

# I. Les Origines de l'Art nouveau

« On peut différer d'opinion sur les mérites et sur l'avenir du mouvement nouveau de l'art décoratif ; on ne peut nier que victorieusement, aujourd'hui, il n'ait gagné toute l'Europe, et, hors de l'Europe, tous les pays de langue anglaise ; il ne reste plus qu'à le diriger : c'est l'affaire des hommes de goût. » (Jean Lahor, Paris 1901)

L'Art nouveau est né d'un grand mouvement d'art décoratif qui, à partir de 1892, se manifesta dans l'Europe occidentale. La naissance du mouvement d'art décoratif dont il s'agit ne fut pas aussi spontanée qu'on le croit généralement. De 1815, époque où disparaît le style Empire, à 1889, il serait possible de constater bien des variations dans la décoration du mobilier et du bibelot. Par exemple, on pouvait voir à l'Exposition universelle de 1900 des reconstitutions d'ameublement Restauration, Louis Philippe, Napoléon III, qui différenciaient certains caractères. Mais la tradition ou plutôt, l'imitation avait trop de part dans la production de ces diverses époques pour qu'un style prit naissance et reçut un nom caractéristique. Cependant, durant ce laps de temps, certains artistes avaient cherché à exprimer leur idéal décoratif autrement que leurs devanciers.

Mais alors, que signifiait en 1900 ce mouvement nouveau de l'art décoratif ? Il signifiait, en France comme ailleurs, que l'on était las de voir répéter toujours les mêmes formes et les mêmes formules, de voir reproduire toujours les mêmes clichés et poncifs, de voir imiter sans fin le meuble Louis XVI, Louis XV, Louis XIV, Louis XIII, le meuble Renaissance ou gothique. Il signifiait que l'on réclamait de ce temps un art enfin qui fût à lui. Il y avait eu, jusqu'en 1789, un style à peu près par règne ; on voulait que cette époque eût le sien.

On voulait quelque chose encore, du moins hors de France. On voulait fermement ne plus rester asservi toujours à la mode, au goût, à l'art étranger. C'était le réveil des nationalités : chacune tendait à affirmer son indépendance jusque dans la littérature et dans l'art.

En un mot, on aspirait partout à un art nouveau, qui ne fût plus la copie servile de l'étranger ni du passé.

On demandait aussi à recréer un art décoratif, et simplement parce qu'il n'existait plus depuis le commencement du siècle. Il avait existé, il florissait, charmant ou glorieux, dans chacun des âges précédents. Tout, autrefois, le vêtement, l'arme que l'on portait, tout, jusqu'au moindre objet domestique, aux chenets, au soufflet, à la plaque de la cheminée, à la tasse où l'on buvait, était orné, avait sa décoration, sa parure, son élégance ou sa beauté ; décoration, parure, élégance, beauté, semblèrent superflus au XIX<sup>e</sup> siècle qui n'eut plus souci que de l'utile. Ce siècle si grand et si misérable à la fois, « abîme de contradictions », comme dit Pascal de l'âme humaine, qui si lamentablement finit par l'insouciance ou le brutal dédain de la justice entre les peuples, commença par une indifférence complète à la beauté ou à l'élégance décoratives, et il eut et il garda, toute une longue partie de sa durée, une paralysie singulière du sens et du goût artistiques<sup>1</sup> : le retour de ce sens et de ce goût abolis a créé aussi l'Art nouveau. En France, on vit percer un jour cette impertinence de demander aux ornemanistes, aux décorateurs, aux fabricants de meubles, même aux architectes, à tous ces artistes, un peu d'imagination, parfois un peu de fantaisie et de rêve, quelque nouveauté et originalité enfin, et dès lors une décoration neuve, répondant aux besoins nouveaux des générations nouvelles.

**Félix Vallotton,**

*L'Art Nouveau, exposition permanente,*  
1896. Lithographie couleur pour la  
boutique de Siegfried Bing, 65 x 45 cm.  
Collection Victor et Gretha Arwas.

Il fallut attendre l'Exposition universelle de 1889 pour constater un progrès certain pouvant amener l'écllosion d'un nouvel art. L'Angleterre, dans le mobilier, affirmait sa logique ; les orfèvres américains, Graham et Augustus Tiffany paraient les pièces produites par leurs ateliers de décors neufs, tandis que les verreries de Louis C. Tiffany révolutionnaient l'art du vitrail. En France, une élite d'artistes et d'industriels exposait des œuvres qui témoignaient également des progrès accomplis. Emile Gallé avait envoyé des meubles dont il avait fixé les lignes et créé les décors, et des vases, en verre coloré, dont il tirait par le feu des effets saisissants. Clément Massier, Albert Dammouse, et Auguste Delaherche réunissaient des grès flammés, neufs de forme et de coloration ; Henri Vever, Boucheron et Lucien Falize, des orfèvreries et des bijoux qui témoignaient de recherches nouvelles. L'évolution était même assez avancée pour que Falize proposât de repousser dans le métal des herbes potagères pour la décoration d'un typique service d'orfèvrerie.

Les exemples fournis par l'Exposition universelle de 1889 portèrent rapidement leurs fruits. Tout allait concourir à une rénovation décorative. Les artistes, libérés du préjugé du grand art, cherchent les formes. Aussi, en 1891, la Société Nationale des Beaux-Arts créa-t-elle une section d'art décoratif, peu importe la première année, mais significative au Salon de 1892, où les étains de Jules Desbois, Alexandre Charpentier, Jean Baffier, sont exposés pour la première fois. La Société des Artistes Français, réfractaire tout d'abord à l'art décoratif, est contrainte de céder lors du Salon de 1895, qui comprend une section spéciale dédiée aux objets d'art.

Le 22 décembre de cette même année, au retour d'une mission aux Etats-Unis, Siegfried Bing inaugura dans son hôtel de la rue Chauchat, approprié au goût du jour par Louis Bonnier, un magasin qui prend pour nom l'Art Nouveau. A l'étranger, les progrès de l'Art nouveau ne furent pas moins considérables. En Angleterre, les magasins Liberty, les manufactures de papier peint d'Essex, les ateliers de Merton-Abbey et de Kelmscott-Press, que dirigeait William Morris et auxquels Edward Burne-Jones et Walter Crane fournissaient des modèles jouirent d'une faveur extrême. Il n'est pas jusqu'au Grand Bazar londonien (Maple) qui ne rajeunissait ses modèles et offrait à sa clientèle de l'Art nouveau. On inaugura à Bruxelles, en février 1894, la première exposition de la Libre Esthétique, où une large place était réservée aux manifestations décoratives, et en décembre de la même année, une Maison d'art, installée dans l'ancien hôtel d'Edmond Picard, le célèbre avocat belge, ouvrit ses portes aux acheteurs bruxellois. Toutes les productions décoratives de l'Europe, qu'elles émanent d'artistes célèbres ou d'humbles ateliers campagnards, s'y trouvaient réunies. Mouvements simultanés, un peu antérieurs ou légèrement postérieurs, en Allemagne, en Autriche, en Hollande, au Danemark, dont les porcelaines de la Manufacture Royale de Copenhague avaient conquis, bien avant 1895 la faveur des amateurs les plus délicats.

L'expression « Art nouveau » était dès lors entrée dans le langage courant, mais il s'en fallait que ces deux mots désignent des tendances uniformes, capables de donner naissance à un style déterminé. L'Art nouveau variait selon les pays et le goût ambiant.

La révolution partit de l'Angleterre, voici comment ; et ce fut en réalité, chez elle, à l'origine, un mouvement national.

Ce serait un sujet à longuement étudier, ces deux tendances, nationalisme et cosmopolitisme, se révélant et luttant aussi dans les arts, et qui toutes deux avaient raison, mais qui, trop absolues, exclusives, toutes deux certainement, auraient pu avoir tort. Que serait devenu, par exemple, l'art japonais, s'il n'était demeuré national ? Et cependant Lalique, Gallé ou Tiffany ont également eu raison en s'affranchissant de toute tradition.

**Anonyme,**  
*Lampe de table au paon.*  
Bronze patiné, verre et verre émaillé.  
Macklowe Gallery, New York.



**James McNeill Whistler,**  
*Salle des paons pour la Frederic Leyland  
House, 1876.*  
Freer Gallery of Art, Washington, D.C.







## L'Angleterre : le berceau de l'Art nouveau

L'Angleterre, infestée vraiment autrefois dans l'architecture de ses palais, de ses églises, de ses maisons, par le goût classique, le goût italien, romain, grec, goût absurde en un tel pays, qui dans un Londres fumeux, brumeux, et protestant, faisait reproduire à Saint-Paul la coupole latine de Saint-Pierre de Rome, et les colonnades et les frontons de la Grèce ou de l'Italie ; l'Angleterre, un jour se révoltant, revint très heureusement à l'art anglais. Ce fut grâce à des architectes, d'abord à Pugin qui édifia le Parlement, et grâce encore à toute une phalange d'artistes, plus ou moins préraphaélites, c'est-à-dire plus ou moins fervents d'un art antérieur à l'art païen du XVI<sup>e</sup> siècle, à cet art classique, hostile par origine et par nature, à toute tradition nationale.

Les principaux instigateurs du mouvement nouveau dans l'art décoratif anglais furent John Ruskin, dont on sait quelle fut la religion ardente pour l'art et la beauté, et William Morris surtout, grand cœur et grand esprit, tour à tour ou à la fois artiste et poète admirable, qui fit tant de choses et si bien, dont les papiers peints, les étoffes de tentures ont transformé la décoration murale, qui le premier a créé un magasin artistique, et qui fut encore le chef du parti socialiste en son pays.

Avec Ruskin et Morris parmi les instigateurs, les chefs du mouvement nouveau, citons également Philip Webb, l'architecte, et Walter Crane, l'ornemaniste le plus fécond et le plus charmant de cette époque et dont l'imagination, la fantaisie et la grâce étaient le plus souvent délicieuses. Et à leur suite ou près d'eux, se leva, se forma toute une génération étonnante de dessinateurs, d'illustrateurs, de décorateurs, qui vraiment par leur science, leur art de l'ornementation, par l'art des entrelacs, de ces compositions, de ces arabesques, où se marie, ainsi qu'en un rêve panthéiste, à la fugue savante et charmante, à la délicate mélodie des lignes, à tous les caprices de la flore décorative, la faune animale ou humaine, et par l'ingéniosité aussi de leur invention sans cesse renouvelée, font songer parfois à l'exubérante et merveilleuse école des maîtres ornemanistes de la Renaissance. Sans doute ils les connaissaient et les ont de très près étudiés, comme l'a fait aussi l'école contemporaine de Munich. Toutes les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles, trop négligées de nous, toutes les nielles, tous les cuivres, tous les bois d'alors ; s'ils transposaient souvent l'œuvre du passé, au moins ne la copiaient-ils pas d'une main timide ou servile, mais lui donnaient-ils vraiment une sensation, un plaisir de création neuve. Parcourez, pour vous en convaincre, la collection du *Studio*, de *L'Artiste*, du *Magazine of Art*<sup>2</sup> ; voyez, dans le *Studio* surtout, les dessins pour ex-libris<sup>3</sup>, pour reliures, pour toutes les décorations possibles, et voyez, dans les concours du *Studio* et du *South Kensington*, ce que révélaient de talent rare tant d'artistes, de femmes, et de jeunes filles même. Alors ces nouveaux papiers peints, ces étoffes, ces tentures nouvelles qui ont transformé la décoration de nos intérieurs, furent créés par Morris, par Crane, par Voysey, tous en revenant d'abord à la nature, mais en revenant aussi aux véritables principes de l'ornementation, tels que les avaient appliqués et enseignés toujours, dans l'Orient ou l'Europe du passé, les vrais maîtres décorateurs.

Enfin, des architectes très ingénieux eux-mêmes, très artistes, restauraient l'art anglais d'autrefois ; ils relevaient la charmante et simple architecture du temps de la reine Anne, du XVIII<sup>e</sup>, du XVII<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle anglais ; ils introduisaient très justement encore dans ce renouvellement de leur art, – étant données la ressemblance des climats, des pays, des coutumes et une certaine communauté d'origine, – les formes architecturales et décoratives de l'Europe

**Maurice Bouval,**  
*Ombellière, lampe de table.*  
Bronze doré et verre moulé.  
Présentée au Salon de la Société des  
Artistes Français en 1903, à Paris.  
Macklowe Gallery, New York.



**Jan Toorop,**  
*Retour sur soi-même*, 1893.  
 Aquarelle, 16,5 x 18 cm.  
 Kröller-Müller Museum, Otterlo.

**Julia Margaret Cameron,**  
*Profil (Maud)*.  
 Photographie, 32,3 x 26,5 cm.  
 Musée d'Orsay, Paris.

**William Morris,**  
*Cray*, 1884.  
 Coton imprimé, 96,5 x 107,9 cm.  
 Victoria and Albert Museum, Londres.  
 (p. 16-17)

septentrionale, l'architecture colorée du pays où régnaient, des Flandres à la Baltique, non la pierre grise, mais la brique et la tuile rouge, dont la tonalité est si bien complémentaire de ce vert robuste particulier aux arbres, aux gazons, aux grasses prairies du Nord.

Or, la plupart de ces architectes, ne dédaignaient pas d'être à la fois architectes et décorateurs, ne comprenant pas même qu'il en fût autrement, que l'harmonie ne fût pas parfaite entre le décor extérieur de la maison et son décor intérieur, où ils cherchaient à composer, par l'ameublement et les tentures, une harmonie aussi, des accords, un ensemble heureux de formes et de couleurs neuves, plutôt claires, adoucies et calmes <sup>4</sup>.

Parmi ces hommes de haute valeur se trouvaient Richard Normann Shaw, Thomas Colcut, Ernst George et Harold Ainsworth Peto.

Ces architectes rétablissaient, ce qui nous manquait, la subordination de tous les arts de la décoration à l'architecture, subordination sans laquelle il ne se peut créer aucun style.

Nous leur devons certainement ces nouveautés, le décor clair, comme en nos logis du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le retour à la céramique architecturale, peut-être par des réminiscences de l'Orient, qu'ils avaient étudié, connaissaient beaucoup plus et mieux que tous, étant plus que tous en relation constante avec lui. C'est par eux que le bleu paon, le vert d'eau, les couleurs souriantes, ont commencé à remplacer le gris, le marron ou autres teintes si tristes.