Histoire de l'architecture occidentale aux XIX^e et XX^e siècles

Jean-Michel Leniaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1033>

DOI : 10.4000/ashp.1033

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 276-279

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Jean-Michel Leniaud, « Histoire de l'architecture occidentale aux XIX^e et XX^e siècles », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 27 juillet 2011, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1033> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1033>

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE OCCIDENTALE AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Directeur d'études : M. Jean-Michel LENIAUD

Programme de l'année 2008-2009 : *À propos de l'Art nouveau.*

On s'est peu intéressé à la manière dont a fini l'Art nouveau. Les débuts de la première guerre mondiale n'en sonnent pas le glas mais on peut affirmer qu'aucune idée véritablement nouvelle n'est venue le féconder après 1918. Mackintosh disparaît prématurément ; Horta, Guimard, Gaudí, Hoffmann, leurs disciples et leurs collaborateurs produisent, certes, mais évoluent peu, sinon, s'agissant des deux premiers, pour simplifier leur écriture ainsi que le signalent l'hôpital Brugmann (1906-1923) et le Palais des beaux-arts (1924) d'Horta à Bruxelles, les immeubles de la rue Heine (1926) et de la rue Greuze (1927) de Guimard, à Paris. On a cru aussi, ou voulu faire croire par des présentations trop schématiques, que le Mouvement moderne s'est construit à la fin des années 1920 sur les fondements d'une rupture radicale avec ce qui le précédait. En réalité, nombre de maîtres de la modernité, tels Peter Behrens ou Le Corbusier, doivent beaucoup à l'Art nouveau. Pour se limiter au cas du second, rappelons qu'il a reçu sa première formation dans l'ambiance de l'école d'art de La Chaux-de-Fonds, fortement marquée par l'art floral, qu'il a séjourné à Vienne et rencontré l'entourage de Josef Hoffmann, que son mentor, William Ritter, incarnait à sa manière les audaces de l'Art nouveau. Rappelons enfin qu'il a éprouvé une grande admiration pour Eugène Grasset et pour le sculpteur François Rupert Carabin et que sa propre écriture architecturale a été marquée par Mackintosh, Hoffmann et Gaudí auquel il a consacré en 1957 une courte préface mais frappante à l'ouvrage de Joaquin Gomis et J. Prats Vallés (il n'existe pas d'antagonisme, explique-t-il entre l'art 1900 et la « caisse à savon »). Si l'on admet que le retour à la ligne simple et rectiligne, aux volumes parallélépipédiques et au monochromatisme blanc est bien le fait de l'école viennoise, que le ciment armé et le béton sont largement employés bien avant 1914, que le Mouvement moderne revendique lui aussi une démarche d'art total, on est forcé d'admettre que ce dernier a contracté une dette importante à l'égard de l'Art nouveau. Mieux, il faut reconnaître que c'est avant lui que la véritable rupture s'est opérée, quand l'Art nouveau a proposé une solution alternative aux écritures historicistes.

En 1925, Le Corbusier reconnaissait encore cette dette envers l'Art nouveau. Dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* publié cette année-là (p. 135), il parle de « révolution véritable » :

Le néant des choses de l'art habitait l'esprit de nos pères. On finissait justement le monument à Meissonier. C'était tout. Ruskin, William Morris, Walter Crane, en Angleterre, fondaient une imprimerie pour y faire *du beau livre* (et Dieu sait si ce candide retour moyenâgeux nous est désagréable). Puis, 1900, à Paris, montre un faisceau éblouissant de ces choses où la nature, négligeant pour une cure efficace la géométrie, s'en vient tordre de vie directe des matériaux et des matières qui en souffrent. Mais il y avait là un

superbe effort, un courage considérable, une hardiesse très grande, une révolution véritable. En 1900, l'incendie s'allume dans les esprits. On se met alors à parler d'Art décoratif. Et des escarmouches s'engagent : grand art, arts mineurs. Deux camps.

La suite du texte décrit dans une langue magnifique et inspirée l'œuvre de Gallé, évoque la réflexion architectonique d'Otto Wagner, d'Anatole de Baudot, d'Auguste Perret et d'Adolf Loos, et conclut : « On entendait dire : "Un ornement cache généralement une faute de construction." Preuve qu'on cherchait à construire bien. »

Voici donc l'Art nouveau tiré du côté du fonctionnalisme : Le Corbusier conclut sur l'article fameux d'Adolf Loos, « Ornement et crime », publié en français en 1924 mais daté de 1908, dans lequel l'Autrichien développait un discours systématiquement opposé à l'ornement. À vrai dire, les rapports entre l'ancien élève de L'Éplattenier et l'Art nouveau ne sont pas restés irréconciliables. L'échec de l'architecte au concours lancé pour la construction du palais de la Société des nations, suivi de la publication en 1928 de son livre *Une maison, un palais*, désigne à la vindicte de grands noms de l'architecture d'avant-guerre : Horta, qui fait partie du jury, et le Hongrois József Vágó, qui fait partie de ses concurrents. Dorénavant, ce qui reste de l'Art nouveau est rangé du côté de l'académisme en compagnie d'Henri-Paul Nénot, lauréat du concours et ancien élève de Charles Garnier. Or, cette année 1928, se rassemble le premier Congrès international d'architecture moderne (CIAM).

Cependant, la rupture du Mouvement moderne relève moins de l'écriture artistique que du politique : elle se fonde, pour les plus radicaux de ses membres, sur l'idée que la révolution marxiste nécessite une architecture nouvelle. Mais cela même n'est pas nouveau, puisque William Morris, parmi d'autres, avait déjà tenu un discours semblable. C'est dans un écrit, publié en français, du Tchécoslovaque Karel Teige (1900-1951) qu'on trouve exprimée avec une remarquable clarté et une prodigieuse intelligence cette idée que le politique constitue le critère indiscutable de l'architecture et qu'il n'est pas de bonne architecture sans révolution. Ouvrons *L'Architecture moderne en Tchécoslovaquie*, qu'il fait paraître en 1947. Dans cette lutte contre « l'éclectisme abject » qui conduit à la modernité, l'Art nouveau, qu'il appelle « Modern' Style », doit bien être perçu comme une transition :

C'est la négation du style historique et la proclamation d'une nouvelle volonté stylistique, d'un jeune style nouveau, Art nouveau, Modern' Style, Jugendstil. En opposition enthousiaste avec l'architecture éclectique de la fin du XIX^e siècle, il n'avait pas suffisamment d'audace pour devenir en fait une *sécession*, c'est-à-dire un exode du monde ancien et une arrivée sur un rivage nouveau.

Mais il ne doit pas être apprécié plus que comme une transition car, à l'instar de l'architecture officielle, il s'en est tenu au caractère décoratif du style :

De même que l'architecture officielle, la Sécession n'a compris la notion du style qu'uniquement du côté décoratif. La substance de l'architecture était définie comme un art décoratif. Le style moderne s'est formé un nouveau décor et des ornements nouveaux qui ne dépendent pas de la morphologie des grands styles, ornements influencés plutôt par l'exotisme, l'art oriental – ou bien il a adopté les éléments du folklore qu'il a stylisés en ornementation semblable à la japonaise. Les éclectiques ont interchangeé les

détails gothiques avec ceux de la Renaissance. Le Modern' Style a remplacé le détail historique par des ornements modernes et à la mode.

En somme, bien loin de répondre aux transformations de la société, le Modern Style s'est contenté de créer un nouveau formalisme d'autant plus contestable qu'il exprimait des sentiments décadents :

Il aimait employer les matériaux inédits rejetés par l'esthétique académique, mais ne les utilisait que sous forme purement décorative. Tout le Modern' Style est en proie à des divergences internes qui lui imprègnent dans la forme une expression fantastique et hystérique, en même temps languissante et convulsive ; il a nié le formalisme ancien, du fait qu'il s'est libéré de l'imitation des exemples historiques, mais il était en même temps conduit vers un formalisme nouveau, du fait qu'il a aussi cru dans la mission décorative de l'art architectural et qu'il s'est contenté de réformer le dictionnaire morphologique en remplaçant les décorations de tendance historique par l'ornementation naturaliste. L'architecture officielle éclectique reste sur le terrain du formalisme ; nous trouvons le formalisme là où la primauté de la forme subsiste devant et au-dessus de la fonction.

Est-ce à dire que le Modern Style a débouché sur un échec ? Le jugement serait trop dur et trop sommaire. La « révolution moderniste » est restée certes incomplète, mais a été posée sur de bonnes bases :

La révolution moderniste s'est révélée seulement en surface sur les constructions et sa pénétration dans l'organisme et la structure des bâtiments était insignifiante. Néanmoins, le fait que le Modern' Style a pu se débarrasser du masque de la mascarade des styles gothique-Renaissance-baroque, qu'il aspirait à construire des *foyers de rêves d'avenir* – tout cela signifie un essai enthousiaste du renouveau du monde encroûté. La théorie du fonctionnalisme qui, afin de surpasser l'étroit praticisme, commence aujourd'hui à étudier systématiquement la psychologie de l'organisme architectonique, apprécie hautement le lyrisme de l'atmosphère du Modern' Style.

Et, à titre d'exemple d'architectes Art nouveau précurseurs, Teige cite les noms et l'œuvre de Berlage, d'Horta et Van de Velde, de Tony Garnier, d'Otto Wagner et de son compatriote Jan Kotěra. En d'autres termes, le fonctionnalisme donne le critère de l'architecture nouvelle : lui seul confirme que le construit sera en phase avec la société. Au fonctionnalisme s'oppose le culte de la forme, le formalisme. Le Modern Style en a été largement corrompu mais quelques exceptions ont annoncé la bonne voie.

Lorsque cette analyse, somme toute nuancée, s'est muée en manichéisme moralisant, l'Art nouveau s'est retrouvé du côté des réprouvés. Il y resta jusqu'au début des années 1960. À une exception près : dès le début des années 1930, Salvador Dalí, dans son essai *La Femme visible* (1930), puis dans un article publié dans la revue *Le Minotaure* sous le titre « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture », engageait les surréalistes et leurs amis à considérer le Modern Style en général et l'œuvre de Gaudí en particulier comme le phénomène le plus original de l'histoire de l'art, la marque du principe « convulsif-ondulant », « la sculpture de tout l'extra-sculptural » et concluait par une description prodigieuse de lyrisme de la casa Batlló et de la casa Mila :

façade incroyable, contorsionnée à la fois par la souffrance démentielle et par le calme latent et infiniment doux qui n'a d'égal que celui des horribles floroncules apothéosiques et mûrs pour être mangés à la cuiller – à la saignante, grasse et molle cuiller de viande faisandée qui approche.

Hors Salvador Dalí, donc, il faut attendre le début des années 1960 pour que l'Art nouveau réapparaisse au grand jour. En France, plus exactement car, dès les années 1950, plusieurs études avaient été publiées concernant, entre autres, la Norvège (1956), l'Allemagne (1959), les Pays-Bas (1960) et la Grande-Bretagne, notamment à propos de Mackintosh (1952). En 1960, à Paris, le Musée national d'art moderne organise sous l'impulsion de son directeur Jean Cassou une grande exposition avec catalogue sous le titre : *Les Sources du XX^e siècle*. On y lit que l'Art nouveau se caractérise comme un moment où la décoration se libère de tout lien avec le passé, que ce mouvement a été essentiel à « l'accomplissement final » du xx^e siècle, qu'il a pris naissance en Grande-Bretagne.

Puis, en 1964, Maurice Rheims publiait un livre important sur *L'Objet 1900*. L'année suivante, Roger-Henri Guerrand, historien de l'architecture, faisait paraître chez Plon, avec une préface de Louis Aragon intitulée « Le modern'style », *L'Art nouveau en Europe*, en 242 pages accompagnées de cent illustrations ; il l'avait dédié à Jifi Mucha, le fils d'Alfons Mucha. Selon Aragon, l'ouvrage était rédigé depuis longtemps mais enterré dans les cartons de l'éditeur et devait sa parution au succès que rencontrait celui du commissaire-priseur. S'adressant au monde du commerce d'art, *L'Objet 1900* pouvait rencontrer facilement le succès. Guerrand, pour sa part, optait pour une vision internationale, qui englobait la France, la Belgique, la Grande-Bretagne, l'Espagne et Mucha. Et surtout, il insistait sur les fondements politiques qui avaient animé la création artistique à l'époque – socialiste avec Morris, nationaliste avec Mucha. Aragon, qui se montrait un connaisseur averti de la période et, en particulier, de l'Art nouveau en Russie, approuvait la démarche.

Ce fut à la même époque qu'André Malraux tenta de faire protéger le Castel Béranger au titre des Monuments historiques et, qu'avec l'accord de la Commission des monuments historiques, il parvint à l'inscrire sur l'inventaire supplémentaire en 1965. Ce qu'on ne désignait plus alors que sous le sobriquet de « style nouille » entrait dans l'histoire. Dix ans plus tard, on voyait apparaître dans les restaurants parisiens des formes tantôt savamment restituées, tantôt parodiques du végétalisme de l'Art nouveau qu'on s'était employé à détruire à peine vingt ans plus tôt et, pour les Halles de la capitale, les élus municipaux choisirent au lieu et place des lignes métalliques de Victor Baltard des formes expressément reconnues comme rappelant l'esthétique 1900 par l'architecte Jean Willervall (1924-1996). Y compris sous la forme du « néo », l'Art nouveau s'imposait.

Le résultat des travaux de la conférence, comme celui de l'année précédente feront l'objet d'une publication aux éditions Citadelles et Mazenod (2009).