

L'Art Nouveau, un mouvement international

Le Continent, également, connut au tournant du siècle un mouvement réformateur opposé à l'historicisme qui recherchait, à l'image de la nature, des formes simples en accord avec les constructions : l'Art Nouveau (ou *Modern Style*).

Ce mouvement prit une ampleur internationale entre 1895 et la première Guerre mondiale. Il connut plusieurs appellations : *Decorative Style* en Angleterre, *Jugendstil* en Allemagne ou *Stilo Liberty* en Italie. En Autriche, on parlait de *Sezessionsstil* : des groupes (sécessions), des magasins, des ateliers et des journaux qui appliquaient concrètement les nouvelles idées, et les villes, terrains de prédilection de ces mouvements, devinrent des centres renommés de l'Art Nouveau.

On fait généralement démarrer le *Modern Style* au tournant du siècle, mais ses origines remontent aux années 1880. On en trouve en effet les premières manifestations en Angleterre, dans le secteur graphique, dans l'impression comme dans l'édition. Le retour à la nature prôné par le mouvement *Arts and Crafts* s'exprimait ici dans des lignes aux contours organiques, dans des formes de plantes, des tiges de fleurs et des vrilles stylisées, utilisées comme décorations. On privilégiait notamment les lis et les nénuphars, car ils renfermaient aussi une valeur symbolique. Les formes étaient asymétriques et semblaient résulter d'un processus naturel de création.

L'Art Nouveau était également marqué par des formes plutôt géométriques issues de l'art japonais et très prisées en Angleterre.

Très vite, ces nouveaux ornements furent appliqués à l'architecture, au mobilier et à tous les secteurs créatifs, car les représentants du *Modern Style* voulaient avant tout briser les frontières entre l'art libre et les arts appliqués. Bijoux, tapisseries, étoffes, meubles, vaisselle, rien ne devait échapper aux artistes. Face aux marchandises de masse industrielles, l'Art Nouveau visait une « refonte » artistique générale de tous les domaines de la vie. L'espace devint une œuvre d'art globale (*Gesamtkunstwerk*) dans laquelle les décorations servaient d'élément coordinateur. Ces dernières ne devaient pas être disposées de façon aléatoire, comme dans l'historicisme, mais d'une manière « organique », déterminée par la conception et la fonction d'un objet.

France

En France, les principaux centres de l'Art Nouveau furent Paris et, plus particulièrement, Nancy, ville de province moyenne.

Paris, le royaume des fleurs

Contrairement à la plupart des autres centres de l'Art Nouveau, Paris ne connut aucune création de sécession ni d'école et échappa aux discussions théoriques très virulentes. L'esprit de la Belle Époque qui y régnait alors rassemblait en effet les

artistes, et les riches décorations florales étaient ici à leur apogée. Des ébénistes comme A. Charpentier et L. Majorelle travaillaient à la fois avec des formes simples et végétales, mais extrêmement expressives, et avec des incrustations très artistiques et purement décoratives.

Le plus célèbre représentant de l'Art Nouveau parisien fut H. Guimard. Les entrées du métro qu'il réalisa dans la capitale illustrèrent admirablement l'association de la technique moderne et de la création artistique : les lampadaires en fer s'élevaient comme des tiges de plantes, et les piliers se dressaient en donnant une impression de vigueur et de dynamisme. Les toits eux-mêmes, en verre, ressemblaient à des parasols ouverts transparents. Les constructions ne reléguèrent certes plus la fonction technique au second plan, au profit d'une façade historicisante, mais ne se limitèrent pourtant pas à ce seul rôle rationnel, réconciliant, par le biais des décorations modernes, la technique sobre et l'image fastueuse des rues de la métropole.

Nancy, le paradis du verre

C'est ici que travaillaient les plus célèbres artistes verriers : E. Gallé et A. Daum. L'École de Nancy, fondée par le premier, fournit les exemples les plus représentatifs de l'orientation très florale et symbolique du *Modern Style* : les coupes, les vases et les verres reproduisaient des fleurs, avec la tige et le calice, et beaucoup de meubles portaient des inscriptions créatrices d'ambiance et porteuses de symboles.

Gallé et Daum dirigeaient une manufacture de verre d'où sont issus les plus célèbres et les plus coûteux travaux verriers de l'Art Nouveau, si l'on excepte les lampes et les vases de l'Américain L. C. Tiffany. Gallé ne limitait cependant pas sa production aux œuvres d'art uniques, réalisant aussi des marchandises industriellement. En 1886, il fit construire une fabrique de meubles d'un haut niveau de technicité, avec sa propre scierie, ses ateliers et ses machines à vapeur, des bureaux modernes et des salles d'exposition.

L'école fondée par Gallé comptait également parmi ses membres les ébénistes E. Vallin et L. Majorelle, ainsi que le peintre, sculpteur et orfèvre V. Prouvé, qui, après la mort de Gallé, contribua à la reconnaissance internationale de la manufacture de verre et de l'École de Nancy créées par cet artiste.

Belgique

Bruxelles devint très tôt un centre pour les artistes et concepteurs progressistes. Des groupes artistiques comme Les Vingt ou La libre Esthétique exposaient déjà, dans les années quatre-vingts, des gens comme A. Rodin, A. Beardsley ou O. Redon.

C'est par ailleurs dans cette ville que les ornements de l'Art Nouveau intégrèrent très vite la troisième dimension. Horta fournit les premiers exemples les plus significatifs d'architecture *Modern Style* : il utilisa les nouveaux matériaux révélés par le *Crystal Palace* et la Tour Eiffel, des structures porteuses en fer et du verre, et intégra des ornements floraux de l'Art Nouveau aussi bien comme

décoration de surface que comme élément constitutif. Parmi ses œuvres maîtresses, on peut citer la Maison du Peuple et la Maison Tassel. Les matériaux modernes permirent à Horta de réaliser des constructions autoportantes et de ménager ainsi de vastes espaces lumineux. Les piliers en fer malléables à souhait devenaient des plantes sorties du sol, composant avec le mobilier et les peintures murales de grandes œuvres d'arts dynamiques, dans lesquelles la décoration et la structure transparente de l'édifice semblaient ne faire qu'un : le bâtiment lui-même devenait ornement.

Également peintre et architecte, H. van de Velde, plus jeune, acquit comme théoricien et ébéniste une renommée plus importante qu'Horta. S'il voulait, lui aussi, intégrer l'art dans les réalisations et faire de l'espace une *Gesamtkunstwerk*, il associait néanmoins plus intimement les ornements organiques et l'aspect fonctionnel. C'est seulement vers 1904 que son style commença réellement à gagner en sobriété.

S'il s'opposait par ailleurs à l'historicisme et à l'« arbitraire artistique », van de Velde défendait lui aussi l'artisanat, comme la plupart des autres partisans du *Modern Style*, pensant que les réformes pourraient seulement s'imposer contre l'industrie.

Allemagne

Le *Jugendstil*, également, abandonna l'historicisme au profit d'une ornementation dynamique et organique, sans être toutefois aussi mondain et élégant que l'Art Nouveau français. Plutôt à mi-chemin entre construction sobre et artisanat populaire, il était en effet animé d'un esprit plus réformateur et était davantage marqué par les diverses influences théoriques des différents ateliers et associations créés selon le modèle britannique.

Il faut également souligner l'importance de l'engagement de mécènes, de princes et d'entrepreneurs, le plus souvent en contact avec l'Angleterre, qui voulaient améliorer la compétitivité des produits allemands.

Munich, la libre expression

Comme dans de nombreuses autres villes, une sécession se forma à Munich, en 1892, en réaction à l'art « officiel » académique, avec H. Obrist à sa tête.

Ici, le *Jugendstil* avait également un aspect politico-satirique dans le domaine graphique, dans l'impression et dans les magazines *Die Jugend* et *Simplicissimus*. Certains artistes de ce courant dessinaient en effet des caricatures et des affiches incisives, et d'autres concevaient des façades, des décorations et des aménagements intérieurs pour des cabarets et des théâtres ; ce fut notamment le cas d'Endell, auteur de la façade sensationnelle et extrêmement dynamique de l'atelier de la cour Elvira. Comme Obrist, il défendait les styles expressifs. Néanmoins, Riemerschmid fut plus important pour le *Jugendstil* et l'évolution ultérieure : aspirant à davantage de sobriété et à une conception plus constructive, il élaborait l'idée de « meubles mécaniques », qui, grâce à leur forme et à leur réalisation particulières, devaient pouvoir être fabriqués industriellement.

Darmstadt, un centre très prisé du Jugendstil

Tout comme le Munich artistique, Darmstadt devint un centre du *Jugendstil*. En 1899, le Grand-Duc Ernst Ludwig von Hessen y invita J. M. Olbrich, cofondateur de la Sécession viennoise, et P. Behrens, l'un des créateurs des *Münchener Werkstätten*. Ces derniers devaient former, sur la Mathildenhöhe, une colonie d'artistes, afin d'encourager l'industrie et l'artisanat hessois à la réforme. L'architecte Olbrich y aménagea un site complet avec des ateliers, un pavillon d'exposition et des maisons d'habitation, souvent ballotté entre des constructions fonctionnelles et une espiègle envie de décoration. Artiste, à l'origine, Behrens s'était déjà tourné vers l'architecture et la réalisation à Munich. De même que van de Velde, il envisageait la maison comme une *Gesamtkunstwerk*. Il conçut d'ailleurs la sienne (et d'autres suivirent son exemple) en intégralité, du toit aux couverts, adoptant un langage des formes considérablement plus sobre.

Weimar, défenseur de la modernité

En 1901, Weimar avait perdu la magie inspiratrice de l'époque de Goethe, et le Grand-Duc Wilhelm Ernst n'était pas non plus un bel esprit au sens artistique développé, mais plutôt un homme de pouvoir prussien. H. Graf Kessler, diplomate et amateur d'art éclairé installé dans cette ville, défendit pourtant l'art et la réalisation modernes. Y voyant également un intérêt économique, il fit venir H. van de Velde à Weimar, en 1902, comme conseiller artistique. Ce dernier commença à élaborer un langage des formes sobre et prit de plus en plus d'influence sur l'évolution des réalisations en Allemagne. De 1906 à 1914, il dirigea l'établissement d'enseignement des arts appliqués nouvellement créé à Weimar, tout en travaillant, à peu près à la même époque, pour le mécène de Hagen, K. E. Osthaus. En 1907, il fut l'un des fondateurs du *Deutscher Werkbund*.

Entre art et industrie

L'Art Nouveau international fut un mouvement réformateur qui, aujourd'hui, doit en fait être considéré comme un échec. À beaucoup d'égards, cette protestation justifiée contre l'historicisme et les marchandises industrielles de mauvaise qualité a en effet aussi entraîné un retour en arrière, retardant même le développement du design industriel moderne. Certes, ce style a créé de nouveaux ornements dynamiques ; il recherchait en outre, dans l'architecture, une autre approche de l'espace et, dans le design, une utilisation plus réfléchie des matériaux, ainsi que des formes simplifiées, plus en accord avec les constructions. Il n'en demeurerait pas moins légèrement rétrograde. La plupart des concepteurs *Modern Style* se considéraient comme artistes ; ils refusaient la production industrielle de masse et cherchaient une solution dans la réforme de l'artisanat d'art. Ils fondèrent des corporations d'artistes par référence au moyen-âge et entretenirent un culte élitiste de l'esthétique.

Les partisans du *Modern Style* tempêtèrent également contre les anciennes Académies et remplacèrent les modèles historicisants par des motifs végétaux, mais beaucoup poussèrent ce nouveau style à l'extrême, exactement comme l'avaient fait

précédemment les défenseurs de l'historicisme. On était donc juste passé d'une décoration à une autre. Beaucoup trop expressifs et artistiques, les projets élaborés donnaient lieu à des réalisations artisanales, le plus souvent, que seuls les milieux aisés de la grande bourgeoisie pouvaient s'offrir.

Si l'on considère le rapport des artistes *Modern Style* à la fonction de l'objet, aux matériaux et au mode de fabrication (artisanale ou industrielle), et même aux différentes variantes de design (éléments floraux exubérants ou géométrie simple), beaucoup de grands noms sont difficiles à classer.

Prenons l'exemple d'Antoni Gaudí, le représentant de l'Art Nouveau espagnol, originaire de Barcelone. Avec son œuvre maîtresse, l'église *La Sagrada Família*, il a illustré de façon magistrale l'individualisme artistique et les formes révolutionnaires, qui étaient cependant très loin de la volonté réformatrice de l'architecture et de la conception modernes. Même dans le *Modern Style*, Gaudí est toujours considéré comme un cas particulier. Ses constructions étaient éminemment dynamiques, actuelles et très colorées, mais la plupart du temps, le Catalan d'obédience strictement catholique s'appuyait sur des formes gothiques ou mauresques, qu'il façonnait comme un sculpteur et poussait jusqu'à l'expressionnisme.

Ce marginal illustre le problème du *Modern Style* : aussi sensationnel et nouveau qu'il ait pu être ce courant, il avait déjà disparu en 1910. La première Guerre mondiale et les mouvements révolutionnaires de l'entre-deux-guerres en marquèrent définitivement la fin.