

L'ART NOUVEAU

Jean-Michel Leniaud

CITADELLES
&
MAZENOD



L'art nouveau répond à des termes et des réalités multiples. « Art nouveau » en France, « nieuwe Kunst » aux Pays-Bas et en Belgique, « Jugendstil », « Secession » en Europe centrale, « Modernismo » à Barcelone et son équivalent à Moscou, « Modern style » font référence au projet de changement ; « art floral » et « arte floreale », à certains des motifs qui l'ont inspiré ; « style Guimard » ou « Liberty », à quelques unes des personnalités qui l'ont marqué ; « style coup de fouet » ou « Peitschenhieb », « style nouille » aux émois agressifs qu'il a suscités ; « style 1900 », au millésime qui, avec l'Exposition universelle présentée à Paris la même année, a symbolisé un moment d'apogée qui se confond, à tort ou raison, avec la « Belle époque ». Pour se cantonner à cette liste en dépit de son caractère incomplet, il faut observer que chacune des qualifications proposées soulève un problème : l'Art nouveau caractérise-t-il la Belle époque ? privilégie-t-il les lignes végétales et courbes ? désigne-t-il un « style » ?

Force est de reconnaître, quel que soit le pays dans lequel il s'est illustré, qu'il n'a pas obtenu un consensus suffisamment large pour l'identifier à une société tout entière ; que la tendance à l'abstraction et à la géométrie des perpendiculaires l'ont autant absorbé que le floral et la courbe ; et qu'en définitive, les formes, les motifs et les couleurs qu'il a exprimés offrent une diversité multiple, sinon contradictoire. On retrouve, alors, le point de rassemblement de cet art aux aspects et aux dates si variés selon le pays, qui a duré de 1870 environ à 1914 environ.

Les plus grands artistes de Lalique à Gallé, de Daum à Tiffany, de Horta à Guimard ou de Van de Velde à Gaudi sont les pivots de cette synthèse remarquable sur un moment incontournable de l'art moderne.

Couverture :
Georges de Feure, Vitrail,
vers 1901-1902
Verre teinté et plombé,
200 x 91 cm
Richmond, Virginia
Museum of fine Arts

Page de gauche :
Alfons Mucha, magasin
Fouquet, vers 1900
Paris, musée Carnavalet



Friedrich Wilhelm Kleukens,
Le Baiser, 1917
Mosaïque
Darmstadt, tour du Mariage

SOMMAIRE

INTRODUCTION. DIVERSITÉ ET CONVERGENCES

Une diversité multiple, sinon contradictoire. • Rompre avec les règles apprises de l'écriture artistique. • Se libérer des discours hérités du passé. • Renouveler les savoir-faire. • Peut-on parler de « style » Art nouveau ?

I. LA GRANDE-BRETAGNE : MENTORS ET PRÉCURSEURS

Les Arts and Crafts. • L'Aesthetic Movement. • Arthur Lasenby Liberty. • Burne-Jones et Whistler, précurseurs de l'Art. • Aubrey Beardsley et les arts graphiques en L'École de Glasgow. • La peinture à Glasgow : du japonisme aux « Quatre »

II. BRUXELLES, BERCEAU DE LA NOUVELLE ESTHÉTIQUE

Bruxelles dans les années 1880. • La Libre Esthétique. • Hankar, Horta, Van de Velde. • Les arts de l'estampe et de l'impression. • Art nouveau : art Congo ?. • L'exposition de Turin en 1902 et la seconde vie de l'Art nouveau. • Le tournant de l'Art nouveau : le palais Stoclet. • La peinture dans l'architecture. • La peinture de chevalet et l'Art nouveau.

III. PARIS, CAPITALE DE L'ART NOUVEAU

La galerie Bing. • Guimard et le Castel Béranger. • L'Art dans Tout. • Henri Sauvage. • L'Exposition universelle de 1900. • Les architectures parisiennes. • Guimard et les industries d'art. • Peinture et arts graphiques.

IV. NANCY ET LE TRIOMPHE DU VÉGÉTAL

Priorité aux industries d'art. • Vers la création de l'École de Nancy. • Ses caractéristiques. • L'architecture. • Peintres et dessinateurs.

V. VIENNE, DU BAROQUE AU GÉOMÉTRIQUE

Otto Wagner et ses élèves. • La Sécession. • Retour à la Wagnerschule. • Olbrich, Wagner et la Sécession, Hoffmann. • Autres élèves de Wagner. • Loos et la réaction classique. • L'Hoffmannschule et la Wiener Werkstätte. • La peinture.

VI. PRAGUE : ENTRE CAPITALE DE L'EMPIRE ET IDENTITÉ NATIONALE

Vers l'Art nouveau. • L'architecture. • La sculpture. • Mucha et l'art national.

VII. LA HONGRIE : AUX SOURCES DE LA NATION

Les caractéristiques générales de l'Art nouveau hongrois. • L'influence anglaise. • Les influences belges et françaises. • Les influences allemandes. • L'influence viennoise. • Peintres et illustrateurs.

VIII. LA POLOGNE ET LA SLOVÉNIE : PROVINCES D'EMPIRE

La Jeune Pologne. • L'art populaire et l'artisanat d'art : Zakopane. • L'œuvre de Wyspia ski. • L'architecture. • La peinture. • Premières manifestations en Slovénie. • Les architectures Sécession de Ljubljana.

IX. L'ALLEMAGNE : LA POLITIQUE DES GRANDS-DUCS

Munich. • Darmstadt. • Berlin. • Dresde. • Weimar. • Hagen, (AEG) à Berlin.

X. LA RUSSIE : UNE ESTHÉTIQUE EUROPÉENNE AUX CONFINES DE L'ASIE

Le cercle d'Abramtsevo. • Les publications. • Quelques personnalités artistiques. • Le bois et le fer. • La couleur. • La fusion du néo-russe et de l'Art nouveau : les constructions religieuses. • Les constructions civiles : hôtels particuliers et immeubles de rapport. • Les arts décoratifs. • La peinture.

XI. LA CATALOGNE : LIBÉRATION DES COULEURS ET DES FORMES

Le contexte. • L'Exposition de 1888 et les *Modernistas*. • Domènech i Montaner et ses disciples. • Puig i Cadafalch, Gaudí. • L'entourage de Gaudí. • Sculpture et arts décoratifs. • Littérature, peinture et arts graphiques : l'union des arts.

XII. L'ITALIE : UNE DIFFICILE LIBÉRATION DES STYLES HISTORIQUES

L'Aemilia Ars à Bologne (1898-1903). • L'Exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin. • Autres lieux de l'Art nouveau. • La peinture.

ÉPILOGUE, BIBLIOGRAPHIE, INDEX

LE CONTEXTE

À la fin du XIX^e siècle, Barcelone vit sous l'empire des dispositions prises en matière d'urbanisme par Ildefons Cerdà, le *Projet de réforme et extension* publié en 1859 (Eixample) et *La Redéfinition* de 1863. Cet ancien élève de l'École des ponts et chaussées de Madrid, marqué par la pensée des ingénieurs français et la pensée libérale, entreprend de fonder une discipline nouvelle, l'urbanisme. Les fonctions techniques et politiques qu'il exerce à Barcelone, et à partir de 1871 à la Diputació, lui permettent de donner un tour plus concret à ses théories. Telle qu'il l'exprime dans sa *Théorie générale de l'urbanisation* (1867), sa pensée affirme cinq principes directeurs : l'indépendance de l'individu au foyer, l'indépendance du foyer dans la ville, l'indépendance des différents modes de déplacement sur la voie urbaine, la ruralisation de l'urbain et l'urbanisation du rural. Il en résulte le projet d'organiser le développement de la ville selon un plan quadrillé, d'installer un réseau de rues plus larges en périphérie qu'à l'intérieur des carrés, de répartir les services publics (centres sociaux, marchés, hôpitaux, parcs) selon un système proportionnel au bâti. Progressivement, il incorpore la voie ferrée, les activités industrielles et le stockage des marchandises destinées au grand commerce, invente le modèle de ville jardin, l'îlot de forme carrée mais aux pans coupés de façon à transformer



Architecte inconnu,
Villa Ruggeri, 1900
Pesaro

Page de droite :
Lluís Domènech i
Montaner, Palau de la
Música Catalana, 1908
Barcelone

en places les intersections de la voirie. Une part considérable est laissée à la voirie – un tiers de la surface totale – et aux espaces verts au nom de l'hygiène et de l'embellissement. Les communes suburbaines, comme à Paris en 1860, sont progressivement incorporées à partir de 1897 à cet ambitieux dessein de rationalité.

De cette ville que peuple en 1900 un demi-million d'habitants, le port assure la prospérité. C'est là qu'arrivent les marchandises en provenance de Cuba et des Philippines. Mais en 1898, à l'issue d'une guerre désastreuse avec les États-Unis, l'Espagne a perdu ses dernières colonies d'Amérique et d'Asie. S'ensuit une crise politique, mais plus encore morale et économique. À Barcelone qui, par esprit de nationalisme catalan, regrette la République de 1873-1875, on se persuade qu'il faut réagir au marasme par l'innovation et la réforme. Si, plus que toute autre ville d'Espagne, la métropole de la Catalogne a été frappée par l'anéantissement d'une grande partie de son commerce maritime, c'est à elle qu'il appartient de réorganiser le marché intérieur en renforçant le protectionnisme et de galvaniser les énergies par l'affirmation de l'identité de la province. En 1901, les élections municipales sont remportées par un nouveau parti, la *Lliga regionalista de Catalunya* ; parmi les personnalités qui se trouvent à sa tête, se signale l'architecte Josep Puig i Cadafalch. Une ambition s'affiche : faire de Barcelone une grande capitale, le « nouveau Paris du Sud ». Il n'est pas seulement question de richesses économiques, mais de vie culturelle : en cette fin du XIX^e siècle, la scène foisonne de tendances artistiques.

L'EXPOSITION DE 1888

ET LES MODERNISTAS

Dans un contexte marqué par la prolifération des éclectismes et des historicismes, du préraphaélisme, du symbolisme médiévaliste et des styles archéologiques, un courant s'installe, celui des *Modernistas*. Le terme désigne d'abord les avant-gardes intellectuelles et littéraires et, dans la catholique Espagne, met l'accent sur l'hétérodoxie religieuse qu'elles impliquent, à l'instar de l'appellation « rationaliste » dans la France des années 1860-1870. Les architectes et autres artistes se sont-ils explicitement ressentis et désignés comme « modernistas » ou cette caractérisation vient-elle de l'extérieur ? Elle apparaît, en tout cas, à l'occasion de l'Exposition universelle de Barcelone en 1888 dans un contexte encore optimiste, avant le conflit avec les États-Unis, et dénote le dynamisme et la foi dans le progrès que cette manifestation exprime, prête à se confronter avec la prochaine exposition, l'année suivante à Paris : celle du centenaire de la Révolution, de la tour Eiffel, de *l'Histoire de l'habitation* de Charles Garnier. Plutôt qu'en progressisme théologique ou politique, il faut apprécier l'emploi du terme « modernisme » comme le signe du mariage du nationalisme catalan et du développement technologique au service de la créativité artistique. Gaudí, pour sa part, récusé à son endroit le qualificatif de « moderniste » au motif qu'il froisse son orthodoxie catholique. Avant l'Exposition universelle de 1888, les premières mani-





Page de gauche :
Louis-Albert Louvet,
le Grand Palais, 1900
Paris

Ci-contre :
Hector Guimard, entrée
du Castel Béranger, 1895
Paris, 14, rue La Fontaine

Double page suivante :
Victor Horta, hôtel
Van Eetvelde, 1896-1899
Bruxelles





Ci-contre :
Victor Horta, salle
à manger de l'hôtel Solvay,
1894-1898
Bruxelles, avenue Louise

Ci-dessous :
Émile Gallé, Vitrine
« flore hivernale », 1889
Bois, cuivre, verre,
255,2 x 128 cm
Paris, musée d'Orsay



Ci-contre :
???????????

Ci-dessous :
Henri Husson Coupe
chauve-souris, vers 1909
Cuivre repoussé et martelé,
applications d'or et d'argent
Paris, musée des Arts
décoratifs

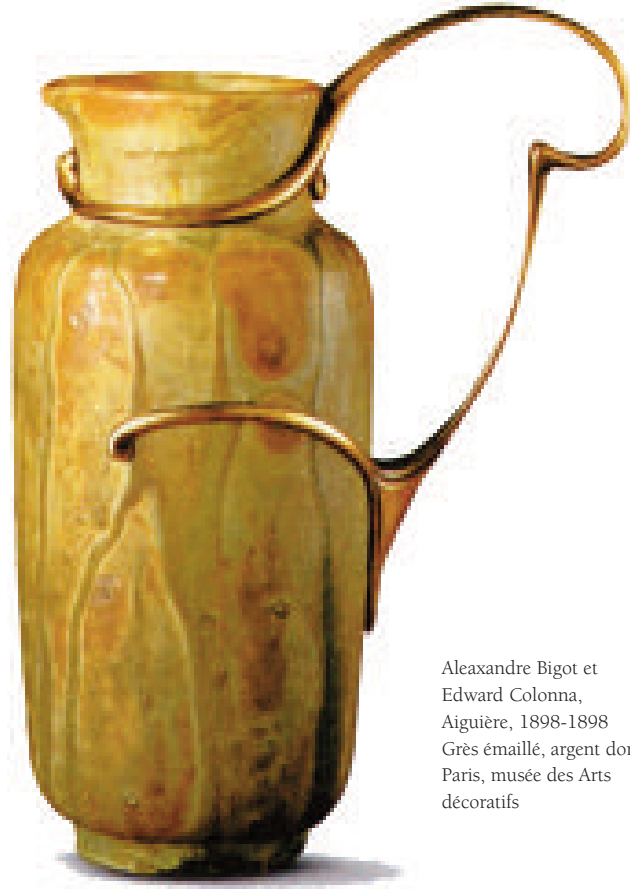
Double page suivante :
Thomas Jeckyll et James
Abbott McNeill Whistler,
The Peacock Room
Londres, Victoria and Albert
Museum



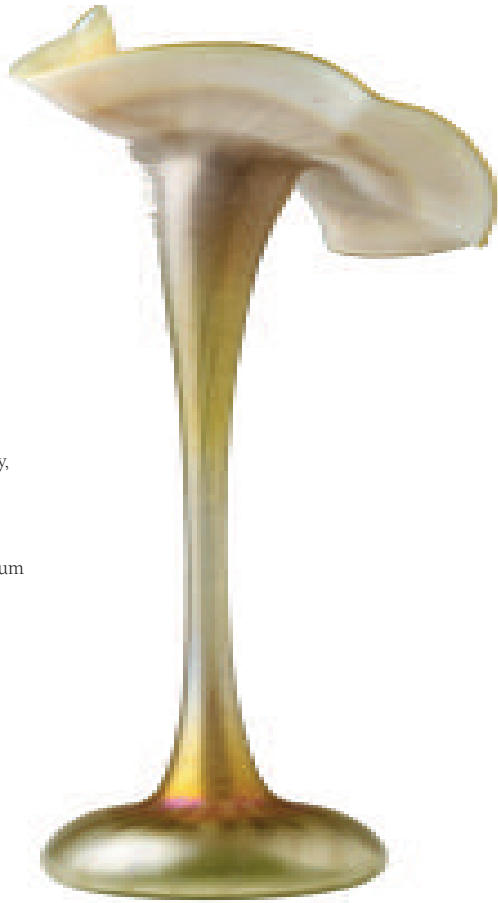
festations de modernité s'observent chez des architectes qui, tout en demeurant attachés aux formules historicistes ou éclectiques, en varient le contenu avec quelques apports nouveaux. Ainsi, entre 1882 et 1885, Joan Martorell construit l'église des Jésuites de Casp et celle « de les Saleses » à la Promenade de Sant. Il mêle à son néogothique des apports néo-mudéjars et le colore de matériaux polychromes. L'arc de triomphe que Josep Vilaseca édifie à l'entrée de l'Exposition de 1888 combine lui aussi des lignes classicisantes avec des ornements néo-mudéjars et des matériaux polychromes. Mais on peut trouver également des anticipations du « modernisme » dans les œuvres de la nouvelle génération : Antoni Gaudí i Cornet – qui, au reste, a prêté sa collaboration à Martorell sur le chantier de l'église de la Promenade de Sant – projette dès 1878 la maison Vicens, construite entre 1883 et 1885, réalise dans la même période le *Capricho* à Comillas, édifie entre 1884 et 1887 les pavillons de la propriété Güell dont il pose aussi les grilles et, pour finir, bâtit entre 1886 et 1890 le pavillon Güell lui-même. Une part importante de l'œuvre de Gaudí a donc vu le jour avant l'Exposition universelle. La maison Vicens, sa première réalisation, mêle déjà des formules néo-mudéjares et une riche ornementation polychrome. Le commanditaire, Manuel Vicens i Montaner, possède alors une usine de céramique : l'architecte emploie à profusion des carreaux de faïence et des briques flammées selon des motifs géométriques, peint le fond des loggias de couleurs chaudes et soutenues, adopte des dessins d'un floralisme abstrait pour la ferronnerie des grilles et réserve la décoration végétaliste pour les intérieurs. Une partie des caractéristiques de l'écriture de Gaudí est en train de s'affirmer ; néanmoins, les façades, à l'exception de quelques encorbellements, restent plates et dépourvues de toute ondulation.

LLUÍS DOMÈNECH I
MONTANER ET SES DISCIPLES

Lluís Domènech i Montaner construit pour l'Exposition de 1888 le restaurant du parc de la Citadelle, aujourd'hui devenu un musée zoologique et surnommé *Castell dels Tres Dragons*, le « Château des trois dragons ». Il a été formé à l'École d'architecture de Madrid dont il sort diplômé en 1873, car Barcelone ne disposera d'un établissement de ce genre (*l'escola provincial d'arquitectura*) qu'après 1871, sous la direction d'Elies Rogent i Amat. Après avoir effectué un voyage d'études en Allemagne, il réalise sa première construction d'importance sur la commande de l'éditeur Montaner i Simon (l'actuelle fondation Antoni Tàpies) ; il y emploie le



Aleaxandre Bigot et
Edward Colonna,
Aiguère, 1898-1898
Grès émaillé, argent doré
Paris, musée des Arts
décoratifs



Louis Comfort Tiffany,
Vase, 1900
Verre favrile,
41,2 x 15,2 cm
New York, The Museum
of Modern Art



Alexandre Charpentier,
Pupitre à musique, 1901
Charme ciré, 122 cm
Paris, musée des Arts
décoratifs







Ci-dessus :
William Morris, Tenture,
modèle « Peacock » dessiné
en 1878
Laine, sergè, 112 x 44,5 cm
Paris, musée d'Orsay

Page de droite :
Karel Mašek, *La Prophétesse*
Libuše, vers 1893
Huile sur toile,
193 x 193 cm
Paris, musée d'Orsay

fer, le verre et la brique apparente, mais la façade, avec ses ouvertures en plein cintre, son arcature gothique et ses contreforts, s'avoue marquée fortement par le vocabulaire historiciste. Le restaurant de l'Exposition universelle reste lui-même empreint de cette ambiance néogothique, avec ses tourelles, ses créneaux et ses merlons. L'œuvre, toutefois, s'affirme comme un manifeste de la rénovation des arts décoratifs et de leur fédération au profit d'un projet architectural ambitieux. Domènech i Montaner se félicite, dans l'article qu'il publie en 1903 dans *La Veu de Catalunya*, de la collaboration d'artisans tels Santigós ou Ros, comme de celle de l'usine Pujol i Bausis. Cette dernière fabrique des carreaux de terre cuite vernissée depuis 1858 et inaugure, sous l'impulsion de Jaume Pujol, de son fils Pau et, entre 1901 et 1904, de leur directeur artistique Joan Baptista Alós, une col-

Pages précédentes :
À gauche : Walter Crane,
Cygnés et iris
Dessin
Collection particulière
À droite : Robert Ruepp ;
Hessing, Papier peint,
1905-1906.
Isidore Leroy, Paris.
100 x 68 cm.
Collection particulière ?

laboration féconde non seulement avec Domènech, mais aussi Antoni Gallissà i Soqué et Puig i Cadafalch. À la suite de l'Exposition de 1888, Domènech et son collaborateur Gallissà – qui disparaît prématurément en 1903 – créent un centre de formation pour les producteurs d'arts décoratifs et l'installent dans le « Château des trois dragons ». Parmi les spécialistes qu'ils y rassemblent, on trouve à l'époque Arnau pour la sculpture, Tiestos pour la ferronnerie et Casany, venu du centre de céramique de Manises, pour la faïence, auxquels s'ajoutent, entre autres, des verriers, des serruriers, des menuisiers et des ébénistes. À l'instar de Victor Horta, d'Hector Guimard ou de Josef Hoffmann, Domènech entend combiner les produits des arts décoratifs renouvelés avec les technologies les plus avancées. Il met les uns et les autres au service de compositions claires et de plans solidement raisonnés qui caractérisent une œuvre abondante : la Casa Tomàs (1895-1898), l'institut psychiatrique Pere Mata à Reus (1897-1919), l'hôpital de Sant Pau (1901-1930), la Casa Lleó Morera (1905), le Palau de la Música Catalana (1908), la Casa Fuster (1908-1910) et une série d'immeubles de rapport à Barcelone et dans d'autres villes de Catalogne. L'hôpital de Sant Pau constitue un ensemble considérable dont la construction, entreprise en 1901, a duré jusqu'en 1930. Au départ, l'emprise des bâtiments devait s'étendre sur neuf îlots de l'Eixample et comporter quarante-huit pavillons. Le financement provenait d'un don du banquier Pau Gil, versé pour l'installation d'équipements à l'extrême pointe des exigences médicales du moment. Domènech adopta le plan pavillonnaire, solution alors jugée la plus performante sous l'angle de l'hygiène, mais la totalité du programme ne fut pas exécutée. On entre dans l'établissement par le pavillon de l'administration, disposé au centre d'une composition en hémicycle où l'on trouve la bibliothèque, le musée, les archives et le secrétariat, puis on rencontre vingt-sept pavillons et la chapelle. Construits en brique, percés de vastes verrières et adoptant des formes dérivées du gothique, les bâtiments sont somptueusement décorés de sculptures réalisées par Eusebi Arnau et Pau Gargallo, de mosaïques et de peintures par Francesc Labarta, et de ferronneries par Josep Perpinyà. Le Palau de la Música Catalana est considéré comme son chef-d'œuvre. Il abrite le siège de l'Orfeo Català, institution musicale créée en 1891 par Lluís Millet et Amadeu Vives et vouée à la modernité que représentait la musique de Wagner ; on trouve d'ailleurs une *Cavalcade des Walkyries* sculptée par Pau Gargallo, qui constitue une sorte de pendant symbolique à l'allégorie de la *Chanson populaire* due à Miquel Blay. À Barcelone, le « modernisme » musical est



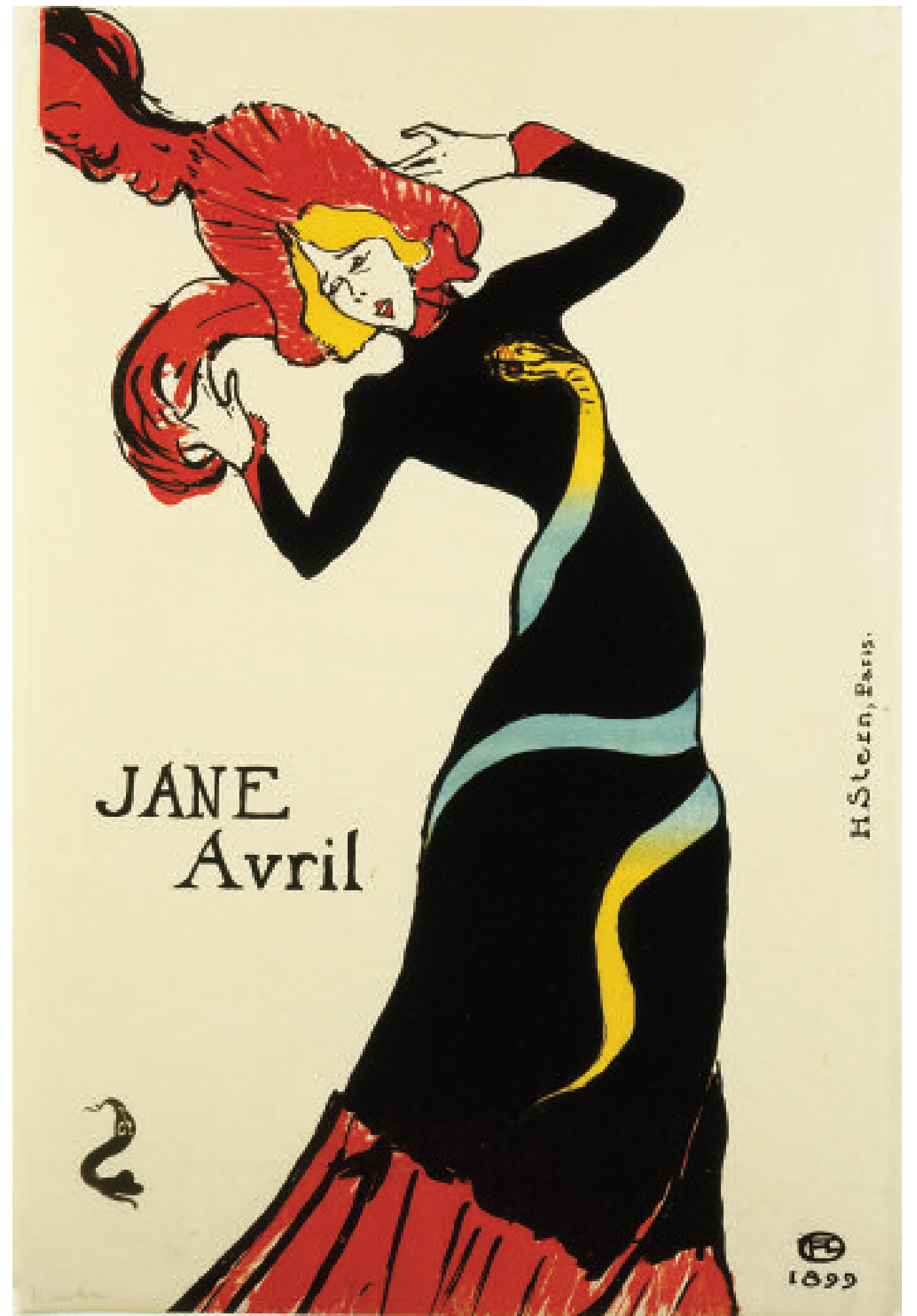




Pages précédentes :
Page de gauche :
 Paul et Henri Vever,
 Pendentif Sylvia
 Or, agate, rubis, diamant,
 émail
 Paris, musée des Arts
 décoratifs
Page de droite, en haut :
 René Lalique, femme-
 libellule, vers 1897-1898
 Or, émail, chrysoprase,
 pierres et diamants
 Lisbonne, Fundação
 Calouste Gulbenkian
En bas : René Lalique,
 devant de corsage, vers
 1898-1900
 Or, émail, opales et brillants
 Lisbonne, Fundação
 Calouste Gulbenkian

Ci-contre :
 Eugène Grasset, *Encre
 Marquet*, 1892
 Lithographie,
 121,8 x 80,8 cm
 New York, The Museum
 of Modern Art

Page de droite :
 Henri de Toulouse-Lautrec,
Jane Avril, 1899
 Lithographie, 56 x 29,8 cm
 Paris, Bibliothèque
 nationale de France





L'AUTEUR

Jean-Michel Leniaud est connu pour ses travaux sur le patrimoine et sur l'architecture. Directeur d'études à l'École pratique des hautes études, il enseigne également à l'École nationale des chartes et à l'École du Louvre. Il a publié bon nombre d'ouvrages dont *Viollet-le-Duc ou les délires du système* (1994), *Charles Garnier* (2003), *La Sainte-Chapelle* (2007).

SPECIFICATIONS

Collection « L'Art et les grandes civilisations »
620 pages, relié avec jaquette et coffret illustrés
Env. 550 ill. couleurs
ISBN : 978 2 85088 443 6
Hachette : 49 3465 9
CM : 15054 PL

Ci-dessus :
Auguste et Antonin Daum,
Louis Majorelle, Lampe
« nénuphar », 1902-1903
Pâte de verre, bronze ciselé et doré,
60,5 cm
Paris, musée d'Orsay

Page de droite :
Victor Prouvé, Plafond de la salle
à manger de Charles Masson, 1906
Nancy, musée de l'École de Nancy

4^e de couverture : Paul-Albert
Beaudouin, fresque de l'escalier
de l'hôtel Hannon, 1903
Bruxelles, avenue de la Jonction

CRÉDIT PHOTO
AKG-images - Dagli Orti/Art
Archive –Bastin & Evrard –
Fundação Calouste Gulbenkian,
Lisbonne - Massimo Listri –
Monheim – Musée des Arts
décoratifs – RMN – Scala
© ADAGP, Paris pour leurs ayant
droit



