 5 - Villa Berthe, 72 rue de Montesson, Le Vésinet (78), 1896. Grille Alphonse-de-Neuville, Garches (92), 1899. Grille de clôture.

des barres, viennent encore ponctuer la composition. Nous verrons ultérieurement comment Guimard transformera ces motifs en fonction de l'évolution de son style et des produits mis à sa disposition. Une transformation stylistique radicale s'est opérée avec des arrangements de lignes non figuratives qui sont devenues les seuls motifs utilisés. Si la nature est l'un des principaux thèmes d'inspiration de l'Art nouveau, on serait bien en peine de rattacher ces ferronneries à un quelconque organisme végétal ou animal. Tout au plus, peut-on invoquer la souplesse de certaines plantes. Mais Guimard ne cherche même pas ici à suggérer leur croissance naturelle en donnant à ses lignes la tâche de simuler des racines, un tronc, une tige ou encore des branches. Pour un tout nouveau converti à l'Art nouveau par l'exemple des Bruxellois Hankar et Horta<sup>3</sup>, il fait preuve d'une belle indépendance, si ce n'est d'un vrai dépassement.

À l'intérieur du vestibule du Castel Béranger, d'autres barres cintrées en coup de fouet jouent le rôle de pilastres et rythment l'espace. Cette fois, pour certains croisements de lignes, Guimard utilise l'assemblage à mi-fer, technique qui restera exceptionnelle chez lui. Ces lignes souples contrastent brutalement

avec celles, classiques et rigides, qui garnissent les parois en grès émaillé à la manière d'un treillis et qui semblent s'imprimer dans les murs et même en contenir le bouillonnement magmatique. Une bonne partie de l'œuvre de Guimard joue ainsi avec l'alternance entre le dessin purement linéaire (celle de ses ferronneries ou de ses vitraux) et le modelage tridimensionnel dont il se révèle être l'un des créateurs les plus puissants.

Les portes de l'armurerie Coutolleau à Angers (1896) et les ferronneries de la Villa Berthe au Vésinet (1896, photo 5) reprennent les mêmes principes que celles du Castel Béranger. Dans le second cas, elles paraissent un peu moins audacieuses, avec plus de symétrie, peut-être parce qu'il s'agit d'une commande plus bourgeoise, où Guimard agit avec plus de retenue qu'au Castel Béranger pour lequel sa commanditaire, Mme Fournier, semble avoir accepté avec bienveillance toutes ses innovations, pourvu que cet immeuble de rapport destiné à la petite bourgeoisie lui apporte le revenu escompté.

Tout est-il réussi dans les dessins des ferronneries de cette première période ? Avec la désinvolture d'un critique d'art, nous oserions dire que ce n'est pas

toujours le cas. Pour ses premières œuvres, Guimard a créé avec rapidité des dizaines de dessins qui sont presque aussitôt confiés pour exécution au serrurier François Balet<sup>4</sup>. On ne peut s'empêcher de déceler un peu de confusion dans leur composition, de remarquer que certaines courbes sont un peu trop molles ou trop exagérées dans leur retournement sur elles-mêmes. À vrai dire, cette impression ne prévaut que lorsque l'on connaît les œuvres ultérieures de Guimard où son trait va s'affiner et gagner en élégance.

### Le style de la maturité

Une évolution stylistique est en effet tout à fait notable sur les ferronneries de l'Hôtel Roy (1898) et de la Maison Coilliot (1898-1900) et sur celles plus nombreuses et plus importantes du Castel Henriette (1899-1903) et des entrées du métro (1900-1903). Techniquement, elles reprennent en les systématisant les techniques déjà observées sur l'Hôtel Jassédé (1893) et présentes sur le Castel Béranger<sup>5</sup>, consistant à découper, à cintrer et à couder les ailes de profilés tridimensionnels - essentiellement ceux en T ou en U - et parfois celles de poutrelles. Ces profilés, créés à l'origine pour acquérir une rigidité que ne peut avoir



de la porte cochère. 6 - Métro de Paris, édicule de la station Porte Dauphine, 1900. Extrémités des tiges de la toiture vitrée. 7 - Villa Canivet, 18 avenue

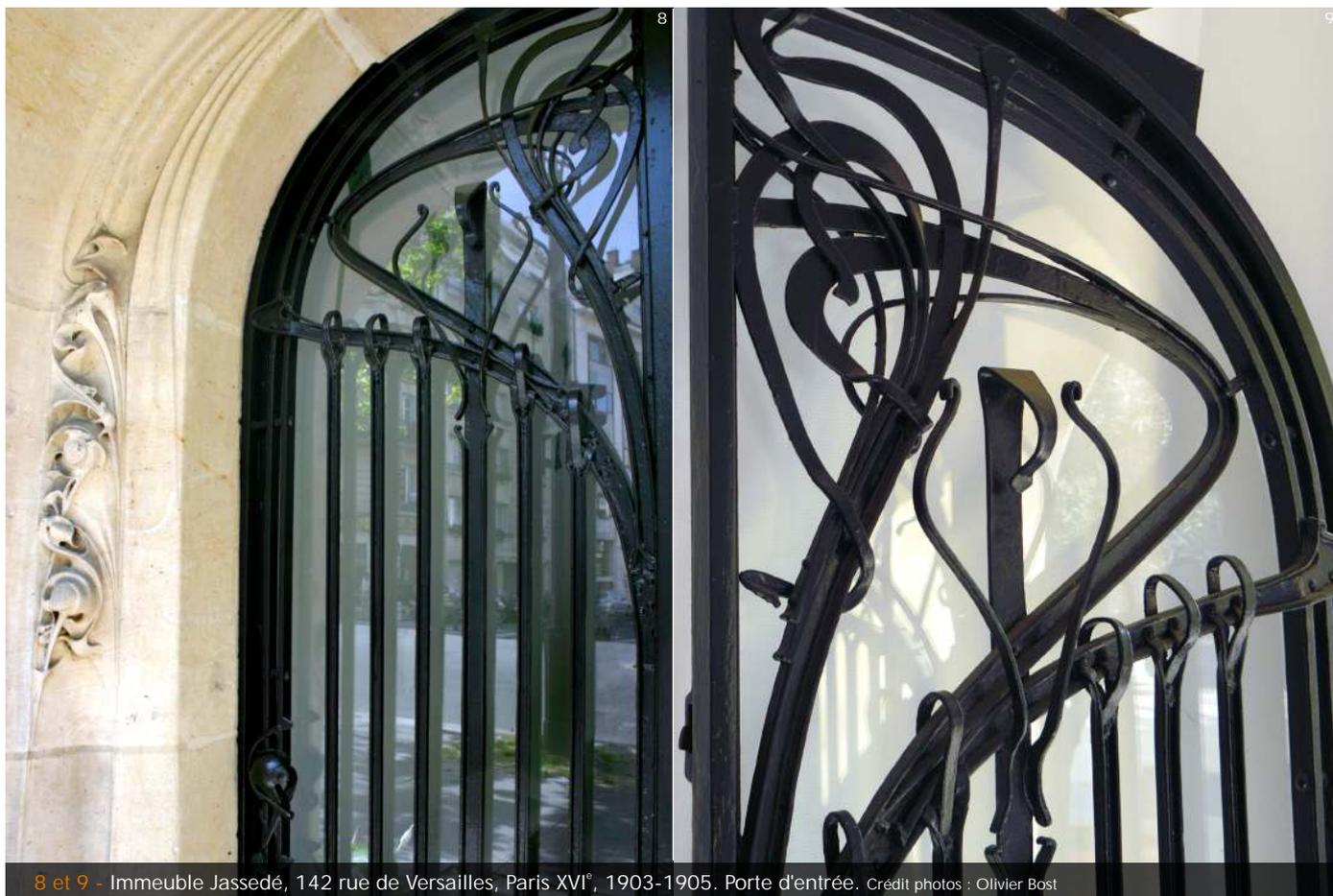
une simple barre pleine, se retrouvent en partie détournés de leur fonction première et dotés à leurs extrémités de véritables volumes, sans commune mesure avec ce qu'avaient pu leur donner jusque là les ferronniers (photo 6). Les petits tubes qui séparaient les barres les unes des autres se raréfient et sont majoritairement remplacés par des boulons transversaux qui maintiennent les profilés les uns sur les autres en deux ou trois plans superposés. Grâce aux multiples facettes de ces profilés et aux mouvements donnés aux portions découpées, la lumière s'accroche sur une succession de bandes et donne un aspect riche à des matériaux, somme toute, banals. Deux somptueuses grilles de clôture, celle de la Villa Canivet (1899, encore en place) et celle de l'Hôtel Nozal (1902-1906, détruite) sont de véritables chefs-d'œuvre de ce style de la maturité de Guimard. Malgré l'originalité de son dessin, il ne perd de vue ni la solidité ni la fonction d'écran de ces grilles, en donnant toujours la primauté aux verticales, régulièrement espacées. Pour la grille de la Villa Canivet (photo 7), Guimard utilise le dénivelé de la rue pour donner une petite remontée à l'extrémité de ses portions de murets. Leurs panneaux de ferronnerie font songer à un

déferlement de vagues dont les motifs se chevauchent et dont les éléments semblent interagir entre eux. Au contraire, la grille de l'Hôtel Nozal, demeure du seul commanditaire fortuné de Guimard, mise sur l'élégance de grandes lignes courbes et calmes qui relient de façon symétrique le pavillon du gardien au portail.

### Un maître mot : économie

Quant il examine froidement la grille de clôture de la Villa Canivet, un esprit pratique ne peut s'empêcher de penser que Guimard « gâche » de la matière en ayant recours à des métrages supérieurs aux besoins. Nous touchons là, à ce qu'il définit comme « le sentiment », c'est-à-dire la nécessaire expression artistique qui différencie l'œuvre d'un architecte de celle d'un ingénieur. Il considère ce « sentiment » comme l'une des trois composantes de son art, en équilibre avec les deux autres : « la logique » et « l'harmonie » qui lui commandent l'utilisation rationnelle des matériaux en adaptation avec les conditions, y compris platement financières, de la commande. Ne disposant pas (à l'exception de Léon Nozal) de mécènes comparables à Solvay pour Horta ou à Güell pour Gaudí, Guimard travaille essentiellement pour la moyenne bourgeoisie en pratiquant un

style qui pourrait devenir financièrement inaccessible, s'il n'avait lui-même conscience de la nécessité absolue de minorer ses coûts par toutes les recettes possibles. Sans prévention de principe contre les « matériaux nobles » comme le bois, la pierre ou le bronze, Guimard sait qu'il ne peut les employer que de façon mesurée, à condition d'avoir par ailleurs largement recours à d'autres matériaux plus économiques, qu'ils soient traditionnels ou nouveaux. Il saura toujours les utiliser astucieusement et imprimer son style sur de multiples produits commerciaux en fonte, ciment, céramique, plâtre, verre ou revêtements divers, qu'il cherche à faire éditer en série par des industriels, afin d'en diminuer la part de valeur ajoutée. Mais pour une discipline comme la ferronnerie où l'individualisation du produit final est totale, les économies proviennent de l'utilisation « en amont » de profilés d'acier tridimensionnels industriels. Comme leur résistance à l'effort est supérieure à celle d'un fer plat, le surcoût induit par leur emploi est compensé par une baisse du poids total nécessaire. La modestie de ces matériaux<sup>6</sup> et leur utilisation dans le décor architectural est alors une exception et même une incongruité dans la pratique des architectes français. Le travail artisanal



8 et 9 - Immeuble Jassedé, 142 rue de Versailles, Paris XVI<sup>e</sup>, 1903-1905. Porte d'entrée. Crédit photos : Olivier Bost

se trouve réduit à leur transformation où seuls les cintrages nécessitent un travail à chaud. Le découpage, comme le reste, se fait à froid. Toutes les opérations d'assemblages définitifs ou coûteux comme la soudure, l'embrèvement, l'assemblage à mi-fer, à bague ou à trous renflés sont écartés au profit de la plus grande simplicité : l'assemblage non définitif par vissage. Ces partis pris compensent ainsi largement les « excès » décoratifs du style de Guimard et permettent même de réinvestir une partie de la somme économisée dans d'autres dépenses de décor.

### L'alliance avec la fonte

La porte de l'Immeuble Jassedé au 142 avenue de Versailles à Paris (1903, photos 8 et 9) marque sans doute la fin d'un cycle de création de ferronneries telles que nous les avons décrites plus haut. Sa complexité a, cette fois, nécessité de nombreuses heures de travail artisanal, car Guimard a voulu augmenter le caractère tridimensionnel de sa composition. Les parties découpées sont devenues très importantes et opèrent des changements de plans et de nombreux chevauchements. Par ailleurs, en partie latérale, de petits motifs en tôle découpée et mis en forme par martelage viennent

rappeler les tourbillons sculptés sur le chambranle de pierre. Ils sont la continuation des petits motifs circulaires de la porte du *Castel Béranger* et préfigurent les motifs de fonte que Guimard placera sur ses ferronneries. C'est en effet sur les balcons de cet immeuble que Guimard commence à disposer des motifs détachés en fonte, qui terminent de simples arabesques de fers plats. Peu à peu, Guimard va étoffer son répertoire de fontes d'ornement, édité à la fonderie de Saint-Dizier en Haute-Marne, jusqu'à concevoir, vers 1907, l'idée d'un catalogue qui n'est plus destiné à ses seules constructions, mais à l'ensemble des architectes et des entrepreneurs. Ce catalogue, proposant une gamme très complète de balcons, de panneaux, de grilles, mais aussi de motifs de frises, d'articles de jardins, de fumisterie et même d'articles funéraires, ne verra le jour qu'en 1909, à temps cependant pour équiper plusieurs villas, un important lot d'immeubles de rapport ainsi que son propre hôtel particulier. La ferronnerie abandonne alors les caractéristiques techniques de cintrage et de découpage de profilés qu'elle avait acquises au cours des années précédentes. Dans certains cas, la technique se simplifie encore en ne gardant que de simples fils qui

s'assemblent en faisceau avant de se séparer et d'évoluer en élégantes volutes agrémentées de petits motifs de fonte (photos 10 et 11). Dans d'autres cas, Guimard revient à une ferronnerie plus traditionnelle enchâssant des motifs de fontes plus complexes (balustrade du hall de l'Hôtel Mezzara). Grâce à ce matériau que les fondeurs sont alors capables de produire avec une qualité de finition tout à fait remarquable, Guimard donne libre cours à son talent de modelleur, servi par une incroyable inventivité, tout en étant capable de réutiliser, intervertir, dédoubler, augmenter ou réduire ses motifs. Mais dans tous les cas, la fonte est là pour remplacer à moindre coût tout travail artisanal de mise en forme de la tôle. Guimard manifeste ainsi son attachement au principe, plus revendiqué que réel chez la plupart des créateurs de l'Art nouveau, de l'alliance de l'art et de l'industrie.

### Guimard et les autres

La démarche de Guimard vis-à-vis de la ferronnerie est différente de celle de la majorité des architectes français et européens qui ont adopté le style Art nouveau. En général, ceux-ci demandent à la ferronnerie de traduire leurs dessins au moyen des techniques qui sont alors



10 - Hôtel Guimard, 122 avenue Mozart, Paris XVI<sup>e</sup>, 1909-1912. Rampe du hall.  
 11 - Immeuble 43 rue Gros, Paris XVI<sup>e</sup>, 1909-1911. Porte d'entrée.

communément utilisées, sans chercher à les restreindre ou à les diversifier. Il faut cependant signaler le travail de l'architecte Louis Bonnier pour la rénovation de la galerie *L'Art nouveau* de Siegfried Bing en 1895 (contemporaine du *Castel Béranger*) où les portes construites en lames de tôle découpée sont tout à fait originales. Deux des plus grands architectes européens vont développer une esthétique étroitement liée à des mises en œuvre particulières du métal. À Barcelone, Gaudí n'hésite pas à se servir de manière générale de matériaux « pauvres » ou de récupération, y compris en ferronnerie, même si les coûts finaux de ses bâtiments sont souvent exorbitants. Car lui qui a l'expérience personnelle du métier de forgeron, place le travail artisanal au premier plan pour des créations hautement individualisées où la visibilité de l'effort manuel est recherchée. En exagérant, on pourrait dire qu'il y a chez Gaudí comme une ostentation de l'humilité qui n'a pas cours chez Guimard. À Bruxelles, en 1895, Victor Horta a été le déclencheur de la conversion au nouveau style de Guimard. Celui-ci lui voue en retour reconnaissance et admiration même si, comme l'écrira lui-même Horta, il ne cherche pas à le

plagier. Cependant, c'est bien de la manière de Horta<sup>7</sup> que Guimard est le plus proche. À notre avis, ses ferronneries font cependant preuve de plus d'inventivité et de désinvolture que celles de son aîné, qui visent à une sorte d'anoblissement du fer. Plus sophistiquées et bientôt assagies, les créations des premières années d'Horta utilisent aussi des profilés comme les cornières ou les fers en T<sup>8</sup>, traités avec plus de retenue que chez Guimard. Pour résumer brutalement notre propos, il nous vient finalement à l'esprit que Guimard est loin de vouloir exalter le métier de ferronnier. Toute son œuvre est orientée vers la célébration de l'architecte en tant que chef d'orchestre de la cohorte d'artisans œuvrant sous ses ordres et exécutant fidèlement les dessins sortis du cerveau d'un démiurge, concepteur d'un univers stylistiquement cohérent. Un ferronnier d'art ne lui est pas nécessaire et un bon serrurier comme François Balet lui suffira. Si les ferronneries de Guimard nous séduisent, ce n'est pas par leur qualité d'exécution, ni par les difficultés qu'il a fallu vaincre pour qu'elles voient le jour, mais bien par leur élégance, leur audace et leur inventivité, toutes qualités dues au seul « design » développé par leur auteur.

<sup>1</sup> Outre Émile Robert et Edgard Brandt, d'autres noms de ferronniers parisiens ayant travaillé dans le style Art nouveau nous sont parvenus : Borderel & Boyer, Auguste Dondelinger, Génissieu, Félix Gillon, Michel & Jules Nics, Delisle frères, Édouard Schenck, Adalbert Szabo, Schwartz & Meurer, etc. Parmi les Nancéiens : Albert Blossse, Joseph Limet, Eugène Soutif, Lucien Collignon, Jean-François Commun, ainsi que l'atelier de ferronnerie de Louis Majorelle qui interviendra aussi à Paris.

<sup>2</sup> Elle figure dans l'un des premiers portfolios consacrés à l'Art nouveau (même si elle ne peut encore être rattachée à ce style), réunis par Victor Champier en 1898 sous le titre *Documents d'atelier - art décoratif moderne*.

<sup>3</sup> Il faut, à ce stade, évoquer l'anecdote bien connue, celle d'Horta lui disant lors de son séjour belge : « *Ce n'est pas la fleur, moi, que j'aime à prendre comme élément de décor : c'est la tige.* », qui est évidemment le credo d'un Art nouveau non pas floral, comme l'est celui des Nancéiens, mais plus tourné vers les idées de dynamisme de la ligne que Van de Velde théorise alors.

<sup>4</sup> Dans la mesure où l'on retrouve la participation de Balet à la devanture Coutoullau à Angers (1897), aux entrées de métro (1900-1903) et au pavillon *Le Style Guimard* à l'Exposition de l'Habitation au Grand Palais en 1903, on peut raisonnablement penser que Guimard lui confie régulièrement ses travaux. Mais on retrouve aussi le nom de la Société Bloch et Praeger pour la porte de la mairie du Village français à l'Exposition des arts décoratifs modernes de 1925.

<sup>5</sup> Au niveau de la porte de l'entrée sur le hameau Béranger de l'agence de Guimard, les fers en U sont traités de manière identique à celle qu'emploiera Guimard pour les éléments verticaux encadrant les écussons des balustrades des entourages du métro (1900-1903).

<sup>6</sup> Dans l'escalier de l'immeuble Jassedé au 142 avenue de Versailles à Paris (1903), il va jusqu'à employer du simple grillage pour les garde-corps, ainsi que l'a fait Horta pour certains garde-corps de la *Maison du Peuple* (1895-1899) ou le fera Gaudí pour ceux de la terrasse de la *Casa Milá* à Barcelone (1906-1912).

<sup>7</sup> Horta a généralement recours aux fers plats qui sont le plus souvent cintrés et assemblés sur un seul plan. Il apporte cependant à son travail une sophistication artisanale par le renflement des extrémités obtenues par forgeage et l'assemblage par rivets, signalés par une touche de couleur vive. Chez Horta, lorsque deux lignes doivent se croiser, il n'emploie pas l'assemblage à mi-fer ni la soudure, mais une technique plus coûteuse consistant à couder à angle vif la première barre le long de la barre adjacente, puis à adjoindre une troisième barre coudeuse de l'autre côté de façon à assurer la continuité visuelle de la première. Alors que dans la même situation, Guimard fait simplement passer une barre ou un profilé derrière un autre.

<sup>8</sup> Par exemple, dans le hall de l'Hôtel Tassel (1893) ou pour les garde-corps de la salle de spectacle de la *Maison du Peuple* (1896-1899).