

## **L'Art nouveau est-il soluble dans l'ornement ?**

**Aline Magnien**

L'exposition de la Pinacothèque de Paris, « L'Art nouveau, la Révolution décorative », qui s'est tenue du 18 avril au 8 septembre 2013, s'était elle-même proclamée « la plus importante rétrospective sur la question depuis 1960 ». Sans épiloguer sur cet argument, il est vrai que, comme le rappellent l'introduction et le texte du marchand et collectionneur Victor Arwas, le style Art nouveau a connu quelques rejets et éclipses, et ce, dès son apparition en France. En témoignent les appellations de « style nouille » ou de « style ténia », ces deux termes renvoyant à un champ peu exploré de la critique d'art, le registre alimentaire et intestinal, bien souvent utilisé en cette fin de siècle. Cela dit bien ce à quoi s'adresse, selon l'utilisateur du terme, l'objet de sa critique : les sens, le bas et non pas le haut, pour reprendre les oppositions de M. Bakhtine : l'Art nouveau ne s'adresserait ni à l'intelligence ni à l'esprit mais n'aurait comme fonction que de délecter, de faire plaisir. Or l'art a souvent, dans la tradition classique française particulièrement, voulu se donner d'autres missions.

Mais c'est aussi une allusion aux effets mêmes de ce style. Rappelons, en effet, que s'est désigné lui-même sous ce terme un mouvement esthétique qui se développe en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui touche essentiellement les arts appliqués, et se caractérise, pour certains de ses aspects, français en particulier, par le recours à la courbe et à la volute. Cela correspond à une vision de la nature, laquelle est tout autant géométrique, à vrai dire, comme l'exemple des cristaux le montre ; en l'occurrence, la souplesse des tiges et des fleurs sert à l'ornementation des meubles, assiettes, bijoux ou lampes, mais plus encore à dessiner leurs formes et conditionne leur structure. Dans l'idéal du moins, car bien souvent, justement, on en est resté à l'ornementation. Les objets, où se sont avant tout illustrés des décorateurs d'intérieur, des joailliers et des verriers, des affichistes et ceux que l'on appellerait des ornemanistes, sont plutôt réjouissants à l'œil. Pour peu bien sûr que l'on aime l'enroulement et l'arabesque, ou encore le « coup de fouet », autre manière de désigner ce style en référence à l'allure que prend souvent la ligne décorative dans ces objets ou ces meubles. Hector Guimard (1867-1942), Émile Gallé (1846-1904), Alfons Mucha (1860-1939) ou encore Louis Majorelle (1859-1926) en sont parmi les principales figures et évoquent immédiatement un art tout en souplesse où la chevelure et les corps des femmes tiennent une place importante.

La durée de vie de l'Art nouveau fut brève, comme le rappelle, dans sa contribution du catalogue<sup>1</sup> « Le style de l'amour et de la colère : l'Art nouveau hier et aujourd'hui », Paul Greenhalgh, directeur du Sainsbury Centre for Visual Arts de l'université de Norwich : 1892 si l'on prend comme date de départ la construction de l'hôtel Tassel de Bruxelles par l'architecte Victor Horta (1861-1947), ou 1895, date de

---

<sup>1</sup> Paul Greenhalgh (dir.), *L'Art nouveau, la Révolution décorative*, Paris, Skira-Pinacothèque de Paris, 2013, 224 p.

l'ouverture à Paris de la galerie *L'Art nouveau* par Siegfried Bing (1838-1905). Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, avant la Grande Guerre, en tout cas, l'Art nouveau disparaît, du moins en France. Sa dimension internationale contribua pour partie à son rejet avant la guerre, au moment de la montée des nationalismes en Europe, au profit d'un retour à la tradition et à l'ordre dans les années 1910. L'excès d'ornement avait été critiqué cependant dès le début et, en 1904, le critique d'art Gabriel Mourey annonçait la « faillite de l'art décoratif moderne ». La fortune critique de l'Art nouveau au cours du siècle qui suit est contrastée. Victor Arwas (*L'Art nouveau*) le souligne dans le catalogue : l'Art nouveau fut souvent affaire de collectionneurs passionnés, et de marché. Il faut avouer aussi que dans une production abondante, marquée par la diffusion tout aussi abondante des produits, la qualité est parfois inégale et que, devant la montée des cotes marchandes, le faux a prospéré, troublant la vision des acheteurs.

L'exposition est organisée en quatre sections (« Le Rôle de la nature », « Exaltation des sens et sensualité », « Érotisme, Modernité mystique : mysticisme et symbolisme », et enfin, « Vendre le nouveau style »). Les images grand format du catalogue, luxueusement relié, sont précédées, sans compter l'introduction, de trois essais de longueur et d'ambition inégales<sup>2</sup>.

La première section attire l'attention sur l'importance du motif naturel dans l'Art nouveau. Fleurs, insectes, animaux servent de source visuelle pour nombre de créateurs à l'époque (de René Lalique [1860-1945], voir les appliques du modèle *Blés*, 1907, n° 20, ou d'Emile Gallé, la jardinière *Coquelicots et pommes de pin*, 1890, n° 25). Dans la bijouterie, les boucles de ceinture de la maison Piel reprennent les motifs du papillon ou de la plume de paon (n° 26), celle de François Rupert Carabin (1862-1932) celui du chat (n° 59). Ce sont sans doute les verriers qui témoignent le mieux du lien très fort entre le matériau, la forme et l'ornement. Utilisant là encore des motifs de fleurs ou d'animaux, ces artistes-artisans témoignent de l'importance de ce domaine à l'époque. Dominique Morel, conservateur au Petit Palais, leur consacre un des trois essais du catalogue (« Le verre Art nouveau : de Gallé à Lalique ») et souligne combien ce matériau est adapté à cette esthétique en raison de sa ductilité et de sa souplesse. Les jeux de couleurs et de transparence, le mélange des textures que l'on retrouve dans la sculpture de l'époque sont aussi des caractéristiques de ces recherches : bronze, argent se mêlent au verre gravé, émaillé, ciselé, passé à l'acide, ce qui offre une gamme quasi infinie d'effets et de nuances. L'influence des arts asiatiques est évidemment très sensible, mais on peut se souvenir du rococo du XVIII<sup>e</sup> siècle qui a aimé la nature, la courbe et l'alliance des matières précieuses ou semi-précieuses.

La seconde section se consacre à un sujet toujours séduisant pour les visiteurs : le corps féminin et la sensualité, voire l'érotisme. Là encore, la courbe des formes féminines a été beaucoup exploitée par les artistes de l'Art nouveau. On les retrouve mises en valeur dans les sculptures, lithographies ou tableaux qui jalonnent ce parcours, ou, plus encore, dans les objets décoratifs. Des vitrines et des panneaux sont consacrés à ces figures mythiques de la Belle Époque que sont Sarah Bernhardt ou la danseuse Loïe Fuller. L'intérêt et la logique en sont parfois inégaux : faut-il

---

<sup>2</sup> Paul Greenlagh, « Le style de l'amour et de la colère : l'Art nouveau hier et aujourd'hui », p. 9-31 ; Dominique Morel, « Le verre Art nouveau : de Gallé à Lalique », p. 31-39, et Victor Arwas, « L'Art nouveau », p. 39-41.

vraiment placer la réduction chrysléphantine de la fameuse *Nature se dévoilant* d'Ernest Barrias (ca. 1895, n° 69) dans la vitrine consacrée à Loïe Fuller au prétexte qu'il y a une draperie importante dans la statuette ? Mais on apprécie, en revanche, au sujet de cette dernière, la ravissante statuette (1901, n°68) par Bernard Hoetger (1874-1949), artiste que l'on rapproche davantage de l'expressionnisme, et dont le talent, selon Apollinaire, était surtout d'imiter ses contemporains. Le petit film, daté de 1905, présentant la danse de la chauve-souris de Loïe Fuller, a bénéficié d'un programme de restauration d'archives cinématographiques – la Cinémathèque de Paris avait présenté l'an dernier un passionnant montage de films d'archives autour de l'exposition de 1900 – et permet de comprendre ce qu'était cette danse qui a tant fasciné ses contemporains, et qui évoquait pour Jean Lorrain « une sorte de lys géant [...] qui s'évase et tournoie sur lui-même, lumineuse fleur lente aux corolles d'opale, transparence enroulée de volutes et de lueurs de lune ».

La troisième section met l'accent sur le lien entre mystique et Art nouveau ou, plus exactement, entre certains de ses artistes et les tendances symbolistes. Emmanuel Villanis (1858-1914), membre comme Bernard Hoetger de l'écurie d'Eugène Blot, y est bien représenté avec quelques sculptures chrysléphantines (*Dalila*, 1900, n° 94) ou jouant subtilement des différentes patines (*Judith*, ca. 1900, n° 96). Le rêve, le mythe, l'incarnation d'idées abstraites (Pierre-Félix Fix-Masseau, *Le Secret*, 1899, n° 112 ; Maurice Bouval, *Le Sommeil* et *Le Réveil*, ca. 1900) se retrouvent dans ces œuvres qui témoignent parfois de l'influence de Gustave Moreau ou d'Odilon Redon. Là encore, le mélange des matériaux, l'utilisation de la céramique dans la sculpture (Ernest Chaplet, *Prière*, ca. 1900, n°97) dominant la section. Sarah Bernhardt y trouve une place à la fois comme sculpteur (*Autoportrait*, 1885, n° 108) et comme modèle, voire comme incarnation de l'Art nouveau (Georges Clairin, *Sarah Bernhardt* (1895, n° 121, ou Paul-François Berthoud, *Sarah Bernhardt en Jeanne d'Arc*, 1896, n° 107).

Enfin, dans la dernière section, *Vendre le nouveau style*, de nombreuses affiches mettent en valeur le talent le mieux connu de cette période, celui d'Alfons Mucha, mais aussi d'autres dessinateurs comme Georges de Feure (1868-1943) ou Eugène Grasset (1845-1917) que l'on retrouve, étant donné l'éclectisme de ses talents, dans d'autres sections. Qu'elle célèbre le *Salon des Cent*, tenu dans les locaux du journal *La Plume* entre 1894 et 1900, le magasin *L'Art nouveau* de Bing (Félix Valloton, 1896, n° 164) ou les spectacles de Liane de Pougy aux Folies Bergère (Paul Berthon, 1897, n° 184), l'affiche apparaît comme un mode de communication et d'expression particulièrement prisé à l'époque de ce que l'on appelait encore « la réclame », et forme une des sections les plus joyeuses et cohérentes de l'exposition.

Comme l'indiquent discrètement les cartels, plus clairement le catalogue et quelques articles parus dans la presse, l'exposition présente uniquement des œuvres issues de collections privées, généreusement mises à disposition par leurs propriétaires, qui sont aussi, pour l'essentiel, des marchands. Et c'est un peu là que le bât blesse car elle bénéficie et souffre dans le même temps de ce parti pris. Ces collections sont parfois remarquables et fort intéressantes, et l'on y verra des artistes peu représentés dans les collections publiques, parfois parce qu'ils ne sont pas de premier plan, comme Charles-Emile Jonchery (1873-1937), plus connu pour avoir été inculpé et condamné lors du procès des faux Rodin de 1919, que pour sa présence sur les cimaises publiques, ou des pièces au contraire extrêmement rares, tels les vases de Guimard de la collection Robert Zehil.

Mais ce type d'exposition pose quelques questions. Sans insister sur le mélange des genres quand les collectionneurs sont aussi des marchands, et que donc, les collections peuvent reparaître sur le marché, les choix d'un collectionneur ne sont pas ceux d'un musée, et ce n'est pas une simple question de moyens, qui peuvent être de fait au moins aussi grands que ceux d'une institution publique. Le regard, les choix effectués sont aussi fonction de ses goûts, de son œil, de son temps, et c'est un des pans entiers de l'histoire de l'art, que cette question de la collection. Mais cela ne permet pas *a priori* d'attirer le chaland, plus intéressé en général par les grands noms de l'histoire de l'art. On comprend bien pourquoi, donc, sauf célébrité assurée comme pour les Stein (« Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Stein », Paris, Grand Palais, 2011-2012) – et encore, comme l'indique le titre, ce ne sont pas les Stein qui ont été le plus mis en avant –, ou pour l'exposition « Une passion française. La collection Marlene et Spencer Hays », du musée d'Orsay, les institutions et les commissaires d'exposition hésitent à l'afficher clairement.

Ne pas assumer cette origine des œuvres, si ce n'est dans des cartels que les visiteurs ne décryptent pas forcément, amène à proposer une exposition qui, malgré la présence de quelques très belles pièces, ne permet pas d'en comprendre tous les enjeux ; partir de collections constituées ne permet pas non plus d'élaborer un parcours et un discours vraiment cohérents sur ce que fut ce mouvement artistique, et n'en renouvelle par conséquent pas l'approche, car il y a forcément trop de manques. Cela rend difficile la construction d'une exposition qui donne autant à penser et à réfléchir qu'à voir et admirer. Si l'on peut prendre plaisir à la visite de cette dernière, force est de constater que l'on reste sur sa faim.