

ART NOUVEAU

Sommaire

- Prise de vue
- 1. La naissance d'un style
 - Japonisme
 - La défense de l'artisanat
 - « L'arabesque volutante et longuement déroulée » (Émile Verhaeren)
 - La nature
- 2. La diffusion de l'Art nouveau
 - Les moyens de diffusion
 - Belgique
 - France
 - Paris
 - L'École de Nancy
 - Glasgow
 - Vienne
 - Barcelone
 - Pays-Bas
 - Italie
 - États-Unis
 - Allemagne
- Bibliographie

auteur

- **Françoise AUBRY**, conservateur au musée Horta
-

L'Art nouveau - ou modernisme en Catalogne, Jugendstil en Allemagne, style Sécession en Autriche-Hongrie, stile floreale ou Liberty en Italie - naît d'une même aspiration à la modernité. Une nouvelle bourgeoisie, constituée d'industriels, de commerçants, de professions libérales, aspire à un style qui lui soit propre. Elle ne désire plus imiter l'art de la cour ou la noblesse et les styles du passé, mais vivre confortablement dans un cadre harmonieux, voire, pour les plus esthètes, artistique. La maison de Des Esseintes, imaginée par J.-K. Huysmans dans *À rebours* (1884), devient un modèle : l'acte d'habiter peut se transformer en expérience artistique

quotidienne. Le mouvement se répand à travers l'Europe à partir de 1893 et s'éteint avec la Première Guerre mondiale. Ses protagonistes ont construit des palais pour la bourgeoisie et se sont penchés sur l'habitat bon marché de qualité. Ils ont regardé avec nostalgie la disparition de la société rurale, réfléchi aux rapports entre l'homme et la machine, cherché une forme appropriée pour les produits de nouvelles techniques (des appareils d'éclairage électrique aux stations de métro), utilisé le style comme une revendication d'indépendance face à une domination culturelle ou politique (Tchécoslovaquie, Finlande...). Le mouvement tourna vite au phénomène de mode qui s'empara du langage formel pour orner les lieux de sociabilité (cafés, restaurants...) et de commerce (banques, magasins...). Tant de légèreté et de frivolité lassèrent dès le début du XX^e siècle.

1. La naissance d'un style

Selon Émile Gallé, la nature « prête à l'artiste bien d'autres choses que les lombrics et ténias, les pseudo-varechs et les vermicelles affolés dont on a pensé faire avec beaucoup de talent, à l'occasion de 1900, un berceau où abriter le XX^e siècle » (*Le Mobilier contemporain orné d'après la nature*). Dans ce texte paru en 1900, une date que l'on utilise souvent pour définir le style Art nouveau, le créateur lorrain dénonce l'usage immodéré de l'arabesque dont les combinaisons décoratives caractérisaient l'Art nouveau naissant chez Victor Horta en Belgique ou Hector Guimard en France. Chez les créateurs les plus talentueux, cette ligne exprime la vitalité, la puissance germinative de la plante, elle anime les structures architecturales, le mobilier, les objets. Moins bien venue, elle constitue des décors parasites qui n'obéissent à aucune logique. Or, depuis le milieu du XIX^e siècle, de nombreux théoriciens s'étaient penchés sur le rapport entre le décor et la structure. La question était urgente, car avec la production massive d'objets que permettait l'industrialisation, il fallait fournir aux machines une quantité toujours croissante de modèles. Il était aisé de recourir à la copie des styles du passé, le répertoire étant inépuisable, de l'Égypte ancienne au rococo.

Le style néo-gothique connaît lui aussi une grande vogue, malgré les difficultés que représente son application à l'architecture domestique. Il est prôné par Eugène Viollet-le-Duc qui exercera une influence sur tous les protagonistes de l'Art nouveau par ses écrits, notamment le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868) et les *Entretiens sur l'architecture* (1863 et 1872). Architecte, restaurateur de monuments anciens, créateur d'ensembles décoratifs pour les châteaux d'Eu et de Pierrefonds, Viollet-le-Duc avait établi quelques principes fondamentaux : l'honnêteté dans l'usage des matériaux (utilisés dans leur état naturel), l'adoption d'un ornement subordonné à la structure, l'usage de matériaux contemporains (le fer, la fonte, le verre), l'emprunt de formes dans la nature. Le Vaudois Eugène Grasset (1845-1917), monté à Paris en 1871, constitue un maillon

important de la chaîne qui conduit de Viollet-le-Duc à l'Art nouveau : le mobilier qu'il dessine pour le photographeur Charles Gillot (1880-1885, musée des Arts décoratifs, Paris) évoque à première vue la Renaissance. Mais un examen plus attentif fait découvrir une profusion d'ornements empruntés à la flore et à la faune. En 1897, Grasset rédige l'introduction du beau recueil des planches de Maurice Pillard-Verneuil (1869-1942) sur *L'Animal dans la décoration* (1897), publié presque en même temps que son propre ouvrage *La Plante et ses applications ornementales* (1896).

Ces albums, qui allaient servir la diffusion de l'Art nouveau, s'inscrivent dans la lignée des recueils qui proposaient des compilations systématiques d'ornements en provenance du monde entier, comme la *Grammar of Ornament* (1856) d'Owen Jones ou *L'Ornement polychrome* (1869) d'Auguste Racinet. Dans l'ouvrage d'Owen Jones figurait une planche de Christopher Dresser (1834-1904) montrant comment on pouvait manipuler une plante pour en tirer un ornement construit. En 1862, Dresser publie un traité théorique *The Art of Decorative Design* qui exercera une grande influence. Il est le premier d'une lignée d'Art Botanists qui alliaient une connaissance scientifique de la nature à la capacité de composer un décor bien éloigné des effusions sentimentales du décor naturaliste victorien. Il monte son propre studio de design et, après avoir travaillé pour plusieurs manufactures, ouvre un magasin d'objets à caractère artistique à Londres, l'Art Furnishers' Alliance. Dresser anticipait ainsi la vogue des magasins d'art de la fin du siècle comme La Maison d'Art (1894) de Bruxelles, L'Art nouveau (1895) de Bing et la Maison moderne (1899) de Meier-Graefe à Paris. Il fera faillite très rapidement (1881-1883), et une grande partie de son stock sera repris par les Magasins Liberty. Le nom de Dresser est resté dans l'histoire du design à cause des objets créés à son retour du Japon, où il voyage en 1876-1877 : il rejette tout ornement au profit de la forme pure servie par la beauté du matériau. Des exemples comme le sien illustrent l'importance du rôle du Japon dans les nouveaux développements artistiques de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Japonisme

En 1854, à la suite des pressions américaines, le Japon ouvre ses portes au commerce international. À l'exposition de Londres en 1861, la Japanese Court révèle à un large public les beautés de l'art japonais. Lors de la fermeture de l'exposition, les objets sont achetés, notamment par l'architecte Edward Godwin. Celui-ci, qui construira Tite Street à Londres, l'habitation d'un grand japonisant, le peintre James Mac Neill Whistler, est l'auteur de meubles élégants, qualifiés d'anglo-japonais dans le catalogue du fabricant W. Watt (1877). Whistler lui-même fait œuvre de décorateur et obtient d'un de ses clients, Frederick Leyland, un riche industriel de Liverpool, de sertir son tableau *La Princesse au pays de porcelaine* (1864) dans un décor japonisant faisant écho au portrait féminin vêtu d'un kimono. Le décor de la Peacock Room prélude aux intérieurs artistiques de l'Art nouveau.

L'influence du Japon ne se limite pas seulement à l'emprunt de motifs exotiques.

Elle éveille aussi un nouveau sens de l'espace qui rompt avec la perspective géométrique inventée à la Renaissance ; elle incite à regarder d'un œil neuf la nature et ses phénomènes. En mai 1888, le marchand d'art japonais établi à Paris, Siegfried Bing, lance une nouvelle revue, *Le Japon artistique*, et souligne dans l'éditorial qu'au Japon la nature est un maître vénéré, dont les préceptes constituent une source intarissable où l'artiste puise son inspiration. Quelques années plus tard, en 1895, Bing convertit une partie de sa galerie d'art japonais en magasin d'objets d'art à l'enseigne de L'Art nouveau. Stupéfiés par la beauté des objets utilisés au quotidien par les Japonais, les Occidentaux prennent conscience de la nécessité de préserver une tradition artisanale dorénavant menacée par le développement de la production industrielle. Dans le programme de travail des Wiener Werkstätte fondés en 1903, l'architecte Josef Hoffmann expliquera : « Ce que nous voulons, c'est faire ce que les Japonais font depuis toujours. Peut-on imaginer n'importe quel objet d'art décoratif japonais usiné ? » Le goût du Japon s'insinue jusqu'au cœur de la vie quotidienne : l'Écossais Charles Rennie Mackintosh bat la campagne pour trouver les fragiles silhouettes de branches et des fleurs afin d'ornez les ensembles qu'il expose à Vienne (1900), Turin (1902) ou Moscou (1902-1903). La maigreur élégante de ses compositions florales inspirées par l'ikebana correspondait à l'austérité d'un décor où l'ornement et la couleur étaient mesurés avec un grand raffinement.

La défense de l'artisanat

Les défenseurs de l'artisanat poursuivaient un but social et esthétique. Ils s'élevaient contre l'asservissement de l'homme à la machine qui ôtait toute dignité au travail, et érigeaient en modèle le système de production des guildes médiévales. La première exposition universelle à Londres, en 1851, outragea le sens de la beauté de certains visiteurs : tant de laideurs étalées avec fierté par leurs producteurs ! William Morris (1834-1896) engage alors le combat en faveur de l'amélioration du cadre de vie : il s'agit de ne rien avoir chez soi qui ne soit beau et utile. Il fonde sa propre firme en 1861, Morris, Marshall, Faulkner and Co. Les premiers projets de mobilier lui sont fournis par son architecte Philippe Webb et les peintres préraphaélites Dante-Gabriel Rossetti et Ford Madox Brown. Morris va aborder avec un égal talent différents domaines des arts décoratifs : ses papiers peints inspirés par la nature, l'Orient et l'Inde, orneront les intérieurs les plus élégants et ne se démoderont pas ; certains furent utilisés plus de vingt ans après leur création par Victor Horta dans ses maisons qui étaient à la pointe de la modernité. Morris créera aussi des tissus, des vitraux, des tapisseries, fondera sa propre presse, Kelmscott Press en 1890. Socialiste convaincu, il aura une activité politique importante et développera ses idées dans un récit utopiste, *News from Nowhere*, publié pour la première fois en 1890 dans l'organe de la ligue socialiste, *Commonweal*. Son opposition à la division du travail, l'utilisation de matières premières de grande qualité, les nombreuses heures de travail manuel rendent ses créations coûteuses. Elles resteront le privilège des intérieurs des mieux nantis.

Les idées de Morris entraîneront la formation d'un mouvement qui acquiert son nom lors d'une exposition à Londres en 1888 : l'Arts and Crafts Exhibition Society. W. Morris, E. Burne-Jones, W. F. De Morgan, W. Crane figurent dans cette manifestation en compagnie de la Century Guild (fondée par A. H. Mackmurdo, 1882), de la Guild and School of Handicraft (fondée par C. Ashbee, 1888). Walter Crane, le président de la société, écrit dans la Préface du catalogue qu'il faut convertir les artistes en artisans et les artisans en artistes. L'idée maîtresse était d'abolir la différence née à la Renaissance entre arts majeurs ou beaux-arts et arts mineurs. Charles Ashbee sera appelé en compagnie de Mackay Hugh Baillie Scott à décorer deux pièces dans la résidence du grand-duc de Hesse à Darmstadt (1897).

L'architecture anglaise connaît la même faveur. Ainsi, en 1904, Herman Muthesius publie *Das Englische Haus*. Maison et jardin forment un tout, intégré dans le paysage. L'architecture des Arts and Crafts vise la simplicité et l'harmonie et renoue avec les anciennes méthodes de construction et techniques (fer forgé, menuiserie, plâtre). Charles A. Voysey (1857-1941) sera le maître d'un type de « cottage artistique » qui influencera par exemple Henry Van de Velde lors de la construction de sa maison personnelle (1895), Henri Sauvage pour celle de la villa Majorelle à Nancy (1901-1902) ou Josef Maria Olbrich pour la réalisation des maisons des artistes dans la colonie de Darmstadt (1901). Villas ou cottages empruntent souvent à l'architecture vernaculaire quelques traits de la tradition locale : asymétrie dans la répartition des volumes et des ouvertures, silhouette mouvementée des toitures, colombages, couleurs vives. Si la villa suburbaine, en bordure de mer ou à la campagne, affichait le plus souvent une simplicité raffinée, elle pouvait être aussi l'occasion pour l'architecte de s'abandonner à une fantaisie que n'autorisaient pas les règlements en ville : le Castel Henriette (1899) de Guimard à Sèvres ou les villas El Capricho (1883-1885) à Comillas et Vicens (1883-1888) à Barcelone de Gaudí affichent une exubérance qui ravissait l'imaginaire.

« L'arabesque volutante et longuement déroulée » (Émile Verhaeren)

Le japonisme de Whistler et le climat sulfureux entourant Oscar Wilde, qui venait d'achever sa pièce *Salomé*, inspirèrent Aubrey Beardsley dont les dessins, parus dans le premier numéro de la revue *The Studio*, sont parcourus d'arabesques. Leitmotiv de l'Art nouveau, cette ligne fluide et élégante qui émouvait tant les amateurs d'estampes japonaises apparaît d'abord dans la peinture et les arts graphiques : on la trouvera chez Pierre Bonnard et chez Maurice Denis. H. Van de Velde est sous l'influence des nabis lorsqu'il brode la tapisserie *La Veillée d'anges* (musée Bellerive, Zurich) qui marque en 1893 son rejet de la peinture de chevalet et sa conversion aux arts appliqués. La ligne Art nouveau peut sinuer comme un cours d'eau, ce qu'incarne la tapisserie *Les Cinq Cygnes* (1897) d'Otto Eckmann, tissée par les ateliers de Scherrebeck, ou vibrer d'énergie, comme balayée par une force mystérieuse, ainsi qu'on l'observe dans les broderies de Herman Obrist exposées à Munich et ensuite à l'Arts and Crafts Society de Londres en 1896.

L'arabesque semble aussi l'ornement le plus apte à exprimer la ductilité du métal que Victor Horta fit entrer, dépourvu de tout déguisement, dans les maisons bourgeoises. Dans l'hôtel Tassel (1893), des bouquets de cornières métalliques s'échappent de chapiteaux feuillus en un mouvement qui se répète dans la rampe d'escalier, les peintures murales et les mosaïques, comme une variante dépouillée du style rococo. La recherche de lignes tantôt douces, tantôt nerveuses s'incarne dans un répertoire de motifs floraux et végétaux mais aussi de corps féminins. L'image de la femme devint un leitmotiv dans tous les domaines des arts appliqués : la chevelure répandue, ornée de fleurs ou de bijoux compliqués, les vêtements ondoyants, l'expression mystérieuse, la sensualité des corps sont élaborés en un motif qui connaîtra une fortune européenne. Cet engouement fut renforcé par l'apparition de nouvelles formes de danse qui enchantèrent esthètes et artistes : la danseuse Loïe Fuller inspira un nombre important de créateurs (le Belge Georges Lemmen, l'Autrichien Koloman Moser, le Français Rupert Carabin...). À l'Exposition de Paris en 1900, elle eut son propre théâtre, fruit de la collaboration entre Henri Sauvage et Pierre Roche. La forme même du bâtiment rappelait les voiles immenses qu'elle faisait tournoyer et sur lesquels jouaient des faisceaux de lumière colorée. D'autres danseuses, comme Isadora Duncan, incarnèrent une forme de danse plus libre et plus dynamique. Leurs mouvements serpentins, qui s'inspiraient de la Grèce, de l'Égypte ou de l'Inde, entraient en résonance avec l'Art nouveau. Lorsque Claude Debussy invite le poète Stéphane Mallarmé à l'audition du *Prélude à l'après-midi d'un faune* en 1894, il évoque les « arabesques dictées par la flûte du faune ». Pour le musicien, « l'arabesque musicale ou plutôt le principe de l'ornement est la base de tous les modes d'art » (*La Revue blanche*, 1901).

La nature

Pour les créateurs de l'Art nouveau, le motif végétal n'était pas qu'une transcription fidèle à la manière d'un botaniste. Il importait d'exprimer un sentiment ineffable : « la grande communion de la nature » (dénomination d'une coupe de Gallé, 1900). Le décorateur moderne éveillera « les esprits et les âmes par la traduction des beautés épandues dans le monde ».

À l'époque de l'Art nouveau, des beautés inconnues de la nature étaient révélées : la découverte des fonds sous-marins, l'examen au microscope de micro-organismes fournissaient des motifs d'inspiration inédits. Ainsi à Munich, Herman Obrist et August Endell sont influencés par les travaux de Ernst Haeckel qui publie en 1899 *Kunstformen der Natur*. En 1895, Obrist dessine une *Moule fantastique*, et Endell construit en 1897 le studio de photographie Elvira décoré de formes grouillantes et fantastiques. Obrist avait pour objectif d'étudier le principe d'organisation derrière l'apparence de toute forme de vie, d'agrandir les détails observés au microscope, le changement d'échelle donnant naissance à des motifs nouveaux. Gallé rejetait un « mobilier naturaliste » où l'ornement semble fondu ou coulé, à l'encontre de tout principe constructif. Gaudí quant à lui n'hésita pas à mouler des êtres vivants pour orner le portail de la Nativité à

la Sagrada Familia (commencée en 1884) à Barcelone, mais il sacrifie aussi à une autre facette de l'Art nouveau : la création d'êtres fantastiques (le dragon de la Finca Güell ou la salamandre du parc Güell). Les appariements étranges ne manquent pas non plus : dans le domaine du bijou, le Français René Lalique et le Belge Philippe Wolfers assemblent des poissons, des serpents, des crabes...

Selon Eugène Grasset, la faculté de composer un ornement est un don poétique qui procède aussi d'une vision préalable. L'Art nouveau écossais doit sa particularité au don poétique de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) et des sœurs Margaret (1864-1933) et Frances (1874-1921) Macdonald, transformant en purs motifs décoratifs les beautés rêveuses des préraphaélites. Corps, oiseaux, fleurs et arbres sont stylisés à l'extrême et combinés avec des grilles, des carrés et des ovales. Lorsque Mackintosh et les sœurs Macdonald exposent à Vienne, en 1900, lors de la VIII^e exposition de la Sécession, l'impact sur l'Art nouveau viennois est considérable. Les combinaisons de lignes abstraites dynamiques et d'ornements naturalistes cèdent la place à des formes pures dénuées de toute référence à la nature. Le règne de l'ornement s'achève provisoirement. Il avait assuré la cohésion de l'architecture, du décor et du mobilier. La vitalité des liens créés par le premier Art nouveau, la charge symbolique et poétique des systèmes décoratifs apparaît désuète. L'architecte Adolf Loos peut alors proclamer que l'ornement est un crime (1908).

2. La diffusion de l'Art nouveau

Les moyens de diffusion

L'Art nouveau s'est diffusé très rapidement dans le monde grâce aux revues illustrées de photographies et aux expositions. En 1893 paraît à Londres *The Studio* qui affichait la devise « *Use and Beauty* » : elle contribua puissamment à faire connaître les Arts and Crafts. D'autres revues suivirent, comme *Dekorative Kunst* et sa version française *L'Art décoratif*, *Art et décoration*, *Innen Dekoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Jugend* en Allemagne, *Ver Sacrum* à Vienne, *Volné Smery* à Prague, *L'Arte decorativa moderna* à Turin.

L'affiche illustrée est un puissant moyen de diffusion ; son essor correspond à l'épanouissement de l'Art nouveau. La carrière d'Alfons Mucha est lancée par ses affiches pour l'actrice Sarah Bernhardt. Au faite de sa gloire, Mucha ouvre un cours de composition d'art décoratif et publie en 1902 des *Documents décoratifs*. Les parures élaborées que portent ses personnages féminins incitent le joaillier Fouquet à lui commander des dessins de bijoux.

Les grandes expositions universelles, comme celle de Paris en 1900, contribuaient à répandre les modes : à côté de sections consacrées aux produits de l'industrie ou de l'agriculture, à la présentation de nouvelles technologies, une place était réservée aux expositions d'art et d'arts appliqués : la Salle viennoise de J. M. Olbrich ou celle de

L'École des arts décoratifs de Vienne démontraient le renouveau des arts décoratifs autrichiens. Les pavillons des différents pays étaient rarement novateurs : ils évoquaient de préférence des formes d'architecture traditionnelle ou pastichaient des monuments fameux. L'Art nouveau constitua souvent une forme d'expression de révolte. À Prague, la Maison municipale (1903-1912) de Osvald Polívka et Antonín Baldánek, décorée par les plus grands artistes tchèques de l'époque, témoignait d'une volonté de s'approprier un style symbolisant la modernité et l'émancipation. À Paris, le Pavillon finlandais fit grande impression parce qu'il était l'expression authentique d'une nation qui cherchait à s'affranchir du joug russe. L'évocation de vieilles légendes finlandaises, le répertoire animalier, les emprunts à l'architecture ancienne de la Carélie, le mobilier rustique de A. Gallen provoquèrent une sensation de fraîcheur nouvelle.

Depuis le début des années 1890, il était fréquent que les salons artistiques accueillent des objets d'art, mais il n'existait pas de manifestation spécifique. L'exposition de Darmstadt en 1901, *Ein Dokument deutscher Kunst*, ouvre la voie des expositions totalement consacrées aux arts décoratifs. En 1902, la ville de Turin organise la première exposition internationale des arts décoratifs modernes, qui apparut comme un chant du cygne du premier Art nouveau. Par contre Darmstadt, forte de l'expérience de la Colonie des artistes, illustre la volonté réformatrice des créateurs allemands. Ceux-ci s'étaient regroupés très tôt dans des associations comme les *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* (Munich, 1897) ou les *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* (Dresde, 1898). Ils souhaitent rompre avec le caractère artistique recherché précédemment dans l'aménagement de l'habitation et qui aboutissait à un individualisme désordonné. L'architecture et les arts décoratifs doivent alors répondre à des critères de clarté, de simplicité, de naturel. L'époque où l'artiste touchait à tous les domaines de l'art industriel est révolue. L'avenir est à la professionnalisation. En 1906, Richard Riemerschmid présente à la troisième exposition d'art industriel allemand du mobilier démontable fabriqué par des machines (*Maschinenmöbel-Programm*), étudié pour convenir à des classes populaires. Le programme d'aménagement comprenait également les étoffes, les tapis, les lampes, les couverts... L'année suivante, des architectes, des industriels et des artisans se réunissent à Munich pour fonder le *Werkbund*, association destinée à l'amélioration du travail des métiers par la collaboration de l'art, de l'industrie et de l'artisanat. Henry Van de Velde (1863-1957) prononce un discours sur le thème d'art et d'industrie lors de la première assemblée du *Werkbund* en 1909. Mais au congrès de 1914, il entrera en conflit avec une partie des membres, adeptes de la « typisation » destinée à favoriser la production industrielle et l'essor des arts décoratifs allemands, en restreignant toute expression individuelle et originale. Van de Velde revendique alors ardemment le droit à la création libre et spontanée. Les protagonistes de l'Art nouveau avaient tenté de faire renaître ou protéger les modes de production artisanaux. En 1900, Olbrich rêvait qu'à Darmstadt se côtoieraient artiste et artisan jusqu'à ce que l'un et l'autre ne fassent plus qu'une seule personne. Les faits le démentiront, et le couple artiste-artisan sera remplacé par le couple designer-machine.

Belgique

Les premières traces de l'Art nouveau apparaissent en Belgique en 1891, avec la couverture du catalogue du Salon des XX, dessinée par le peintre Georges Lemmen. Les lignes souples et le lettrage révèlent un goût japonisant teinté d'influence anglaise. Lemmen collabore avec Van de Velde pour l'installation d'un fumoir dans la galerie L'Art nouveau de Bing, en 1895, l'année durant laquelle Van de Velde construit sa maison à Uccle. Ce foyer d'une simplicité raffinée doit beaucoup aux Arts and Crafts. Van de Velde en dessine tout l'aménagement intérieur, ce qui le pousse à créer en 1898 ses propres ateliers d'arts d'industrie et d'ornementation. Il se préoccupe aussi de la réforme de l'habillement féminin qu'il veut délivrer de la tyrannie de la mode. Le succès qu'il recueille aux expositions de Dresde en 1897 et à la Sécession de Munich en 1899 l'incite à déménager en Allemagne en 1900. Il poursuit sa carrière à Weimar où le grand-duc le nomme conseiller pour l'Industrie et l'Artisanat (1902). Van de Velde y construit l'École des arts décoratifs (1905-1906), dont il devient le directeur, et l'École des beaux-arts (1904-1911). Pour lui, la ligne est une force empruntée à l'énergie de celui qui l'a tracée. Elle est essentiellement dynamique et porte l'ornement en elle.

En 1893, Victor Horta (1861-1947) reçoit la commande d'un petit hôtel particulier pour l'ingénieur Émile Tassel. Il souhaite créer une architecture nouvelle en utilisant des structures métalliques, jusque-là réservées à la construction de bâtiments industriels, et les laisse apparentes. Celles-ci lui permettent de percer largement les façades et d'ouvrir les espaces intérieurs. La ductilité du matériau lui inspire un type d'ornement basé sur l'arabesque qui lie tous les éléments du décor. Dans ses intérieurs, il recherche une harmonie colorée dérivée de l'estampe japonaise et des peintures nabi, qu'il obtient par la couleur même des matériaux très variés, par les décors muraux et l'emploi du verre américain qui transforme la lumière naturelle. L'habitation devient un lieu d'émotions esthétiques sans cesse renouvelées. La clientèle de Horta appartient essentiellement à un milieu progressiste, ce qui lui vaudra la commande de la Maison du peuple pour le Parti ouvrier belge, qu'il construit en même temps que deux de ses plus beaux hôtels particuliers pour A. Solvay et E. van Eetvelde (1895). Son style, bientôt imité dans l'Europe entière, touche un vaste public grâce aux grands magasins, comme L'Innovation (1901). On disait de Horta que, de la plante, il prenait la tige mais pas la fleur.

Paul Hankar (1859-1901) lance une autre version du style Art nouveau lorsqu'il construit sa maison personnelle (1893). Il y montre son goût de la polychromie, du traitement varié des matières, du travail savant du fer forgé. Les fenêtres rondes qu'il dessine pour différentes maisons seront largement imitées. L'influence du Japon est sensible dans ses compositions : il combine des arcs à crochets avec des trames géométriques. Hankar est l'auteur de nombreuses devantures et aménagements de magasins. Son talent dans ce domaine lui vaut en 1897 de devenir l'ordonnateur de l'exposition coloniale de Tervueren : il y collabore avec Georges Hobé, Henry Van de

Velde et Gustave Serrurier-Bovy. La spectaculaire présentation des objets et produits du Congo contribua à la diffusion de l'Art nouveau. Une salle était aussi consacrée à la sculpture chryséléphantine : la *Caresse du cygne* de Philippe Wolfers ou le *Sphinx mystérieux* de Charles Van der Stappen unissent Art nouveau et symbolisme.

G. Serrurier-Bovy (1858-1910) débute en ouvrant un magasin à Liège, qui propose une gamme d'aménagements intérieurs et de produits importés d'Extrême-Orient. Au début des années 1890, il commence à dessiner du mobilier et expose un ensemble complet au Salon de la libre esthétique en 1894. Son Cabinet de travail, suivi en 1895 par une Chambre d'artisan, révèle l'influence anglaise et son souci de créer un mobilier de bon goût pour la classe moyenne. Il ouvre des magasins à Bruxelles, Paris et Nice, et monte des ateliers à Liège pour alimenter ceux-ci en mobilier et objets. Après une visite à Darmstadt en 1901, il bâtit sa villa L'Aube, à Cointe dans un style inspiré par les maisons de la Colonie des artistes. Sous l'influence probable de la Sécession viennoise, son mobilier s'épure et adopte des formes géométriques. Il cherche aussi à produire un mobilier bon marché, qu'il présente à l'exposition de Liège en 1905. Mais le mobilier Silex démontable, et dont les seuls ornements sont les pièces de fixation et les motifs au pochoir, restera une tentative sans suite en Belgique. La maison personnelle de Paul Cauchie (1905) est un rare exemple de l'influence de Mackintosh à Bruxelles : spécialiste du sgraffite, il transforme sa façade en affiche. L'effacement de la ligne belge se concrétise avec la construction à Bruxelles du palais Stoclet de Josef Hoffmann (1906).

France

Paris

En 1895, l'architecte français Hector Guimard (1867-1942) découvre les travaux de Horta à Bruxelles. Il est alors occupé à élaborer les plans du Castel Béranger, dont la conception est fort inspirée par Viollet-le-Duc. La rencontre avec Horta va libérer chez Guimard un élan créateur qui le pousse à exploiter toutes les possibilités de l'ornement linéaire et nerveux, sans oublier des motifs de masques et d'animaux fabuleux. Guimard se veut « architecte d'art », inventeur d'un style que les bouches d'entrée du métro parisien (1900) vont populariser. La fonte favorise la production d'éléments aux formes modelées qui permettent de varier les combinaisons. Cette compréhension de la standardisation poussera Guimard à éditer un catalogue de fontes artistiques « de style moderne » exécutées par la Fonderie de Saint-Dizier. Il collaborera aussi avec des fabricants de bronze, de luminaires, de tapis... Parmi les commandes de Guimard figurent des hôtels de maître (hôtel Nozal 1904, hôtel Mezzara 1910-1911, hôtel particulier de Guimard 1909-1913), une salle de spectacles (Humbert de Romans, 1897-1901), des maisons de campagne, des immeubles de rapport et une synagogue. À Paris, le groupe L'Art dans tout monte des expositions à la galerie des Artistes modernes de 1896 à 1901. Composé de Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Damp, Henry Nocq, Charles Plumet, Étienne

Moreau-Nélaton et Tony Selmersheim, il propose en vain pour l'exposition de Paris en 1900 un Foyer moderne destiné à une famille d'ouvriers, projet aux antipodes des luxueux ensembles regroupés sous l'enseigne de Bing. Le Pavillon de l'Art nouveau révélait Eugène Gaillard, Edward Colonna et Georges De Feure. La critique souligne une grâce qui renoue avec la grande tradition française, et qui estompe le scandale provoqué par les ensembles de Van de Velde lors de l'ouverture de la galerie en 1895. Parmi les architectes œuvrant à Paris, on retiendra surtout Xavier Schoellkopf qui anime les façades de ses immeubles de modelés doux et fondus, Jules Lavirotte pour son usage de la céramique et son ornementation flamboyante, Charles Plumet pour son rationalisme et sa mesure. L'Art nouveau fut essentiellement adopté pour des œuvres éphémères : restaurants, salles de spectacles, grands magasins (le Grand Bazar, rue de Rennes, de Henri Gutton ; La Samaritaine, rue de Rivoli, de Frantz Jourdain).

L'École de Nancy

L'Art nouveau à Nancy structure l'identité lorraine. La défaite française de Sedan avait fait de Nancy une ville frontière qui accueillit un afflux de population fuyant l'Occupation allemande. Très jeune, Émile Gallé (1846-1904) exécute des dessins de décor pour la firme de son père, spécialisée dans les arts de la table. Il sera d'abord initié aux techniques de la faïence et propose des interprétations originales de formes et motifs du XVIII^e siècle, du Japon, de l'Égypte et de la Perse, bientôt supplantés par des motifs naturalistes. En 1885, un département d'ébénisterie s'ajoute à la firme qui expose déjà en 1889 à Paris des meubles exceptionnels comme la table *Le Rhin* exécutée avec la collaboration de Victor Prouvé. Gallé use dans le travail du verre de techniques très variées : gravure à l'acide, au touret, applications à chaud, marqueteries de verre, émaillage. Nombre de ses œuvres portent des citations poétiques qui renforcent la fonction symbolique du motif. Gallé les appelle « verreries parlantes ». En 1901, il devient le premier président de l'Alliance provinciale des industries d'art, connue sous le nom d'École de Nancy. Parmi ses membres, on compte Louis Majorelle qui offre des services de décoration très complets. En effet, il possède, outre les ateliers de travail du bois, des ateliers de décoration sur étoffes, de ciselure de métaux, de ferronnerie d'art. Majorelle fabrique également des lampes avec la collaboration de Daum, qui a suivi avec succès la voie tracée par Gallé. Durant plusieurs années (1893-1897), Daum bénéficia de la collaboration de Jacques Gruber, qui se tournera ensuite vers le vitrail. Gruber utilise la gravure et la superposition de verres pour rendre avec subtilité des paysages et des motifs naturalistes. Eugène Vallin trahit une certaine influence belge, par son goût manifeste pour les lignes puissantes. Gallé meurt en 1904. L'École de Nancy jette ses derniers feux lors de l'Exposition internationale de l'Est de la France en 1909.

Glasgow

À la fin du XIX^e siècle, Glasgow est la seconde cité de l'Empire britannique. Le

développement de l'industrie et du commerce sont tels qu'on estime que, au tournant du siècle, la ville comptait environ trois mille étudiants en design. Nombre d'entre eux fréquentaient la Glasgow School of Art dirigée par Francis Newbery. Ce fut lui qui mit en contact Mackintosh et Herbert McNair, travaillant dans le même bureau d'architecture, avec les sœurs Frances et Margaret Macdonald. La parution du *Studio* en 1893 (avec des reproductions d'œuvres de Beardsley, Jan Toorop, C. A. Voysey) marque le quatuor, qui va expérimenter diverses techniques : le métal repoussé, le vitrail, la broderie, le plâtre, le dessin. Le travail de Mackintosh plut à Miss Cranston qui le chargea d'aménager plusieurs salons de thé dans la ville. Pour l'Argyle Street Tearoom (1897), il dessine une chaise avec un très haut dossier qui structure l'espace en jouant le rôle d'écran. En 1896, il remporte le concours pour l'École des arts, construite en deux phases (1896-1906 et 1907-1909). Mackintosh participe à la compétition lancée par la revue *Innendekoration* et remet en 1901 son projet de Maison pour un amateur d'art qui suscita un vif intérêt en Allemagne et en Autriche, au point d'influencer Josef Hoffmann lors de la conception du palais Stoclet. À l'exposition de Turin en 1902, F. H. Newbery rassemble autour des « Quatre » des élèves de l'École des arts (Jessie King, E. A. Taylor...), démontrant l'originalité du mouvement écossais.

Vienne

En 1897, le conseil municipal de Vienne accorde un terrain à la nouvelle association d'artistes, connue sous le nom de Sécession, présidée par le peintre Gustav Klimt et née de la scission du Kunstlerhaus. Dans le pavillon d'exposition à édifier, J. M. Olbrich voulait transmettre un sentiment de pure dignité évoquant la Grèce antique, en rupture avec les lourds bâtiments construits sur le Ring. Le fronton arbore la devise du groupe : « À chaque époque son art, à l'art sa liberté. » Le bâtiment fut prêt pour la II^e exposition de la Sécession qui accueillait des dessins et modèles du maître d'Olbrich, Otto Wagner, ainsi que des œuvres de Ashbee, Morris, Crane, Hoffmann et Olbrich. Chaque exposition sera scénographiée avec le plus grand soin : celle qui fut consacrée en 1902 à la statue de Beethoven de Max Klinger fut mémorable. Klimt conçut à cette occasion une frise qui exalte le pouvoir de l'art comme médiateur pour accéder à l'essence du monde. En 1903 naissent les WW (Wiener Werkstätte) sous la direction de Josef Hoffmann et Koloman Moser, encouragés dans leur démarche par Mackintosh qui les incite à produire des objets authentiquement modernes. L'exubérance décorative de la Majolika Haus d'Otto Wagner à Vienne, ou de la Chambre viennoise d'Olbrich à l'exposition de Paris en 1900 cède la place à une recherche de simplicité : les formes cubiques sont rehaussées d'éléments décoratifs, qui acquièrent une puissance extraordinaire par leur sertissage dans de grandes surfaces unies. La première commande importante des WW est le sanatorium de Purkersdorf en 1904. En 1905, Josef Hoffmann et les WW reçoivent la commande d'un hôtel particulier pour un riche banquier bruxellois, Adolphe Stoclet. Le bâtiment incarne au plus haut point l'idéal du *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art total). Le contraste qu'il offrait avec les œuvres

produites par l'Art nouveau belge était stupéfiant : ni traitement plastique des façades, ni structures affichées, mais des surfaces planes de marbre strictement encadrées de moulures de bronze doré. Outre les WW, de nombreux artistes enrichirent l'œuvre : Michael Powolny, Carl Otto Czeschka, Richard Luksch, Frantz Metzner. Klimt réalisa une frise pour la salle à manger, plus élaborée que la mosaïque byzantine qu'il admirait, conjuguant pierres fines, émail, métal repoussé, marbre, peinture - une œuvre dont la richesse pouvait rivaliser avec la beauté des collections d'antiquités de Stoclet. En 1907, les WW ouvrent le cabaret Fledermaus, autre œuvre d'art total, et un magasin Am Graben. En 1910, une maison de couture dirigée par Eduard Josef Wimmer est créée, et l'année suivante, Dagobert Peche est engagé comme collaborateur artistique : il est le promoteur d'une nouvelle vogue ornementale au sein des WW, qui allaient perdurer jusqu'en 1932.

Pendant que Hoffmann et les WW œuvraient pour une clientèle fortunée, Otto Wagner laissait son empreinte sur la ville, tandis que ses élèves allaient disséminer ses théories et son langage architectural dans tout l'Empire austro-hongrois. Otto Wagner travailla longtemps sur les plans d'aménagement de Vienne. En tant que conseiller artistique auprès de la commission des Transports et de la commission pour la Régulation des eaux du canal du Danube, il est l'auteur de nombreuses gares, stations de métro, ponts, bâtiments d'écluse. Les stations de Schönbrunn (*Hofpavillon*) et de Karlsplatz (1898-1899) mêlent historicisme et Art nouveau. Les deux villas qu'il construit pour son usage personnel (1886-1888 et 1912-1913) illustrent son évolution de l'historicisme vers la recherche d'un volume compact, rythmé par des ouvertures de même proportion et sobrement décoré de motifs géométriques. Ces derniers traits étaient déjà bien présents dans les bâtiments de la Caisse d'épargne (1904-1906) et l'église Am Steinhof (1905-1907), construite au sein d'un hôpital psychiatrique, dont les façades sont recouvertes d'un parement de plaques de marbre fixées par des clous métalliques. Elle constitue un rare exemple d'Art nouveau appliqué à un édifice religieux. Sa beauté devait exercer un effet thérapeutique. L'influence de Wagner se transmet aussi par ses publications, notamment *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke* (1889, 1897, 1906, 1922) et *Moderne Architektur* (1895, 1899, 1902).

Barcelone

Comme dans la plupart des villes possédant un important patrimoine Art nouveau, l'explosion démographique de Barcelone fait craquer la ceinture des anciens remparts : un gigantesque quartier neuf, l'Eixample, est planifié. Dès les années 1880, Gaudí témoigne de son tempérament original, transformant à sa manière des formes héritées des styles néo-mudéjar et gothique : les ferronneries de la Casa Vicens (1883-1888) ou de la Finca Güell (1884-1887) sont d'une extraordinaire richesse ornementale. La puissance du travail de ferronnerie est accentuée par la délicatesse des appareillages de brique, des enduits décorés de sgraffites, des parements de carrelages colorés et de trencadis (mosaïque de carreaux brisés). Gaudí sut exprimer de façon unique

l'intériorité par de simples couloirs scandés d'arcs paraboliques (collège Les Teresianes, 1889-1894), la loggia et le puits de lumière central du palais Güell (1886), les voûtes de brique de la chapelle de la Colonia Güell (1898-1915). La Sagrada Familia dont il accepte de diriger le chantier en 1883 est une œuvre de titan, non achevée à ce jour, destinée à célébrer la foi et ses mystères, ainsi que l'émerveillement devant la nature. S'il utilise souvent des motifs naturalistes, il peut se montrer plus allusif, comme à la Casa Milá, où la masse de pierre du bâtiment évoque une montagne, et les cheminées des guerriers montant la garde, ou encore comme à la Casa Batllo dont la cage d'escalier donne l'impression de pénétrer au cœur d'un organisme vivant. De 1905 à 1914, Josep Maria Jujol collabore avec Gaudí, apportant son sens de la couleur et du modelage, sa poésie dans l'assemblage d'éléments de récupération. Josep Puig i cadafalch revisite dans la Maison Amatler le gothique catalan décliné dans un foisonnement décoratif propre au Modernisme. Lluís Domènech i Montaner transforme les colonnes du palais de la Musique catalane en arbres fleuris. À l'intérieur, l'emportement des sens que procure la musique est exalté par la lumière qui fait chatoyer la coupole renversée, par la couleur des vitraux et mosaïques et par le mouvement des grandes sculptures de l'avant-scène qui évoquent l'engouement de l'époque pour les opéras de Wagner.

Pays-Bas

Le rationalisme constructif de Viollet-le-Duc est transmis par P. J. H. Cuypers, auteur de la Gare centrale (1885) et du Rijksmuseum d'Amsterdam qui accueille dans ses ateliers les futurs créateurs de l'Art nouveau hollandais : T. Nieuwenhuis, C. A. Lion Cachet, G. W. Dijsselhof, J. L. M. Lauweriks, K. P. C. De Bazel. Les ornements géométriques abstraits apparaissent très tôt, à cause de l'influence du mouvement théosophique qui voyait dans la géométrie le principe ordonnateur du cosmos. Deux sortes de productions vont distinguer particulièrement la Hollande : le batik et la porcelaine. La première se développe à la suite de l'importation de tissus en provenance de la colonie hollandaise en Indonésie. J. Thorn Prikker, C. Lebeau et G. W. Dijsselhof s'illustreront particulièrement dans ce domaine. Les motifs de batik vont à leur tour inspirer les décors des faïences de Rozenburg. Jan Eisenloeffel se distingue dans l'art du métal par ses pièces uniques ou ses créations pour l'industrie. Le bâtiment le plus emblématique de la qualité artistique atteinte en Hollande est la Bourse de commerce d'Amsterdam (1896-1903) d'Hendrik Petrus Berlage, qui obtient la collaboration de Jan Toorop pour des tableaux en céramique, de R. N. Roland Holst pour les peintures murales, de A. Derkindere pour les vitraux et de J. Mendes Da Costa pour les sculptures.

Italie

L'organisation d'une grande exposition d'arts décoratifs à Turin en 1902 signale la prééminence des régions du nord de l'Italie dans le développement de l'Art nouveau. Le style Liberty fut très perméable aux modèles étrangers, comme le dénote déjà son

appellation due à la vogue dont jouissaient les produits du magasin anglais. En 1898, Alfonso Rubbiani, restaurateur de monuments anciens, fonde Aemilia Ars à Bologne en s'inspirant du modèle des guildes anglaises et du mouvement préraphaélite. Les pavillons d'exposition que construit Raimondo d'Aronco à Turin font écho à l'architecture de l'École d'Otto Wagner, et à Palerme l'architecte Ernesto Basile, créant du mobilier pour la firme Ducrot, copie, avec de légères transformations, les exemples français et belges. Quelques créateurs affichent une réelle originalité, comme Alessandro Mazzucotelli dans le domaine du fer forgé et Giovanni Beltrami dans le domaine du vitrail. En architecture, Giuseppe Sommaruga à Milan mélange réminiscences baroques et Art nouveau (Palazzo Castiglioni, 1903), Pietro Fenoglio à Turin et Giovanni Michelazzi à Florence conjuguent motifs linéaires abstraits et ornementation sculptée opulente. Celle-ci caractérise le mobilier de Vittorio Valabrega et d'Agostino Lauro. Le mobilier de G. Cometti s'apparente davantage aux Arts and Crafts. L'art de la céramique fut particulièrement illustré par deux firmes : l'Arte delle Ceramiche de Galileo Chini (Florence) et Richard Ginori (Milan). L'œuvre de Carlo Bugatti est étrangère à toute classification : le mobilier est recouvert de parchemin, calligraphié de motifs japonisants, les ornements en métal repoussé et nielle sont d'inspiration mauresque. Le salon de jeu Escargot exposé à Turin est formé d'enroulements, le siège devenant une pure forme plastique.

États-Unis

John La Farge et Louis Comfort Tiffany mettent au point dans les années 1880 une nouvelle sorte de verre opalescent, coloré par des oxydes métalliques, qui provoquera une renaissance de l'art du vitrail aux États-Unis et en Europe. Tiffany profitera du développement de l'éclairage électrique pour créer des abat-jour en vitrail pour lampes. En 1894, il met au point le verre « favrile », irisé comme les vases antiques retrouvés lors de fouilles archéologiques : la beauté des vases découle de leur forme et des effets de matière. Tiffany sera apprécié et imité dans l'Europe entière avec succès comme dans le cas des verreries Loetz en Bohême. En 1893, à l'occasion de l'exposition colombienne de Chicago, Louis Sullivan conçoit le Pavillon des transports dont la Porte dorée révèle l'intérêt pour un riche ornement orientalisant subtilement polychromé. Il conçoit le Guaranty Building de Buffalo (1894-1895) comme un squelette habillé de terres cuites qui semblent brodées d'une efflorescence complexe de motifs organiques et géométriques. En Californie, les frères Charles et Henry Greene construisent et aménagent à Pasadena des maisons de bois qui montrent une assimilation profonde des principes de l'art japonais servis par une exécution artisanale parfaite.

Allemagne

Munich et Darmstadt sont les deux grands centres de développement du Jugendstil. En Bavière, un groupe d'artistes va produire une variante du Jugendstil s'inscrivant dans la lignée des Arts and Crafts. En 1900, à l'exposition universelle de Paris, Richard

Riermerschmid expose une Chambre pour un amateur d'art dans laquelle l'ornement organique est encore présent. Il abandonne ensuite celui-ci en tirant un effet décoratif de la simple beauté du bois et de ses proportions. Il fournit de nombreux dessins, entre autres pour des fabricants de grès et renouvelle élégamment cet art populaire. Il a également une activité d'architecte et construit en 1901 à Munich un théâtre moderne, dans un Jugendstil accompli. Bernhard Pankok offre une facette plus excentrique du style munichois comme le montrent ses participations aux expositions de Paris en 1900, de Turin en 1902 et de Saint Louis en 1904. Il est également peintre et illustrateur (*Jugend, Innendekoration*), tout comme Otto Eckmann, marqué davantage par l'art japonais et adepte d'un style plus naturaliste. Tous trois sont liés à Herman Obrist, qui fonde sa propre école en 1902.

En 1899, le grand-duc de Hesse invite sept artistes à s'installer à Darmstadt sur la colline de Mathildenhöhe. L'Autrichien J. M. Olbrich, seul architecte du groupe, occupe une place prépondérante. Il est chargé de l'implantation générale, de la construction des ateliers (Ernst-Ludwig Haus) et de plusieurs villas, ainsi que des bâtiments temporaires de l'exposition de 1901. En 1905, le grand-duc se remarie. Olbrich reçoit la commande d'une tour, la Tour du mariage en forme de main qui se dresse devant un hall d'exposition (1908) : les deux constructions sont inaugurées au moment de la troisième exposition de la Colonie. Chacune de ces manifestations laissera des traces : fontaine, bassins aux nénuphars, temple du cygne, bosquet de platanes décorés de sculptures de Bernard Hoetger. La Mathildenhöhe est un musée en plein air, mais elle fut d'abord un lieu où l'art et la vie fusionnèrent idéalement dans une recherche de clarté, de simplicité et d'élévation spirituelle. Peter Behrens dessine à Darmstadt sa propre maison et aborde tous les domaines des arts appliqués. Il sera, à partir de 1907, le conseiller artistique des usines A.E.G. Quant à Hans Christiansen, adepte d'une ligne florale influencée par l'Art nouveau français, il était aussi un grand admirateur de l'art populaire porteur selon lui des qualités fondatrices d'un art futur : simplicité, nature et poésie.

L'Allemagne et les pays scandinaves partagent un style particulier, le « style dragon », qui peut se mâtiner d'Art nouveau. Ce style était inspiré par les sagas, la mythologie nordique et les découvertes archéologiques de bateaux vikings. L'art du tissage, sous l'impulsion de Gerhard Munthe en Norvège et de l'École de Scherrebeck en Allemagne, connut un épanouissement exceptionnel. L'influence allemande et finnoise marque l'Art nouveau letton : ce sont surtout les immeubles à appartements de Riga, construits par centaines à partir de 1899, qui en témoignent. En Finlande, l'Art nouveau est lié au romantisme national et porté par H. Gesellius, A. Lindgren et E. Saarinen, auteurs du Pavillon finlandais à l'exposition de Paris en 1900. Leur maison et atelier communs à Hvitträsk allient des matériaux traditionnels, le bois et le granit, empruntés à l'architecture populaire et médiévale, associés au raffinement décoratif de l'intérieur.

Ecrit par **Françoise AUBRY**

Ouvrages

F. AUBRY & J. VANDENBREEDEN, *Art nouveau en Belgique. Architecture et intérieur*, Duculot, Louvain-la-Neuve, 1991

V. BECKER, *Art nouveau Jewelry*, Thames and Hudson, Londres, 1985

R. BOSSAGLIA, E. GODOLI & M. ROSCI, *Torino 1902. Le Arti decorative internazionali del Nuovo Secolo*, Fabbri editori, Milan, 1994

R. BOSSAGLIA & V. TERRAROLI, *Il Liberty a Milano*, Skira, Milan, 2003

J.-P. BOULLION, *Journal de l'Art Déco 1903-1940*, Skira, Genève, 1988 ; *Journal de l'Art nouveau 1870-1914, ibid.*, 1985

D. CHALMERS-JOHNSON, *American Art nouveau*, H. N. Abrams, New York, 1979

J. CLAIR dir., *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986

G. FAHR-BECKER, *L'Art nouveau*, Könemann, Cologne, 1997

P. GREENHALGH dir., *Art nouveau 1890-1914*, V & A Publications, Londres, 2000

L. PARRY dir., *William Morris*, Philip Wilson Publishers in association with The Victoria and Albert Museum, Londres, 1996

H. OTTOMEYER dir., *Wege in die Moderne Jugendstil in München 1896 bis 1914*, Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung, Munich, 1997

B. DE RIQUIER I PERMANYER, F. CABANA, L. DOMÈNECH I GIRBAU, A. GARCIAESPUCHE, L. FIGUERAS, A. PUIG, M. CERDÁ I SURROCA, X. AVIÑÓA & M. MANADÉ, *Barcelone fin-de-siècle*, Hazan, Vanves, 2001

F. RUSSEL dir., *Art nouveau-Architecture*, Academy Editions, Londres, 1979

W. J. SCHWEIGER, *Wiener Werkstätte. Art et Artisanat 1903-1932*, P. Mardaga, Liège, 1986

G. P. WEISBERG, E. BECKER & E. POSSÉMÉ dir., *Les Origines de l'Art nouveau. La maison Bing*, Musée Van Gogh-Musée des Arts décoratifs-Fonds Mercator, Amsterdam-Paris-Anvers, 2004

S. WICHMANN, *Japonismus*, Schuler Verlagsgesellschaft, Herrsching, 1980 ; *Jugendstil floral funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten, ibid.*, 1984.

Expositions

Aemilia Ars. 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna, Collezioni Communalì d'Arte, Bologne, 2001

Art nouveau en Belgique, palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1980-1981

L'École de Nancy. 1889-1909. Art nouveau et industries d'art, galeries Poirel, Nancy, 1999

Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901-1976, Hessisches Landesmuseum, Kunsthalle, Mathildenhöhe, 1976-1977

Les articles liés

- AFFICHE
- ALLEMAND (ART)
- ANGLAIS (Art et culture)
- ANGLAIS (Art et culture) - Aquarelle
- ANGLAIS (Art et culture) - Architecture
- ANGLAIS (Art et culture) - Peinture
- ANGLAIS (Art et culture) - Sculpture
- ARCHITECTURE (Matériaux et techniques) - Fer et fonte
- ARTISANAT
- ARTS DÉCORATIFS
- BALLEŦ (HISTOIRE DU)
- BARCELONE
- BEARDSLEY (A. V.)
- BERLAGE (H. P.)
- BUGATTI (C. et R.)
- DESIGN
- DOMENECH I MONTANER (L.)
- ESPAGNE - L'art espagnol
- EXPOSITIONS UNIVERSELLES
- FULLER (L.)
- GALLÉ (É.)
- GAUDÍ (A.)
- GLASGOW
- GUIMARD (H.)
- HOFFMANN (J.)
- HORTA (V.)
- JAPON - Les arts
- JUGENDSTIL
- KLIMŦ (G.)
- MACKINTOSH (C. R.)
- MOBILIER

- MORRIS (W.)
- MUCHA (A.)
- MÉTAL (ARTS DU)
- OLBRICH (J. M.)
- ORNEMENT (histoire de l'art)
- QUATRE (GROUPE ANGLAIS DES)
- SERRURIER-BOVY (G.)
- SULLIVAN (L. H.)
- SÉCESSION (mouvement artistique)
- TAPISSERIE
- TIFFANY (L. C.)
- VAN DE VELDE (H.)
- VERRE (ART DU)
- VIENNE
- VIOLLET-LE-DUC (E. E.)
- WAGNER (O.)
- WERKBUND (DEUTSCHER)
- ÉTATS-UNIS - Arts plastiques et architecture