



L'Art nouveau, un tempérament de son siècle

Lisa Brizio



Le XIXe siècle est « un siècle qui n'a point de forme » dira Musset dans ses *Confessions d'un enfant du siècle*. C'est un siècle agité, sous toutes les mesures : politiques, arts, culture, sciences... Nombre de nouveautés y font surface et s'y développent, marquant le passage d'un monde résolument attaché à son passé et à la monarchie vers un monde se projetant dans le futur et la nouveauté, ouvert sur un régime démocratique.

Les nombreux événements qui jalonnent sa chronologie se chevauchent, s'interposent et se rejoignent. Si ce siècle est si dynamique, c'est notamment à travers les grandes innovations qu'il voit naître. Les changements de régime n'empêchent pas, effectivement, les sciences et les technologies d'avancer. On voit apparaître des nouvelles techniques qui bouleversent l'ordre quotidien, depuis les usines jusqu'à l'électricité. Dès le milieu du siècle, cette nouvelle industrie prend de l'ampleur et se spécialise. Les maisons se dotent peu à peu de tous les types de confort possibles alors que les exploitations industrielles découvrent avec bonheur des machines qui travaillent plus vite et mieux que leurs ouvriers.

Cette révolution industrielle amène forcément une modification de la société et des types de vie. Le mode de vie rural, incarnation d'une stabilité millénaire, laisse la place à la ville, marquée par un dynamisme dont le but est la rentabilité. C'est le développement du capitalisme : il faut s'adapter aux nouveaux outils de production, à une économie de plus en plus internationale... Il faut vivre, et vite ; il faut éliminer les temps morts pour rentabiliser la productivité de chaque vie humaine.

A cela s'ajoutent des découvertes scientifiques : le radium par Pierre et Marie Curie, la thermodynamique qui permet de faire fonctionner les machines à vapeur, sur une idée de Sadi Carnot, les vaccins comme celui de Pasteur, la théorie de l'évolution de Lamarck puis de Darwin ; et bien d'autres.

Ces différentes avancées amènent une modification des modes de pensée, que l'on reconnaît chez Darwin qui intègre l'homme à une évolution générale du monde et le détache ainsi de Dieu, dont Nietzsche, de son côté, signe la mort. On voit aussi apparaître la notion d'inconscient et d'énergies aléatoires qui permettraient l'équilibre du monde. Bref, les esprits avancent.

Les artistes, dans ce contexte, s'adaptent : qu'ils l'adoptent ou qu'ils le critiquent, ils révèlent le monde dans lequel ils vivent. A cet égard, l'Art nouveau est un exemple parfait pour clore le siècle. Synthèse de nombres de tendances artistiques qui ont parcouru le XIXe siècle, c'est un produit de son temps, proposant en parallèle une solution autre que la société dans laquelle il vit, qu'il juge néfaste.



Le XIXe siècle est le siècle de l'affirmation des identités nationales : après la Révolution française et les guerres napoléoniennes, chaque pays va tenter de trouver un point d'ancrage identitaire pour son peuple. On développe des idéologies nationalistes qui permettent de raffermir les Etats. Cela aboutit à l'unification de l'Italie en 1861 et de l'Allemagne en 1871.

Entre 1760 et 1765, le mythe d'Ossian, manuscrit soi-disant écrit par un barde écossais du III^e siècle, supercherie littéraire de l'anglais McPherson, remet à la mode les mythes celtiques. Il va connaître un très grand succès dans le contexte de ces tentatives identitaires.

La France, de son côté, va chercher dans son histoire des ancêtres plus locaux que les Romains et les Grecs dont les monarques se réclamaient jusqu'ici : les Gaulois. On voit apparaître toute une mythologie autour de ces vaillants guerriers dont on ne sait rien. On s'intéresse à l'histoire nationale et on tente d'en reconstituer des épisodes. Cependant, il s'agit bien d'exhumer une mythologie car les découvertes archéologiques sont réinterprétées, notamment sous le prisme romantique (Chassériau, *La Défense des Gaules*, 1855) et ce, malgré la création de plusieurs musées – du Moyen Age de Cluny (1844), des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye (1862) – et institutions dédiées à l'étude de ces découvertes – école de Chartres, Monuments historiques.

Les arts sont bien évidemment influencés par ces découvertes et les réinterprètent. Il va y avoir plusieurs tentatives de créer un style propre au XIX^e siècle, illustrant cette idée nationale juste née : les styles du passé réapparaissent comme souvenirs de périodes passées.

Le style gothique médiéval remporte d'abord les suffrages, notamment sous la Restauration (1815-1830) : c'est alors un symbole de la reconquête monarchique du pouvoir. Ce style gothique s'est notamment développé en France sous le règne de Louis IX (ou Saint Louis), au moment où la France rayonnait en Europe. La réutilisation de ce style dans des bâtiments religieux contemporains est dite néogothique.

Quelques temps après, dans les années 1830, naît l'éclectisme, style qui ressuscite la pratique architecturale dans l'invocation de différents styles du passé.

Il connaît d'abord une période où le style utilisé sur un bâtiment désigne la fonction dudit bâtiment. On adapte les styles anciens aux enjeux contemporains. Ainsi, le style néo-roman, inspiré de la période romane médiévale (basilique Notre-Dame-du Vézelay, Vézelay, 1120-1150), est réservé à des édifices religieux peu importants, églises de campagnes ou de banlieue, comme l'église de Saint-Pierre de Montrouge de Vaudremer (Paris, XI^e arrondissement). Le néo-gothique lui, synonyme des temps les plus glorieux de la chrétienté française, est utilisé dans des édifices religieux de plus grande importance, tel que l'église de la Sainte-Trinité de Théodore Ballu (1861-1867, Paris, place d'Estienne-d'Orves) ou que la cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille à Lille (1856-1999). Après la juxtaposition de bâtiments de divers styles, on mêle des motifs de différentes périodes dans une synthèse au service d'une volonté d'embellissement des édifices.

La restauration du Louvre au début des années 1850, par Visconti et Le Fûl, amène une redécouverte du vocabulaire architectural qui y est employé. Les styles Renaissance et « Louis » (XIII, XIV, XV, XVI) l'emportent alors sur les références médiévales dans les bâtiments officiels et les arts décoratifs : c'est la naissance du style Napoléon III. Il s'agit d'un amalgame des styles du passé dans une seule œuvre, sans qu'il n'y ait plus de référence symbolique à l'utilisation des motifs. Les artistes de style Napoléon III font également largement varier les techniques et les matériaux utilisés (*berceau du fils impérial*, 1856, Caravalet).

L'Art nouveau s'inspire aussi du passé, dans l'idée de proposer des solutions différentes de celle de la Révolution industrielle, qui prennent leurs racines dans les solutions médiévales. Les artistes Art nouveau soutiennent le retour à l'artisanat : pour eux, seule la main de l'artisan peut faire la beauté de la forme. La machine de l'industrialisation ne peut alors rien produire de bon. C'est une idée particulièrement présente dans le mouvement anglais Arts and Crafts. L'artisanat que prônent ces artistes est très orienté : c'est celui du Moyen-Age, avec les corporations et les apprentis qui se formaient dans les ateliers des maîtres. Les références médiévales s'imposent donc dans ce mouvement, que ce soit en Ecosse, à Glasgow avec Mackintosh (*Chaire du musée d'Orsay*) ou en France avec les références médiévales que Guimard pioche notamment dans les idées de Viollet-le-Duc.

A cet égard, riche est le fonds des travaux de Guimard à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris conservé au musée d'Orsay : on y perçoit clairement l'influence néo-médiévale de Guimard, que ce soit dans les arts décoratifs ou dans l'architecture : formes effilées, découpage des arcs rappelant les églises ou leurs clés de voûte... Cette influence est également perceptible dans ses réalisations ultérieures : la Hublotière (1896) avec ses pignons pointus évoquant les cathédrales ou les tourelles d'escalier des châteaux-forts, le Castel Henriette (1899) ou le Castel d'Orgeval (1904), surmontés par une tour qui pourrait être le clocher d'une église, les exemples ne manquent pas. Notons au passage que ce fonds de dessins contient nombres de croquis de bâtiments éclectiques également.

Ces références médiévales sont une manière pour les artistes Art nouveau de critiquer la société dans laquelle ils sont, et ses conséquences sur leurs contemporains. Ils proposent, à travers ces références, une manière différente de penser la société, peut-être plus axée sur l'homme, que la société industrielle a tendance à oublier.

A cette passion pour le passé national, les artistes couplent une fascination pour l'Orient au sens large. Cette fascination n'est pas nouvelle, mais elle connaît un développement particulier au XIXe siècle. Il faut effectivement compter sur les expéditions de Napoléon en Egypte et leur compte-rendu sous forme de planches par Vivant Denon (*Voyage dans la Basse et Haute Egypte*, 1802). Ces planches vont donner naissance à l'égyptomanie, fameuse tendance qui parcourt le XIXe siècle en réutilisant des éléments égyptiens dans des compositions françaises (Paire de candélabres, Feuchère).

L'Orient est déjà présent dans l'imaginaire des artistes du XVIIIe siècle comme Boucher, sous sa forme fantasmée. La révolte des Grecs contre les Turcs en 1821 fait naître l'orientalisme du XIXe siècle. Beaucoup d'artistes comme Delacroix ou David d'Angers vont prendre parti en faveur des Grecs. Le premier finit par faire un voyage au Maroc et il a vite fait d'inspirer la jeune génération d'artistes. Le voyage en Orient devient presque aussi important que le traditionnel voyage à Rome. Les artistes accompagnent parfois des expéditions scientifiques et reviennent tous avec des croquis qui leur serviront d'inspiration pendant le reste de leur carrière.

Peinture, sculpture, architecture se parent d'influences exotiques, renforcées par les découvertes archéologiques que l'on fait. Celle des vases de l'Alhambra va donner lieu à une grande production de vases de même forme et de motifs « arabisants ».

Pour que l'Extrême-Orient marque son entrée dans les influences, il faut laisser de côté les conquêtes guerrières et se pencher sur la diplomatie. L'empire nippon, de peur de connaître le sort de son voisin chinois, empire réduit à néant par les invasions occidentales, se décide à ouvrir ses portes à l'Occident. En 1861, des œuvres japonaises apparaissent à l'Exposition Universelle londonienne par l'intermédiaire de collectionneurs particuliers. En 1867, le Japon obtient son pavillon à l'Exposition universelle parisienne.

Livres, estampes et objets en tout genre affluent en France, notamment relayés par les frères Bing dans les catalogues de leur galerie L'Art japonais. Les œuvres japonaises y sont présentées sans le filtre européen qui leur est usuellement appliqué. Leur simplicité et leur élégance fascinent. Nombre sont les peintres qui réutilisent certains traits de construction des estampes : contour linéaire, aplanissement de la perspective, disproportion entre les personnages de différents plans, format de paravents... Manet, Gauguin, Vuillard ou Bonnard tissent autour de ces exemples nouveaux. Le fameux *Déjeuner sur l'herbe* du premier (1863), par exemple, réutilise les aplats de couleur, l'aplanissement de la perspective et la disproportion des personnages des différents plans. Vuillard utilise largement le format des paravents dans *La bibliothèque* ou *Les jardins publics*. Gauguin lui réutilise le cerne noir et les motifs végétaux dans ses compositions, comme dans *La Vision après le sermon* (1888). Encore une fois, les exemples sont nombreux.

En termes d'estampe, Hokusai et Hiroshige ont un rayonnement particulièrement important : en témoigne le service Rousseau (Orsay) où le peintre éponyme est allé chercher ses motifs dans les volumes de ces deux grands peintres nippons.

C'est le japonisme qui aura le plus d'influence dans l'art nouveau français, avec le travail sur les végétaux et la stylisation. Les arabesques que déploie Guimard dans ses fontes en font un parfait exemple. Issues du travail de Horta sur la tige de la plante, plutôt que sur la fleur, elles acquièrent une indépendance par rapport à leur modèle original. Guimard tend presque vers l'abstraction, parfois. Mais il n'est pas le seul : Gallé développe ce thème de la nature à Nancy, par exemple (Lit Aube et Crépuscule, 1904) et Lavirotte réutilise ces formes si souples (Hôtel Avenue Rapp, Paris). L'art japonais constitue ainsi un riche répertoire formel pour les artistes Art nouveau, en même temps qu'il pousse les peintres contemporains à réformer leur art.



Le XIXe siècle est donc marqué par une multiplicité des influences. Ces influences sont d'autant plus importantes qu'elles circulent de plus en plus facilement. Lithographie, chromolithographie, photographie, amélioration des presses d'imprimerie ; l'image circule à travers le pays et le continent. Si elle transmise à travers la presse générale, on retrouve aussi l'impression d'une presse spécialisée. Les nouveautés artistiques sont, de plus, discutées par des écrivains dans leurs critiques et paraissent dans des rubriques spéciales de quotidiens et d'hebdomadaires divers. Le débat esthétique obtient alors un retentissement nouveau.

A cela, il faut ajouter les Expositions Universelles, dont la première se tient en 1851 à Londres. Ces manifestations permettent aux pays participants de confronter la qualité de leurs productions et de leurs savoir-faire. Non seulement ces Expositions aident à transformer la ville qui les accueille (des bâtiments neufs sont généralement créés à chaque occasion) mais en plus elles créent une émulation entre les artistes qui peuvent alors observer ce qui se passe dans les pays voisins sans avoir à parcourir le monde. On y voit se développer de nouvelles techniques comme le fer puddlé de la Tour Eiffel. Des objets luxueux à la réalisation incroyable se font le reflet de l'inventivité des artistes et des manufactures : nouvelles formes, nouvelles couleurs, nouveaux mélanges des techniques.

A ces Expositions Universelles se couplent des manifestations autres. Certains galeristes, comme Durand-Ruel, s'exportent à l'étranger et y exposent les grands peintres français. D'autres, tel Georges Petit, présentent en France des peintres étrangers comme Whistler ou Liebermann.

Il est cependant possible d'entrer en contact avec l'art des pays voisins en dehors du commerce d'art : certaines expositions organisées par des artistes présentent les œuvres de leurs confrères européens. Il en est ainsi au Salon de la société des Artistes Indépendants, où l'on voit apparaître Munch par exemple ou du groupe des XX, situé à Bruxelles. Ce dernier expose notamment Van Gogh, Seurat ou Pissarro.

Les innovations sont ainsi relayées très largement dans la sphère européenne, voire jusqu'aux Etats-Unis. Au développement des nationalismes répond l'internationalisation des commerces et de l'art. Les artistes peuvent donc profiter des idées de leurs contemporains étrangers pour modifier leur art et l'amener, peut-être, dans une autre direction.

Cela ne veut pas dire cependant que l'on assiste à une normalisation des différentes formes d'art à travers la sphère de diffusion des influences. A cet égard, l'Art nouveau est un parfait exemple. Malgré des idées communes diffusées à l'internationale, chaque pays possède son propre style Art nouveau (qu'il nomme d'ailleurs différemment). Si Bruxelles et la France préfèrent ainsi un style assez végétal et stylisé, la Sécession

viennoise ou le Groupe de Quatre de Glasgow utilisent des formes plus géométriques. Gaudi pour sa part développe le modernisme catalan à travers un univers assez puissant et organique.



En parallèle, la vision du statut de l'artiste évolue.

L'artiste développe une vision plus personnalisée et intime de la réalité, laissant de côté la vision officielle proposée par l'Académie des Beaux-Arts. Au fur et à mesure que le siècle avance, on commence à respecter la liberté de l'artiste alors même que des expériences inédites font jour.

Cette évolution est permise par une modification de l'enseignement des arts. D'une part, l'École nationale des Beaux-Arts libéralise son enseignement : les professeurs qui y officient peuvent donner des cours privés en parallèle de leur activité. Suite à une protestation des étudiants contre leurs maîtres sont apparus des « ateliers extérieurs » dans lesquels des enseignants bénévoles assuraient les cours alors que la location des locaux et frais annexes revenaient aux étudiants. Ces ateliers extérieurs ont fini par être intégrés à l'Académie des Beaux-Arts, ouvrant une porte à des enseignements qui ne répondaient pas aux doctrines académiques de l'époque.

D'autre part, l'École nationale des Beaux-Arts perd son monopole : d'autres écoles d'enseignement des arts font leur apparition, comme l'Académie Julian en 1867 : beaucoup moins sélectives, elles ne mettent pas en place de concours d'entrée. Leurs idées moins dirigistes permettent alors d'amoindrir le poids des exigences de l'art officiel. Des personnalités artistiques fortes apparaissent.

Cet essor de la personnalité de l'artiste, qui passe par la remise en cause des exigences du goût officiel, est également permis par un nouveau rapport entre l'art et le public. Les organismes officiels ont en effet perdu le monopole des expositions. Le commerce de l'art se développe et modifie progressivement le goût des riches amateurs. Les galeries peuvent aussi offrir des expositions monographiques ou thématiques qui, pour certains artistes, iront jusqu'à remplacer la médaille du Salon, honneur ultime pour l'artiste récompensé. Ainsi, Monet dès 1885 obtient des expositions personnelles chez les marchands Durand-Ruel et Georges Petit, ou chez les frères Bernheim-Jeune. Tel est le cas pour Alfred Sisley, Auguste Renoir, Henri Matisse et bien d'autres.

Les expositions officielles perdurent cependant, mais elles sont mises en cause par des artistes mécontents des Salons et protestant contre le fonctionnement de leur Académie. Apparaissent alors, à l'initiative d'artistes, d'autres sociétés qui ont leur propre manifestation, comme la société des artistes indépendants, dirigée par Seurat, Signac ou Redon ou la Société nationale des Beaux-Arts, soutenue par Rodin ou Meissonnier. Ces manifestations sont la preuve que la volonté de l'artiste (alors créateur de l'événement) s'impose de plus en plus, notamment face au joug de l'Académie.

En bref, de nouvelles expériences artistiques peuvent faire jour et être exposées au public.

ans le cas de la peinture, le développement d'une identité artistique apparaît avec le romantisme. Ses acteurs prônent le droit à des aspirations plus individuelles, en valorisant plus l'élan incontrôlé que la réflexion ou la facture académique. La passion et le sentiment envahissent donc leurs toiles, à travers le mouvement et les couleurs, comme on peut facilement l'observer dans les travaux de Delacroix (*La mort de Sardanapale*) ou de Géricault (*Le Radeau de la Méduse*).

La veine romantique sert de brèche dans l'académisme pour y faire rentrer des personnalités artistiques. Mais ce développement permet également aux peintres de parler de la société dans laquelle ils vivent, que ce soit pour en évoquer le fonctionnement, la critiquer ou tout simplement l'effacer.

Apparaissent alors des tentatives et des essais, des modifications de la manière de rendre ou de voir le réel. Réalisme et naturalisme prennent le vérisme et la vie quotidienne comme points de base (Courbet, L'enterrement à Ornans, 1853). Les nabis, le symbolisme et ses équivalents européens offrent des toiles baignées de mysticisme évoquant des scènes presque rêvées (Moreau, L'Apparition, 1876).

Les préraphaélites occupent une place particulière dans le symbolisme. Constitué en 1848 autour de la figure de Ruskin, ce groupe anglais rejette la société bourgeoise victorienne et recherche un art social. Ses artistes veulent faire pénétrer l'art dans le quotidien, le mélanger à la vie pratique et ont un goût pour l'art gothique, notamment pour les primitifs italiens antérieurs à Raphaël. Les multiples idées qui naissent chez les préraphaélites trouvent un écho dans le mouvement Art nouveau qui se développe au même moment. Edward Burne-Jones, peintre préraphaélite, s'associera d'ailleurs avec William Morris, tenant du mouvement Arts and Crafts, pour proposer des modèles pour la firme d'objets d'art que développe le second, la Morris & Co.

Suivent ensuite les impressionnistes, néo-impressionnistes et personnalités fortes comme Manet, Degas, Matisse, Gauguin ou Cézanne dont les travaux influenceront les jeunes générations.

En sculpture, le développement de la liberté de l'artiste donne naissance aux personnages de Rodin (Le Penseur ou Balzac), de Camille Claudel (La Valse) ou d'Aristide Maillol (Pénélope sans fuseau, 2^{ème} version), même s'il est plus compliqué pour un sculpteur de s'affranchir des goûts de ses commanditaires à cause de la longueur de la réalisation d'une sculpture et des coûts que cela implique.

Cette singularité de l'artiste, on la retrouve dans l'Art nouveau. L'artiste se propose, s'expose, s'impose. Pour exemple, l'architecte est tout à la fois professionnel et artiste, comme en témoigne l'expression mise au point par Guimard : « architecte d'art » ou le style qu'il développe, qu'il nomme de lui-même « style Guimard ».

L'Art nouveau a la volonté d'être un art global, de toucher à tous les aspects de la vie quotidienne et de les modifier par sa présence. Ainsi, les architectes veulent dessiner tout à la fois les extérieurs et les intérieurs des maisons : meubles, papiers peints, appliques de lampes, boutons de porte, parfois même garde-robe, passent entre leurs mains. Ils veulent créer un tout. L'artiste est alors demiurge : créateur de l'espace, il est aussi celui qui règle la vie du quotidien par la répartition des pièces qu'il choisit, par le décor qu'il sélectionne ; bref, par la manière dont il pense son œuvre. L'artiste Art nouveau est une incarnation de cet artiste tout puissant que le XIXe siècle voit naître, et que le XXe voit se développer.



Ainsi, si le XIXe siècle n'a « point de forme » comme le disait Musset, c'est qu'il en a beaucoup. Les nombreuses secousses que traverse la société ébranlent le monde de l'art français des siècles passés. L'artiste se détache peu à peu des contraintes qui étaient les siennes. Il puise son inspiration dans toutes les sources disponibles pour renouveler sa pratique.

Dans ce contexte, l'Art nouveau apparaît comme un produit de son siècle et de son temps : dépendant de toutes les évolutions qu'a pu connaître le XIXe siècle et sa pensée, il s'y oppose dans sa morale, souhaitant un autre monde que celui duquel il est né. Bien sûr, de nombreuses influences beaucoup plus proches temporellement que l'entièreté du XIXe siècle ont marqué l'Art Nouveau : le mouvement Arts and Crafts, les théories de Viollet-le-Duc pour ne citer que les plus évidents, mais ces idées mêmes étaient des conséquences de ce qu'a vécu le XIXe siècle.

L'Art nouveau, dans ses paradoxes d'art pour tous, dans sa puissance créative, dans sa capacité à se libérer des carcans qui enfermaient jusque-là architecture et arts décoratifs dans la longue tradition des siècles précédents, ouvre la voie à toutes les possibilités du XXe siècle. Et pourtant ! Si l'Art nouveau est une ouverture

pour le XXe siècle, il ne survivra pas à son installation. L'Art nouveau est en effet un style non pérenne, presque éphémère. Dans la révolte qu'il propose, il sort des goûts du siècle. Il est soutenu par une classe sociale montante, en train de s'enrichir, qui souhaite s'affirmer par rapport à la noblesse et la bourgeoisie séculaires de la société française. L'Art nouveau devient son vocabulaire, sa manière de s'exprimer. Incapable de subsister sans elle, l'Art nouveau chutera avec elle lors de la première guerre mondiale, laissant pour héritage à ses successeurs la fabuleuse liberté créatrice de ses artistes.



Lisa Brizio – Août 2016