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

Jean-Michel Leniaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/751>

DOI : 10.4000/ashp.751

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 314-316

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], 140 | 2009, mis en ligne le 21 octobre 2009, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.751>

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

Directeur d'études : M. Jean-Michel LENIAUD

Programme de l'année 2007-2008 : *À propos de l'Art nouveau.*

Les créateurs de l'Art nouveau n'entendent pas seulement se libérer des modes de composition et d'écriture hérités du passé : fonder une nouvelle esthétique implique aussi de remettre en cause les sujets et le sens des œuvres. L'histoire, celle de l'Antiquité et de la Renaissance italienne avec ce qu'elles ont conquis d'universalité au fil des générations ou celle de la nation, continue de nourrir l'imagination des artistes. À Paris, les beaux quartiers se construisent sous l'impulsion d'architectes comme Paul-Ernest Sanson (1836-1918) et la dynastie des Destailleur à la manière de Gabriel et de ses émules du XVIII^e siècle : le grand style à la française, avec ses proportions, ses pilastres et ses ordres élégants et majestueux, s'impose comme la marque de l'apogée de la France et de son universalité. À Chicago, l'exposition universelle de 1893, dite exposition colombienne, puisqu'elle commémore l'anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb ne se contente pas de présenter une histoire abrégée de l'architecture, notamment par le truchement de moulages offerts par la France aux États-Unis mais offre au regard, depuis le pavillon de l'administration jusqu'à la galerie des machines en passant par le pavillon de la femme et la fontaine colombienne, un extraordinaire rassemblement de compositions éclectiques où se mêlent arcades, colonnades, dômes. En sculpture comme en peinture, la Renaissance et le XVIII^e siècle se conjuguent aux souvenirs de l'antique et aux sujets de l'histoire nationale. Bref, dans ce qu'on appelle alors la « dream city », sur le sol du nouveau monde, les style historiques triomphent.

En cette même année 1893, à Bruxelles, Paul Hankar et Victor Horta sont à la recherche de nouvelles voies plastiques. Il ne faut pas voir dans cette coïncidence chronologique la marque d'un décalage entre le continent américain et l'Europe qui mettrait en évidence l'avance de celle-ci sur celui-là puisque la plupart des productions présentées à Chicago en proviennent : le millésime correspond à l'apogée du style « beaux-arts » qu'importent avec enthousiasme de jeunes architectes issus de l'atelier de Victor Laloux. Aux États-Unis même, les avis sont partagés : Daniel Burnham, alors l'un des architectes les plus en vue de Chicago, parie sur le triomphe du style classique tandis que le jeune Frank Lloyd Wright voit dans la débauche de culture architecturale qu'offre aux yeux des visiteurs de l'exposition universelle la marque de l'impasse dans laquelle se trouve la création. Sur ce point, il partage l'avis de son maître Henry Sullivan qui a pourtant produit pour l'occasion le seul bâtiment qui trouve grâce aux yeux des critiques français, le Transportation building dont le portail marqué par des voussures en plein cintre s'orne de motifs que les Américains caractérisent comme

« wagnériens » et qui annoncent, curieusement, l'art viennois tout en voisinant avec des rinceaux d'inspiration islamique.

Si les plus clairvoyants comprennent qu'il faut changer, de quel côté se tourner ? Les arts populaires offrent une première piste. Partout en Europe, les collectes des anthropologues et des spécialistes de folklore ont révélé des quantités d'objets, de forme et des motifs. On y voit l'art à ses débuts, dans sa spontanéité naturelle, à l'abri de la culture apprise. On le perçoit comme l'expression la plus sincère de l'âme du peuple, de son génie ethnique, de son identité culturelle. Parmi les premiers, Viollet-le-Duc avait, en publiant *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir* en 1877, indiqué une voie féconde : les modes de construction, les motifs géométriques d'art textile, les rinceaux des enluminures, les variations végétales des peintures et des chapiteaux sculptés lui paraissaient démontrer ce à quoi l'instinct et l'expérience pratique pouvaient parvenir s'ils s'exerçaient à l'abri de l'instruction classique.

La voie des arts populaires fut diversement explorée selon les pays. En France, si Gauguin et les Nabis vont à la recherche de l'authentique du côté d'une Bretagne considérée comme primitive, l'Art nouveau à Paris comme à Nancy ne lui doit rien. À Bruxelles, Hankar et Horta ne l'ont pas davantage empruntée, pas plus que ne l'ont fait à Vienne les artistes de la Secession. En Angleterre et en Écosse, les artistes se tournent du côté de l'art celtique. Dans la firme Liberty, Archibald Knox s'y intéresse avec passion et produit la ligne Cymric, mot celtique remis en honneur via le pays de Galles. Les objets d'argenterie qu'il propose sous ce nom ne prétendent pas à l'exactitude archéologique, il s'y mêle aussi des influences japonisantes mais expriment une esthétique faite d'émaux en cabochon et de rinceaux stylisés. Le dessinateur Walter Crane puise également à la même source d'inspiration qu'il mêle aux influences préraphaélites. En Écosse, en 1890, avant même qu'il soit question de l'école de Glasgow, George Henry et E. A. Hornel réalisent ensemble une huile sur toile intitulée *The Druids Bringing in the Mistletoe*. Mackintosh et son entourage ne se réfèrent pas, pour leur part, à cette iconographie narrative mais s'inspirent de la linéarité primitive des arts celtiques qu'ils conjuguent avec une inspiration et une ambiance mysticistes, voire spiritistes.

En Europe centrale, parmi les nations qui composent l'Empire austro-hongrois, les références aux arts populaires sont plus nombreuses encore et plus significatives : le style de « Zakopane », du nom d'une ville de la région des Tatras, au sommet des Carpathes, s'inspire des modes d'assemblage, des procédés de construction, de la palette et des motifs en usage dans ces montagnes et répand en Pologne autrichienne, sous l'impulsion du peintre Stanislaw Witkiewicz, également théoricien de l'art polonais. En Hongrie comme dans l'actuelle Slovaquie, les artistes s'intéressent aux recherches conduites sur l'art populaire, découvrent avec Walkter Crane les productions de la Transylvanie et tentent avec Ödön Lechner de fonder un art national qui soit ancré dans l'identité historique. À Prague, arts vernaculaires et nationalisme se mêlent de semblable manière : on aime à reproduire sur les affiches les costumes paysans, s'inspirer de scènes tirées de la mythologie ou de l'histoire légendaire, comme *La princesse Libuše* de Mašek (1893) ou *L'Épopée slave* d'Alfons Mucha (1910-1928).

Lors de l'exposition universelle de 1900, le pavillon finlandais fascine les visiteurs, les comptes rendus du critique Camille Mauclair en témoignent. Conçu par le cabinet qu'ont formé en 1896 les architectes Hermann Gesellius, Amas Lindgren et Eliel Saarinen, il entend marquer l'autenticité d'une nation alors rattachée à la Suède mais profondément marqué par la russification. Les Parisiens louent la rudesse et le raffinement de cette architecture, les motifs géométriques, l'usage du bois, les peintures murales inspirées de scènes du monde rural. De son côté, le peintre Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) réalise des œuvres inspirées du Kalevala, la grande épopée finlandaise rassemblée de la tradition orale dans le courant des années 1830 mais réalise aussi des compositions textiles selon des procédés techniques locaux : lors de l'exposition de 1900, il expose un grand tapis en laine tissée, *La flamme*. Les trois associés poursuivront dans cette voie jusqu'à leur séparation en 1907 mais, en attendant, le succès du Pavillon est tel qu'ils se voient confier la réalisation du futur musée national. Un peu plus tard, la Norvège, constituée en état indépendant en 1905, trouve elle aussi dans l'Art nouveau le langage esthétique propre à l'affirmation de son identité. Elle s'inspire, à Christiania (Oslo) et à Ålesund (1904), de la Secession viennoise et de la Grande-Bretagne, mais puise aussi dans son propre fond, le *Dragestil* (style du dragon) marqué par les Vikings et par le Moyen Âge.

En Russie, le « modernisme », nom par lequel on y désigne l'Art nouveau, se nourrit aussi du fond local. Le cercle d'Abramtsevo formée dès 1875 par un mécène, l'industriel Mamontov, entreprend la collecte des objets de la culture matérielle et s'inspire dans ses compositions des motifs archaïques, rinceaux et têtes de monstre, des ornements tardo-baroques et de procédés de construction en bois. Mikhaïl Vroubel, le plus célèbre artiste de l'époque, s'écartera des prototypes de l'art populaire ; il a néanmoins été fortement marqué par sa fréquentation du cercle d'Abramtsevo.

On constate au total, à travers cette brève évocation, la dualité de l'Art nouveau : d'un côté, il s'impose dans les milieux d'avant-garde comme un courant international qui marque toute l'Europe jusqu'à Moscou et même les États-Unis. Simultanément, il s'ancre dans de nombreux pays dans un fort courant local et identitaire. On n'en est pas étonné, s'agissant des nations d'Europe centrale à la quête d'une indépendance que la plupart obtiendra en 1918 ; on constate le même phénomène à Barcelone, dans une Catalogne qui milite pour son autonomie et de la part d'artistes qui jouent en ce sens un rôle politique non négligeable. Mais on l'observe aussi en Angleterre et en Écosse avec le retour à l'art celtique. C'est que le recours aux arts populaires ou primitifs ouvre des perspectives nouvelles, non seulement dans le domaine des sujets à traiter, en général l'épopée des origines de la nation, mais aussi pour ce qui concerne le rapport des formes au sens.

Le résultat des travaux de la conférence, comme celui de l'année précédente fera l'objet d'une publication.