

**“ L’Art nouveau, une remise en question des frontières
esthétiques ”**

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. “ L’Art nouveau, une remise en question des frontières esthétiques ”. La vie intellectuelle en France - XIXe-XXIe siècles, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, Editions du Seuil, pp.536-540, 2016. hal-02337146

HAL Id: hal-02337146

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02337146>

Submitted on 29 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart

UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

L'Art nouveau

Une remise en question des frontières géographiques et esthétiques

Lorsque le marchand d'origine allemande Siegfried Bing ouvre *L'art nouveau* en décembre 1895, le critique Arsène Alexandre synthétise dans un commentaire haineux tout à la fois la révolution esthétique portée par la galerie et les raisons qui en ruineront, quelques années plus tard, l'utopie : « Tout cela – s'exclame-t-il - sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons¹. »

Qu'avaient-ils de bien « nouveaux » ces tableaux, statuettes et objets de toute sorte – de l'assiette à l'affiche, du tapis à la dentelle – dont la disposition suggérait un intérieur domestique d'une sobre élégance ?

Le premier trait marquant du mouvement qui emprunte son nom au magasin parisien est bien le caractère international. Néanmoins, malgré l'accélération des échanges, les contextes économiques et culturels nationaux gardent toute leur spécificité, et l'Exposition universelle de 1900 sera leur plus brillante vitrine. En France les industries du décor, identifiées tout le long du XIX^e siècle avec les « industries du luxe », doivent faire face à la mécanisation tardive mais effective des modes de production et à la massification progressive de la clientèle, désireuse d'améliorer le confort et l'esthétique de son environnement domestique. Le style anglais des meubles-caisses rectilinéaires dont les *Arts & Crafts* de William Morris ont pu fournir le prototype dès les années 1860, commence à être apprécié par une bourgeoisie cherchant à concilier hygiène et mode de vie urbain. Les artistes belges proposent, à la suite de Henry van de Velde, Victor Horta et Gustave Serrurier-Bovy, des solutions formelles plus radicales qui remettent en question, avec leurs lignes dynamogéniques et abstraites, un goût français encore attaché aux styles de l'Ancien régime. Quant à la charge d'Alexandre, elle renvoie, par sa violence, à l'exacerbation de la compétition commerciale, au conservatisme des mœurs et à la répulsion de la femme, tout aussi muse de la bohème artistique fin-de-siècle qu'arbitre des décorateurs à la mode. Le grief formulé à l'égard de Bing de participer au déracinement de l'art en exposant des créations venant de l'Europe entière, se renouvelle en 1899, lors de l'ouverture de la *Maison moderne* par le critique et collectionneur allemand Julius Meier-Graefe. Le même soupçon de cosmopolitisme poursuit tout artiste français qui tente d'inscrire ses recherches dans une réflexion globale, en faisant fi de l'épopée nationale des styles. Dans les années qui précèdent la guerre, le procès est intenté à la « modernité » toute entière – l'Art nouveau comme le cubisme réunis dans le même opprobre : l'exposition des Ateliers munichois au Salon d'Automne en 1910 porte à son paroxysme la réaction chauvine et germanophobe contre l'avant-garde décorative européenne.

L'utopie de l'Art nouveau

Marqué par la volonté de diffuser la beauté jusque dans les objets usuels en conciliant anciens métiers et dernières avancées techniques, l'Art nouveau se caractérise avant tout par une très forte intégration de l'artiste dans un tissu concret de relations sociales et économiques. Ainsi, si ce mouvement partage avec le symbolisme – auquel il est parfois

¹ Arsène Alexandre, « L'Art Nouveau », *Le Figaro*, 28 décembre 1895, p. 1.

assimilé - certains partis-pris esthétiques et théoriques, il faut d'emblée préciser que cette proximité ne peut en aucun cas être lue comme l'expression d'un dandysme désincarné. Impossible pour l'artiste qui choisit de se consacrer aux arts du décor d'ignorer les effets conjoints de l'industrialisation de la production et de la marchandisation accélérée du système des arts. Malgré la fraîcheur vitaliste d'une imagerie puisant volontiers aux sources renouvelées d'une nature fortement stylisée, aucune candeur ne voile la conscience précise qu'ont ces artistes de l'antagonisme entre les savoir-faire manuels, les savoirs scientifiques et techniques, leurs applications industrielles et la recherche d'un style moderne. L'écart se creuse entre la volonté d'attribuer aux objets et à l'aménagement intérieur une valeur esthétique et le désir sincère de collaborer avec le fabricant, le plus souvent rétif à toute innovation qui ne se traduit pas en gains immédiats. Sous cet aspect, l'Art nouveau doit passer une suite de laborieux compromis, où échoue l'idée de socialisation du beau puisée aux sources mêmes de la Révolution française et relayée par les courants saint-simonien et fouriériste tout au long du XIX^e siècle. Au mieux, les artistes réussirent à contrer la résistance des industriels en mettant en œuvre des stratégies de groupement, d'autopromotion et même d'autoproduction ; plus souvent le « moderne » a été démarqué comme n'importe quel système ornemental, sans qu'une compréhension globale vienne justifier l'habillage décoratif d'une marchandise vite démodée.

Au point de vue de la reconnaissance institutionnelle des arts du décor, l'avancée est en revanche décisive et sanctionne l'abolition des barrières qui avaient séparé jusqu'alors les arts « majeurs » des arts « mineurs ». L'ouverture de la section « Objets d'art » dans les Salons de la Société nationale des Beaux-Arts (1891) et de la Société des Artistes français (1895) est un premier pas important vers une visibilité accrue des arts appliqués. Cette légitimité nouvelle est renforcée par la loi de 1902 sur la propriété artistique. En entérinant presque un siècle de combats, elle étend à l'objet d'art les qualités d'originalité et d'invention soumises dès lors à la même protection juridique dont bénéficiait le tableau de chevalet ou la statue. Les créateurs de l'Art nouveau ont puissamment contribué à cet élargissement, faisant de toutes sortes de productions matérielles le terrain d'une expérimentation véritablement protéiforme. Ce sont eux aussi qui ont permis une première familiarisation des couches de la bourgeoisie aisée avec l'innovation esthétique en multipliant les expositions dans des lieux hybrides et ouverts – des grands magasins aux salles de rédaction des petites revues – et en mettant en place des modalités nouvelles de vente. Abondamment reproduites par une presse artistique foisonnante – la *Revue des Arts décoratifs*, *Art et décoration* et *L'Art décoratif*, fondées respectivement en 1880, 1897 et 1898 -, ce flot de propositions peine, il est vrai (du moins en France) à conquérir un public autre que d'estime.

La circulation des modèles, tout en étant très efficace et en ouvrant un horizon géographiquement étendu, ne signifie nullement uniformisation. Sous couvert d'attachement à des racines supposément culturelles, les rivalités commerciales transforment progressivement les options esthétiques en lignes de fracture, et préludent au déferlement nationaliste des années 1910. Le cas de la revue *L'Art décoratif* est en ce sens exemplaire : ce pendant français de *Dekorative Kunst* est dirigé, de 1898 à 1902, par Julius Meier-Graefe et rattaché à galerie parisienne de celui-ci, *La Maison moderne*. Malgré une communauté évidente d'esprit et de support, le graphisme et les contenus de la version allemande affichent un modernisme qui se fait très discret dans son équivalent français, – le directeur signant ses articles percutants sous le pseudonyme de « Jacques », soucieux de ne pas trop heurter le conservatisme hexagonal.

Révolutionnaires et réformistes

La circonspection n'empêche pas *L'Art décoratif* de défendre, par ses choix éditoriaux, l'aile la plus avancée de l'Art nouveau français et européen. Ce n'est pas par hasard si le numéro inaugural français et allemand est consacré à Henry van de Velde, le peintre, architecte et théoricien belge qui a incarné de la manière la plus radicale la volonté de créer un espace intellectuel et artistique sans frontières et qui a payé par une errance malheureuse son engagement cosmopolite. Figure centrale du messianisme social et proche de l'anarchisme, van de Velde devient, à partir des années 1890, le relais du socialisme de William Morris dont l'action révolutionnaire continue d'irriguer de nombreux courants artistiques jusqu'aux décennies de l'entre-deux-guerres. La pensée de Morris se révèle féconde pour appréhender la modernité technique, dans l'acceptation raisonnée de la mécanisation des tâches, à condition toutefois que celle-ci ne ruine ni les potentialités créatrices de l'individu – de tout individu, non seulement de l'artiste – ni la variété libre et plaisante de l'environnement quotidien. C'est seulement dans le respect de ces présupposés que la collaboration de l'artiste avec l'industrie devient possible et même fortement souhaitée. Elle permettrait certes de réaliser un « art pour tous » mais elle marquerait aussi le retour paradoxal à une phase précédant l'essor capitaliste, celle qui a vu, entre les XII^e et XV^e siècles, la floraison d'un art populaire, d'un « art *par tous* ». En attendant l'avènement de cet idéal post-capitaliste, Meier-Graefe prône, à la suite de van de Velde, la conception de formes dont la simplicité linéaire faciliterait la reproduction mécanique et l'abaissement des coûts de production, et dont l'arabesque dynamique suggérerait la force vitale qui habite et vivifie le cosmos tout entier. Attentif au développement des esthétiques scientifiques, Meier-Graefe mesure l'efficacité sociale des formes à la lumière de ces théories nouvelles. Ce faisant, il contribue à leur diffusion dans les milieux artistiques français qui, mis à part certains courants saint-simonien et fouriériste ou les cercles symbolistes et post-impressionnistes gravitant autour de Charles Henry, étaient restés encore relativement fermés à l'essor de la psychologie de la perception.

Cependant rares sont les artistes dont les créations témoignent de la recherche d'un style pleinement expressif et qui évitent le piège de la référence à un « style national » ; encore plus rares sont les productions qui, par leur conception même, franchissent le pas de la fabrication mécanique et réussissent à élargir leur diffusion aux classes les moins aisées. Quant à l'art « *par tous* », la tentation est forte – et bien visible dans les pages de *L'Art décoratif* ainsi que dans d'autres publications de l'époque – de puiser tout simplement des motifs dans les artefacts vernaculaires, vestiges d'un passé bientôt révolu, et ce sans remettre en question la pertinence de ces modèles, en finissant ainsi par reléguer la possibilité d'une création partagée hors de l'histoire.

Aux côtés de la vision révolutionnaire relayée par *L'Art décoratif* de Meier-Graefe, doit être mentionné une autre tradition intellectuelle, qui se dessine dès le milieu du XIX^e siècle. Elle part de Léon de Laborde, passe par le rationalisme machiniste de Viollet-le-Duc, intègre l'idéalisme social de Charles Blanc et le machinisme utilitariste de Rioux de Maillou², pour déboucher sur une acception réformiste de l'Art nouveau. Plus conciliante à l'égard de la tradition, celle-ci est aussi en phase avec la promotion républicaine des arts décoratifs et du décor public. Deux des postulats les plus féconds de l'Art nouveau s'y retrouvent : la « beauté » est considérée comme directement liée au matériau employé et au degré de fonctionnalité de la technique mise en œuvre ; les pratiques d'atelier, sans être dévalorisées, confluent sans solution de continuité dans celles de l'industrie à laquelle on reconnaît une force créatrice et une dynamique positive puisque potentiellement collective. Le critique et

² Pedro Rioux de Maillou, « Les arts décoratifs et les machines », *Revue des Arts décoratifs*, n° 2 et 3, février et avril 1895, p. 225-231, 267-273.

haut fonctionnaire Roger Marx et le décorateur Eugène Grasset incarnent cette facette plus particulièrement française de l'Art nouveau et ce au-delà des divergences qui les séparent quant à la pertinence et aux modalités d'un « art pour tous ». Le fait que ces deux personnalités se retrouvent dans le comité de rédaction d'*Art et décoration* et, plus épisodiquement, dans les pages de la *Revue des Arts décoratifs*, est en ce sens révélateur : ces organes sont la voix d'une Troisième République soucieuse, plus que d'innover radicalement l'esthétique, d'éduquer le goût du public et de former les ouvriers d'art et les élites industrielles afin de maintenir la demande interne et d'élever le niveau des exportations. L'implication dans la lutte contre les hiérarchies artistiques et en faveur de la collaboration des artistes avec l'industrie n'en est pas moins au cœur de cet Art nouveau qu'on pourrait presque qualifier d'institutionnel : l'ouvrage posthume de Roger Marx intitulé de manière significative *L'art social* (1913) en étaye les propositions et en fixe les limites.

Mais c'est Paul Souriau qui, à l'aube du XX^e siècle, dans *La Beauté rationnelle* (1904), tire les fils de la réflexion esthétique engagée par Laborde et Viollet-le-Duc en intégrant la pensée sociologique des philosophes Jean-Marie Guyau³ et Gabriel Tarde⁴ : son plaidoyer en faveur de l'acceptation de l'utile comme condition de la beauté servira les défenseurs du fonctionnalisme machiniste. Dans le registre de l'invention des formes, Eugène Grasset fournit aux artistes des outils de création inédits par le recours, dans sa *Méthode de composition ornementale* (1905), à l'analyse et à la combinaison des figures élémentaires - point, ligne et plan. La pédagogie de l'œil et de la main qu'il met en œuvre circulera largement dans les écoles d'art européennes et pose les prémisses des abstractions géométriques, de l'Art Déco à l'Art concret. Si Souriau et Grasset réussissent à recomposer idéalement l'unité perdue des arts, il revient à Henry van de Velde de jeter les bases, en 1904, du futur Bauhaus à Weimar, en faisant ainsi de la formation des artistes et des ouvriers d'art le point de départ d'une modernité esthétique qui, tout en prenant en compte la réalité de la division du travail, de la séparation entre conception et exécution, de savoir et savoir-faire faire, recueille l'utopie au cœur du programme de l'Art nouveau.

Bibliographie

- . Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art nouveau*, Genève, Skira, 1988
- . *1900*, cat. de l'exposition, sous la dir. de Philippe Thiébaud, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000
- . Rossella Froissart, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004

³ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889.

⁴ Gabriel Tarde, *La Logique sociale*, Paris, Alcan 1893.