ART NOUVEAU IN PROGRESS / ART NOUVEAU EN PROJET
PROCEEDINGS OF THE COLLOQUIUM
ACTES DU COLLOQUE
WIEN - 24 & 25/10/2002

Réseau Art Nouveau Network

Table of contents /
Table des matieres

LE RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK

Le Réseau Art Nouveau Network est une association internationale fondée en 1999 par une quinzaine de villes possédant toutes un riche patrimoine Art nouveau. Depuis, grâce au soutien de l'Union européenne, le Réseau développe et encourage la collaboration entre les experts et institutions chargées de la sauvegarde et de la mise en valeur de ce patrimoine, en organisant de nombreux échanges de connaissance et des actions communes de dimension européenne

THE RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK

The Réseau Art Nouveau Network is an international association, launched in 1999 by fourteen cities all possessing a rich Art Nouveau heritage. Since then, thanks to the backing of the European Union, the Network has developed and encouraged collaboration between the experts and institutions responsible for protecting and promoting this heritage, organising several events where skills can be shared, as well as joint initiatives at European level.

TABLE OF CONTENTS / TABLE DES MATIERES PAGES

Introduction 4-5

Allocution de bienvenue / Welcome speech – Caroline Mierop 6-8

The Perception of Art Nouveau, Iconography and Historiography /
La perception de l'Art nouveau, iconographie et historiographie – Dr. Stephan Tschudi-Madsen 9-12

L'Art nouveau dans les expositions internationales autour de 1900 /
Art Nouveau in International Exhibitions around 1900 – Dr. Rossana Bossaglia 13-14

The National Pavilion at the Paris World Fair of 1900, an Archetypal Building in Finnish Architectural History / Le pavillon national à l'exposition universelle de Paris en 1900, une construction paradigmatique dans l'histoire de l'architecture finlandaise – Dr. Ritva Wäre 15-18

Riga's 700th anniversary Jubilee Exhibition of 1901 /
L'Exposition de 1901 pour le 700e anniversaire de Riga – Jānis Krastiņš 19-22

Ljubljana – Vienne – Prague : les relations culturelles à l'époque de l'Art nouveau /
Ljubljana – Vienna – Prague : Cultural Relations during the Art Nouveau Period – Breda Mihelič 23-26

La ligne Art nouveau / The Art Nouveau line – Prof. Dr. Jean-Paul Bouillon 27-36

La restauration du décor intérieur de style Art nouveau : les chimères de l'authenticité /
The Restoration of Art Nouveau Interior Design : Illusions of Authenticity – Françoise Aubry 37-40

Restoration and Future Presentation of Charles Rennie Mackintosh's Ingram Street Tea Rooms /
Restauration et mise en valeur future de l'Ingram Street Tea Rooms de Charles Rennie Mackintosh – Alison Brown 41-44

Emile André et le Parc de Saurupt à Nancy /
Emile André and the Parc de Saurupt in Nancy – Hervé Doucet 45-50

Inventing the Ideal City, the Narratives and Symbolism of Art Nouveau /
L'invention de la ville idéale, narrations et symbolisme de l'Art nouveau – Dr. Paul Greenhalgh 51-54

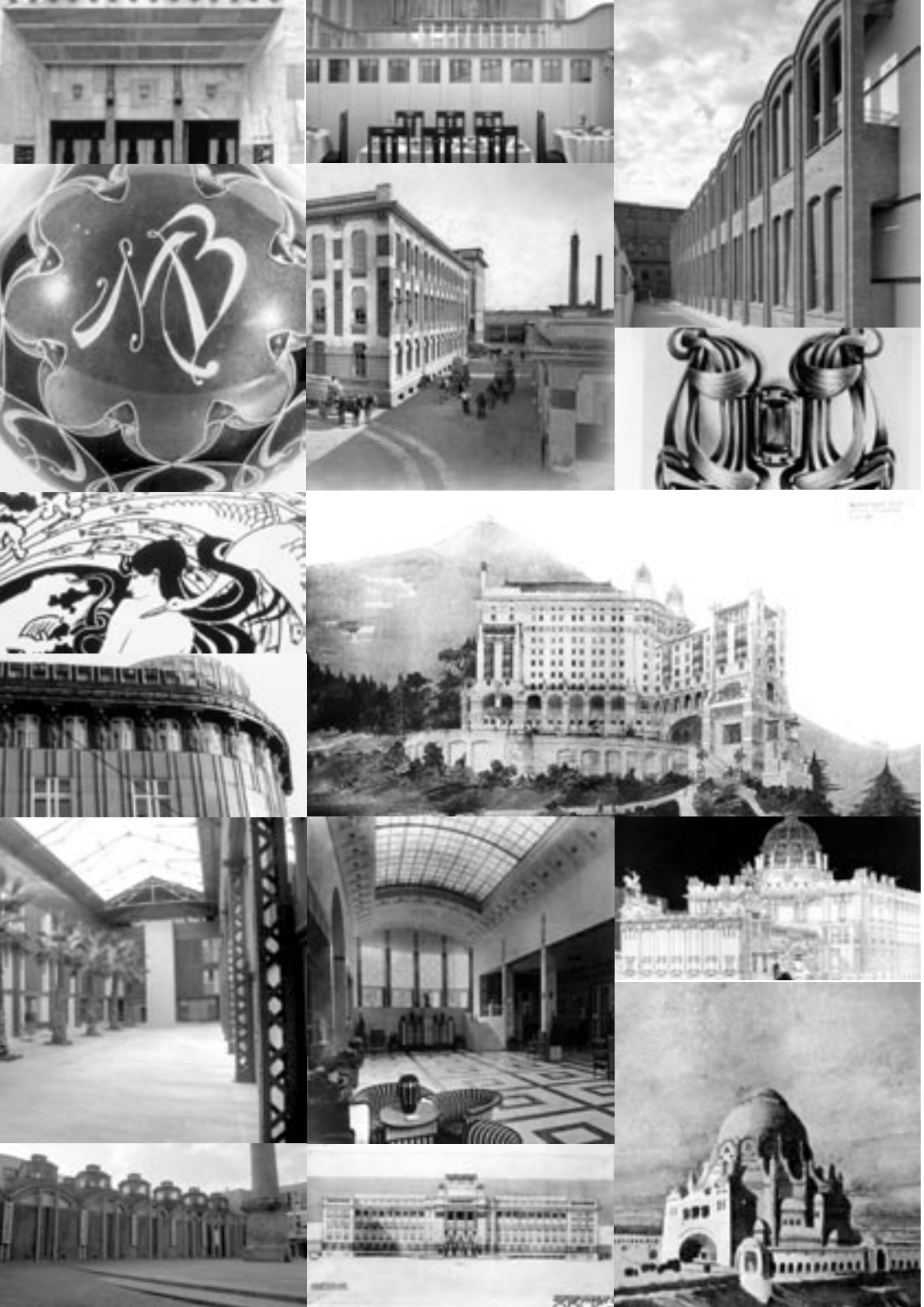
Barcelona's Modernisme Trail and the Municipal Programme of Preservation and Restoration of Gaudi monuments on the Occasion of the Gaudi International Year 2002 / La Route du Modernisme de Barcelone et le programme municipal de sauvegarde et de restauration des monuments de Gaudi dans le cadre de l'Année internationale Gaudi 2002 – Cristina Trius Chassaigne, Lluis Bosch 55-59

Projets manqués et rêvés, développements anciens et futurs du Stile Liberty dans la province de Varese / Unfulfilled and Would-be Projects : Past and Future Developments of the Liberty Style in the Province of Varese – Giuseppe Pacciarotti 60-65

Some Hungarian examples of Unaccomplished, Demolished and Reconverted Art Nouveau Buildings / Quelques exemples d'édifices hongrois de style Art nouveau jamais réalisés, disparus ou reconvertis – Jànos Gerle 66-69

Visionary Projects in Vienna never Accomplished, around 1900 /
Projets visionnaires non réalisés, à Vienne autour de 1900 – Rainald Franz 70-75

Terrassa, réhabilitation du patrimoine moderniste industriel /
Terrassa, the revival of the Modernist Industrial Heritage – Domènec Ferran i Gomez 76-80



Introduction

The Art Nouveau heritage, as we know it today, is the product of several vicissitudes. In addition to the great examples of architecture and applied arts dating from this period, now preserved within cities and museums, there are a multitude of projects which were never carried out or were temporary in nature, as well as demolished buildings or forgotten structures which, in some cases, have now benefitted from new usage. All these works display a variety of illustrations of this style so worthy of remembrance, and they deserve to be better known and appreciated.

Using a wide range of European examples, this international colloquium has presented the first general record of that heritage, which has been subject in varying degrees to obscurity, loss, or re-usage. Over three sessions, the lecturers have explored the problems inextricably linked to reflections on the nature, origins or future of Art Nouveau in Europe. The historiography behind the rediscovery of this style, retraced by Stephan Tschudi-Madsen, enables us to follow the slow process that led in successive stages to its recognition on a world-wide scale. This rehabilitation has been gradual, as opposed to the sudden extreme popularity– described by Rossana Bossaglia – that Art Nouveau enjoyed in the early XX century, notably due to international exhibitions. Jean-Paul Bouillon has produced an in-depth analysis on the important role played by the Art Nouveau line, both structurally and as an identifying feature, as distinguished from other, similar modes of expression. Art Nouveau's relationship with the city and urban design, evoked by Paul Greenhalgh, illustrates the quest for a new, symbolic order comparable to the ethos of modernity. Finally, Françoise Aubry has criticised the whimsical pursuit of authenticity in the restoration of Art Nouveau interiors, pleading instead for greater awareness of the « emotion » involved in this type of operation. This extensive evaluation is completed by analyses of several actual cases. In this way, the Réseau Art Nouveau Network has sought to contribute to the rediscovery of vital elements within Art Nouveau's creative output, promoting better understanding of a movement which has left its mark on most European cities.

Le patrimoine Art nouveau, tel que nous le percevons aujourd'hui, est le fruit de nombreuses vicissitudes. Face aux grands témoins de l'architecture ou des arts appliqués de cette période, désormais protégés dans les villes et les musées, se dresse la multitude de projets jamais réalisés ou éphémères, d'œuvres détruites, ou encore d'édifices oubliés qui, dans certains cas, bénéficient actuellement de nouvelles affectations. Toutes ces réalisations constituent autant d'expressions de ce style dont il convient de conserver la mémoire et qui méritent d'être davantage mises en valeur.

Ce colloque international a proposé pour la première fois, à travers un large éventail d'exemples européens, un état des lieux de ce patrimoine ayant subi, à des degrés divers, la logique de l'oubli, de la disparition ou de la réutilisation. Au cours de trois sessions, les conférenciers ont abordé des problématiques indissociables de toute réflexion sur la nature, les origines ou le devenir de l'Art nouveau en Europe. L'historiographie de la redécouverte de ce style, retracée par Stephan Tschudi-Madsen, permet de parcourir le lent processus qui, par étapes successives, a amené à sa reconnaissance à l'échelle mondiale. Une réhabilitation progressive à opposer à l'engouement très soudain – décrit par Rossana Bossaglia – dont fit l'objet l'Art nouveau au début du XXe siècle, grâce notamment aux expositions internationales. Jean-Paul Bouillon livre une analyse approfondie du rôle structurant et signalétique de la ligne Art nouveau, à distinguer d'autres modes d'expression similaires. La relation de l'Art nouveau à la ville et à l'imaginaire urbain, évoquée par Paul Greenhalgh, illustre, elle, la quête d'un nouvel ordre symbolique pouvant être assimilé à la modernité. Françoise Aubry dénonce, enfin, la recherche d'une authenticité chimérique en matière de restauration des intérieurs Art nouveau, plaidant pour une meilleure prise en compte de l'« émotion » dans ce type d'interventions. L'analyse de nombreux cas concrets complète ce vaste tour d'horizon, par lequel le Réseau Art Nouveau Network a souhaité contribuer à la redécouverte d'un pan essentiel de la production Art nouveau, et promouvoir ainsi une meilleure compréhension d'un mouvement ayant marqué de son empreinte la plupart des pays d'Europe.

Allocution de bienvenue

CAROLINE MIEROP, COMMISSION EUROPÉENNE, CONSEILLÈRE POUR LA CULTURE AU CABINET DE MADAME VIVIANE REDING

C'est un plaisir pour moi d'ouvrir ce colloque du Réseau Art Nouveau Network aux côtés du Dr. Denscher et de la Ville de Vienne, et c'est un plaisir tout particulier de représenter à cette occasion la Commission européenne et la Commissaire européenne à la culture, Madame Viviane Reding, puisque l'Europe a été à vos côtés dès l'origine, qu'elle vous apporte son soutien depuis 1999, et un soutien important.

Ce soutien, c'est d'abord de l'argent - et cet argent est trop rare dans notre champ de compétences que pour ne pas souligner le caractère relativement exceptionnel d'une subvention qui dépasse, globalement, le million d'euros: à vrai dire, seuls deux réseaux ont bénéficié d'un soutien de cette importance dans le domaine du patrimoine culturel, depuis la mise en place, en 1999, de l'actuelle Commission.

Vous connaissez nos procédures de sélection: il ne pouvait en aucun cas s'agir de préférences personnelles, ni de pressions politiques ; ce soutien financier-là vous est acquis car les experts chargés d'évaluer les projets candidats à une subvention vous ont fait confiance et vous ont renouvelé celle-ci sur la base de vos premiers résultats. Le soutien que nous vous apportons est aussi politique, et il s'exprime dans notre souci de valoriser au mieux et de faire largement connaître, y compris d'ailleurs au sein des institutions communautaires elles-mêmes, un type de collaboration, une manière de travailler, de confronter et de mettre en commun, qui illustrent de façon exemplaire ce que nous appelons la dimension européenne ou, mieux, la plus-value européenne dans l'action culturelle.

Je m'adresse, je le sais, à un public sans doute peu familiarisé avec les politiques communautaires, ses bases légales, ses modes de fonctionnement institutionnels - sans compter le vocabulaire qui accompagne cette « machinerie » complexe.

Mais il est important que vous sachiez que la culture n'a une place dans les Traités de l'Union européenne que depuis 10 ans, et que cette place est encore bien fragile, ne fût-ce que parce que les procédures de décision qui sont liées à la politique culturelle (je parle du vote à l'unanimité du Conseil) risquent de bloquer totalement toute initiative, toute action culturelle, quand l'Europe sera passée de 15 à 25 voire 27 Etats Membres. L'unanimité à 27 est difficilement concevable sauf, et au mieux, sur base du plus petit (très petit) commun dénominateur ...

Il est donc indispensable de faire connaître, à l'opinion publique mais aussi aux décideurs publics, à tous les échelons – local, régional, national, européen – ce que l'Europe veut et peut faire: ni se substituer aux autorités compétentes dans les Etats Membres (ce qui reviendrait à les déresponsabiliser, et ce serait dramatique pour le patrimoine !), ni imposer une manière unique de faire, de voir et de penser (ce serait idiot et de toute façon totalement illusoire) mais faire «en plus», créer des liens et des synergies – c'est cette plus-value-là qu'il nous faut chaque jour démontrer; et c'est de la qualité de la démonstration que dépendra la place de la culture dans le futur traité, et l'indispensable modification des procédures de décision.

S'il est un message politique que je voudrais faire passer aujourd'hui, à vous tous et peut-être plus particulièrement encore à ceux d'entre vous qui viennent des pays candidats à l'Union, de Hongrie, de Slovénie, de Lettonie – car c'est là, pour des raisons certainement légitimes, que s'expriment les plus fortes craintes d'une « uniformisation » culturelle –, c'est le message de l'utilité et de la nature de l'action culturelle d'échelle européenne.

Si vous pensez, comme la Commissaire que je représente, que votre travail commun est utile au patrimoine et à l'épanouissement culturel de votre région, de votre pays, et de l'Europe, si vous pensez que l'élargissement est un atout dans votre domaine et non un handicap, que l'Europe a un rôle à jouer et une responsabilité à assumer dans ce domaine, et que cette responsabilité doit s'exprimer, concrètement, dans des programmes et des budgets, faites-le savoir, et ne laissez pas aux seuls professionnels de la politique le soin de décider pour les professionnels du patrimoine.

Mais revenons à l'Art nouveau, au travail accompli par votre réseau, à vos projets.

La petite plaquette que vous venez de publier montre bien les différentes facettes de votre action, de la sauvegarde à la promotion, de la recherche et de l'étude à la formation, entre autres. Vous ciblez des publics eux aussi très diversifiés, des enfants des écoles aux professionnels de la restauration, et vous revendiquez une démarche engagée, rigoureuse et critique, innovante aussi, en projet (*in progress*) comme l'indique le « générique » de votre programme 2001-2004.

C'est cette notion dynamique (mais plus incertaine) du projet que vous avez également choisie pour définir la re-lecture que vous voulez proposer de l'Art nouveau européen, dans ce colloque d'abord, dans une grande exposition ensuite :

- le projet (c'est à dire le futur) parce que, vous le soulignez, de très nombreux édifices Art nouveau « mineurs » sont aujourd'hui encore méconnus, insuffisamment protégés, en mal d'affectation et de restauration. C'est pourtant ce patrimoine mineur (immobilier et mobilier) qui donne sa véritable épaisseur, son instrument de mesure le plus juste, à un mouvement artistique, dans sa capacité du moins à « faire », à marquer notre histoire culturelle.
- le projet, c'est aussi (étonnamment) le passé : ce qu'il reste d'une œuvre quand celle-ci a disparu, ce qui existe d'une œuvre qui n'a jamais été réalisée. Le projet s'incarne dans des archives – de la correspondance, des dessins, des maquettes, des bordereaux – et ces archives se sont révélées non seulement précieuses mais aussi solides, plus solides et plus durables que la pierre, je devrais dire, malheureusement ... Je ne peux m'empêcher d'évoquer à ce propos la figure « maudite » de l'architecte belge Paul Hankar. Un architecte longtemps oublié parce que mort très jeune, avant d'avoir pu accéder à aucune véritable commande publique, oublié parce que mobilisé par de nombreux programmes éphémères (magasins, restaurants, exposition universelle, etc.), oublié parce que, dès les années 1940, certaines de ses oeuvres majeures avaient déjà été détruites, oublié plus encore parce que ses archives avaient été perdues.

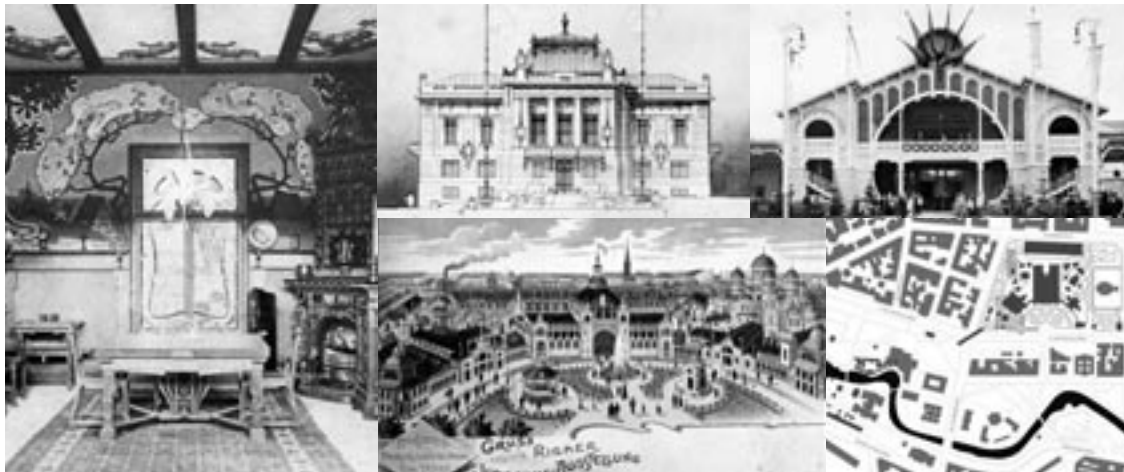
C'est la redécouverte (fortuite, si je me souviens bien) de ses archives qui a permis la redécouverte de l'œuvre et, par ricochet, de tout un nouveau pan « rationaliste » de l'Art nouveau belge.

Votre démarche, en ce sens, s'annonce pleine de redécouvertes, de réévaluations aussi, d'avancées scientifiques et techniques. Je vous en félicite.

Permettez-moi, sur le thème de la redécouverte et sous prétexte de Paul Hankar, de citer quelques mots du professeur François Loyer: « L'oubli prolongé dont un artiste aussi important que Paul Hankar fut la victime – alors que son rôle avait été décisif, tant dans l'invention de l'Art nouveau que dans son dépassement – n'est pas sans poser problème: il révèle a posteriori les limites de notre regard sur l'histoire, comme notre incapacité à appréhender le passé en dehors de nos propres critères de jugement. »

Cette citation renvoie, dans le contexte de la publication dont elle est tirée (il s'agit du catalogue de l'exposition *Paul Hankar, Dix ans d'Art Nouveau*, présentée à Bruxelles en 1991), aux critères de jugement qui sont liés à l'époque, au temps, à l'air du temps. J'ajouterais, et ce sera ma conclusion, que nos critères de jugement sont aussi liés au lieu, c'est-à-dire à nos perspectives culturelles particulières, à notre champ de perception (y compris notre champ visuel); et c'est aussi tout l'intérêt de votre réseau, tout son potentiel, que de poser sur une même période de l'histoire, sur un même mouvement artistique – même s'il s'exprime de manière très diverse – une extraordinaire variété de regards, de références, de connaissances, d'approches, proportionnelle au nombre de pays et de régions représentés dans votre réseau et actifs dans votre projet.

C'est une démarche, une attitude scientifique et intellectuelle plus difficile qu'il n'y paraît, mais c'est la seule, me semble-t-il, qui soit légitime aujourd'hui.



Welcome speech

CAROLINE MIEROP, EUROPEAN COMMISSION, ADVISER FOR CULTURE, CABINET OF THE COMMISIONER MRS VIVIANE REDING

The Réseau Art Nouveau Network has enjoyed the benefit of support from the European Commission since 1999. This support is financial in nature – involving over one million euros in subsidies – as well as political. It is expressed in the care taken by Europe to cultivate and promote a particular type of partnership, a way of working, confronting issues and sharing, which clearly illustrate the so-called «European dimension» or the added-value, from the European standpoint, of cultural co-operation.

Culture policy has only featured in European Union Treaties for the last ten years. Its place there is still tenuous, a fact principally due to decision-making procedures, namely, the Council's ruling on the unanimous vote. This carries the risk that any initiative could be reduced to its minimum or even blocked, particularly when the number of European member states rises from 15 to 25, or even 27 and more. It is therefore vital to inform the public, as well as the political decision–makers, of what Europe wants to and can do in the field of culture. It cannot become a substitute for the relevant authorities within member states, nor can it impose a single way of doing, seeing and thinking. But it can create links and synergy. This benefit, coupled with the quality of its outcome, will determine and legitimise the nature and the importance given to cultural policy and action in the future treaty. The work achieved by the Réseau Art Nouveau Network, and the whole groundwork done by artists and professionals is the best advocate for the utility and responsibility of Europe in the cultural field.

The Réseau Art Nouveau Network programme, in its many aspects, is the ideal example of the approach that the European Commission aims to promote. The dynamic concept of a past in progress prompts us to think of the future and of the need to pay more attention to a «minor» Art Nouveau heritage, which gives this artistic movement its true depth. Yet, equally, it refers to the past, to what remains of a lost work, or what exists of a work which has never been carried out, such as correspondence, drawings or models. In this regard, rediscovery and re-evaluation reflect criteria of judgement linked to era, time. But they also reflects criteria linked to place, that is, to our particular cultural perspectives.

The great achievement of the Réseau Art Nouveau Network is to have examined one period of history, and one artistic movement, using an extraordinary variety of standpoints, references, types of knowledge and approaches, corresponding to the number of countries and regions actively involved in this project.

The perception of Art Nouveau: historiography

STEPHAN TSCHUDI-MADSEN, FORMER DIRECTOR-GENERAL OF THE DIRECTORATE OF CULTURAL HERITAGE, NORWAY

1925-1940. GERMAN RESEARCH

The historiography of Art Nouveau can conveniently be divided into three periods. The first period, from 1920-1940, was dominated by German scholars, who treated the movement mostly as a thoroughly German phenomenon. Der Jugendstil was regarded as "ein stilhistorisches Phänomen", rather than an aesthetic and artistic contribution, as is seen, for instance, in Ernst Michalski's Die Entwicklungs-geschichtliche Bedeutung des Jugendstils in 1925. In 1935 Fritz Schmalenbach wrote Jugendstil, where he paid particular attention to the two-dimensional qualities of the German style. Friedrich Ahlers-Hestermann's book Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, was published in 1941. He regards "der Jugendstil als ein geistesgeschichtliches Ereignis" – the Jugendstil as a spiritual event – and underlined the importance of Henry van de Velde with a whole chapter. Victor Horta was mentioned only by a quotation from Muthesius.

An artist like Salvador Dali was needed to rectify this. In 1933 he declared that "Art Nouveau - Modern Style" as he labelled it – was "the most original and the most extraordinary phenomenon in the history of art" [1]. At the same time a young German art historian, Nikolaus Pevsner, was carrying out painstaking research into the period with his studies on William Morris and Walter Gropius. His Pioneers of Modern Design, as it later became known to thousands of students, served as their "bible" as they researched the period. At this time, however, publications on the Jugendstil were mostly in German, and one could count the books and articles on the fingers of one hand. The notion "Art Nouveau" was long forgotten.

1950 - 1965. REDISCOVERY OF THE STYLE

In the late 1940s, when research and museum activities were revived once more after the war, it seemed to be high time to re-evaluate the whole period, Mid and Late Victorian included. On the Continent, the period is more logically labelled Historicism, because it was inspired by all the historic styles. In order to understand Art Nouveau, one must be familiar with Historicism, because the decline of this period holds the keys to the new movement. We now enter the second phase of Art Nouveau's Historiography, 1950-65. Gradually it became clear that it was more than just a German movement, and the style captured the interest of important museums in Europe. It was not long before America followed suit. In 1950 the first plans for an exhibition devoted to the decorative arts at the turn of the century (1900) took place in the Victoria and Albert Museum in London – the world's most important decorative arts museum. The event was inspired and organized by Peter Floud.

At the same time Kunstgewerbemuseum Zurich also planned an exhibition which was to deal with more or less the same period, but from a more Continental point of view. Hans Curjel was the organiser and executive director in Zurich. He wanted to present an international overview of the decorative arts at the turn of the century, mostly in Europe, exhibiting the most beautiful objects of the period - from Tiffany to Riemerschmid, from Gallé to Guimard and from van de Velde to Voysey. The exhibition was simply called Um 1900 and opened in June 1952. Peter Floud's exhibition was called Victorian and Edwardian Decorative Arts, and opened in October the same year.

Both exhibitions turned out to be of fundamental importance, which is easier to see today than it was at the time. They represented the dawning of the second phase of research. Curjel's exhibition was an eye-opener, Floud's paved the way to further studies. The first engaged the public aesthetically; the second prepared the ground for the whole period in Great Britain, where so much of the theoretical and artistic background of Art Nouveau is to be found. None of them, however, knew of Tassel House or mentioned the Belgian architect Victor Horta.

This brings me to a little incident which might deserve to be given a few words – hoping that the audience will not find it to be a retrospective "ego-trip", but rather an event typical of the time, showing how completely unknown Art Nouveau was, just 50 years ago.

Victor Horta's first major work, the Tassel House in Brussels, is regarded as the first fully developed Art Nouveau monument - dated 1893. I had seen contemporary illustrations of it in the library of the Victoria and Albert Museum, and once in Brussels I asked a taxi driver to take me to Professor Tassel's house, no. 12 Rue de Turin. Neither the street nor the house was to be found, so I went to the police to find out if the house had been destroyed during the war. "Mais, non Monsieur, we have just changed the name of the street". The one time famous house of Professor Tassel was now transformed into a Maison de Couture, and there was no possibility of a young Art Nouveau student being allowed into such an establishment. I only caught a glimpse of a half-dressed woman and

none of the original railings, stained glass windows or fantastic wall decorations which had fascinated me so much in the periodicals at the library. To take a photo was unheard of. Madame was most hostile. One should never take "no" for an answer, so I went to my Embassy and asked for a Letter of Reference. There was no point in mentioning Art Nouveau – they had never heard of such a thing. But still I was not allowed into the house of Hope and Glory. However, I took the letter to the Musée du Cinquantenaire and l'Archive Central Iconographique d'Art National – and finally we were allowed to take some photos of the Tassel House – none of the models! These photos (black and white, naturally) were the first to be taken of Horta's work in recent times. Today the house is perfectly restored and has been listed, whilst Horta's own house in the neighbourhood has been converted into a museum.

It was somewhat later that I fully understood the meaning and importance of Horta's exuberant structural play with iron and stone, partly in the guise of the Neo-Gothic style, partly transformed into catching, grasping and growing forms, thus giving the whiplash lines a structural and symbolic meaning. This metamorphosis of Nature into structural ornaments provides a functional allusion – if not illusion. Moreover it is, in its abstract way of binding and linking different materials and elements together, rather unique in the history of style, and perhaps Art Nouveau's most original contribution to that history. The Tassel House was the first building where this extremely elegant play of line was fully developed as ornamentation and in three-dimensional decoration. This was just 50 years ago; let me now return to the current growing interest in Art Nouveau-Jugendstil and to the world of museums. America has now also come into the picture. In 1958 Peter Selz organized a very important exhibition called "Art Nouveau. Art and design" in the museum of Modern Art, N.Y., followed, along with an excellent book. One of the greatest show-pieces was a gate from the Paris metro, made by Hector Guimard. Typically enough the museum had acquired it from the Paris Transportation Board for next to nothing. Who could be interested in that sort of queer railing? Only Americans!

In the same year, 1958, the Germans entered the scene again with the great exhibition "Aufbruch zur modernen Kunst" in Munich. In 1960 France launched the elegant and well-documented "Les Sources du XX^{e} siècle", followed by the unforgettable "Wien um 1900", 1964; then it was Munich's turn once more, with Europäische Kunst und die Jahrhundertwende. Kunstgewerbemuseum, Berlin, contributed with Werke um 1900 in 1966. All these exhibitions had the most exquisite catalogues, richly illustrated and documented and based on systematic research. After 1965 it is almost impossible to list all the exhibitions held throughout the world. Every country has contributed, every field has been examined, every craft studied in depth.

At the same time research in the period was flourishing at the universities. Nikolaus Pevsner's book ran to new editions and for every edition the new results were integrated, most notably in chapters dealing with Art Nouveau. My book, Sources of Art Nouveau, first edition, came out in 1956. In the same year Ahlers-Hestermann's Stilwende, from 1941, was reprinted and revised. In 1959 Peter Selz's book was published; in 1964 Robert Schmutzler produced the richly illustrated Art Nouveau - Jugendstil. Maurice Rheims dealt mostly with French Art Nouveau. His books, published in 1964 and 1966, contained excellent illustrations.

The Art Nouveau period had by now been rediscovered and appreciated anew, through museums and research. The historic development of the style was clear, its relationship to the fine arts and to literary movements such as Symbolism was understood, each nation and each craft found its place. I think it is fair to say that from around 1965 a new phase of research started. The ground work was done, and the time for specialising, penetrating into details and adjusting results had come. A peculiar form of interest in Art Nouveau was the Neo-Art Nouveau movement, which originated in the hippy milieu in California during the 1960s. By now the bibliography of Art Nouveau-Jugendstil was nearing 200 titles.

Even at that time, however, the style could sometimes be astonishingly misunderstood. Let me add another little incident which happened here in Austria. In 1963-64 my old friend Alf Bøe, later director of the Munch-Museum in Oslo, was in Vienna in his capacity as curator of the Kunstindustrimuseum in Oslo. He wanted to visit one of Joseph Hoffmann's main works, the Purkersdorf Sanatorium, 1903-05, which was well known from the periodicals of the time. To his great amazement he found that the dining hall had been cleared of its chairs and most of the light fittings. He asked where could they be. The reply was that they were all in the loft. Up he went, and found all the chairs; he asked politely if he could be allowed to buy some of them. "Take as many as you want" was the answer. Modestly he took four chairs, generously giving one to each of the three Arts and Crafts museums in Norway; the fourth he gave to the Kunstindustrimuseum in Copenhagen. Later he found out that the rest had been bought by an American!

1965 - 1980. THE ACADEMIC PHASE

The third phase of Art Nouveau historiography, which dawned in about 1965, was characrerised by its academic, theoretical emphasis. Biographies were published on all the major architects, designers and artists. To date, there are almost 60 works devoted to Charles Rennie Mackintosh and over 40 to Victor Horta, not to mention Gaudi, Mucha and Tiffany. All the different materials have been examined: jewellery, silver, pewter, glass, textiles, not forgetting poster art or ceramics, book-illustration or furniture – in short, all the crafts which Art Nouveau-Jugendstil revived. By this time the relationship between architecture and the fine arts had also been studied, for instance Hans H. Hofstatter's Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, published in 1963. Every nation was examined: Rossana Bossaglia produced Il Liberty in Italia in 1968; Roger H. Guerrand wrote the history of L'Art Nouveau en Europe (1965), Jean-Paul Bouillon's Journal de l'Art Nouveau appeared somewhat later, in 1985. In that year the bibliography numbered about 2,000 works. What it is today, I think no librarian would dare to guess. I can only say that we have reached the prestigious level of the coffee-table book, which is now practically a must for any art-loving household. Among the most exquisite are Robert Schmutzler's classic Art Nouveau-Jugendstil, 1964; Maurice Rheims' L'Art 1900 and Gabriele Fahr-Becker's Jugendstil, 1996, perhaps the most up-to-date and comprehensive presentation of the style. Published in several languages, it weighs nearly 3 kilos.

As for exhibitions, I think we reached the zenith with the biggest and most important Art Nouveau exhibition ever, Art Nouveau 1890 -1914, which was held in the Victoria and Albert Museum in 2000. Paul Greenhalgh was responsible for the catalogue, which was of the highest quality.

Once regarded as a German phenomenon, heralded by Henry van de Velde and especially rich in the two-dimensional aspect, it is now seen as a European style with very important contributions from America, which originated in Great Britain, exploded suddenly onto the Belgian scene in the early 1890s (Victor Horta being its sublime representative), flourished in France around 1900 and developed in every European country with its own national characteristics - no nation mentioned, no nation forgotten.

The country which hosts us today, however, merits special attention. In Austria a very distinctive form of Art Nouveau-Jugendstil developed. Like that of the Glasgow School, it was rectilinear and geometric and no less elegant and refined, but there were none of the growing, budding and organic features which are so well known from all the other national variants of the style. Because of this, and thanks to their great architects such as Loos, Wagner and Hoffmann, Austria led the way to the architecture of the future. Out of interest, I can tell you that I asked Joseph Hoffmann about his predilection at that time for square and rectilinear compositions, as well as the use of black and white as the only colours. It was so different from the work of all the other architects and designers during that period. He wrote to me in September 1954, saying: "... the pure square and the use of black-and-white as dominant colours particularly interested me as these clear elements had not appeared in former styles". This indicates, on the one hand, that he was just as preoccupied by creating something new as all the other architects at the time, yet on the other hand it tells us that he did not look to nature for inspiration. This sets him apart from architects of other nations and gives us an idea of his stature - and importance.

In the 1980s the need for protecting Art Nouveau-Jugendstil architecture became evident, and Manfred Speidel led the Unesco-inspired project "International Joint Culture Study on the problems of preserving and restoring the cultural heritage of immovable objects of Art Nouveau-Jugendstil". The first fruits of this appeared in 1987, with the Newsletter Art Nouveau Jugendstil. This was followed by several more, and by the important meeting in Helsinki in 1989. In 1994 The Turin Declaration on preservation of Art Nouveau-Jugendstil architecture was issued, and in 1999 the "Réseau Art Nouveau Network" was established, initiated by the Belgian Service des Monuments et des Sites. 13 towns from 11 countries in Europe participate in this important organisation, all sharing the ambitious aim of being a "gateway" to research on European Art Nouveau-Jugendstil.

As I allowed myself a little personal note in the beginning, I am perhaps permitted to do so at the end as well. The message goes to the young scholars who are interested in, and working with Art Nouveau. In 1952-53 I worked as a British Council scholar in London, researching a style which interested me very much – Der Jugendstil ! One day, however, I came across a book called Art Nouveau. Beautiful pictures, American, expensive, but perhaps not what I had expected. What to do? I went to professor Nikolaus Pevsner and said I was a Norwegian student interested in Jugendstil - and in the bookshops in London I had found a book which had already dealt with the subject. Should I give up my studies of the period? Even if I thought the book was not too good, and I disagreed with the author's conclusions? He looked at me and answered: "If this book is bad, a good one is needed. If the book is good, you write a better one. You just go on, Mr. Tschudi."

With this rather uncompromising remark ringing in my ears, I went to Brussels. So I say to you who are

studying the period, if you feel that so much has already been done in the field that it is difficult to find a new angle or a fresh perspective, remember that there is always a stone which could be turned anew, and bear in mind that if you stand upon the shoulders of your colleagues, you have the great advantage of having a wider horizon and a broader outlook. There is still much to be done - nationally and internationally. May this colloquium in Vienna inspire and foster further research in the field.

1 *Minotaure*, no. 3-4, pp. 69-70

Historiographie de la perception de l'Art nouveau

STEPHAN TSCHUDI-MADSEN, ANCIEN DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA DIRECTION DU PATRIMOINE CULTUREL, NORVÈGE

L'historiographie de la redécouverte de l'Art nouveau peut s'articuler en trois périodes. La première – de 1920 à 1940 – fut dominée par les chercheurs allemands, qui considéraient le mouvement comme un épisode essentiellement allemand, plutôt que comme une contribution historique et artistique à l'histoire de l'art. A la fin des années 1940, lorsque la recherche et l'activité des musées purent reprendre après la deuxième Guerre mondiale, il devint évident que l'Art nouveau était davantage qu'un mouvement allemand.

Pendant la deuxième période – de 1950 à 1965 – l'intérêt pour ce style ne cessa de croître en Europe, et même aux Etats-Unis. Deux expositions sur les arts décoratifs au tournant du siècle, l'une organisée au Victoria and Albert Museum de Londres et l'autre à Zürich en 1952, furent d'une importance fondamentale pour la redécouverte de l'Art nouveau. La première posa les bases de la recherche sur cette période au niveau international, tandis que la seconde révéla ce style au grand public. D'autres grandes expositions organisées entre 1958 et 1966 à New York, Munich, Paris, Vienne et Berlin marquèrent l'engouement grandissant pour les arts décoratifs et l'architecture fin de siècle. Cette tendance ne fit que se confirmer les années suivantes, au fil d'innombrables expositions partout dans le monde, abordant toutes les problématiques liées à ce sujet. Au même moment, la recherche fleurit au sein des universités, donnant naissance à un certain nombre de publications fondatrices, dues à Nikolaus Pevsner, Stephan Tschudi-Madsen, Ahlers-Hestermann, Peter Selz, Robert Schmutzler ou encore Maurice Rheims. La découverte artistique de la période Art nouveau étant à présent achevée, il était temps de passer à des recherches plus spécialisées et approfondies.

Au cours de la troisième phase de l'historiographie Art nouveau, de 1965 à 1980, la monographie fut l'outil et le fruit essentiel de ce processus. Tous les principaux architectes, artistes et créateurs du tournant du siècle eurent leur biographie. Les différents domaines de l'Art nouveau, de l'architecture au mobilier, et des textiles à la céramique, à la verrerie ou aux affiches, furent décrits et analysés en détail dans des publications richement illustrées.

A partir des années 1980, la nécessité de mieux protéger l'architecture Art nouveau se traduisit par plusieurs initiatives de grande envergure, telle une vaste action d'étude et d'échange d'expériences menée à l'initiative de l'Unesco et, en 1994, la rédaction de la « Déclaration de Turin » sur la sauvegarde de l'architecture Art nouveau. C'est sur la base de ces expériences internationales qu'est né, en 1999, le Réseau Art Nouveau Network, réunissant 13 villes de 11 pays européens.

L'Art nouveau dans les expositions internationales autour de 1900

DR. ROSSANA BOSSAGLIA, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART MODERNE À L'UNIVERSITÉ DE PAVIE

Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, l'on assiste à une grande diffusion, en Europe et aux Etats-Unis, des expositions internationales, appelées même universelles, véhiculant l'idée d'un monde uni grâce au progrès[1]. Dans ce contexte, l'idée de l'art et de sa fonction évoluait aussi : l'on ne songeait plus à des œuvres isolées, mais à la fusion de l'art avec la vie et avec l'environnement, et à la correspondance entre l'architecture, la décoration et les objets courants. C'est l'atmosphère dans laquelle naquit l'Art nouveau, le style qui correspondait à cette idée générale de l'art car s'inspirant de la nature et de ses métamorphoses.

L'appellation d'Art nouveau n'apparut qu'à la fin du siècle; et il faut préciser que, lorsqu'on présentait des objets décoratifs, d'habitude l'on ne se référait pas au style, mais plutôt à l'importance que les objets de la vie venaient à occuper. Ce n'est qu'après 1895, date de l'ouverture de la maison Bing à Paris, que l'on commença à parler de ce style, qui en Allemagne était désigné par le terme Jugendstil, et que les intellectuels appelaient Modernisme.

La première grande exposition industrielle se tint à Paris en 1834. Les pavillons étaient inspirés de Palladio, comme en général dans le monde entier et particulièrement en Angleterre. Mais c'est l'Angleterre qui en 1850 innova en architecture avec le Crystal Palace, détruit par un incendie en 1866. Les années suivantes, de grandes expositions furent organisées à New York, Paris, Vienne et dans d'autres capitales.

C'est seulement à partir de 1889 que les arts décoratifs bénéficièrent d'une considération particulière, et que l'on vit apparaître progressivement un goût nouveau. Au début, l'on s'inspira surtout du Moyen Age, que ce soit dans l'architecture ou dans la décoration : par exemple à Turin, en 1884, le modèle était celui du château féodal.

Il ne s'agissait pas d'événements dédiés totalement à la production artistique. Mais ce domaine deviendra toujours plus important, comme le démontrent les Expositions de Milan en 1894, de Paris en 1900 ou encore de Bruxelles en 1910. En ce qui concerne l'Art nouveau, en 1895 nous voyons apparaître dans les expositions les verres Tiffany ; en 1889 à Paris seront présentées des verreries de Gallé.

L'Exposition la plus novatrice fut cependant celle de Turin 1902, totalement consacrée aux arts décoratifs. A cette manifestation participèrent les plus importantes maisons d'art de plusieurs pays. Ce fut l'occasion de présenter de nombreux objets d'une forte inspiration Art nouveau, en particulier ceux provenant de France, de Belgique, d'Autriche, d'Allemagne, du Danemark, de Suède et d'Ecosse – cette dernière exposant les chefs-d'œuvre de l'Ecole de Glasgow. Bon nombre de ces objets sont aujourd'hui conservés dans des collections publiques. Dans plusieurs cas, même les pavillons érigés dans l'enceinte des expositions présentaient une physionomie Art nouveau, comme en témoignent des photos et dessins d'époque. L'absence d'exemples issus du Modernisme espagnol constitue cependant une importante lacune dans le panorama européen au tournant du siècle.

[1] La bibliographie sur ce thème consiste fondamentalement en des catalogues d'expositions. En ce qui concerne l'Italie, signalons le catalogue de l'exposition commémorative: R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, *Torino 1902 : le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, ECS Libri, 1994. Il faut ajouter qu'en Italie les capitales de l'Art nouveau (Stile Liberty en italien) sont Turin, Milan et Palerme, qui conservent encore de nombreux témoins de cette période. Voir R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milan, Charta, 1997.

Raimondo D'Aronco, vue de la façade principale de la rotonde d'honneur à l'Exposition internationale de Turin, 1902
(d'après Torino 1902. Le Arti Decorative del Nuovo Secolo, Fabbri editori, 1994, p.89).

Art Nouveau in International Exhibitions circa 1900

ROSSANA BOSSAGLIA PROFESSOR OF THE HISTORY OF MODERN ART AT THE UNIVERSITY OF PAVIA

The period between the end of the 19th century and the beginning of the 20th marked the development of International and World Fairs, both in Europe and the United States. These events reflected the concept of a world unified by progress. Within this context, there was also a change in the way art and its function were perceived: works were no longer considered in isolation, as there was equal interest in the question of how art merged into everyday life, on the notion of environment and on links with architecture, decoration, everyday items and the character of their surroundings.
It was this milieu that gave rise to Art Nouveau, a style corresponding to the general idea of art taking inspiration from nature and its metamorphoses.
The exhibitions typically accorded great importance to artistic creation, particularly to the decorative arts, which flourished during this period. Especially noteworthy in this regard were the exhibitions held in Milan in 1894, Paris in 1900 and Brussels in 1910. The event hosted by Turin in 1902 was the most innovative, being entirely devoted to the decorative arts. All the major art galleries participated, displaying several objects in the Art Nouveau style, particularly representatives from France, Belgium, Austria, Germany and Denmark. For the most part, even the pavilions constructed inside the exhibition area presented the characteristics associated with Art Nouveau: this is borne out in a number of photos dating from the period, as well as designs for projects.

The National Pavilion at the Paris World Fair of 1900, an Archetypal Building in Finnish Architectural History

RITVA WÄRE, DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINLAND

In 1897, Finland, which at that time was an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire, was given permission to take part in the Paris World Fair of 1900. A little later it was allowed to construct its own pavilion[1]. From the national point of view this was a project of critical importance, as the Paris World Fair was intended to present a panorama of the civilised world and its achievements up to the year 1900, the turn of the century. It was important for Finland to give the world an idea of its development as a nation, especially at a time when Russian unification measures appeared to be threatening its independent progress. Non-participation would have signalled a rejection of its place among the family of nations, as was noted in the Finnish press.
A trio of young architects, Herman Gesellius, Armas Lindgren and Eliel Saarinen, who had only founded their architectural firm in 1896, designed the pavilion; this was a breakthrough for the trio. The building has also become famous because of the later success of Eliel Saarinen both in Finland and, from the year 1923, in the United States. For many reasons it also came to be a turning point in the history of the country's architecture. It brought together the issue of the "Finnishness" of Finnish architecture, which had been discussed throughout the 1890s, and a new architectural trend adopted from abroad, which had many different shades of meaning. In Finland, this was immediately given the name "Art Nouveau", although it was also called "modern art" or "modern style". Finnish turn-of-the-century architecture can be characterised as a synthesis of these trends. We can also use the stylistic term "Finnish Art Nouveau" here.
After the exhibition the pavilion was dismantled, sold and pulled down in 1901. Therefore it is only known through contemporary photos and verbal descriptions. I shall now examine this building more closely, in the context of Finnish culture and architecture.

Finland's pavilion at the Paris World Fair of 1900. Competition entry 1898. Photo Suomen Teollisuuslehti 1898.

THE ARCHITECTURE

The competition to design the pavilion was arranged in the summer of 1898 and planned to culminate on the 31st of July. This was busy time for the architects and only 18 participated in the competition. The design by Gesellius, Lindgren and Saarinen was awarded first prize; Eliel Saarinen was said to be the principal architect.
It was stipulated in the competition programme that simple forms should be used in the building. National character or national style was not mentioned, but the topic was discussed in the press. At least one writer opined that nothing like that was needed here.
It was also stated in the programme that the frame of the building should be of iron. This was later changed to wood. Walls should give an impression of stone, and there should be two portals, to be made of Finnish stone by Finnish firms. The use of natural domestic stone in buildings had been much discussed and promoted just at that time, in early 1898, and the portals of Finnish granite and soapstone would be exhibited in Paris.

When the winning competition entry was publicly discussed, the granite façades and stone gateways were praised. The architect Vilho Penttilä mentioned that the great portal, "designed after American models", was the most remarkable part of the building. The wide, nearly omega-shaped gateways were the first of that type in Finland.

Finland's pavilion at the Paris World Fair of 1900, eastern entrance. Photo Dekorative Kunst 1900.

They resembled both the designs by Adler & Sullivan in the Auditorium Building in Chicago and the entrances in the Stockholm Electricity Works by Ferdinand Boberg. The latter had already been completed in 1892 and was often pictured in architectural journals.

Other critics wrote that the design was very oriental, curiously Indian in style and should be altered. The jury had also decided that the tower should be built higher; small turrets with bases resembling pine cones were constructed. Other ornaments were not shown in the competition design.

In Finland the competition was already being regarded as a reflection of Western European influence. Early in 1899, the architect Ivar Aminoff wrote that the winning design marked a historic decision: "Because Finland lacked an existing tradition upon which to base its national style, this marginal nation had no choice but to emulate the Germanic/Anglo-Saxon mainstream unless it wished to consign itself to obscurity".

The architect Aksel Wikström won the second prize. The same Vilho Penttilä remarked that the character of the design was strange and not suitable for the Finnish pavilion. The decorative motifs were too rich and there was no reference to Finland, except the two sculptured heroes from the Finnish national epic "Kalevala", Ilmarinen and Väinämöinen.

The wooden frame of the building was built in Helsinki in the spring of 1899 and shipped to Paris. The frame was overlaid with cocolite boards. The walls were plastered and painted with oil to imitate granite. The portal made of soapstone was decorated with squirrels, the granite gateway with bears' heads. The roof was covered with shingles, which was steeped in dark brown dye and varnished, producing a reddish impression.

The woodwork of the doors and showcases with their curving shapes represented Art Nouveau in its Belgian and French form. The architect Lars Sonck designed one section, which bore a striking resemblance to Paul Hankar's design for the ethnographic department in the Brussels / Tervueren Colonial Exhibition in 1897.

Most of the ornamental motifs were based on natural forms from the flora and fauna of Finland. Pinecones and branches were used in various parts of the building. On the roof, at the foot of the tower, were four gypsum sculptures of bears, which were modelled by the Finnish sculptor Emil Wikström. Between the windows there were frogs and lily pads, and on the upper walls lynx and elk head motifs.

Finland's pavilion at the Paris World Fair of 1900. Photo Dekorative Kunst 1900.

Inside there was about 325 m^2 area of exhibition space. The floor was partly boarded, partly gravel. Walls were covered with canvas and whitewashed. The painter Axel Gallén was invited to paint the frescoes of the vaults of the central hall under the tower. He painted four scenes from Kalevala: "Ilmarinen Ploughing the Viper-field", "The forging of the Sampo", "The defence of the Sampo", and "Heathendom and Christendom". The individual frescoes were separated by ornamental ribs, similar to paintings in Finnish medieval churches. This gave the whole building a church-like, ancient character. After this the combination of vaulted rooms, medieval decoration and symbolist or synthetistic paintings came to be a common feature in many Art Nouveau villas.

THE RECEPTION

The Finnish pavilion received much positive attention in Paris, partly as a sympathetic gesture for Finland's political situation, also partly as it was one of the few national pavilions to have been completed at the time the World Fair was opened in early April. Finnish critics were also very positive; some even changed their minds when they found out how much praise the pavilion had attracted in Paris. The sculptor Emil Wikström, who modelled the bears on the pavilion roof, had criticised its general architecture in his letter from Paris in December 1899, when the building was being erected: "The building is flat, narrow and cramped, and also foreign in character. More of the Studio and modernism than anything Finnish". Later on, when he saw the completed pavilion and had heard reviews of it he wrote: "It is graceful and beautiful in its simplicity. Initially I did not care for it being of the so-called modern style and would rather have seen something more Finnish, but upon reflection, [I now think] it was very wise indeed to build it in this style, because it attracts attention and is much looked at".

One Finnish writer declared that the building resembled a typical Finnish cowshed built of stone, although the tower looked like a church-tower. Generally Finnish visitors were proud of the building and the Finnish press and professional journals eagerly quoted critics in the foreign press.

The German writer Fritz Schumacher wrote a long article devoted to the architecture on view at the Paris World Fair. He noticed the variety of historic national styles amongst the national pavilions. He saw in the Finnish pavilion the spirit of Nordic Romanesque church buildings, much originality in the ornaments and monumentality in the outlines. The building "bereitete eine grosse kunstlerische uberraschung": the building came as a considerable artistic surprise. Schumacher liked all Nordic pavilions and saw them as the most characteristic and surprising pieces of architecture in the whole exhibition.

The Frankfurter Zeitung noted that the decoration both in the interior and the exterior was entirely executed in the new style. The building itself looked like an upside-down boat. Le Figaro carried the comment that the pavilion gave an impression of characteristically Finnish architectural style, although the modern style of architecture was prevalent.

Acccording to a remark in the Echo de Paris, the Finnish pavilion was the most original of all.

The Journal de Debats stated that everything in the building reflected the quest for the new aesthetic ideal. The steeply pitched roof, softly curving elevations painted in light colours, the American-style use of natural stone in the portals and, in particular, the decoration based on the natural flora and fauna of the north were praised both in Paris and at home. Thenceforth they were widely accepted in Finland. These characteristics were repeated, in countless different versions, in Finnish architecture. They could be considered as national characteristics, or seen as modern or international, depending on what the client wanted.

The building of the Pohjola Insurance Company was designed by Gesellius, Lindgren and Saarinen almost simultaneously with the Paris Pavilion and inaugurated in 1901. Its façades, with their soapstone cladding, were somewhat American in style. The decorative sculptures on the façade could be seen as a Finnish translation of Romanesque decorative sculptures, and also as an adaptation of Art Nouveau flora and fauna ornamentation. The clients were very satisfied with the building. At the inauguration their representative declared: "It is obvious that a national Finnish style has not been created with this one independent attempt to use domestic material and domestic motifs, but it is, however, a very delightful phenomenon in the art of our nation, and it is clear that the value of this originality is also appreciated elsewhere, from the great attention received by our artists' pavilion in the Paris World Fair".

In 1902 Gesellius, Lindgren and Saarinen easily won the architectural competition for the National Museum. The experts of the jury, I.G. Clason of Sweden and Martin Nyrop of Denmark, were particularly enthusiastic about their designs, feeling that they admirably reflected the new movement developing in Finland. Asymmetrical and non-classical in design, the castle-like edifice represented a new type of monumental building in Helsinki. Elements borrowed from Finland's medieval castles and churches underlined the building's function as a museum of national history. Elegantly stylised plant motifs and other decorative touches are prominent in the details. Axel Gallén (later Gallen-Kallela) painted the frescoes, using themes from those of the much-admired Paris pavilion in the vaults of the museum's central hall in 1928.

The apartment and commercial building in Helsinki (Fabianinkatu 17) is one of the most typical and prominent examples of the Finnish Art Nouveau. It

was designed by Gesellius, Lindgren and Saarinen in February-March 1900, at a time when the Paris pavilion was being built, and was completed in 1901. It had brick walls, which were roughly plastered and painted pale yellow, and white window frames; its roof was covered with pantiles on the side overlooking the street. The main portal was of granite. English influence was quite evident here. The interior layout consisted of spacious rooms fitted with architect-designed furniture and stoves; light streamed in from bay windows. The building was considered to have a cosy atmosphere hitherto only seen in villas.

The villa Suur-Merijoki, which is actually a manor house, was also designed by Gesellius, Lindgren and Saarinen. It was completed in 1903. The manor and its interiors were designed and constructed under the supervision of the architects and was a collaborative effort between a large team of artists and artisans. The result was a "Gesamtkunstwerk" such as had rarely been seen in Finland, and contemporary critics regarded it as a mature example of the new modern style.

[1] On this topic, refer to: M. Hausen et al., *Eliel Saarinen. Projects 1896-1923*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1990 ; F. Schumacher, *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte aufsätze*, Jena, Eugen Diederichs, 1907. Kraus reprint 1976 ; K.Smeds, «Helsingfors – Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900», *Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland* Nr 598. Helsinki, 1996 ; R.Tuomi (later Wäre), «On the search for a national style», *Abacus*. Museum of Finnish Architecture Yearbook, Helsinki, 1979 ; R.Wäre, «Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa», *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95*, Helsinki, 1991; R.Wäre, «From Historicist Architecture to Early Modernism». *20th-century Architecture VII*, Finland. Edited by Marja-Riitta Norri et al., Museum of Finnish Architecture and Deutsches Architektur-Museum, Helsinki and Frankfurt am Main, 2000.

Le pavillon national à l'exposition universelle de Paris en 1900, une construction paradigmatique dans l'histoire de l'architecture finlandaise

RITVA WÄRE, DIRECTRICE DU MUSÉE NATIONAL DE FINLANDE, CHARGÉE DE COURS EN HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE HELSINKI

En 1897 la Finlande, qui était à cette époque un grand-duché autonome de l'empire russe, fut autorisée à participer à l'exposition universelle de 1900 à Paris, en y érigeant son propre pavillon. D'un point de vue national, il s'agissait d'un projet d'une importance cruciale, étant donné que l'exposition universelle avait été conçue comme une sorte de panorama du monde civilisé et de ses réalisations jusqu'en 1900. Pour la Finlande, il était essentiel de fournir au monde une image du développement national, en particulier à une époque où les mesures d'unification russes semblaient le menacer.

Le concours pour la conception du pavillon finlandais fut remporté en 1898 par un trio de jeunes architectes, Herman Gesellius, Armas Lindgren et Eliel Saarinen, et leur projet fut réalisé moyennant quelques modifications. Ce pavillon représentait à la fois la consécration du talent de ces architectes, et un tournant dans l'histoire de l'architecture finlandaise. Il conciliait l'essence même de cette architecture, qui avait été objet de débats pendant les années 1890, et une nouvelle tendance architecturale venue d'ailleurs, présentant une palette très diversifiée de significations, et aussitôt dénommée « Art nouveau ». La toiture en forte pente, les élévations légèrement galbées peintes dans des teintes claires, l'utilisation, à la façon américaine, de la pierre naturelle pour les portails, et la décoration inspirée de la flore et de la faune nordiques, furent très appréciés dans le pavillon de Paris. Une fois acceptés, ces traits stylistiques furent déclinés en d'innombrables versions dans l'architecture finlandaise des années qui suivirent l'exposition de 1900. Ils étaient en effet caractéristiques d'un style moderne reconnu à l'échelle internationale, tout en illustrant une sensibilité architecturale typiquement finlandaise.

Riga's 700th anniversary Jubilee Exhibition of 1901

JĀNIS KRASTIŅŠ, PROFESSOR AT THE RIGA TECHNICAL UNIVERSITY, FACULTY OF ARCHITECTURE

The central district of Riga contains the finest concentration of Art Nouveau buildings in Europe. An urban ensemble, it is included in the World Heritage List. Riga's Art Nouveau / Jugendstil architecture is unparalleled anywhere in the world, not just for its quantity, but also its quality.

During the Art Nouveau period, Riga experienced the most rapid economic growth in its history. In the early 20th century it became one of the major industrial and cultural centres in the Baltic area. The turnover of trade in the harbour of Riga was the highest in the Russian Empire. Riga produced almost everything – from a simple needle to cars and railway carriages. The food, textile and electromechanical industries were highly developed. The population increased from 280,000 in 1897 to over 500,000 on the eve of World War I. The period was marked by a boom in construction. From 1910 to 1913, between 300 and 500 structures were built each year. Half of them were apartment blocks of 5 to 6 storeys. These high-rise buildings were erected mostly in the central districts, where after 1904 building regulations prohibited new wooden structures. (Restrictions of this nature were introduced in medieval Old Riga as early as 1293, in the Boulevard district in 1860 and in the former suburbs between the Boulevards and contemporary Bruņinieku iela in 1885).

Riga's 700th anniversary Jubilee Exhibition of Industry and Crafts, which took place in the summer of 1901, was a significant event in the history of the city's architecture. The show resembled the 1897 Public Arts and Industry Exhibition at Djurgården, Stockholm, the 1900 Paris World Fair and other similar events of that time, but there were important differences in the general stylistic expression.

An advertisement poster for the Exhibition

Almost everything in the Riga Exhibition reflected the influence of Art Nouveau – the buildings, installations and items on display. It was the first time the citizens of Riga had seen the diverse and innovative formal language of the new style on such a scale.

The idea for the Exhibition had already been introduced in 1898. The highest award in the competition for spatial layout went to the Director of the Riga Craft School, the architect Max Scherwinsky (1859-1909). He was also responsible for the final project, supervising its execution together with architect Alfred Aschenkampff (1858-1914). An impressive fountain designed by sculptors Sigismund Otto and Oswald Wassil marked the centre of the semicircular square before the main entrance. The Director of Riga's gardens, Georg Kuphaldt (1853-1938), designed outdoor furniture, greenery and flowerbeds. The whole Exhibition was electrically illuminated and a powerful searchlight surmounted the cupola of the biggest structure - the Hall of Machines.

The Russian Minister of Finances was invited to the opening ceremony of the Exhibition. Later, the architect Bernhard Bielenstein wrote in his memoirs: "He was really astonished at the successful appearance of the exhibition, first and foremost by the fact that all the buildings were completed on time "[1] The organisers of the Exhibition presented him with an album; bound in leather and decorated with a vignette in silver, it was a true masterpiece of Art Nouveau. The Minister also enthused over the mighty Daugava river, where he saw remarkable potential for the development of the harbour. "He promised much and kept his word. New railway lines to inland up to Siberia were constructed, and exports of corn, timber and eggs increased to a remarkable degree. Through new trade contracts with Germany a number of companies opened their branches in Riga. A real construction boom started."[2] Thus the Exhibition gave a definite impetus to the development of the local economy in general and to that of Art Nouveau architecture in Riga in particular.

The Riga Exhibition was set out in more than 40 temporary pavilions constructed on the Esplanade Square, which is located in the very centre of the city. Four bigger buildings – the Industry Hall, the Construction Hall, the Hall of Machines and the Restaurant – were surrounded by a number of

The facade of the Restaurant.

smaller pavilions representing separate companies and institutions. The façades of the Construction Hall and the Restaurant were the most notably archetypal examples of the formal aesthetic expression of Art Nouveau.

Of the smaller buildings in the Exhibition, the pavilions of the Russian-Baltic Factory of Electrical Batteries (architect Friedrich Scheffel), the Riga Association of Architects (architect Wilhelm Neumann) and the Lankowsky & Liccop Chocolate Factory Ltd. (architect Scherwinsky), provided some of the most characteristic examples of Art Nouveau. The pavilion for the Bernhard Herrmann Company for Central Heating, Ventilation, Hot Water and Steam Supplying Systems, and High Pressure Piping Systems in Power Plants, shaped as a large scale valve of natural form, was outstanding for its symbolic expression. The height of this pavilion was 20 m.

The majority of separate exhibition stands for different companies formed a real Art Nouveau extravaganza, featuring curvilinear, twisted, undulating and whiplash lines, floral motifs or strikingly geometric patterns. These were installed in the Industry and Construction Halls. The most impressive stands in this respect were those of August Lyra, the Booksellers;

Exhibition stand of the Eickert´s textiles factory in Riga.

the Tobacco Factory Mündell & Co (designed by Ernest Tode); Otto Erbe's Files and Tools Factory, Ltd. (designed by Scherwinsky); H. A. Brieger's Soap and Perfumery Factory (designed by A. Keppler); H. Goegginger's Canned Food Factory (designed by S. Otto & O. Wassil) and G. Sīpols's Marinades and Canned Food Factory (designed by artists A. Baranowsky and H. Siecke). Various artefacts from the Exhibition, such as posters (designed by Rihards Zariņš), diplomas (designed by Albert Standke) and honorary awards like silver cups or inkpots designed by Scherwinsky, the architect Wilhelm von Stryk and the silversmith Richard Müller, among others, also provided the most characteristic examples of Art Nouveau ornamentation.

A special feature of the Exhibition was "Old Riga" – a scaled-down model of the idealised image of the medieval city. It was located in a nearby park, where the Congress Palace stands today. "Old Riga" was composed of buildings which existed in medieval Riga; some of these still stand, while others have since disappeared. The display showed how they might have looked in 13th – 17th centuries. The architect and art historian Dr. Wilhelm Neumann (1849-1919) recreated the images of these buildings in water-colour paintings, from his own research. The architect August Reinberg (1860-1908) was in charge of the design and construction of the complex. The Master of applied arts and stained glass Ernst Tode (1857-1932) provided the finishing touches of colouring and detail. Restaurants, shops and other public amenities were established there. On the other side of the City canal opposite "Old Riga" stood "Venice". It was constructed from the project by civil engineer Florian von Wyganowsky (1854-1914). "Ponte Rialto" connected both sites.

Only a comprehensive record,[3] sets of post cards, various advertisement posters and one of the exhibits, the Krišjānis Ķergalvis Construction Company pavilion (designed by Wyganowsky), have survived to this day. The Exhibition, however, has achieved legendary status in the minds of the public and represents much more than these artefacts alone.

The cityscape changed radically during the construction boom that took place in Riga over the following 12 –13 years. Already in 1904, the Latvian publicist, art critic and theoretician Jānis Asars (1877-1908) wrote that nobody who walked through the streets of Riga could miss the great changes which had occurred during the previous few years. People's clothes, the façades of buildings, furniture, tableware, wallpaper, books, postcards, posters and other items in shop windows looked quite different in comparison with those of two years earlier. "This taste developed especially after the Anniversary Exhibition of 1901, and it was something new indeed", added Asars.[4]

Art Nouveau is unique not only for its "taste", its very special spirit, imagery, mood, artistry or ornamental language. Its creative methodology is basically different from that of previous historical styles. Ornamentation was not, in fact, the essence of Art Nouveau, which was in principle rational and structural, introducing the contemporary, modern stylistic ethos. In this respect, as early as 1904 Asars published extremely precise formulations: "Modern art lays a strong emphasis on the structural composition of forms so that the design is logical already in its basic form and clearly reflects its nature and meaning."[5] He admitted: "A structure should never be designed from the outside in, which was the main principle for the architects in past. (...) It is important to design interior rooms that are convenient and beautiful whereas the exterior appearance is to be adapted to the layout of the rooms. The starting point is the interior, not the façade."[6] Architect Harry Mehlbart (1864-1946) had already expressed similar thoughts a little earlier: "At the present time in the field of architecture there is a better insight not only in building legislation but also in the exteriors of buildings. Now they correspond to the layout of the interior, completely taking into consideration the functions of the business or family life."[7]

The first Art Nouveau building in Riga appeared as early as 1899. This was the apartment block at Audēju iela 7, designed by Aschenkampff and Scherwinsky. By 1904 the new style already prevailed, and Riga's new constructions reflected no trace of Eclecticism, setting the city distinctly apart from any other in the world. Art Nouveau became the most widespread architectural style at that time, but Eclecticism did not disappear from the international scene until World War I or even later. In Riga dozens of Eclectic multi-storey structures, mostly in the Neo-Renaissance style, were built in 1902, fifteen architecturally significant Eclectic structures appeared in 1903, whereas only eight were erected in 1904. Nothing in this style was constructed in 1905 and then only one such building was put up in 1906; it was to be the last. This explains, in a way, why Art Nouveau structures in Riga, especially in the central districts, form more than one third of the whole inventory of buildings.

Riga's brand of Art Nouveau was mainly inspired by German, Austrian and Finnish architecture. Nevertheless, all the various trends of Art Nouveau's internationally known formal language took on unique local characteristics. National Romanticism, which flourished between 1905 and 1911, is highly typical in this respect. It reflected the efforts of Latvian architects to create a specifically Latvian architecture in an urban context.

Until 1906, eclectically decorated Art Nouveau buildings also appeared on the scene. Alberta iela and its surrounding neighbourhood display the most extreme, dynamic and remarkable combinations of spectacular Art Nouveau decoration, expressively manifested in civil engineer Mikhail Eisenstein's artistic endeavours.
One of the most characteristic features of Riga's early 20th century architecture is so-called Perpendicular Art Nouveau. Buildings in this style are characrerised by the pronounced vertical composition of their façades, extensive use of bay windows and oriels, vertically extended proportions of apertures, as well as projecting vertical bands frequently breaking up window bays and ornamental reliefs on the spandrels. The ornamental details are usually completely integrated into the architectural structure. Perpendicular Art Nouveau most clearly reveals the style's rationalistic, spatially aesthetic concept.
Monuments of different historical styles form the rich and diverse architectural heritage of Riga. In general, it is a city of superb architecture, where Art Nouveau is the main asset. Riga is an Art Nouveau metropolis.

1 B. Bielenstein, *Die Häuser aber blieben*, Riga: Jumava, Edition Baltica, 1998, p.59.
2 Ebenda.
3 M. Scherwinsky, *Die Rigaer Jubiläums- Ausstellung 1901 in Bild und Wort*, Riga, Jonck & Poliewsky, 1902, 267 p.
4 J. Asars, *Mākslas amatniecība (Craftsmanship of Art)*. Kopoti raksti, Riga, 1910, vol. 1, part 3., p. 1. sqq.
5 J. Asars, *Op. cit.*, p. 21 sqq.
6 J. Asars, *Op. cit.*, p. 26. sqq.
7 H. Mehlbart, *Der Wohnbau. Riga und seine Bauten*, Riga, 1903, p.343.

L'Exposition de 1901 pour le 700e anniversaire de Riga

JĀNIS KRASTIŅŠ, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ TECHNIQUE DE RIGA, FACULTE D ARCHITECTURE

L'Exposition de l'Industrie et de l'Artisanat, organisée en 1901 à l'occasion du 700ème anniversaire de Riga, constitue un épisode particulièrement significatif de l'histoire architecturale de la ville. L'événement est à rapprocher d'autres grandes manifestations de l'époque, telle l'Exposition de 1897 sur les Arts publics et l'Industrie de Djurgården, à Stockholm, ou l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, avec toutefois des différences importantes dans l'expression stylistique générale. Dans l'Exposition de Riga, l'influence de l'Art nouveau était omniprésente, que ce soit au niveau des constructions, des aménagements et des produits exposés. C'était la première fois où la population locale était confrontée au langage formel de ce style nouveau à une telle échelle.
L'Exposition de Riga, dont le projet définitif est dû à l'architecte Max Scherwinsky, occupait plus de 40 pavillons temporaires érigés sur la place de l'Esplanade, en plein centre de la ville. Quatre édifices principaux – les halls de l'Industrie, de la Construction, des Machines et le restaurant – étaient entourés d'une série de pavillons de taille plus réduite occupés par des entreprises et des institutions. Les façades du hall des Constructions et du restaurant, ainsi que plusieurs stands dans les halls de l'Exposition reflétaient l'esthétique et le symbolisme typiques de l'architecture des débuts du 20ème siècle. Une curiosité particulière de l'Exposition c'était le « Vieux Riga », une maquette grandeur nature représentant l'image idéalisée de la ville médiévale, accueillant des restaurants, des commerces et d'autres services destinés au public. En face, sur l'autre rive du canal, se dressait « Venise », reproduisant quelques édifices caractéristiques de la célèbre ville italienne. Un « Ponte di Rialto » reliait d'ailleurs les deux sites.
Aujourd'hui, tout ce qui subsiste de l'Exposition c'est une importante monographie (Scherwinsky, M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort, Riga, 1902), des sets de cartes postales, des affiches publicitaires, ainsi qu'un seul pavillon, celui de l'entreprise de construction K. Ķergalvis. Cet événement, néanmoins, donna une impulsion exceptionnelle à l'économie de Riga et au développement du mouvement Art nouveau local durant les années qui suivirent.

Ljubljana, Vienne, Prague: les relations culturelles à l'époque de l'Art nouveau

BREDA MIHELIČ, HISTORIENNE DE L'ART, CHERCHEUR À L'INSTITUT D'URBANISME DE LA RÉPUBLIQUE DE SLOVÉNIE

A la fin du XIXe siècle et pendant les premières décennies du XXe, la monarchie Austro-Hongroise recouvrait un territoire extrêmement diversifié. Par sa pluralité ethnique, religieuse, économique, culturelle, linguistique – 2 alphabets y coexistaient – elle se différenciait du reste de l'Europe. Comptant 11 nationalités et un nombre encore plus grand de minorités nationales, elle était plus hétérogène que les autres états européens. Cette pluralité ethnique était particulièrement marquée dans la capitale. Vienne comprenait plus de 60% d'habitants non-autochtones, c'est-à-dire des immigrés qui provenaient de différentes régions de la monarchie et même de l'étranger. A Paris, par exemple, à cette même époque, la population étrangère (voire non-parisienne) ne représentait que 6,3% de l'ensemble des habitants.
La même situation se vérifiait dans les autres villes de l'empire. A la fin du XIXe siècle, la population de Ljubljana était composée de deux nationalités dominantes: les Allemands et les Slovènes. Mais contrairement à Vienne, la coexistence des deux ethnies ne favorisait pas le dialogue artistique, mais plutôt les tensions politiques. Celles-ci se manifestèrent encore plus clairement après 1882, quand, pour la première fois dans l'histoire, les Slovènes obtinrent la majorité au conseil municipal et élirent un maire issu de leur communauté. Cet antagonisme provoqua la fondation d'institutions culturelles parallèles, telles que le théâtre allemand et slovène, la philharmonie allemande et slovène, mais aussi la maison du peuple slovène, qui trouva son pendant dans la Kazina, maison du peuple allemande.
Vienne, le centre économique et administratif de la monarchie, avec plus de 2 millions d'habitants devint l'une des plus grandes villes du monde. À la même époque Prague en comptait 350 000, tandis que Ljubljana restait une petite ville provinciale, ne possédant que 36 000 habitants.
La vie intellectuelle de Vienne était déterminée par le pluralisme de la monarchie. C'était une ville cosmopolite qui attirait la population allemande et non-allemande. Prague, également un centre culturel important, était surtout le point de repère pour les intellectuels slovènes, parmi lesquels les idées panslavistes étaient particulièrement répandues. Les possibilités de dialogue artistique dans la monarchie multinationale étaient multiples, favorisées aussi par la connaissance générale des langues. Ces échanges avaient lieu dans des cercles privés et dans différents lieux publics, comme les cafés – tel le célèbre Café Central à Vienne – dans les écoles et les universités, les clubs et les associations artistiques, lors de manifestations artistiques (expositions, concerts, conférences publiques, représentations de théâtre et d'opéra...) ou encore grâce aux publications (revues, catalogues d'expositions, journaux, livres etc.). Des contacts directs étaient également suscités par des artistes travaillant sur tout le territoire de la monarchie.
Les liens culturels entre Ljubljana et Vienne étaient très étroits dans tous les domaines: politique, économique et culturel. Vienne attirait les jeunes intellectuels par ses avantages – la diversité et la richesse de l'offre culturelle et les possibilités de suivre les cours dans les écoles supérieures et à l'université, gage de réussite professionnelle. Les mêmes opportunités s'offraient aux étudiants de l'université de Prague, qui jouissait d'une grande renommée et était l'héritière d'une longue tradition (De 1902 à 1918, par exemple, 91 Slovènes obtinrent leur diplôme à l'Université de Prague, la plupart d'entre eux en Droit.)
L'université de Ljubljana, malgré les efforts et les batailles livrées au Parlement de Vienne, ne fut fondée qu'en 1920. Jusqu'alors les intellectuels slovènes suivaient leurs études surtout à Vienne, Graz et Prague.
Parmi les architectes qui étudiaient à Vienne au tournant du XIXe siècle, il faut citer surtout Maks Fabiani, Jože Plečnik, Ivan Jager, Ciril Metod Koch, Josip Costaperaria et Ivan Vurnik qui ont marqué l'architecture moderne, non seulement à Ljubljana et dans les pays slovènes, mais aussi à Vienne. Les deux premiers cités – Maks Fabiani et Jože Plečnik – sont reconnus d'ailleurs comme co-fondateurs de l'architecture moderne à Vienne.
C'était l'école de Wagner qui attirait le plus les jeunes architectes. Selon les données rassemblées par Marco Pozzetto pour l'exposition consacrée à l'école de Wagner [1], il y avait environ 200 candidats qui présentaient une demande d'inscription chaque année. Maks Fabiani (1865-1962), diplômé en architecture à

la Technische Hochschule, fut employé dans l'atelier d'Otto Wagner pendant les années 1894-96. Dans l'article d'introduction au premier volume *DE L'ÉCOLE DE WAGNER*, publié comme supplément spécial à la revue Der Architekt [2], il écrivit : « Il manquait à l'architecture le réalisme d'exprimer les matériaux et la structure, bref, il lui manquait la vérité de la forme. C'est ici que survient le maître Wagner: son secret est dans la déclarations suivante: le point de départ de toute création doivent être les exigences, le savoir, les moyens et les réussites de notre temps». Et plus loin il ajouta: « L'enseignement de Wagner agit comme une révolution. Dans le futur on peut s'attendre à des résultats tout à fait extraordinaires de cette école, si l'on en juge par l'enthousiasme avec lequel les étudiants suivent le maître et l'ardeur surprenante avec laquelle les thèmes sont affrontés par les deux parties ».

A Vienne, Maks Fabiani participa activement au développement de la ville et construisit des chefs-d'œuvres de l'architecture moderne: parmi les plus connus il faut citer les immeubles d'affaires Portois & Fix (1899-1900), le palais Artaria (1900-1901) et Urania (1905-1909). En même temps il donna un visage nouveau et moderne à Ljubljana au début du XXe siècle. Après le tremblement de terre en 1895, il élabora le plan régulateur de la ville, suivi par le projet d'aménagement de la Place Slovène[3] (1899) et par une série de bâtiments, privés et publics, qui comptent parmi les monuments les plus importants de l'architecture moderne slovène: la maison Krisper (1900-1901), la maison du maire Hribar (1905), la maison Bamberg (1906-1907), l'école des filles Mladika (1906-1907) ou encore le pavillon d'exposition - le pavillon d'exposition nommé Jakopič (1908-1909). Son architecture révèle ainsi les liens étroits entre Vienne et Ljubljana.

Maks Fabiani, dessin pour la Place Slovène à Ljubljana, 1899 (Der Architekt VI, 1900.

Jože Plečnik (1872-1957), quant à lui, fit son entrée à l'Académie des Beaux-arts de Vienne en 1894 et un an après Otto Wagner l'accepta dans sa classe. Ayant été un de ses meilleurs étudiants, le maître le proposa comme son successeur, mais la suggestion ne fut pas acceptée, les origines slaves de Plečnik se révélant un obstacle insurmontable.

Les études achevées, Plečnik resta à Vienne et y travailla pendant la période de la Sécession. Il y réalisa une série de chefs-d'œuvre, dont les plus connus sont la maison Zacherl (1903) et l'église du Saint-Esprit (1910), considérés parmi les monuments les plus importants de l'Art nouveau à Vienne.

Jože Plečnik, la maison Zacherl, Vienne, 1903.

En 1911 Jan Kotěra l'invita à Prague où il obtint un poste de professeur à l'Ecole des Arts décoratifs. En 1920 le président de la république tchèque Tomaž Masaryk lui confia le réaménagement du château de Hradčani qu'il avait choisi comme résidence. En 1921, Plečvik fut nommé professeur à l'Ecole d'architecture de l'université de Ljubljana nouvellement fondée où il resta jusqu'à sa mort en 1957.

Avant la première Guerre mondiale, de nombreux peintres, sculpteurs écrivains et musiciens étudiaient à Vienne et à Prague. En 1903, de jeunes peintres et sculpteurs slovènes (F. Berneker, G. Birola, M. Gaspari, H. Smrekar, S. Šantel etc.), étudiants à l'École de Beaux-Arts de Vienne, fondèrent le groupe Vesna [4]. Inspirés par les idéaux de la Sécession, ils se donnèrent pour but de créer un art national slovène. Ils cultivaient surtout le dessin, l'ornement, l'illustration, la caricature, dont témoigne Osa[5] leur journal satirique. Le groupe ne fut actif que trois ans.

En même temps (1904), un autre groupe de peintres slovènes nommé Sava – d'après le nom de la plus longue rivière de Slovénie –, composé des impressionnistes R. Jakopič, I. Grohar, M. Jama, M. Sternen et de leurs compagnons F. Vesel, F. Berneker, P. Žmitek, exposèrent leurs oeuvres à Vienne, à la galerie de Miethke[6], en remportant un succès assez important. Les réactions positives du public viennois leur permirent d'être reconnus également dans le milieu conservateur et provincial de Ljubljana, qui les avait reçus avec mépris l'année précédente. L'histoire de l'art lie l'impressionnisme slovène tardif à la Sécession pour la simultanéité de leur apparition et surtout pour son objectif de créer un art typiquement slovène. Ce qui fut commenté avec un enthousiasme exagéré par Ivan Cankar, écrivain slovène contemporain, dans un article sur l'exposition à Vienne: « Il s'agit de l'art national slovène, exprimant en premier lieu l'atmosphère (Stimmung), propre aux artistes slovènes exclusivement et à personne d'autre... Ce soleil, mélancolique dans sa lumière brillante, dit aux étrangers d'où viennent nos artistes. »[7]

Dans les années qui suivirent, le groupe Sava exposa à Belgrade, à Londres, à Sofia, à Trieste, à Zagreb, à Cracovie, à Varsovie et à Rome, ce qui donna de l'assurance aux artistes slovènes et notamment à Rihard Jakopič.

En 1909, encouragé par le succès et motivé par le désir d'élever l'art national slovène à un niveau supérieur et de cultiver le goût esthétique du public, il ouvrit son atelier et galerie d'art, un premier pavillon d'exposition sur le territoire ethnique slovène. Pour Ljubljana c'était un évènement tout à fait extraordinaire. Pour la première fois les artistes slovènes avaient obtenu la possibilité d'exposer leurs œuvres et de les confronter avec les peintres étrangers chez eux à Ljubljana. Le pavillon fut dessiné par Maks Fabiani, prenant pour modèle la Galerie de la Sécession à Vienne. Il fut inauguré lors de la troisième Exposition de l'Art slovène. Ensuite, différent manifestations se suivirent rapidement, telle l'exposition accueillant, en 1910, 23 peintres tchèques.

La plupart des maisons et des villas privées de Ljubljana ont été bâtis par des architectes locaux possédant les permis nécessaires, tandis que presque toute l'architecture publique est due à l'intervention d'architectes étrangers. Ceux-ci ont déterminé le développement de la ville jusqu'à la fin de la première Guerre mondiale. Les architectes des bâtiments publics les plus importants étaient invités directement par les investisseurs ou sélectionnés dans le cadre de concours. Les bâtiments administratifs et communaux, les écoles, les hôpitaux ou les musées étaient conçus généralement par les architectes employés dans les bureaux architecturaux des différents ministères. De cette manière, écrit F. Achleitner dans son article pour le catalogue d'exposition L'idée de la grande ville [8], l'Autriche, qui « n'a pas créé un style national, a défini un style universel, susceptible d'être appliqué aux différents bâtiments publics et officiels, ce qui permet, aujourd'hui encore, d'identifier les anciens territoires de la double monarchie ».

A Ljubljana, comme partout dans la monarchie, l'historicisme prédomina durant la deuxième moitié du XIXe siècle. La plupart des bâtiments publics étaient construits en style néo-Renaissance. L'Art nouveau, qui comportait implicitement l'idée d'un caractère national, ne fit son apparition – très timidement d'ailleurs – qu'au début du XXe siècle. Le milieu provincial de Ljubljana était peu enclin, en effet, à accepter toute idée de changement. Les péripéties du concours pour le projet du Palais du Gouvernement provincial, gagné par le jeune Joseph Maria Olbrich, offrent d'ailleurs un exemple significatif de cette attitude. Sans tenir compte du résultat du concours, on confia le projet à un autre architecte, J. V. Hrasky. Pour finir, le bâtiment fut redessiné par l'architecte viennois Josip Hudetz dans le style néo-Renaissance.

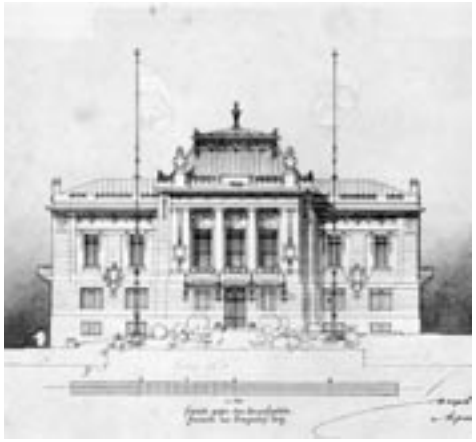
Après le tremblement de terre qui frappa Ljubljana en 1895, l'importante activité de reconstruction, offrant des conditions de travail très favorables, attira les architectes de tout le territoire de la monarchie. Grâce aux efforts du maire Ivan Hribar, qui avait vu dans la catastrophe une bonne occasion pour moderniser la ville, les travaux allèrent bon train. Expert financier par profession, Hribar réussit à obtenir des aides financières importantes de Vienne. Elles lui permirent d'inviter à Ljubljana les urbanistes les plus renommés de l'époque, parmi lesquels le viennois Camillo Sitte et Maks Fabiani, son compatriote slovène. Ils élaborèrent chacun sa proposition de plan régulateur de la ville. Les deux projets servirent ensuite de base pour le plan officiel, finalement réalisé par l'architecte tchèque Jan Dufé, l'un des chefs du département municipal de la construction. Ivan Hribar, nationaliste slovène par conviction, avait en effet invité à Ljubljana plusieurs architectes slaves, et notamment tchèques. Il leur avait confié des postes importants au sein du département municipal de la construction, dans le but de transformer Ljubljana en une ville moderne, sur le modèle de Prague.

Il démontra également son estime pour les architectes slaves en leur confiant des taches d'importance nationale, telles par exemple la construction de la Maison du Peuple slovène (František Škabrout), de la Caisse d'Epargne, de la Caisse de Profit, de l'hôtel Union (Josip Vancaš), de l'école élémentaire et du lycée pour filles (Maks Fabiani), du pont du Jubilé de l'Empereur (Jurij Zaninović), ainsi que celle de sa propre résidence (Maks Fabiani). Enfin, il invita à Ljubljana le jardinier tchèque V.J. Hejnic pour diriger des jardins municipaux, dont il devait soigner l'aménagement et les plantations. Le Parc Slovène et Tivoli comptent sans doute parmi les exemples les plus représentatifs de son travail.

La présence des architectes internationaux insuffla

un esprit nouveau à une ville restée jusqu'alors très provinciale. Déjà avant la première Guerre mondiale, Ljubljana était devenue une ville moderne, exprimant dans sa forme architecturale le caractère multinational de la monarchie. Mais, après l'effondrement de l'empire, les liens traditionnels avec Vienne et Prague furent coupés et les trois villes s'éloignèrent les unes des autres.

[1] M.Pozzetto, *La scuola di Wagner 1894-1912*, Catalogue de l'exposition de Trieste, 1977/78.
[2] *Der Architekt*, 1894
[3] Actuellement Park Miklošič
[4] Vesna correspond à Ver ou « Printemps », le nom symbolique exaltant le printemps créatif
[5] Osa signifiant « Guêpe »
[6] Dans l'édifice de l'actuel musée Juif
[7] I.Cankar, *Slovenski umetniki na Dunaju, Zbrana dela*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985
[8] F. Achleitner, «Pluralisme de la modernité: le problème du langage architectural en Europe centrale». In : *L'Idée de la grande ville: l'architecture moderne d'Europe Centrale 1890-1937*, Prestel, Munich 2000



Joseph Maria Olbrich, dessin de concours pour le Palais du Gouvernement provincial à Ljubljana, 1896.

Ljubljana – Vienna – Prague: Cultural Relations during the Art Nouveau Period

BREDA MIHELIČ, ART HISTORIAN, SUPERIOR RESEARCH ADVISER TO THE URBAN PLANNING INSTITUTE OF THE REPUBLIC OF SLOVENIA

Cultural ties between the heartland of the Austro-Hungarian monarchy and its periphery were very close-knit. Direct contacts were maintained through exchanges among intellectuals, artists and, above all, students, whilst indirect contacts were enriched through exhibitions, newspapers, professional reviews and books.
At the end of the 19th century – particularly following the earthquake which devastated Ljubljana in 1895 – architects and urban planners flocked to the city in order to help restore it as speedily as possible. Most of them were Germans, from Vienna and Graz, although Czech architects also played a major rôle in the city's reconstruction. They were invited to Ljubljana by the mayor, Ivan Hribar, who cherished the dream of rebuilding the city along the same lines as Prague.
The university of Ljubljana was not founded until 1920. Before then, all Slovenian intellectuals and artists studied at the higher educational institutes of Vienna, Graz and Prague. These included the two leading Slovenian architects, Maks Fabiani and Jože Plečnik, who had trained in Vienna and created their masterpieces there. The works that they produced number among the most important examples of modern architecture in Europe. Fabiani worked at Wagner's studio in Vienna, and between 1910 and 1918 he was a teacher of decorative design at the Higher Technical School of Vienna. Plečnik worked as an independent architect in Vienna until 1911 and was then appointed lecturer at the School of Applied Arts in Prague (1911-1921). After 1921 he was elected Titular Professor of the newly established Technical Faculty in Ljubljana.
Several Slovenian painters, sculptors and musicians studied in Vienna and Prague. Artists belonging to the "Vesna" group of Slovenian painters, who were students at the Academy of Fine Arts, demonstrated a finely-tuned affinity with contemporary artistic movements in Vienna.
After the fall of the Austro-Hungarian Empire, the situation changed. With the founding of the School of Architecture at the University in Ljubljana in 1920, Austrian art and architecture were no longer the principal source of inspiration. Prague then began to hold more appeal, receiving a number of Slovenian painters and musicians into its academies.

La ligne Art nouveau[1]

JEAN-PAUL BOUILLON, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN À L'UNIVERSITÉ DE CLERMONT-FERRAND, MEMBRE DE L'INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE

La ligne est à l'évidence un élément signalétique essentiel de l'Art nouveau. Pour juger de l'appartenance à ce courant d'une œuvre d'architecture, d'art décoratif, de peinture peut-être,notre plus rapide regard porte précisément sur ce point: la présence ou non d'une ligne – qu'on se contentera pour le moment de décrire comme une ligne sinueuse, et qui se développe *au delà* de la forme utilitaire de l'objet, ou indépendamment de lui, qui la déborde, ou qui l'englobe. Ligne « indice », plus encore: ligne « symbole ».
Partons, pour entrer dans notre sujet, de ces deux exemples majeurs qui sont des entrées précisément, où la ligne s'affiche première, exclusive même semble-t-il, dans ces deux maisons qui constituent deux monuments fondateurs du mouvement: le palier-vestibule de l'hôtel Tassel d'Horta à Bruxelles, en 1893, et l'entrée de la Maison Coilliot de Guimard à Lille, en 1898-1900[2].
Qu'y voyons-nous ? Une exhibition de la ligne qu'on pourrait dire même affichée *comme un manifeste*.
Avec deux caractéristiques principales peut-être: le fait que cette ligne court indifféremment sur (ou dans) des matériaux différents, dont chacun est pourtant bien mis en évidence: fonte, fer, mur, enduit, verre, mosaïque, bois...; le fait que sur chacun d'eux, et *indépendamment d'eux*, elle adopte la même forme, et la même forme continue: celle d'une ligne arabesque soulignant son indépendance par rapport au cadre orthogonal imposé par le jeu des forces constructives. Ligne *non nécessaire* en apparence, mettant seulement en évidence la *volonté démonstrative* de son dessin.
Cette présence a certes été maintes fois relevée, mais beaucoup moins commentée ou analysée vraiment pour elle-même. Et quand cela a été fait, c'est le plus souvent, me semble-t-il, pour en parler comme d'un trait secondaire, de la caractéristique particulière d'un « style » – quand on a parlé d'un « culte de la ligne » par exemple, en évoquant les origines du mouvement (Stephan Tschudi Madsen, dans ses deux livres de 1956 et 1967). Alors que les littératures anglo-saxonne et latines ne semblent pas faire, dans le vocabulaire même, la place qu'il mérite à cet élément central (sinon peut-être dans les termes péjoratifs de « style nouille »), la critique et l'historiographie germaniques lui ont donné une place et une terminologie particulière avec l'expression de « ligne coup de fouet » (*Peitschenhieb*: Georg Fuchs dans *Pan*, en 1896), à partir de la célèbre broderie *Cyclamen* d'Hermann Obrist (vers 1895), mais le terme même, et la comparaison « réaliste » ou « naturaliste » qu'il implique a évidemment quelque chose de tout aussi réducteur.
Prenons précisément ce dernier exemple, en le juxtaposant à la rampe du Castel Béranger de Guimard, pour préciser encore quelques caractères formels et commencer à voir se dessiner quelques problèmes. Les points communs sont ceux qui nous intéressent prioritairement. Comme dans les deux exemples précédents, la ligne apparaît comme l'élément prédominant, qui transcende le support et le matériau tout en exploitant pleinement leurs possibilités: métal d'une part, tissu et broderie d'autre part. Et elle présente des caractères stylistiques comparables: ligne arabesque, qui ne se retourne pas sur elle-même, n'est pas fermée en boucle, mais s'interrompt en pointe, en donnant le sentiment qu'elle pourrait se prolonger dans l'espace. En même temps il y a pourtant des différences notables: la plus importante étant que la ligne d'Obrist, malgré son degré poussé de stylisation, reste fidèle à la description de la plante, de sa racine à la pointe de sa fleur, alors que la seconde se passe de toute référence figurative. N'allons pas plus loin pour le moment, mais tentons un classement des différents problèmes que le sujet, à partir de là, semble poser. Un premier ensemble de question concerne la nature même de cette ligne. S'il est évident que toute ligne ondulante n'est pas a priori susceptible d'être qualifiée de « ligne Art nouveau », à quelles caractéristiques formelles précises doit-elle répondre pour cela? Qu'est-ce qui différencie la ligne Art nouveau d'autres lignes arabesques – contemporaines ou antérieures ? S'impose alors une seconde interrogation sur la fonction de cette ligne: s'agit-il d'un simple élément décoratif et d'un trait particulier de « style » ? Ou au contraire d'une donnée nécessaire et déterminante du mouvement ?
Corollaires de ces deux questions principales: existe-t-il *une* ligne type de l'Art nouveau, ou plusieurs types de lignes ont-ils pu coexister ? Faut-il parler par exemple, d'une ligne Horta, d'une ligne Guimard et d'une ligne van de Velde, qui seraient fondamentalement différentes ? Ou ce qui les rapproche est-il plus important que ce qui les sépare ? Faut-il distinguer une ou des lignes Art nouveau « authentiques » – celles des maîtres précédents par exemple – et une ou des lignes « 1900 » qui n'en

n'adopteraient que l'apparence la plus superficielle ? Ce serait alors poser une nouvelle fois la question délicate de l'extension à donner au mouvement – et l'on sait que la littérature existante est partagée, et ne donne pas toujours des réponses vraiment satisfaisantes à ce sujet. L'Art nouveau enfin peut-il exister sans ligne Art nouveau – dans l'espace comme dans le temps ? A-t-il cessé d'exister dès lors que la ligne qui lui paraît propre disparaît –dès que la droite remplace l'arabesque par exemple ? Cette fois, c'est la question tout aussi controversée, et pas vraiment tranchée, de la ou des dates de fin du mouvement qui est posée.

On le voit, ces questions apparemment de pure forme, et qui commencent en effet par une approche formelle, touchent en fait aux interrogations essentielles sur la nature même du mouvement. Prétendre les résoudre dans le cadre d'un bref exposé comme celui-ci serait évidemment chimérique, et c'est au moins tout un livre qu'il faudrait. On se bornera à essayer d'esquisser des éléments de réponse, en forme d'hypothèses, en suivant un ordre logique, pour aborder successivement quatre points: la question des origines de la ligne Art nouveau; celle de l'existence possible de différents types de lignes qu'on puisse qualifier ainsi; celle de la coexistence possible d'une ou de plusieurs lignes Art nouveau « authentiques » et de ce qu'on pourrait appeler peut-être des lignes « 1900 »; enfin celle de la disparition de la ligne Art nouveau, et de son rapport éventuel avec la fin du mouvement.

LES ORIGINES DE LA LIGNE ART NOUVEAU

Les deux « sources » principales du « dessin » et de la ligne Art nouveau généralement reconnues sont, on le sait, d'une part le mouvement esthétique anglais et d'autre part le rationalisme français – la Belgique constituant un lieu de convergence privilégié. Le mouvement anglais donne la possibilité de comparaisons et d'analyses formelles classiques. Celles qui conduiraient directement, par exemple, de la chaise célèbre de Mackmurdo, vers 1882, et de la ligne arabesque d'inspiration florale de son dossier, jusqu'au pupitre à musique, de courbes abstraites mais d'une ligne qu'on pourrait dire « végétale » d'Alexandre Charpentier, vers 1900. Le plus important pourtant ne nous paraît pas résider dans la juxtaposition de ces *similitudes* de dessin ou de lignes, mais dans l'étude du *processus* qui est en jeu et dont ces similitudes ne sont que le signe extérieur. Avec le mouvement esthétique anglais, où Whistler aura joué aussi un rôle majeur, c'est en effet un processus d'autonomisation de l'œuvre d'art, initié au milieu du siècle, qui se systématise dans les années 1870 et 1880. Prenons l'exemple de la page de titre du même Mackmurdo pour les *Wren's City Churches,* en 1883: plus encore qu'un certain dessin, qu'une certaine forme de la ligne, qui s'imposent à l'œil avec évidence, cette page célèbre nous donne un exemple frappant, pour le noir et blanc, de la mise en évidence et de l'organisation d'une *surface*: le sujet n'y est plus que très allusif (le phénix qui se transforme en fleurs, les deux coqs latéraux...) et passe au second plan au profit de ce qu'on pourrait appeler un « bourrage dynamique » de la page, fondé d'une part sur le contraste unifié du blanc de la feuille et du noir de l'encre et d'autre part son découpage en puzzle par la ligne arabesque. *C'est cette dernière, et cette dernière seule* qui permet ce que nous voyons ainsi se mettre en place: au lieu des « superpositions » de la typographie et de la mise en page classiques, qui sont d'abord des superpositions de sens, l'homogénéisation d'une surface, qui est celle d'une *forme* autonome.

A partir de là, la fonction déterminante de la ligne apparaît progressivement avec plus de clarté. Il n'y a pas de hiatus en effet avec la typographie de Lemmen pour la couverture des XX, sept ans plus tard, puis celle de van de Velde pour *Dominical* l'année suivante.

Avec ce dernier exemple on voit nettement la place que la ligne a tenue dans cette évolution : on peut dire que *Dominical*, en 1892, marque la mise en évidence du rôle qui lui est désormais dévolu, en même temps que sa véritable émancipation. Et avec ces exemples plus simples, pris au noir et blanc, on voit également que c'est ainsi moins l'analogie des *formes* de lignes à laquelle il faut s'attacher qu'à la *fonction*, justement, qui leur est attribuée. C'est de la même façon sans doute qu'il conviendrait d'aborder le rôle et la place de la peinture, généralement mal définis dans les études de synthèse, et pour lesquels il faudrait mettre l'accent moins sur la forme particulière prise par la ligne que sur le rôle décisif qu'elle joue dans le processus d'autonomisation, cette fois, de l'« objet-tableau ». Dans le mouvement esthétique anglais, la peinture de Whistler occupe ici une place centrale, on le sait. Venant du réalisme français, elle marque, dans le courant des années 1870 et 1880, le moment décisif de cette rupture – comme l'indique entre autres (mais c'est un indice, non une cause), le changement du mode de désignation de ses tableaux et leur passage à des titres musicaux, « Symphonie » ou « Nocturne ». La dévalorisation du sujet, sinon du contenu, qui se manifeste de cette façon au profit de l'organisation formelle, par rapport notamment aux préraphaélites, est un événement déterminant. Or dans ce processus d'autonomisation du tableau comme « organisme » formel, la ligne joue un rôle fondamental. Le découpage arabesque, chez Gauguin (en forme de manifeste, là aussi, dans la *Vision du sermon* de 1888) puis chez Denis, dans son *Avril* de 1892, où van de Velde le reprendra pour sa *Veillée des anges* l'année suivante, n'est donc pas un simple « trait de style », et une manifestation de « proto-art nouveau » comme on l'a écrit souvent, mais un instrument indispensable pour cette constitution du tableau en objet autonome, organisé selon ses lois internes, que détermine prioritairement la planéité du support. Et c'est donc bien (paradoxalement !) *par la ligne*, et non par la couleur, qu'on intégrera la peinture à l'ensemble du mouvement Art nouveau, de Gauguin à Klimt – dans le jeu complexe d'arabesques de la partie centrale de la frise Beethoven de 1902 par exemple. Sur une surface en aplat, *c'est elle, et elle seule* en effet qui peut avoir cette fonction. Et secondairement le passage de la couleur unifiée, le « remplissage » des surfaces « cloisonnées » qui frappera tant la critique chez le Gauguin des années 1888-1889. Dans tous ces cas, on le voit, il faudra donc désormais moins parler d'« origine », d'« antécédents », et encore moins de « sources » ou d' «influences », que de la *mise en route d'un processus de longue durée*. L'étape logique suivante est en effet le passage à la troisième dimension de cette ligne arabesque chargée d'abord de matérialiser et de faire vivre les *surfaces*: de la surface autonome et homogène à l'*espace* autonome et homogène. Et nous arrivons au point où la conjonction entre l'esthétisme anglais et la rationalisme français n'est pas un hasard de circonstances, mais une fusion logique. Du côté français, il convient de repartir d'abord de Viollet-le-Duc, donc à nouveau des années 1870. On ne répètera pas ici des choses bien connues. Mais pour la ligne il faut naturellement remettre au premier plan ces deux planches du XIIIe des *Entretiens sur l'architecture* (second volume, 1872) qui ont marqué de façon décisive, et internationalement, tous les maîtres du mouvement. Nul pourtant ne songera à qualifier de « ligne Art nouveau » le dessin des feuilles en tôles ni celui des rinceaux spiralés en fer sur lesquelles elles sont fixées à la liaison de la poutre de fer et de la colonne de fonte. Les unes et les autres ont au contraire tous les traits stylistiques d'un dessin médiévalisant. Mais ce sont les *principes* présidant à leur mise en place, et du même coup la lecture qui peut en être faite par d'autres, pour suivre cet exemple sans le plagier, qui engendrent pour ainsi dire la « ligne Art nouveau ». La simple juxtaposition d'une de ces deux planches aux nombreux motifs similaires de Guimard ou d'Horta dans leurs divers intérieurs dispenserait de plus longs commentaires. La comparaison aide à comprendre aussi comment les lignes du sol ou celles du mur dans le cas d'Horta à l'hôtel Tassel sont en effet une *extension* du *principe* de la ligne développée sur la colonnette. Il y a bien démarche réflexive, et non simple copie de forme: la ligne initiale est comprise comme la concrétisation d'un principe de base, qu'il est donc logique, nécessaire même, d'étendre à l'ensemble de l'espace et aux autres matériaux. Nous avons ici quelque chose de tout à fait semblable à la démarche des peintres que l'on vient d'évoquer: il n'y a pas copie, ou passage de l'un à l'autre par « influence » supposée, mais bien *communauté et simultanéité de réflexion* comme de façon de procéder.

Ces principes constructifs sont exposés avec la clarté de formules percutantes que l'on connaît bien dans le texte de Viollet-le-Duc: être « vrai selon les procédés de construction » dans le Xe Entretien; mais surtout la plus importante pour notre propos, dans le XVe: « La décoration est écrite déjà dans la structure si cette structure est sensée; elle tient à l'édifice, non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme ». Cette dernière formule ouvre aussi la double possibilité d'une ligne « abstraite » et d'une ligne qu'on dira « organique », n'excluant pas la figuration: elle permet toutes les formes d'une ligne « Art nouveau » qui sera aussi la *manifestation nécessaire de l'authenticité de cet art*.

On pourra la placer sous le signe d'une rationalité de type positiviste, bien que Viollet-le-Duc lui-même ne fasse qu'un usage limité des mots et des concepts de rationalisme et de rationalité. Il faudrait placer sous le même signe un exemple beaucoup moins connu, mais qui est à mettre exactement en parallèle. En 1879, les assiettes et les plats du Service dit « à fleurs et rubans » du graveur Félix Bracquemond nous présentent un décor qu'un œil non averti placerait facilement 15 ou 20 ans plus tard[3]. Comme le confirment les textes théoriques nombreux de Bracquemond, ce décor n'est pas à interpréter comme une manifestation de style « proto-Art nouveau », mais bien comme le résultat d'une démarche réfléchie sur la nature de l'ornement et sa liaison rationnelle avec la forme de son support, exactement comme chez Viollet-le-Duc, dont Bracquemond, qui a les mêmes origines intellectuelles, est souvent fort proche. Il suffira à cet égard de citer l'une des formules de son traité théorique de 1885, *Du Dessin et de la couleur*, qui pourrait presque suffire de commentaires à ces assiettes: « L'ornement proprement dit ne copie pas nécessairement la nature, même quand il lui emprunte tous les éléments dont il se compose. Il la modifie, la transforme, la soumet à ses conventions, il y puise comme à une source de variations. Son infidélité envers elle, ses écarts dans l'emprunt de ses motifs, ont pour raison qu'il est uniquement embellisseur de surfaces et qu'il dépend des matières qu'il doit orner, des formes qu'il doit suivre sans les altérer ». Et encore: il doit « obéir à la forme et à la matière de la surface qu'il a pour devoir d'embellir. »[4]

Là aussi, il est donc capital de distinguer ce qui est trait plus ou moins superficiel de « style » et ce qui est révélateur d'une réflexion plus profonde, et d'un processus de longue durée, dont relève véritablement cette fois ce que nous entendons par « ligne Art nouveau »[5]. On trouve précisément chez Bracquemond des exemples encore antérieurs, dans la gravure, et d'autres lignes arabesques qui répondent à cette définition, comme dans un étonnant projet de couverture pour le portefeuille d'estampes projeté avec Degas, *Le Jour et la Nuit*, cette même année 1879. Cette dernière page de titre doit répondre à une fonction signalétique précise, et avec un texte lisible: le tracé linéaire lui est indispensable, mais il cherche aussi à occuper rationnellement la surface qui lui est proposée, justifiant l'invention de ce graphisme alors inusuel, pour lequel le graveur peut au demeurant se référer à des modèles de calligraphie anciennes figurant dans sa collection6. Qu'est-ce qui a alors changé après 1890 ? Faut-il parler d'une continuité totale ou d'un changement d'orientation, voire d'une rupture ? Qu'il y ait changement est évident: personne ne songerait assurément à qualifier, par exemple, Viollet-le-Duc lui-même d'architecte « Art nouveau ». Mais pour Bracquemond en revanche (et ce qu'il représente), qui poursuit sa carrière beaucoup plus tard, on peut parler, par maints aspects, d'un artiste, qui, pour ces raisons, s'est intégré véritablement au mouvement, comme en témoignerait par exemple une broche en émail cloisonné dessinée par lui en 1904. A ce stade, on pourrait suggérer que le changement repose, fondamentalement, sur la prise de conscience du pouvoir de la ligne, en ce que son tracé résume et condense du dessein de l'artiste, pour parler, non pas, encore une fois, d'un « proto-Art nouveau », mais d'un « projet » de l'Art nouveau, qui n'existe pas lui-même, sous cette forme consciente, et pour un ensemble de raisons précises, avant le début des années 1890.

Félix Bracquemond, broche, 1904, coll. part.

UNE OU PLUSIEURS LIGNES ART NOUVEAU ?

Bien qu'il n'ait été principalement question, jusqu'à présent, que d'œuvres antérieures à cette dernière date, on pourrait considérer alors que l'essentiel a été dit. A partir du moment pourtant où la « ligne Art nouveau » est ainsi définie par sa *fonction* « ornementale », donc structurante, et non prioritairement par ses caractéristiques stylistiques, peut-on considérer que cette définition s'applique à l'ensemble du mouvement ? Rien n'est moins sûr. On entrevoit peut-être assez bien ce qu'on pourrait appeler la ligne Art nouveau « rationaliste » dont on vient de parler: c'est celle de Guimard, qu'on peut placer largement sous le signe de Viollet-le-Duc, et que résume excellemment le vestibule du Castel Béranger. Horta peut sans doute lui être légitimement rattaché, avec la même volonté de signaler par la ligne l'intention de créer un espace homogène. L'un et l'autre, sur ce point, vont évidemment beaucoup plus loin que leur maître. Mais précisément: en Belgique, Horta a, comme on le sait, un opposant de taille, avec van de Velde, qui est l'un des rares maîtres du mouvement à s'être fait véritablement le théoricien de la « ligne Art nouveau », en la présentant même comme l'élément central du nouvel art. Or dans son texte principal sur le sujet, en 1902 (« Die Linie », dans la revue allemande *Die Zukunft*, repris et développé ensuite jusqu'à la publication en 1916, à Weimar, des *Formules de la beauté architectonique moderne*), la ligne apparaît sous un jour sensiblement différent. On peut en rappeler les principaux énoncés, aussi forts et frappants, à leur façon, et aussi « fondateurs » que ceux des Entretiens sur l'architecture de Viollet-le-Duc (ibid., pp.63-66): « La ligne est une force dont les activités sont pareilles à celles de toutes les forces élémentaires naturelles (...) la ligne emprunte sa force à l'énergie de celui qui l'a tracée », van de Velde parlant encore d'une « conception dynamique de la nature de la ligne » et d'une « conception de la ligne, organique et vivante ».

Cette conception vitaliste et dynamique, dérive, on le sait, de la philosophie allemande, en particulier des théories de *l'Einfülhung* (Lotze, Lipps, plus tard Worringer) explicitement citées par van de Velde dans ses textes; et du même coup elle semble complètement différente de l'inspiration positiviste d'un Viollet-le-Duc ou d'un Bracquemond. La notion d' « énergie » en particulier, auquel la philosophie de Nietzsche apportera également son soutien, paraît aussi étrangère à Guimard qu'à Horta et aux autres maître de l'Art nouveau – alors qu'elle trouvera justement son meilleur développement en Allemagne, chez un Peter Behrens au premier chef (dans son célèbre Baiser de 1899 par exemple). Mais pour autant van de Velde ne rejette pas les théories de

Henry van de Velde, boucle d'argent, vers 1898, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen.

l'architecte français, et opère plutôt une synthèse. On peut encore citer les *Formules*, rapportant les origines de sa pensée, au début des années 1890: « ...simultanément, il nous était apparu que la ligne est le lien qui rattache, l'un à l'autre, les différents organes dont se composent chaque objet, chaque conception architecturale au fur et à mesure que notre intellect établit leur succession, leur place et leur dimension réciproque. La ligne devient ainsi l'agent façonnant visiblement l'objet ou l'œuvre architecturale ». Dans ce sens on peut bien parler à nouveau d'une ligne structurante, telle en effet que van de Velde est amené à la définir lui-même, en employant précisément cette expression: « Les rapports entre la forme et l'ornement ne peuvent être que « complémentaires ». La ligne se charge d'évoquer ces compléments dont la forme est dépourvue encore mais que nous pressentons indispensables. Ces rapports sont des rapports de structure et l'office de la ligne, qui les établit, est de suggérer l'effort d'une énergie (...) L'ornement ainsi conçu complète la forme; il en est le prolongement et nous reconnaissons le sens et la justification de l'ornement dans sa fonction ! Cette fonction consiste à « structurer » la forme, et non à « orner » (...). Sans l'appui de cette structure, sur laquelle s'adapte la forme comme l'enveloppe d'un tissu flexible sur le châssis ou comme la chair sur les os, la forme tendrait à changer d'aspect ou à s'effondrer tout à fait ! ». On croirait cette fois lire Viollet-le-Duc, ou Bracquemond. Et, avec ces réflexions théoriques et cet effort de conceptualisation, nous sommes bien évidemment au cœur du problème de la « Ligne au Art nouveau » – bien au delà aussi des traits particuliers d'un « style ». Rationalisme d'origine française et « vitalisme » van de veldien ne peuvent donc être opposés aussi totalement qu'il pouvait d'abord sembler. Et il ne serait pas difficile en effet de constater l'usage *rationnel* qui est fait de l' « énergie » de cette ligne par van de Velde, dans son mobilier en particulier – l'exemple le plus parlant étant peut-être à cet égard le fameux bureau de Meier Graefe, à la fin des années 1890 et ses diverses variantes. Par ses connotations du côté des forces du moi (« la ligne emprunte sa force à l'énergie de celui qui l'a tracée ») comme des forces de la nature (« la parenté existant entre la nature de la force qui pénètre la ligne et celle des forces dont nous considérons les activités et les résultats dans la nature »), la conception de la ligne van de veldienne inclut pourtant une valeur expressive autant qu'une dimension symbolique qui dépassent la pure fonctionnalité qu'elle a dans le modèle français, ou lui donnent une dimension supplémentaire. Et cet aspect des choses, encore moins étudié peut-être que les précédents, nous ramène du côté de la peinture. Dans la dernière page consacrée à la ligne dans l'édition de 1916 des *Formules de la beauté architectonique moderne*, van de Velde pose à nouveau, après beaucoup d'autres, la question de la relation qu'entretient la ligne abstraite qu'il met en oeuvre lui même avec les données de nature: paysage et corps humain. « Tous les secrets que cette nouvelle ligne nous révèlera dans un proche avenir, nous pouvons les découvrir d'avance dans les créations de la nature (...) cette ligne sera expressive à la façon de celle qui révèle l'afflux du sang sous l'épiderme, le souffle qui soulève les chairs, l'énergie qui soulève les membres ! ». Ainsi commentera-t-on le travail sur la ligne du corps chez les peintres, un Hodler au premier chef, pour lequel les conservateurs du musée de Zürich ont été particulièrement bien inspirés le jour où ils ont placé un de ses exemples les plus frappants d' « eurythmie », *Le Jour* (dans la seconde version de 1904-1907), précisément au-dessus du bureau de van de Velde évoqué plus haut[7].

Plus profondément, c'est en ce sens aussi qu'il faudrait étudier, non pas, comme chez Hodler, la simple *disposition des corps en ligne arabesque,* mais *ce que l'arabesque doit*, comme le suggère van de Velde, *à la disposition des corps*, c'est-à-dire, à leur nature profonde, à leur vitalité organique comme à la force de leurs pulsions8. Et chez Klimt notamment: par exemple dans la figure de la « L'Impudicité » et de « La Volupté » du panneau central de la frise Beethoven de 1902. Ici, la « ligne Art nouveau » se lie plus étroitement au corps humain,s'« origine » en lui pourrait-on dire, plus encore que ne pouvait le souhaiter van de Velde, qu'on peut continuer de citer: « C'est la ligne du corps humain qui part du front orgueilleux, rythme le profil de nos faces, tombe le long du cou et se courbe selon que la poitrine est celle d'un homme ou d'une femme. Elle se creuse et se renfle à nouveau pour la proéminence du ventre, coule le long des cuisses et des jambes, et exprime, dans les contorsions du pied, autant que dans les

mouvements de la main, les sentiments divers dont nous sommes animés, selon que nous nous consacrons aux besognes pratiques et journalières ou selon que nous sommes en extase, ivres ou entraînés par la divine danse, à laquelle, ainsi que Zarathoustra le recommande, l'homme devrait se livrer en toutes occasions, afin d'échapper au poids de la vie et des choses matérielles ! » (ibid., p.81).

Dans sa « danse serpentine », bien nommée par la ligne qu'elle dessine et qui inspirera tant d'artistes de l'Art nouveau, la Loïe Fuller aussi crée son propre espace. Mais ce qui chez Klimt précisément fait l'objet du dévoilement, ce qui est chez lui « sous l'épiderme, le souffle qui soulève les chairs », comme écrit van de Velde, n'apparaît chez elle que voilé. A fortiori chez ces artistes qui n'en effectuerons que la copie la plus extérieure, Pierre Roche ou Will Bradley par exemple, dont la ligne, toute en sinuosités anecdotiques ne saurait être plus opposée, malgré la première apparence, à la ligne van de veldienne[9].

C'est dans la même perspective qu'il faudrait aborder la donnée de nature paysagère, en citant à nouveau la dernière page des *Formules de la beauté architectonique moderne*: la ligne « sera expressive à la façon de celle qui atteste que la sève a monté sous l'écorce de l'arbre, a dispensé la force aux branches qui les fait se diriger toutes de façon à ce que le bienfait de la lumière soit accordée à toutes les feuilles de la frondaison ». Autrement dit, toujours la ligne « force », la ligne résultant du « jeu des forces intérieures que nous pressentons dans toutes les formes et les matières » (ibid., p.65). Là se trouve bien l'origine d'un nouveau clivage, ou d'une nouvelle distinction: celle qui convient de faire entre la ligne de la « nature naturante » et celle de la « nature naturée », qui partage aussi les artistes du mouvement, moins entre « abstraits » et « figuratifs » qu'entre ce qu'on pourrait appeler les « concepteurs-dessinateurs de la ligne » et les « stylisateurs-reproducteurs de la ligne». Il est amusant qu'une des « sources » anglaises habituellement citées pour la ligne Art nouveau ait précisément pris ce thème pour sujet : la planche de Robert Burns, Natura naturans (1891) publiée en 1895 dans *Evergreen*.

Affirmant la continuité, par la ligne, de toutes les formes de la création, jusqu'au corps humain que nous évoquions à l'instant, et opposant dans un schéma décoratif très japonisant, une ligne « abstraite », souvenir lointain de la vague, en bas à droite, et une ligne purement descriptive, déterminée seulement par la « stylisation » des motifs naturels (le corps, les poissons et les oiseaux), cette image forte résume aussi une opposition beaucoup plus fondamentale: celle des partisans de la ligne « copiée » de la nature, et de ceux qui voudraient travailler à son image, mais sans l'imiter, à l'image du « Grand Créateur » dont parle Gauguin. Une opposition qu'on pourrait retrouver, dans les arts décoratifs, en confrontant Gallé, grand prêtre de cette nature « observée », et Chaplet, auquel précisément Gauguin doit tant, et en particulier pour son haut degré d' « abstraction ». Van de Velde n'aura pas de mots assez durs pour la première tendance, qu'il rejettera hors du nouvel art, pour insuffisance de conceptualisation justement: « Les créations de l'Ecole de Nancy, les bijoux de Lalique passaient, à cette époque, pour des exemples d'un style nouveau que nous vîmes se répandre en Belgique et se manifester dans des conceptions architecturales hybrides dont le principe de construction apparente et sincère se trouvait affublé d'une ornementation linéaire déchaînée. Des perruques sur des squelettes » (1931). Et il est vraisemblable qu'il pense tout autant à la France: à un collègue comme Franz Jourdain et aux lignes extravagantes des tours de la Samaritaine de 1905-1907 par exemple.

Faut-il cependant le suivre jusqu'au bout, dans sa partialité évidente ? Du moins nous aide-t-il à distinguer, au delà de la confusion usuelle, la ligne Art nouveau structurante, rationnelle, éventuellement symbolique et expressive, d'une ligne Art nouveau d'abord descriptive et stylisée, dont la fonction structurante et la rationalité sont rien moins qu'évidentes. Dans la première catégorie, on rangera les architectes qui suivent Viollet-le-Duc naturellement – c'est-à-dire pratiquement, et quoi que van de Velde pense d'Horta, tous les grands maîtres de l'Art nouveau, mais aussi bien les peintres de l'avant-garde: Gauguin et ses amis Nabis chez les Français, aussi bien que Klimt en Autriche. Pour des rapprochements possibles entre les uns et les autres, par la ligne précisément, qui semblent rarement faits, celle des « mosaïques » découpées en puzzle des tableaux de Klimt par exemple (*Poissons rouges*, 1901-1902) et des bancs du parc Güell de Gaudi, à peu près contemporains. Dans la seconde catégorie,

on rangera en revanche, avec les « imagiers » de la peinture symboliste, tous les « naturalistes », mais aussi bien ceux chez qui la ligne a une fonction d'abord décorative, et non « ornementale », pour reprendre la distinction faite par Bracquemond. Et en général tous ceux qui décrivent et « stylisent » le motif – et un motif choisi tout particulièrement pour ses propriétés de « stylisation », ou, mieux encore, où la ligne serpentine est déjà présente, comme la flamme ou la fumée dont la *Salomé* de Marcus Behmer, en 1903, donne le meilleur exemple, le serpent « cosmique » de Carl Strathmann, et la vague ou le dragon dérivés des japonais ou des chinois que résume la façade de l'Atelier Elvira d'August Endell, en 1897-1898.

En modifiant le mode d'analyse, l'approche par

Robert Burns, Natura naturans, 1891, publié dans Evergreen, 1895.

laligne permet ainsi une compréhension plus grande que le classement typologique usuel. Mais du même coup elle pose la question de l' « authenticité » de cette ligne, ou de la légitimité du label qu'on lui accole ordinairement.

LIGNE ART NOUVEAU ET « LIGNE 1900 »

Là encore la question semble trop rarement posée: s'il faut en effet distinguer une ligne art nouveau ornementale et structurante et une ligne purement décorative, une ligne non structurante, celle-ci peut-elle être encore véritablement qualifiée de ligne Art nouveau ? Ou faudrait-il alors introduire une distinction secondaire parmi la catégorie des lignes non structurantes, et parler d'une « ligne Art nouveau » descriptive et décorative (à Nancy et chez Gallé par exemple), et d'une « ligne 1900 » ? On peut partir d'une comparaison, et d'une opposition, qui semblent suffisamment frappantes en confrontant par exemple les portes principales respectives de l'immeuble du 29 avenue Rapp de Jules Lavirotte (1901) et de l'hôtel Guimard (1909-1912). Dans les deux cas la ligne arabesque tient assurément une place centrale. Avenue Rapp, elle correspond cependant à une *décoration* plaquée sur un immeuble, construit par ailleurs selon les techniques et avec les matériaux modernes (ossature de béton et plaquage de grès au dessus du soubassement de pierre): Lavirotte utilise le vocabulaire d'apparence Art nouveau comme une « marque » de modernité, et comme un « style » parmi d'autres, pratiquant aussi bien par ailleurs le néo-baroque (sensible également ici) ou le néo-Louis XV. Cet éclectisme du « placage » est inconcevable chez Guimard, où l'ornement a pour fonction première de souligner la continuité de la structure comme du dessin au delà du changement de matériau (brique et pierre) clairement mis en évidence, selon les préceptes du rationalisme viollet-le-ducien. « Logique », « harmonie » et « sentiment », selon les trois principes fondateurs de l'Art nouveau tels que Guimard les expose en mai 1902 dans son article d'*Architectural Record*, citant sur ce point, à son égal, Horta et van de Velde – et eux seulement, on s'en souvient – même s'il est évident que, dans ce dernier exemple, le « style », le « dessin » de Guimard, et sa « ligne » ont évidemment évolué par rapport aux années 1890, dans le sens d'une épuration du trait et d'une plus grande sobriété comme dans la référence implicite à une certaine tradition française. « Art 1900 », dans ces conditions, ne désignerait pas nécessairement un art de qualité inférieure, comme on pourrait le penser par exemple du décor de Lavirotte, mais aussi toute cette catégorie d'œuvres où la part d'invention et d'originalité est infiniment plus grande tout en procédant prioritairement pourtant de la composition d'un décor « de style » – chez les artistes décorateurs travaillant pour Bing par exemple, où la ligne s'affirme au premier plan, mais qu'il paraît bien difficile de mettre sur le même plan que Guimard, ou les architectes dessinant (« déduisant ») leurs décors. Matériau dissimulé, expression seconde des fonctions, présence dominante de la décoration et de la référence stylistique (le XVIIIe siècle « revisité » par De Feure par exemple) autour d'une ligne qui assure une fonction de liant d'un côté; expression de la propriété du matériau par une ligne dont le déploiement dynamique assure seul l'ornementation, pour un type de forme entièrement inédit de l'autre: il y a là une distinction, et un problème, qu'il paraît bien difficile de continuer à évacuer, et que la question de la ligne met particulièrement en évidence. Ainsi s'ouvrirait, dans la catégories des « lignes 1900 » décoratives et non structurantes, le vaste champ de ces arabesques qui sont d'abord, comme chez Lavirotte, un simple gage de modernité: chez certains des Allemands, dans les illustrations de la revue *Jugend* – dont le titre même, baptisant le *Jugendstil*, signale suffisamment cette intention; chez certains italiens; ou même avec l'irritante ligne anglaise, qui s'accompagne d'un refus affirmé de tout ce qui est Art nouveau continental.

Le cas d'Eugène Grasset, en France, autre adversaire déclaré de l'Art nouveau, et pourtant classé constamment, malgré lui, dans cette catégorie, aiderait peut-être à trancher cette irritante question. La ligne reste chez lui un élément de l'organisation rationnelle des surfaces à décorer, dans les matériaux les plus divers qu'il est amené à utiliser: « le tracé de la courbe doit être plein, arrondi, fermé et harmonieux comme une tige pleine de jeune sève » dit simplement en 1905 la *Méthode de composition ornementale*. Disciple fervent de Viollet-le-Duc, Grasset se réfère à la continuité d'une tradition rationaliste du décor, mais du même coup refuse par là, comme son maître, la possibilité d'invention d'un style entièrement nouveau. Au risque de bouleverser les schémas habituellement admis, et malgré sa participation aux activités de Bing, on pourrait risquer de dire qu'il n'est pas plus « Art nouveau » que son modèle, précisément parce qu'il refuse toute « volonté de style », au nom de la rationalité (on trouvera la même chose plus tard, chez Maurice Pillard-Verneuil, lui-même élève de Grasset). Et l'absence, ou la mise en retrait de la ligne arabesque, ou encore la présence d'une ligne, mais strictement tenue dans le cadre d'une organisation qu'elle ne détermine pas, et qui n'est qu'un instrument parmi d'autres, paraît à cet égard l'indice déterminant. Grasset se situe à l'évidence sur une autre terre que Guimard. Et c'est justement la « ligne Art nouveau » qui les départage. On peut sans doute être d'avant-garde, pendant la période, en poussant la rationalisme à ses conséquences, en affirmant et en illustrant, dans la suite de Viollet-le-Duc, l'adéquation nécessaire de la structure et de l'ornement, dont la présence est indispensable. Mais sans *confier ce rôle organisateur à une ligne qui soit à la fois structure et ornement*. Dans ces conditions la « ligne Art nouveau » nous apparaît encore sous un autre jour: elle est l'indice de cette *volonté de style* appuyée paradoxalement sur le rejet de la succession des styles (et évidemment bien différente aussi du seul désir de « stylisation »), qui la distingue cette fois de la pure et simple tradition viollet-le-ducienne.

LA FIN DE LA LIGNE ART NOUVEAU

Reste une dernière question à évoquer rapidement: qu'en est-il de l'Art nouveau quand disparaît la ligne Art nouveau ? Marque-t-elle aussi sa disparition? Y-a-t-il, là, une nouvelle rupture, comme l'apparition de la ligne, interprétée comme volonté de style, marquait la naissance véritable du mouvement ? L'exemple central ici est évidemment celui des Viennois, et du tournant ou de la rupture, de 1903, au moment de la fondation du *Wiener Werkstätte*. Et il suffit de juxtaposer par exemple les œuvres dessinées par Josef Hoffmann avant cette date (dans *Ver Sacrum*), et celles qui suivent cette conversion brutale (avec la Pièce pour Saint-Louis de 1904 par exemple), pour bien voir que là encore c'est la question de la ligne qui est au centre du débat. Les textes restent le plus souvent assez discrets sur cette mutation, et sur le cas, différent des précédents, de ce qui apparaît bien comme un rejet délibéré et très conscient de la « ligne Art nouveau »: on parle plutôt d'un trait particulier de « style » justement, d'une forme spécifiquement autrichienne de l'Art nouveau international, voire d'un caractère propre à la personnalité de l'architecte, surnommé, on le sait « Quadrat-Hoffmann », le Hoffmann carré. Il y a sans doute beaucoup plus.

Quand Hoffmann présente ses pièces à l'exposition de Paris en 1900, il indique très clairement, par la ligne arabesque qui occupe la place principale dans ces décors fort peu « architecturés », sa volonté, qui est celle de toute l'avant-garde autrichienne qu'il représente, de s'intégrer au mouvement Art nouveau international, d'en assumer même toutes les composantes, que les expositions de la Sécession à Vienne ont successivement présentées. La pièce de Saint-Louis, et les œuvres qui l'accompagnent et la suivent immédiatement montrent donc par comparaison une volonté explicite de rejet: il n'y a pas coexistence, il y a rupture et opposition. Quel peut en être le sens ? Ce n'est certainement pas le trait propre d'une personnalité artistique singulière: le même tournant s'opère alors chez Kolo Moser, le cofondateur de l'Atelier viennois. Mais précisément: ces œuvres suivent la fondation de l'Atelier, en 1903, et celle-ci, comme on a essayé de le démontrer en 198810, marque justement le moment de passage à une phase différente de l'évolution de ces avant-gardes, plus tard dénommée « Art Déco », et dont la définition, une fois de plus, ne repose pas sur la description de particularités stylistiques, mais sur l'analyse des principes qui conduisent son action. L'intérieur même du magasin de l'Atelier dessiné par Hoffmann en 1904, affiche cette rupture comme une provocation ou comme un manifeste. Magasin de-luxe, pour la production de luxe de pièces uniques.

Et entreprise reposant uniquement sur le mécénat (Fritz Wärndorfer) à l'intention d'une clientèle d'élite fortunée: on est aux antipodes de l'ambition principale de l'Art nouveau, art « social » par excellence, quelles que soient les difficultés rencontrées par cette ambition, et sa part, considérable, d'utopie. C'est précisément ce qui s'incarne dans ce passage de la continuité de la « ligne Art nouveau », et de ses sinuosités « ouvertes » sur la continuité spatiale (Horta, Guimard), ou engendrant leur propre espace (Van de Velde), et le « carré » hoffmannien – qui est aussi, on le sait, la marque de l'Atelier – refermé sur lui-même, et mettant en évidence le cassage de ses angles droits.

Naturellement la ligne Art nouveau continue d'exister après 1903, et avec sa signification antérieure sans doute, chez Hodler et chez Klimt jusqu'à leur mort en 1918 par exemple. Et chez les architectes et décorateurs autrichiens, la ligne, jusqu'en 1914, n'est pas totalement absente, mais elle est devenue une ligne prisonnière pour ainsi dire, enfermée dans ses cadres orthogonaux, comme on le voit avec les Klimt exposés à Saint-Louis par exemple, ou les Hodler de l'exposition de la Sécession en 1904 (aménagement de Kolo Moser), et finalement avec les balustrades ou la salle à manger du Palais Stoclet (1905-1911) et ce qu'elles condensent admirablement de cette nouvelle formule. La ligne Art nouveau est redevenue décoration, elle n'est plus principe organisateur, elle n'exprime rien de la structure: il n'y a plus de « ligne Art nouveau ».

[1] On a conservé à ce texte son caractère de communication orale, dont l'édition scientifique demanderait une extension et une annotation nettement plus développée. La démonstration reposant essentiellement sur la confrontation visuelle d'une soixantaine de documents qu'il n'est pas possible non plus de tous reproduire, il a paru nécessaire de donner en note la référence sommaire des moins connus et moins immédiatement accessibles.

[2] Ces exemples et une bonne partie des suivants sont réunis dans notre *Journal de l'Art nouveau*, Genève, Skira, 1985 (trad. allemande et anglaise).

[3] Et non 10 ans plus tôt, comme Stephan Tschudi Madsen, qui a eu le mérite de relier pour la première fois ces œuvres à l'ensemble du mouvement, l'a écrit par erreur dans ses deux livres de 1956 et 1967 !

[4] F.Bracquemond, *Du Dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1885, pp.174-175 (réédition critique en préparation).

[5] La dernière analyse en date de ce service, de ce point de vue, se trouve dans notre essai «Le Service à fleurs et rubans (1879) de Félix Bracquemond: art floral ou Art nouveau?», dans *L'Ecole de Nancy*, fleurs et ornements, catalogue d'exposition, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 26-33.

[6] Le dessin inédit et le modèle gravé de calligraphies ainsi que d'autres exemples cités ici ont été publiés dans notre essai. « Bracquemond : Le Jour et la Nuit », dans *Degas inédit*, Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation française, 1989, pp.251-259.

[7] Le cliché est reproduit notamment dans l'ouvrage cité ci-dessus à la note 2, p.89.

[8] Sur la « naissance d'une arabesque moderne », comme écrit encore van de Velde, on peut voir une approche complémentaire dans notre essai «Arabesques», dans *Paradis perdus, L'Europe symboliste,* catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Montréal et Flammarion, Paris, 1995, pp.376-384.

[9] En dernier lieu, Giovanni Lista, *Loïe Fuller, Danseuse de la Belle Epoque, Paris*, 1994, et le catalogue de l'exposition *Loïe Fuller, Danseuse de l'Art nouveau*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2002.

[10] Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art déco*, Genève, Skira, 1988 (trad. allemande, anglaise, italienne et espagnole).

The Art Nouveau line

JEAN-PAUL BOUILLON, PROFESSOR OF HISTORY OF CONTEMPORARY ART AT THE UNIVERSITY OF CLERMONT-FERRAND, MEMBER OF THE UNIVERSITARY INSTITUTE OF FRANCE

Line is clearly a vital, distinctive element of Art Nouveau. Its presence or absence is exactly what we first look for in order to decide whether an architectural work, a piece of decorative art or perhaps a painting, belongs to this particular movement. Let us for the time being simply describe that line as sinuous; it extends beyond the functional form of an object, or independently of it, spilling over its outlines or encompassing it entirely. It is more than "indicational": it is a "symbol". The Art Nouveau line is not a specific "stylistic" feature, but rather a central element which would be insufficiently served by a descriptive, typological classification. We should, however, recognize the existence of an "Art Nouveau line", as used by architects such as Horta or Guimard and characterized by its necessary presence as a decorative detail, as may be concluded from its general structure. This could be described as a "constructive" or "structuring" line. Although originating from rationalist thought, it also contained a new element in the aspiration to style, which endowed it with a symbolic, expressive force. The Art Nouveau "project" is essentially based on a new awareness of the power of line, insofar as it reflects the artist's intention in condensed form, as well as the Kunstwollen underlying the movement and its specific point in time. This project did not exist in conscious form before the early 1890s. On the other hand, we might use the term "1900 line", to describe the arabesque or serpentine line whose sinuous quality is first and foremost an indication of its modernity. It is one of several ways of adding a decorative feature and its inessential presence has no connection either with structure, or with the construction process. The Art Nouveau line, principally through its emphasis on continuity, indicates or creates a continuous space which serves as the metaphor for the unified social space to which Art Nouveau artists and architects aspired. Perhaps they also nurtured the illusion that the arabesque carried within it the possibility of reconciling opposing elements. Moreover, its disappearance and replacement with a broken, angular line – the square and triangle being favoured shapes – heralded, in its own way, the end of this period of Utopia.

La restauration du décor intérieur de style Art nouveau : les chimères de l'authenticité

FRANÇOISE AUBRY, CONSERVATRICE DU MUSÉE HORTA, BRUXELLES

Je n'ai certes pas l'intention de développer devant vous une théorie de la restauration du monument ancien. Je voudrais simplement partager une expérience dans l'approche de l'œuvre d'un des architectes fondateurs de l'Art nouveau, Victor Horta, expérience qui s'est enrichie au contact des architectes-restaurateurs de ses bâtiments, en premier lieu Barbara Van der Wee (pour le musée Horta, la maison Frison, l'hôtel Van Eetvelde, le Jardin d'Enfants de la rue Saint-Ghislain et pour une œuvre plus tardive, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles), Xavier Viérin (pour l'hôtel Max Hallet) et Francis Metzger (pour la maison Autrique)[1]. Je ne veux pas non plus oublier Jean Delhaye (1908-1993) qui s'est tant battu pour la préservation de l'œuvre de son maître et à qui l'on doit l'existence du musée consacré à Victor Horta. Si aujourd'hui bien des choix de Jean Delhaye en matière de restauration semblent contestables, il faut les replacer dans une démarche « fonctionnaliste ». Jean Delhaye voulait prolonger la vie de bâtiments anciens en les adaptant aux nécessités de la seconde moitié du XXe siècle : ainsi, devenu propriétaire de l'hôtel Tassel en 1976, il le restaure en vue d'une occupation par un bureau d'architectes[2]. Pour éviter une intervention irréversible, il répond en 1966 à la demande de la Fédération des Industries du Gaz, propriétaire de l'hôtel Van Eetvelde, de fermer le puits de lumière au-dessus du jardin d'hiver afin d'y loger des bureaux supplémentaires. Il dirige les travaux avec le souci constant de pouvoir revenir à l'état original. Un peu plus de vingt ans après, il aura la joie de voir les propriétaires revenir sur leur décision et, avec la collaboration de Barbara Van der Wee, il réouvre le puits de lumière. Les travaux bénéficieront de l'étude exemplaire menée par la jeune architecte comme sujet de thèse pour le Centre Raymond Lemaire à Leuven. La restauration put s'appuyer sur des recherches approfondies qui permirent de retrouver, outre la lumière, la beauté de l'espace de circulation autour du puits octogonal[3].

Retracer l'histoire du bâtiment avant toute intervention semble une démarche basique qui peut receler de nombreuses surprises. Bien des théories ont été élaborées par des auteurs qui ne soupçonnaient pas que leurs recherches concernaient des bâtiments souvent transformés.

Je prendrai l'exemple du musée Horta, bâtiment vieux d'un siècle seulement et qui offre l'apparence d'une grande authenticité.

Horta construit entre 1898 et 1901 sa maison et son atelier sur deux parcelles de terrain rue Américaine à Saint-Gilles. En 1906 , peut-être pour faire plaisir à sa fille chagrinée par le divorce récent de ses parents, il agrandit la maison côté jardin sur toute la hauteur, créant ainsi un salon supplémentaire au bel étage, un dressing au premier et une grande terrasse avec jardin d'hiver au second. Peu après, en 1908, il procède à une extension de l'atelier des moulages en creusant une cave supplémentaire côté jardin. En 1911, il acquiert une automobile et modifie le rez-de-chaussée de l'atelier : il supprime le châssis de bois commun à la cave et au rez-de-chaussée et ôte la grille qui le protégeait. Cette transformation entraîne la modification du niveau du sol. En 1919, à son retour des Etats-Unis, Horta vend les deux bâtiments qui connaissent dès lors des sorts différents. La maison est assez bien préservée, par contre l'atelier est transformé en maison bourgeoise : le garage et la fenêtre de type industriel au deuxième étage disparaissent.

En 1963[4], la Commune de Saint-Gilles poussée par Jean Delhaye achète la maison pour en faire un musée consacré à l'œuvre de Victor Horta. A cause de ce choix, des pièces avec leur décor d'origine sont modifiées : ainsi le premier étage est transformé en bureaux et le second en salles d'exposition. L'escalier de service laisse la place à un ascenseur et la cuisine-cave devient une conciergerie. La salle de bain et l'office sont vidés de leur mobilier. L'éclairage est revu : néons et spots font leur apparition accompagnés de batteries d'interrupteurs et de prises en plastique. Les tentures murales en soie du bel étage et du salon privé sont enlevées et remplacées par des matériaux résistants : du vinyle. Manifestement, Jean Delhaye accordait peu d'intérêt à ces pièces secondaires évocatrices d'un mode de vie qui n'animait plus le bâtiment : une maison dont les propriétaires étaient servis par des domestiques devenait un musée. Aujourd'hui bien des contraintes se sont ajoutées à cause des normes de sécurité imposées à des bâtiments ouverts au public (alarmes vol-incendie, par exemple, sorties de secours...).

En 1973, la Commune peut acheter l'atelier qui n'est plus qu'une coquille vide.

Lorsque en 1992, sous la présidence de Martine Wille, la restauration est confiée à l'architecte Barbara Van der Wee, de nouveaux choix sont opérés. L'architecte

élabore un master plan choisissant de revenir à l'état qui a prévalu entre 1908 et 1911 (après l'ajout de l'atelier de moulages et avant la transformation du rez-de-chaussée en garage). Un choix qui tient compte de l'aspect esthétique (apogée du bâtiment) et des fonctions : rétablir l'atelier de moulages côté jardin et restituer le châssis et la grille du rez-de-chaussée, permettent de transformer la cave en espace d'exposition.

La restitution de la grille fut le fruit d'un travail pluridisciplinaire conjuguant l'histoire de l'art, l'architecture et la compétence artisanale de la ferronnerie Reuse. A partir d'une documentation fort maigre (les demandes de permis de bâtir très sommaires et une seule photographie prise de face), il s'est avéré possible de reconstruire le châssis et la grille. Dans ce type de démarche, l'étude préliminaire ne se limite évidemment pas au cas à traiter : une appréhension globale de la conception des ferronneries chez Horta, tant au point de vue de la forme que de la fabrication, est nécessaire.

La seconde campagne de restauration est marquée également par le renforcement de l'escalier principal de la maison (qui s'affaissait à cause du nombre important de visiteurs)[5] et par des découvertes de fenêtres masquées dans le jardin d'hiver et le puits de lumière.

Chaque étape de la restauration a fait l'objet de discussions entre l'architecte, le conservateur du musée et les corps de métier concernés, un processus qui peut apparaître lent mais qui permet à tout moment la remise en question d'un choix lorsque des traces matérielles de l'état original sont découvertes en cours de chantier.

On voit donc que bien des éléments de la façade ou de l'intérieur ne sont plus originaux. Faut-il mentionner les repeints et le nettoyage du décor de la cage d'escalier, les lacunes et les remises sous plombs des vitraux, la patine ou en termes moins flatteurs, l'indélébile crasse qui fane les couleurs.... Dès lors, la frontière entre restauration et re-création est bien ténue. Il semble évident que lorsque l'on se trouve devant des bâtiments comme la casa Navas à Reus ou l'hôtel Stoclet à Bruxelles, parvenus quasiment intacts, on ne touche à rien, toute intervention risquant de rompre un processus de vieillissement équilibré.

Pour des bâtiments transformés au fil du temps , la documentation concernant l'état original s'avère souvent lacunaire. Des intérieurs importants pour l'histoire du goût comme ceux d'Oscar Wilde (sa salle à manger où dominait le blanc est décrite par un petit-fils)[6] ou d'Aubrey Beardsley (au salon orange et noir)[7] ne sont pas documentés. Ces décors d'exception que les esthètes voulaient en concordance avec leurs états d'âme et leurs goûts ont laissé peu de traces objectives. Quelques photos seulement montrent le fabuleux appartement parisien de Robert de Montesquiou qui inspira à J.-K. Huysmans le personnage de Des Esseintes dans *A Rebours* (1884).

Lorsque dans les dernières années du XIXe siècle, les revues d'art et de décoration se multiplient (la première d'entre elles , *The Studio*, est anglaise et paraît à partir de 1893), la discrétion ou le manque d'intérêt du chroniqueur laissent le lecteur d'aujourd'hui sur sa faim. Dans le premier numéro d'*Art et Décoration* de 1897, Thiébault-Sisson consacre un article important à Victor Horta. Voici comment il décrit l'hôtel Tassel (1893): « passons sur le cabinet de travail qui occupe toute la largeur de l'hôtel au premier, au-dessus du fumoir, passons également sur la chambre à coucher précédée d'un salon intime au premier étage du corps de logis principal, contentons-nous enfin d'ajouter que le second est divisé en chambres d'amis et en pièces réservées à la domesticité. Nous aurons dit de cette curieuse maison l'essentiel »[8]. Dès lors, en l'absence de tout témoin archéologique (fragments de papiers peints, stratigraphie des couches de peintures), comment restaurer ?

L'apport de l'histoire de l'art dans des cas délicats pourrait être illustrée par un exemple concernant l'hôtel Tassel : la restitution du vitrail du fumoir. Horta fait naître au cœur de la maison un monde où les arabesques, la couleur, la lumière filtrée composent une atmosphère fabuleuse, détachée de toute référence à la vie urbaine.

La disparition du vitrail du fumoir rompait l'harmonie de ce monde reclus. Jean Delhaye l'a restitué mais je pense que son travail est partiellement erroné car il n'a pas cherché à comprendre la construction de l'ornement. Il n'a pas perçu la continuité qui existait entre la double porte du rez-de-chaussée et les baies du fumoir. En observant les photos anciennes, on comprend que dans la double porte, les vitraux évoquent des bulbes printaniers dont les tiges florales se déploient au-dessus de la terre. La boiserie centrale est voulue comme un tronc d'arbre émergeant de ce pré fleuri et déployant sa frondaison dans les six panneaux du fumoir. Les arabesques de la partie inférieure des baies « figuraient » une ferronnerie de balcon. Jean Delhaye a restitué fidèlement le dessin, aidé en cela par un document paru dans les *Etudes d'Art* [9] de Sander Pierron et par des photos anciennes mais s'est refusé à imaginer ce que Horta avait voulu « raconter ». Il a donc perdu la continuité colorée des motifs. La poésie, la peinture, les romans de l'époque permettent de nourrir l'attention flottante à laquelle on s'abandonne lorsque le témoignage matériel fait défaut. Parfois, entre érudition et rêve naît l'intuition d'une démarche. C'est grâce à l'architecte et historien de l'architecture David Dernie[10] que j'ai compris cette approche que beaucoup jugeront peu « scientifique ». Mais tant de vers chez Maurice Maeterlinck par exemple permettent de capter « ces images entrevues à fleur de verre » (dans « Cloches de verre », *Les Serres chaudes*).

J'insiste aussi sur le fait que chacun des acteurs de la restauration est « enfant de son époque » et que des choix mûrement réfléchis et voulus « objectifs » sont aujourd'hui impalpablement et demain évidemment, tributaires d'un moment de civilisation. Le dénudage des mosaïques de la façade de l'hôtel Van Eetvelde, 4 Avenue Palmerston illustre bien ce propos. Horta dessine en 1895 pour le secrétaire de l'Etat indépendant du Congo, Edmond Van Eetvelde, une audacieuse façade de métal et de verre, en réduisant le rôle de la pierre à un encadrement. Les allèges de l'énorme bow-window à deux étages sont pourvues de panneaux de mosaïque à motifs d'arabesques. En 1899, Van Eetvelde charge Horta d'une extension à édifier à gauche du premier bâtiment. L'architecte est alors dans un autre feu d'inspiration: la pierre devient le matériau prédominant de la façade de l'extension. Horta a le souci de raccorder les deux bâtiments et fait masquer les panneaux de mosaïque. Aujourd'hui, les maisons ont deux propriétaires différents : elles vivent une existence séparée. Il a semblé assez évident à l'architecte-restaurateur Barbara Van der Wee, à la Commission Royale des Monuments et Sites, au propriétaire, de revenir au premier état du n°4, beaucoup plus heureux du point de vue esthétique, plus révolutionnaire à son époque. L'arabesque typique de l'Art nouveau a retrouvé sa prééminence mais au détriment de la démarche du créateur lui-même qui était revenu sur son œuvre pour la modifier. Ce genre de problématique est bien connu dans le domaine de la peinture de chevalet.

Bien des décisions actuelles en matière de restauration de décor sont tributaires du goût pour la patine et l'aspect usé affiché en décoration dans la dernière décennie du XXe siècle. Si des esthètes comme Oscar Wilde ou James Mac Neill Whistler provoquaient les esprits conventionnels en usant du blanc pur pour la décoration de leurs intérieurs, si Horta leur emboîtant le pas, faisait chanter la couleur et le blanc dans ses intérieurs, comment ne pas déplorer aujourd'hui les charmes fanés de ses décors au musée Horta. Le blanc des peintures murales qui s'harmonisait au blanc du marbre de Carrare est devenu beige, et l'ocre jaune a viré vers une couleur moutarde.

Est-ce rendre justice à la modernité d'un créateur comme Horta que de traiter ses peintures murales comme une précieuse peinture de chevalet où chaque touche de couleur trahit la vibration de la main de l'artiste. Lorsque Jean Delhaye choisit de peindre à neuf après en avoir fait décalquer les motifs , les peintures murales de la cage d'escalier de l'hôtel Tassel, il redonne vie au décor. Il apporte des modifications contestables en n'optant pas pour la même composition chimique de la peinture, en choisissant d'atténuer les fleurs flottant dans le dégradé coloré du fond, en rendant plus précis le liseré des arabesques, mais malgré tout l'enchantement est là. Grâce à lui, ce décor connu depuis près d'un siècle par des photos en noir et blanc uniquement, est aujourd'hui éclatant de vitalité.

Pour l'anecdote, je peux ajouter qu'en tant que conservatrice du musée Horta, j'ai entrepris en 2001 de restaurer le décor du salon du bel étage « à l'identique » : les tentures murales en soie ont été tissées à Lyon par Tassinari et Châtel. Elles sont conformes au tissu original découvert fortuitement dans deux petites vitrines achetées en salle de ventes en 2001. Les tablettes de ces vitrines dont seul un détail figurait sur une photo ancienne, étaient emballées dans un tissu conforme à celui qui apparaissait sur les murs du salon dans un portrait de Horta posant dans le salon de musique. Lors de la même vente, le musée put acheter une broderie chinoise que l'architecte avait accrochée dans sa cage d'escalier.

Les stores et brise-vues ont été réalisés à partir de photos anciennes de la façade et modulent la lumière comme au début du XXe siècle. Cinq corps de métier sont intervenus pour les réaliser : un fondeur, un ferronnier, un tourneur sur bois, un tisserand et une couturière. Ainsi, détail après détail, l'aspect de la maison tend à se rapprocher de l'état original. Mais je ne puis me résoudre à rompre cette harmonie d'orange, de vieux rose et de beige en garnissant le sol de ces tapis d'Orient qu'Horta affectionnait.

Je terminerai en m'emparant d'un terme de Baudelaire, la maison comme « rêvoir »[11]. A l'époque de l'Art Nouveau, celle-ci était plus qu'un lieu de vie, elle était le lieu de résonance de l'âme de son propriétaire, un abri où les sens pouvaient vibrer exquisément. Pour restaurer ces demeures, il faut se pénétrer de l'atmosphère de l'époque, utiliser « à rebours » ce reproche que Max Nordau adressait aux intérieurs fin de siècle : leur caractère pathogène et dégénéré car « ceux qui entrent ici ne doivent pas s'assoupir mais vibrer »[12].

Pour moi, la qualité d'une restauration se mesure aujourd'hui plus à l'émotion qu'elle éveille qu'à la recherche d'une authenticité chimérique.

[1] *Horta. Naissance et Dépassement de l'Art Nouveau*. (sous la direction de Fr. Aubry et J. Vandenbreeeden). Ludion-Flammarion, 1996. Livre-catalogue accompagnant l'exposition au Palais des Beaux-Arts, du 4 octobre 1996 au 5 janvier 1997. Fr. AUBRY, *Victor Horta à Bruxelles*. Bruxelles, Racine, 1996. Idem, *Le Musée Horta*. Saint-Gilles, Bruxelles-Gand, Ludion, 2001

[2] Fr. LOYER et J. DELHAYE, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895*. Bruxelles, AAM, 1986

[3] *A house in transition 1895-1988. Hôtel Van Eetvelde – Victor Horta. A study for restoration and adaptive use*, thèse présentée pour obtenir un « master of science in architecture specialisation in conservation of historic towns and buildings at the Center for Conservation of historic towns and buildings. Leuven. Idem, *L'hôtel van Eetvelde de Victor Horta. L'étude du bâti et la recherche en archives. Deux phases complémentaires de la restauration*, dans *Colloque Horta*. Actes. Académie Royale de Belgique. Europalia, 1996. Palais des Académies, 20 novembre 1996. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, 3e série, tome XII, 1997, p. 57-78.

[4] Cette année-là, la maison et l'atelier deviennent les premiers bâtiments de style Art nouveau classés par un Arrêté Royal.

[5] B. Van Der Wee, «De recente restauraties in het Horta-museum (1990-1993)», dans *Monumenten en Landschappen*, n° 5, septembre-octobre 1993, p. 33-49.

[6] M.Holland, *L'album Wilde. Anatolia*, Editions du Rocher, 2000, p. 131.

[7] S.Calloway, *Aubrey Beardsley*. V & A Publications, 1998, p. 92.

[8] Thiebault-Sisson, «L'Art Décoratif en Belgique. Un novateur : Victor Horta», dans *Art et Décoration*, 1897, p. 11-18, à la p. 16.

[9] S.Pierron, *Etudes d'Art*. Bruxelles, Havermans, 1903, p. 53-68.

[10] D. Dernie et A. Carew-Cox, *Victor Horta*. Londres, Academy, 1995.

[11] C.Baudelaire, Préface à la Philosophie de l'Ameublement d'E.A.Poe, *Histoires Grotesques et sérieuses*.

[12] M.Nordau, *Dégénérescence*. Tome I. Paris, Alcan, 1896, p.21.

The Restoration of Art Nouveau Interior Design: illusions of authenticity

FRANÇOISE AUBRY, CURATOR OF THE MUSÉE HORTA, BRUSSELS

The restoration of Art Nouveau interior design has in many cases proved to be an extremely difficult undertaking. This is not only because documentation concerning the original state of the property is often missing, but also because the houses in question were intended to reflect their owners' innermost sentiments and sensitivity. It is therefore not simply a question of judiciously selecting materials, but of re-creating an atmosphere.

Needless to say, we must show complete respect to a décor which has come to us virtually intact, as is the case with the Casa Navas in Reus or Hoffman's hôtel Stoclet in Brussels. Equally, however, one should be aware of the seductive appeal of a patina and reject the faded charms of tattered material or of wall decoration discovered beneath layers of paint or wallpaper; these distort our perception of the surrounding space and fail to do justice to the modernistic quality of Art Nouveau creators. Moreover, a large number of transformations often spoil a purportedly authentic effect, which needs to be put into perspective. When restoration work on the musée Horta started in 1992, the architect Barbara Van der Wee, who supervised the whole undertaking, had to make compromises between the alterations carried out by Horta himself and those of Jean Delhaye, the architect whose efforts preserved the building and who embarked upon the first operations to restore and convert it. Choices had to be made, based on a masterplan that took account of the house's aesthetic perfection and the functions it was to fulfill. This was a delicate exercise, conducted by a multi-disciplinary team whose members were in permanent consultation and which showed just how tenuous the dividing-line between restoration and re-creation really is. Elements are re-created in cases where it is impossible to detect traces of the previous decoration (through archaeological research), in the absence of any documented image. It was only possible to restore the frame and railings on the ground floor thanks to the one photograph of these items that was held. Another example of this approach is the work currently in progress to produce an identical copy of the decoration in the sitting room on the bel étage.

The restoration of Art Nouveau buildings is obviously based on prevailing tastes, which makes any « objective » approach somewhat unreliable in nature. In order to restore these residences, we need more than the vital contribution made by the history of the art and archaeology of the decoration. We have to become imbued with the atmosphere of the period and « reverse » the criticism made by Max Nordau in 1896 with regard to fin de siècle design: it has a pathogenic and degenerate character, as « those who enter here may not lapse into a doze; they must feel stirred ». Today, the quality of restoration work is measured more by the emotion it arouses than by any illusory authenticity.

Restoration and future presentation of Charles Rennie Mackintosh's Ingram Street Tea Rooms

ALISON BROWN, CURATOR OF DECORATIVE ARTS FOR GLASGOW MUSEUMS

For the last ten years Glasgow Museums has been conserving and restoring interiors from the Ingram Street Tea Rooms, designed by the architect Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) between 1900 and 1911. Through the work undertaken to date, the museums have obtained a far greater insight into how Mackintosh manipulated spatial perception; how he experimented with materials, and the effect and impact that colour and light have on the atmosphere of enclosed interior spaces.

Fitting out the interior of an existing Victorian building in the city centre of Glasgow, the tea rooms formed a complex warren of interconnecting spaces over three floors. They comprised two billiard rooms and cloakrooms in the basement, and on the levels above; a ladies' dressing room, cloakrooms, a business ladies' rest room, corridors and most importantly six tea rooms. The interiors were documented and removed in 1971 from their original Victorian warehouse and office premises at 205-217 Ingram Street to make way for the building of a hotel. Each room was numbered, each wall given a reference, and each piece of panelling coded to relate to newly drawn plans and elevations. In some cases, the photographs of unfurnished, over-painted and rearranged spaces, taken before the rooms were removed, are the only known surviving photographs of these interiors.

1. HISTORICAL BACKGROUND – MACKINTOSH AND MISS CRANSTON'S TEA ROOMS

Mackintosh designed interior and furnishing schemes for four separate tea room complexes in the city centre of Glasgow between 1896-1917: the Buchanan Street Tea Rooms 1896-1897 (murals), the Argyle Street Tea Rooms 1897-1898 (furniture), and full interior designs for the Ingram Street complex 1900-1911 and the Willow Tea Rooms 1903-1905 and 1917, all for the entrepreneurial businesswoman Miss Catherine Cranston. It was Miss Cranston who developed the concept of the tea room into a revolutionary business which can be said to have influenced the artistic decoration, if not the establishment, of temperance tea rooms across Europe. These avant-garde interiors produced by Mackintosh helped give Miss Cranston's tea rooms a certain distinction, and an artistic and novel edge over the numerous rival establishments across the city. The combination of good quality food and service, enhanced by the artistic tea room as talking point, with a very visible owner – who wore dresses some thirty years out of date – indicated that Miss Cranston was astutely aware of the commercial benefits of what we today term image, branding and marketing.

2. THE HISTORY, LAYOUT AND DESIGN OF THE INGRAM STREET TEA ROOMS

Miss Cranston's first Tea Room at Ingram Street opened on 16th September 1886 as The Crown Luncheon Rooms, near to the main business quarter. The complex grew gradually over the years as Miss Cranston purchased adjacent properties on the same city block. The interior of each extension, after 1900, was designed completely by Mackintosh.

His first full tea room scheme was The Ladies' Luncheon Room of 1900.

The Ladies Luncheon Room, designed in 1900 and shown here after the conservation and restoration between 1992-1996. This view looks to the east wall and the gesso panel "The Wassail" by Charles Rennie Mackintosh. © Glasgow Museums.

That year Mackintosh married Margaret Macdonald and the two collaborated to create large-scale decorative gesso panels for the room. These gesso panels were among work that Mackintosh and Margaret exhibited in the Scottish Room at the Eighth Exhibition of the Vienna Secession, before returning to Glasgow to be installed into a similar position in the Ladies' Luncheon Room. This exhibition established Mackintosh in Europe as one of the leading British designers of the time, influencing future work by artists like Gustav Klimt.

Two other rooms were designed in 1900, the early Cloister Room, and a Billiards Room. In 1907 he designed the Oak Room (which has comparisons

with his contemporary design for the library of the Glasgow School of Art), and a second Billiards Room. In 1909-1910 he designed two rear rooms: the Oval Room and the Ladies' Rest Room. Throughout this period he designed toilets and cloakrooms for patrons and staff. Mackintosh returned to undertake two final schemes in 1911: The Chinese Room and The Cloister Room. These rooms look to foreign influences: dark interiors that play with repetitive geometric patterns, saturated colour and the effect of electric light on reflective surfaces. These designs pre-empt motifs and spatial devices that manifest themselves in his later, post-Glasgow, interiors.

3. THE CONSERVATION AND RESTORATION OF THE INTERIORS

To date the conservation and restoration work has been undertaken as two distinct projects. First to be restored was the Ladies Luncheon Room between 1992 and 1996, for the purpose of exhibition. This led to the next phase of work between 1998 and 2002 which was funded by the Heritage Lottery Fund and Mr and Mrs Donald and Jeanne Kahn, enabling the establishment of a project team consisting of three full time staff, specialist contractors and student conservation internships from Historic Scotland. The result of this phase has been the reassembly of two interiors: the Chinese Room and the Cloister Room, and cleaning and investigative analysis of panelling and fittings belonging to other rooms from the complex.

The starting point for The Ladies' Luncheon Room was to restore it back to its original finishes and appearance of 1900, but in a form that could be repeatedly assembled and dismantled with ease for exhibition and transportation purposes. The wood panelling that comprises 95 per cent of this room went through a rigorous conservation process. All warped sections were straightened, all damaged sections were repaired and missing sections were replaced. A clad wood stud partition frame was then made in order to support and hang the panels of the east and west walls. The hanging method was simple – a reversible system using reversible materials.

While the heavy but precise labour of reconfiguring these panels to their rightful position continued, so too did surface tests in order to determine their original colour and finish. For the main panelling the room was found to have been painted lead white. It was a revelation to discover that the east and west wall panelling that had been over-painted silver, for these were originally finished with aluminium leaf – which would have provided a beautiful sheen finish to capture and reflect the light coming in from the street windows on the north wall.

The large gesso panels by Mackintosh and his wife Margaret had not been spared the over-painting with emulsion. These panels are highly textured and are executed quite crudely in technique. In their first attempt at gesso work, they applied plaster roughly over a loose weave hessian, with the outlines of the figures and their adornment created by string, beads and shaped plaster blocks attached to the surface. Once solvent tests had determined the correct formula to use, a specialist painting conservator and team undertook months of painstaking cleaning to bring these panels back to their original colouring.

The restoration process included work across many mediums. Missing stained glass was carefully matched to sourced historic glass. All metalwork, such as light fittings, was cleaned, ensuring the original surface remained. The upholstery, long since removed from the seating, was matched to a dark brown striped horsehair. The table settings were matched and sourced to modern replicas, and details such as the vases and menu stands were specially made.

The approach to the structural assembly and conservation of the Chinese Room and the Cloister Room was based on the methods already successfully employed for the Ladies Luncheon Room restoration.

The Chinese Room, designed in 1911, and shown here during the conservation and restoration work in 2002. © Glasgow Museums.

For these rooms, however, the work has included devising methods to repair and reconstruct timber, leaded mirrored glass and plastic, woven sea grass panels and constructing a new carved vaulted ceiling for the Cloister Room.[1]

Early investigations undertaken on the canvas clad walls of The Oval Room are already revealing interesting new information. The top layer of white paint has been removed from the wooden panels to reveal the original surface – a dark varnish with squares highlighted in gold leaf. The canvas panels with their wooden trim appear to be a mushroom colour, with the trim painted gold. It is possible that underneath all this paint there could be stencilled designs on this otherwise plain panelling. What is interesting is that the colours that are starting to emerge from these early investigations correlate directly with the known original colours existing in the Ladies' Rest Room located directly below the Oval Room, and designed at the same time. There the remaining dark stained panelling flanked the windows and the small squares of gold appear in the form of a gold mosaic fronted fireplace. It will be interesting to see how closely their designs correspond as further tests are made, and if further research can determine if there is any inter-relationship between the functions of these rooms.

4. FUTURE PRESENTATION OF THE INTERIORS

The methodologies behind the conservation and restoration process of these three rooms have been guided by their intended ultimate use. This was to restore them so that they could be easily assembled and dismantled for touring purposes, as the City of Glasgow had no single location which was large enough to house them for permanent display. However, a possible home is now being discussed. Glasgow Museums is currently looking into the feasibility of a new museum on the Clyde and of displaying the completed rooms within it. It is anticipated that this new museum will explore the manufacturing history of Glasgow and include the City's important transport collection.

To place these artistic tea rooms in a museum presenting this immense industrial history of Glasgow is not a strange or inappropriate decision. While nineteenth century Glasgow grew to become the industrial engineering centre of the world - the Second City of the Empire - it also had the reputation as being the British city most affected by alcoholic drink – the consumption of whisky being a hefty part of the working class population's daily routine. As a result the Temperance Movement, sweeping Europe at the time, was especially strong in Glasgow.[2]

Late Victorian Glasgow rivalled London in the importing and blending of tea and coffee. Tea Rooms took off as a response to the expansion of Glasgow. There were more jobs in industry and in offices and the working classes in the new residential areas on the outskirts of the city needed a place for lunch. Women became part of the social profile of the city centre – in both work and leisure. New refreshment rooms became part of the late Victorian retailing revolution. Tea rooms were established in department stores (complete with orchestras at tea time), in bakeries or latterly in the new picture houses.

Research will inform the final interpretation and display of the rooms and how they become part of their ultimate resting place, addressing issues of physical and intellectual access, conservation versus restoration, and the balance between an aesthetic and a social-historical experience.

We can look at the Ladies' Rest Room of 1909-10 as a case study of the issues that will affect the decisions behind the future presentation of all of the rooms. A rest room specifically for business ladies was a new development, reflecting a growing acceptance of the changing status of women in society at that time. In 1909, Miss Cranston first appears in Who's Who in Glasgow, one of only five women to be included amongst the 461 entries, of which she was the only businesswoman. This room, as stated on menu cards, provided a space for women where they could conduct business meetings or take rest between meetings; writing desks were provided, as were couches, telephones, telegrams and newspapers.

Looking at the remains of the room panelling, we can comment on the way the colour schemes of this room do not respond to the "domestic code" - the conventional colour schemes of middle-class homes of that time[3]. This "code" allocated dark for men and light for ladies, yet here in this room the panelling is varnished dark wood illuminated by gold. Possibly this choice of colour scheme is directly responding to a space that is receiving little natural light, or maybe it is more than that – perhaps an intentional rejection of female conventions. Does the design echo Miss Cranston's obvious empathy and support for female emancipation, given her own rejection of the "correct choice" of occupation for a middle-class woman, in order to pursue a successful business career?

Issues for the next phase of work are to research and determine the original surface finishes and decorative scheme of the Ladies' Rest Room. Some designs for the long-lost carpet and furniture for this interior survive – but so far no photographs have been uncovered that show how the room itself was set out. As much information as possible is to be sourced on the lost furniture pieces designed for this room: the square and circular topped writing desks; the two oak couches, the carpet and the other everyday items that were used within the space. [4] Through this process we have to ask ourselves questions about degrees of authenticity. Can we gather enough information – if not to be able to layout the room as it was first intended to actually conjecture and realise a room layout that can present, in both social historical terms and Mackintosh aesthetics, a rest room that could have been used by business ladies?

5. CONCLUSION

Miss Cranston was an innovator, wanting to provide customers with a tea room experience that would become a talking point, excite and attract business. She achieved her aims by giving Mackintosh repeated opportunities and an almost free hand to create and experiment. These surviving interiors are not uniquely important solely because of the Mackintosh heritage they preserve for rediscovery but because they can tell also the story of the Glasgow tea room phenomenon in social historical terms.

To summarise, our work for the next phase of the restoration project is twofold:

1. Research and investigation to establish Mackintosh's original decorative schemes for and propose methodologies to conserve, restore and erect the rooms for public display.

2. Research and investigation to establish the daily social use of these rooms in order to appropriately provide us with options for future display.

1 A detailed account of the restoration findings of the Chinese and Cloister Rooms, is reported in the Charles Rennie Mackintosh Society's Newsletter No.83, Autumn 2002 pp6-9.

2 P.Kinchin, *Tea and Taste, The Glasgow Tea Room 1875-1975*, gives a very good account of the history of the Glasgow tea room and its relationship with the Temperance Movement. White Cockade, reprinted 1996.

3 Alan Crawford discusses the colour code for domestic interiors and how it appears in Mackintosh's interiors - both domestic and commercial - in his essay «The Tea Rooms: Art and Domesticity» *in the catalogue Charles Rennie Mackintosh*, 1996 published by Glasgow Museums and Abbeville Press, New York, pp.263-289.

4 The complete furniture known for all of Mackintosh's interiors are compiled in Roger Billcliffe's book, *Charles Rennie Mackintosh: The Complete Furniture, Furniture Drawings and Interior Designs*, John Murray, 3rd revised edition reprint, 1989.

Restauration et mise en valeur future de l'Ingram Street Tea Rooms de Charles Rennie Mackintosh

ALISON BROWN, CONSERVATRICE DES ARTS DÉCORATIFS POUR LES MUSÉES DE GLASGOW

Entre 1896 et 1917, l'architecte Charles Rennie Mackintosh conçut l'aménagement et l'ameublement intérieur de quatre complexes différents de salons de thé dans le centre de Glasgow. Il s'agissait d'une commande de Miss Catherine Cranston, une femme d'affaires flamboyante qui s'empara du concept de salon de thé pour en faire un commerce révolutionnaire appelé à influencer l'implantation de salons de thé à travers l'Europe entière. Les boiseries, les éléments de décoration et d'ameublement du plus grand des quatre complexes créés par Mackintosh, après avoir été soigneusement documentés, furent retirés et entreposés avant que l'édifice victorien qui les abritait ne soit démoli pour laisser la place à un hôtel, en 1971. Constitué de six salons de thé, deux salles de billard, une salle pour des réunions d'affaires, un vestiaire, des toilettes et des corridors, le complexe de l' Ingram Street Tea Rooms est sans doute le plus remarquable des quatre, dans la mesure où ses intérieurs illustrent l'évolution du style de Mackintosh durant l'apogée de sa carrière à Glasgow, entre 1900 et 1911.

Durant les dix dernières années les musées de Glasgow ont effectué des recherches approfondies sur les intérieurs et le mobilier de l' Ingram Street Tea Rooms, tout en entreprenant leur conservation et restauration. Ce processus a permis de déterminer comment Mackintosh expérimenta de nouvelles idées dans la création et l'aménagement d'intérieurs qui étaient pour l'essentiel le fruit de la décoration, dans le style typique du tournant du siècle, d'espaces pré-existants. A ce jour un salon – le Ladies Luncheon Room – a fait l'objet d'une restauration complète et a pu être exposé à Glasgow et à travers les Etats-Unis. La restauration de deux autres pièces – les Chinese and Cloister Rooms – est actuellement presque achevée, tandis que les boiseries et des éléments décoratifs d'autres espaces – tels le Oval Room - ont subi des analyses initiales de surface.

La méthodologie adoptée pour les interventions de conservation et de restauration sur ces trois espaces a été dictée, du moins partiellement, par leur utilisation finale. Il s'agissait en effet de les restaurer de manière à ce qu'ils puissent être aisément assemblés et démontés à l'occasion d'expositions itinérantes. La ville ne disposait en effet pas d'un lieu assez spacieux pour les accueillir de façon permanente. Cette question pourrait cependant être résolue : les musées de Glasgow explorent actuellement la possibilité d'exposer les salles restaurées au futur Museum of the Clyde.

Emile André et le Parc de Saurupt à Nancy

HERVÉ DOUCET, CHARGÉ DE COURS À L'ECOLE D'ARCHITECTURE DE NORMANDIE À ROUEN ET À L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SUD XI-ORSAY

Emile André et Henry Gutton, plan du Parc de Saurupt, 1901. © Inventaire Général – ADAGP, cliché D.Bastien, 2002.

Enclave de verdure au cœur d'une ville par ailleurs extrêmement dense, le Parc de Saurupt étonne le promeneur qui découvre Nancy. Coincé entre deux des plus grands axes du sud de la ville actuelle, un petit ensemble d'une dizaine de villas, parmi lesquelles se trouvent certaines des œuvres architecturales Art nouveau les plus intéressantes de Nancy, fait figure de rare quartier pourvu d'espace vert, sorte de poumon de la ville. Les quelques villas encore conservées sont les uniques témoins d'un projet beaucoup plus ambitieux élaboré par deux architectes : Emile André (1871-1933) et Henry Gutton (1874-1963), associés à un marchand de biens, Eugène Nathan, et un notaire, Philippe Houot, sous l'impulsion du propriétaire du terrain, Jules Villard.

S'étendant sur 16 hectares, le Parc de Saurupt est certainement le programme visant au développement urbain le plus ambitieux qu'ait connu Nancy au tournant des XIXe et XXe siècles. L'élaboration d'un tel projet s'explique par les circonstances particulières que la ville connut après 1870. L'annexion par l'Allemagne de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine a souvent été évoquée pour rendre compte de l'incroyable dynamisme de Nancy et de sa région entre 1870 et 1910. L'arrivée d'artistes, d'industriels, d'intellectuels fuyant les territoires occupés a permis la constitution d'un milieu à l'origine de ce que l'on appelle l'Ecole de Nancy[1]. La crise du logement due à l'énorme accroissement de la population nancéienne (passant de 48 000 à 118 000 habitants entre 1871 et 1911), ainsi que la croissance industrielle de l'ancienne capitale des Ducs de Lorraine sont les deux causes principales de l'intense activité architecturale que connut Nancy entre 1890 et 1910. C'est dans ce contexte que fut décidée la création du Parc de Saurupt.

UN PROJET AMBITIEUX

C'est parce que le projet de Villard était de créer un quartier complet – et non une simple rue – qu'il revêt une importance toute particulière. Jules Villard décida en effet de lotir la presque totalité du parc du château qu'il continuait d'habiter. De cette façon, il avait

l'intention de réaliser une opération immobilière des plus fructueuses dans les circonstances de la crise du logement que nous venons de définir. Afin que les terrains qu'il mettait en vente soient facilement accessibles depuis le centre ville, il obtint de la municipalité que soit mise en place une ligne de tramway reliant ce futur nouveau quartier de Nancy au centre ancien. Désireux de donner à son projet une allure des plus modernes, Jules Villard fit appel, dès le premier semestre 1901, à deux des plus jeunes architectes de Nancy : Emile André et Henry Gutton. Tous deux étaient issus de familles connues dans le monde du bâtiment lorrain : Emile André était le fils de l'architecte départemental et Henry Gutton était le neveu d'un architecte nancéien déjà célèbre. La filiation de ces deux jeunes architectes explique qu'ils aient été choisis par le propriétaire du terrain alors qu'eux-mêmes n'avaient, à ce moment là, que très peu construit en leur nom propre. Emile André, par exemple, ne s'était installé en tant qu'architecte à Nancy qu'à la fin de l'année 1900 après avoir passé près de 6 ans à parcourir le monde.

« LE PARC MONCEAU DE NANCY »

S'il s'agissait certes de contribuer à résorber le déficit en logements de Nancy, la clientèle que visaient les concepteurs du parc était une clientèle de riches bourgeois issus de l'Industrie ou de professions libérales. En aucun cas, il n'était question de fournir un toit à l'abondante population d'ouvriers et de petits employés de Nancy, qui, par le cahier des charges, se trouvait exclue du confort du parc : « L'idée qui préside aux clauses et conditions du présent cahier des charges étant la création de propriétés avec jardins, destinées à être habitées bourgeoisement par des familles de propriétaires, rentiers, industriels, négociants, officiers ou personnes exerçant des professions libérales, il est bien entendu que les immeubles ne pourront être vendus ni loués à des personnes dont la moralité ou la profession pourraient gêner les voisins et par suite, en créant une impression défavorable dans le public, nuire au développement du parc, tel qu'il est conçu, en écartant les amateurs, ou à la paisible jouissance des propriétaires des lots déjà vendus. » Il faut l'avouer : quiconque envisageait de s'installer dans ce nouveau quartier devait montrer patte blanche ! Le parc devait primitivement être fermé par des grilles et un concierge avait été chargé de la sécurité de l'ensemble du lotissement. C'est vraisemblablement en référence au parc Monceau de Paris, que l'on souhaitait que le parc fût clos de murs et de grilles. Emile André reçut la charge de concevoir la loge du gardien ainsi que la seule grille qui fut finalement réalisée.

Composée d'une porte piétonnière et d'une porte carrossable, la grille fermait complètement l'accès donnant sur l'ancienne rue du Montet (aujourd'hui, rue du Général Leclerc). Certes destinées à assurer la protection des habitants du quartier, ces grilles devaient également parfaire le caractère artistique du parc auquel tenaient ses promoteurs. D'une très grande élégance, ces ferronneries firent l'objet de nombreuses recherches de la part de l'architecte. Renouant avec un art dont l'âge d'or se situe sous le règne de Stanislas, André eut l'occasion de s'adonner à la production de grilles d'un dessin très moderne. Généralement, pour de telles œuvres, il s'inspirait de formes végétales ou animales qu'il simplifiait jusqu'à rendre totalement méconnaissable son modèle de départ.

Quant à l'habitation du concierge, elle se présente comme un petit pavillon épousant l'angle d'une parcelle. Dotée d'une haute toiture et d'une souche de cheminée élevée, la conciergerie adopte l'allure d'un petit cottage s'harmonisant parfaitement à l'esthétique que devaient revêtir les villas du parc. Fer forgé pour les grilles des fenêtres, pierre d'Euville pour le soubassement, pierre meulière pour les murs annoncent déjà sur ce petit bâtiment le caractère pittoresque de certaines des villas construites à l'intérieur du parc. La sécurité n'était pas tout, le confort passait également par un cadre sain. Il s'agissait de fournir aux futurs habitants un cadre adéquat associant, comme le proclamait l'affiche vantant les qualités du Parc de Saurupt, l'avantage de la vie à la ville et les bienfaits de la vie à la campagne.

« A LA VILLE ET À LA CAMPAGNE »

« A la Ville et à la campagne » fut l'argument commercial majeur des promoteurs du projet. Le type de la cité jardin tel qu'il se développait en Angleterre fut le modèle évident des concepteurs du Parc de Saurupt. Les journaux de l'époque ne cachaient pas cette référence en affirmant : « Il faut – comme les Anglais – reconstituer le foyer familial, la maison de famille, et ceux qui sont favorisés par la fortune se doivent à eux-mêmes et doivent à leur pays de restaurer ce mode normal d'habitat, si en honneur chez les races anglo-saxonnes, les maîtresses du monde et les grandes créatrices d'énergie et de richesse. »[2] D'autre part, vivre au contact direct de la nature constituait un idéal à une époque où le mythe du Bon Sauvage de Rousseau était remis à l'honneur et où les théories hygiénistes plaidaient en faveur de la construction de logements sains et rejetaient la vie à la ville au profit d'une vie en pleine nature[3]. Loin d'être propre à la France, cette vogue traversa toute l'Europe. En Allemagne, par exemple, certains courants philosophiques allèrent jusqu'à prôner une réforme complète

Emile André, cheminée de salle à manger, villa « Les Glycines », 1902. Photographie ancienne publiée dans le catalogue de la Société Lorraine des Amis des Arts, 1904. © Ville de Nancy.

de la vie en accord avec des principes naturistes [4]. C'est dans ce cadre qu'il convient d'envisager l'engouement que connut Nancy pour les décors intérieurs inspirés de végétaux. Si les immeubles ne pouvaient être construits en pleine nature, du moins, les vitraux représentant glycines, rosiers et treilles fleuries donnaient l'illusion d'une vie au grand air. Dans le même ordre d'idées, furent réalisés en grand nombre à cette époque des vérandas et autres jardins d'hiver qui permettaient aux propriétaires de bénéficier d'un cadre naturel que l'on jugeait sain. Dans un tel contexte, offrir à la population la possibilité de vivre dans un quartier arboré, dans des maisons spacieuses entourées de jardins semblait devoir être une entreprise promise au succès.

Le très sévère cahier des charges du parc mis au point en 1901 avait été établi pour garantir l'hygiène des habitations qui devaient y être construites et assurait par-là le bien-être des futurs occupants. Ainsi, « les constructions ne pouvaient pas être édifiées à moins de trois mètres des rues et avenues et à moins de trois mètres de l'axe des murs séparatifs des lots voisins » et ne « devaient pas dépasser une hauteur de 14 mètres comptés à partir du sol de l'axe de l'avenue, jusqu'à la naissance de la toiture ». La presse de l'époque ne s'était pas trompée sur les qualités propres au Parc de Saurupt et faisait remarquer à ses lecteurs que « le quartier possédait point ou peu d'industries, que l'air y affluait par masses renouvelées. » Se faisant insistant, Emile Badel écrivit : « Tous ceux, et ils sont nombreux, dont la situation de fortune permet ce luxe, se hâteront de quitter le centre ville et les appartements de louage, pour venir habiter chez eux, loin du tumulte des affaires, dans un home familial, dans un parc en plein air, où leurs enfants pourront grandir et se fortifier, jouer à leur aise et humer à pleins poumons le bon air vivifiant qui leur viendra des forêts de Villers et de Vandoeuvre. »[5] On pouvait également lire dans le cahier des charges que pendant une période de 99 années, « il ne pouvait être exercé dans les terrains compris dans le Parc de Saurupt, de professions commerciales ou industrielles de nature, par le bruit, la fumée ou l'odeur, à gêner ou simplement incommoder les voisins ou encore à nuire à l'harmonie des constructions édifiées. »

Poussant à l'extrême l'image de parc regroupant des maisons de campagne, Emile André s'inspira même de l'intérieur d'une ferme traditionnelle lorraine pour concevoir l'intérieur de la salle à manger de la villa « Les Glycines » qu'il construisit en 1902 pour Charles Fernbach. Usant de poutres rustiques apparentes au plafond – qui n'ont d'autre fonction que décorative –, la salle à manger se caractérise également par une vaste cheminée qui en constitue sans conteste le morceau de bravoure. Dessinée par Emile André et réalisée avec le concours de deux sculpteurs, Surmély et Burtin, cette cheminée fut décrite de la façon suivante par Emile Badel : « La cheminée déconcerte à première vue... On est loin de ces cheminées en marbres de toutes les couleurs et de tous les styles qu'on trouve par douzaines chez nos marbriers. C'est un bloc de pierre au manteau solide et discrètement adorné de feuillages. Sur la bordure court une de ces inscriptions philosophiques comme les affectionnaient nos pères : "En toute chose il faut considérer la fin." Et puis soudain, l'œil s'adoucit et se façonne... il reconnaît les choses posées ou suspendues... C'est le vieil attirail de nos cuisines lorraines et les objets familiers aux bonnes gens du temps passé. (...) Oh ! cette cheminée de la villa Fernbach, tout un poème d'antiquailles, toute une envolée d'âmes vers la tradition, vers l'ancien temps des mères-grands villageoises, en jupe de droguet et en cotte de miselaine ! »[6].

Dans un tel intérieur, l'illusion était parfaite : le propriétaire, tout en vivant à proximité de la ville, avait l'impression de vivre dans une ferme au milieu de la campagne.

UN CATALOGUE D'ARCHITECTURES MODERNES

Avec un plan d'ensemble conçu par deux des plus jeunes architectes de la ville auxquels avait été associée une « commission de surveillance » composée de trois autres architectes parmi les plus dynamiques de Nancy : Lucien Weissenburger (1860-1929), Charles-Désiré Bourgon (1855-1915) et Henri Gutton (1851-1933) (l'oncle de l'associé d'Emile André), avec la collaboration d'artisans comptant au nombre des plus talentueux de leur génération et enfin avec l'aide d'un cahier des charges très explicite, toutes les conditions étaient réunies pour que les constructions s'élevant à l'intérieur du Parc de Saurupt soient des maisons manifestes du renouveau architectural nancéien. Sur les six villas construites en 1906, deux sont dues à Emile André, deux sont l'œuvre commune d'Henri Gutton et Joseph Hornecker (1873-1942), une autre a été réalisée par Charles-Désiré Bourgon et la dernière par Lucien Weissenburger.

Chacune de ces six villas véhicule un langage architectural et stylistique différent. Ensemble, elles forment une sorte de catalogue grandeur nature des formes que les architectes pouvaient offrir à leurs clients. Celle de Bourgon est d'une veine très traditionnelle, dans la lignée des hôtels particuliers construits en grand nombre à Nancy au XIXe siècle. La Villa Marguerite, conçue par Gutton et Hornecker, joue la carte du balnéaire avec ses parties en pan de bois et l'agencement de ses volumes marqués autour d'une tourelle couronnée d'un belvédère aujourd'hui détruit. Traduisant parfaitement bien le tiraillement de Weissenburger entre modernité et attachement à la tradition, la villa Lang associe les caractères rationalistes par la mise en exergue de la tour d'escalier et le jeu sur la diversité des matériaux et des détails de modénature caractéristiques des productions Art nouveau.

Enfin, ce sont probablement les deux villas réalisées sur les plans d'Emile André qui apportent le plus de nouveautés. Alors que la villa « Les Glycines » avec son appareil de pierre à joints rouges associé à sa superbe fenêtre en arc persan se présente comme une variation sur le thème des Folies animant les jardins des châteaux au XVIIIe siècle, la villa « Les Roches », elle, reprend l'esthétique des villas de la région parisienne avec ses façades de pierres meulières.

L'ABANDON D'UN IDÉAL

Malgré les campagnes de presse et le dynamique soutien de certains critiques contemporains, le Parc de Saurupt fut un échec commercial complet. En 1906, seules 7 parcelles sur les 88 prévues avaient trouvé acquéreur. Devant le peu d'empressement de la population aisée à s'installer loin du centre ville, le projet d'ensemble fut entièrement repensé. Les parcelles initiales furent redécoupées pour être vendues à des propriétaires moins fortunés et l'on passa ainsi à un ensemble formé de 181 parcelles. Le tracé des rues, lui aussi, fut corrigé et simplifié. On abandonna le tracé pittoresque d'abord envisagé que caractérisaient un faisceau de rues en éventail partant d'un élégant rond-point et aboutissant à une sorte de rue périphérique désignée par la presse de l'époque comme « un chemin de ronde », pour adopter un tracé plus simple et autorisant la création de parcelles régulières et géométriques. Seuls les trois îlots sur lesquels avaient été édifiées les six villas conservèrent leur parcellaire d'origine pour ne pas pénaliser les propriétaires qui avaient souscrit au cahier des charges établi en 1901. Ces changements de programme bouleversèrent certaines autres caractéristiques du Parc de Saurupt : les grilles qui fermaient le parc furent rapidement démontées

Emile André, villa « Les Glycines », 1902. © Ville de Nancy, cliché O.-H.Dancy.

pour permettre aux rues créées de se fondre plus facilement dans le réseau du Nouveau Nancy.
Ne considérer que cet ensemble renforcerait l'idée fausse que l'Art nouveau nancéien était avant tout destiné à un public fortuné. Tout comme Gallé déclinait ses créations en des productions industrielles accessibles à un plus large public, les recherches des architectes de l'Ecole de Nancy s'adressaient également à une population moins favorisée. Ainsi, est-il intéressant de remarquer qu'à peu près au même moment où Emile André travaillait à la conception du plan du Parc de Saurupt, il se trouvait chargé de la conception d'une cité ouvrière pour le compte de la société Solvay, propriété du célèbre mécène de Victor Horta à Bruxelles, dont une filiale était installée à Dombasle, non loin de Nancy...

[1] A propos de l'Ecole de Nancy et de l'architecture Art nouveau en Lorraine, se reporter aux ouvrages suivants : F. Loyer (dir.), *L'Ecole de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art*. Paris, RMN, 1989. F.Roussel, *Nancy. Architecture 1900*. Metz, éditions Serpenoise, 1992, 3 volumes (réed.1998).
[2] Les différents articles qu'Emile Badel fit paraître dans la presse nancéienne furent rassemblés dans: E.Badel, *Le Parc de Saurupt. Hier, aujourd'hui, demain*. Nancy, 1907
[3] En 1878, déjà, s'était tenu à Paris un Congrès international sur l'hygiène. Lors de cette manifestation, l'Angleterre fut montrée en exemple pour ses actions en faveur de la salubrité des quartiers et des logements. Voir : Congrès international d'hygiène tenu à paris du 1er au 10 août 1878. Paris, Imprimerie nationale, 1880.
[4] A ce sujet, voir l'imposant catalogue : K.Buchholz, R.Latocha, H.Peckmann, K.Wolbert (dir.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt, Verlag Häusser, 2001.
[5] E.Badel, *Op.cit.*, pp.17-18.
[6] E. Badel, *Op.cit.*, pp. 30-33.

Emile André and the Parc de Saurupt in Nancy

HERVÉ DOUCET, FACULTY LECTURER AT THE ECOLE D'ARCHITECTURE DE NORMANDIE IN ROUEN AND AT THE UNIVERSITÉ DE PARIS-SUD XI-ORSAY

A green enclave set in the heart of an otherwise extremely crowded city, the Parc de Saurupt comes as a great surprise to sightseers as they walk around Nancy. Nowadays the park is sandwiched between two of the busiest highways to the west of the city.
Its general layout was established on 1st August 1901 by the architects Emile André (1871- 1933) and Henry Gutton (1874 - 1963). It contains a small group of a dozen villas and is one of the few areas in Nancy to enjoy green surroundings. The remaining villas are the sole testimony to a much more ambitious project. Extending over 16 hectares, the Parc de Saurupt was unquestionably the boldest urban development programme carried out in Nancy at the turn of the 19th and 20th centuries. The aim was to combine the comforts of town life with the benefits of the country and in this way satisfy a typical aspiration of that period. Perhaps it should also be viewed as an illustration of the interest in nature shared by all artists from Lorraine; it seems to embody Emile Gallé's famous saying: «My roots are in the depths of the wood ».
Intended for a well-off clientèle, the constructions planned for the park were subject to extremely precise specifications. Although the owners were free to ask for the architect of their choice and to have a house built to suit their own tastes, the terms and conditions were drawn up in such a way that only modern architectural trends would have official approval. It is hardly surprising, therefore, that the youngest and most avant-garde architects in Nancy should have made their mark there, building villas which number among the most interesting Art Nouveau architectural works in the city. With three buildings constructed from his designs, Emile André is the architect whose work is most fully represented in the Parc de Saurupt. The project he had conceived in 1901 was hastily abandoned, possibly as it was over-ambitious. From 1906 onwards vast plots of land ceased to be allocated, streets were no longer planned with a picturesque layout and the practice of employing a security guard to protect the inhabitants was abolished.

Inventing the Ideal City, the Narratives and Symbolism of Art Nouveau

PAUL GREENHALGH, PRESIDENT OF THE NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN

In April of 2000 the exhibition Art Nouveau 1890-1914 opened at the Victoria and Albert Museum. After the V&A it travelled to the National Gallery in Washington, and to the Metropolitan Museum in Tokyo. Around one million visitors attended the exhibition and at this time approximately 150,000 copies of the book have been purchased. It was one of the largest (and costliest) exhibitions the V&A has ever staged, and it was intended to perform various tasks. It was expected to achieve very large visitor figures; it was intended to present the decorative arts in a new and exciting way (following the V&A's agenda); and it was intended that the exhibition and accompanying book should produce new research on this seminal topic.
In this paper I wish to do several things:
1. I want to characterise the intellectual underpinning, the theoretical rationale behind the exhibition, and in so doing provide the definition(s) of Art Nouveau which emerged.
2. I will ponder on the issues that surrounded Art Nouveau as an historical phenomenon in the 20th century, after its decline. Art Nouveau has been aggressively and negatively characterised in various ways, and to a certain extent it still is. I wish just to remind us of theoretical and historiographic stigmas which still affects its reception and conservation.
3. Having done this I want to explore the Symbolic meaning behind Art Nouveau as an urban phenomenon. I will look at the way it symbolised the city, and hoped to create the ideal city.

THE MAKING OF THE EXHIBITION
The research around the Art Nouveau exhibition began in 1994. We thought that if we were to manage to borrow key masterpieces for the exhibition, in millennium year, and if we were to be able to travel the show to major venues in 2000-2001, then we would need to have an object list and tour sorted out by 1997.
So we had time to worry about what Art Nouveau was. When we finished our first debates – fights – a number of maxims emerged to give the spirit to the exhibition:
1. Art Nouveau was a style, not a movement. A style, among other things, is a collection of movements. We determined that we would make use of the 19th century concept of style, as elucidated by such thinkers as Semper, Ruskin, Viollet-le-Duc, Redgrave, Riegl and Worringer. That is, style would be treated as a social phenomenon that was reflective and a resultant of the unfolding of cultures.
2. Art Nouveau was not characterised by nations but by cities. It was urban, not national, it was significant in Barcelona but not Madrid, in Glasgow but not Aberdeen, in Paris and Nancy but not Marseilles or Calais.
3. Having said this, Art Nouveau can be defined as having a powerful ethnic dimension. More precisely, it reflected a tension between ethnic and cosmopolitan values. Most versions of the style were simultaneously international and local. So, oddly, it was urban, not national in its geography, but it had distinctly ethnic elements. Ethnicity and nationality, of course, are not the same thing.
4. Art Nouveau was to do with movement, both in a physical, visual sense, and in an emotional and ideological sense. Movement implies flux, transformation and change.
5. Art Nouveau was to do with the modern, in every sense.
6. Art Nouveau was in many ways a beginning. It began a sequence of developments which gave us modern art and decoration. It was succeeded by Art Deco, International Style Modernism, and has clearly been significant for post-modern design.
These maxims gave an underlying intellectual framework to the exhibition, while not limiting its flexibility.

THE SOURCES
After this, we explored the origins of the style and determined what we thought its core sources were. We decided that there were three types of source, three areas of human experience that the essence of Art Nouveau emerged from. We labeled these:
• History • Nature • Symbol
We pondered for a while on whether we should title the exhibition History, Nature, Symbol: Art Nouveau 1890-1914; we had also thought Decadence and Dreams: Art Nouveau 1890-1914, would be a good title. In the end we kept it simple.
The first source, history, is central to our understanding of Art Nouveau. During the course of the 20th century, the use of historical sources by Art Nouveau designers and architects led some to suggest that

the style could not be to do with modernity because of its use of the past. The past was associated with regressive values. Ornament was understood to illustrate past themes, therefore it was thought to be regressive. As an ornamental style, Art Nouveau was therefore portrayed as regressive.
This is not the case. The use of history in much Art Nouveau practice was to do with the seeking out of alternative approaches to culture. "Alternate", or "other" cultures were used to differentiate and even radicalise design practice. Distinct historical models existed within the style.
First, classical canons were manipulated and subverted. Use of classicism in Vienna and London, for example, and to a lesser extent Brussels, saw a deliberate move toward the decadent, the sexual and the mystical. The classical world of Beardsley, Klimt and Reps is not that of Homeric nobility or Platonic restraint. Rather, a young generation made use of the classical world to explore psychosexual possibilities of the modern.
Classical form was also manipulated with irony and wit. The Golden Section was deconstructed, as were other aspects of classical form, in an attempt to insert the subjective into design and architectural language.
The Rococo, and to a lesser extent the Baroque, as debased or mannered classical idioms, were brought fully into use in France and Belgium. The Rococo is interesting for the space it occupies between the respectable and the decadent. Condemned by many as being a shallow and immoral approach to art, the last gasp of a corrupt society before the Revolution, for others it was a golden age of naturalism and craftsmanship. The use of the Rococo then, quite apart from celebrating principally French culture, allowed Art Nouveau designers to live in a twilight world between respectability and unacceptability. The Rococo, and because of that Art Nouveau, thus had the ability to simultaneously attract and disturb the middle classes of Europe.
Second, Art Nouveau designers sought out and rehabilitated peripheral and marginalised historical cultures. These were often used to give local meanings to the style, through the incorporation of forms and signs taken from historic indigenous cultures: the Celts, the Vikings, gaelic and folk forms underpinned many schools of thought.
Third, "other" forms from non-Western cultures, Japan and Islamic nations clearly played a dominant role in the formation of the style. Chinese and (in Belgium) African forms were also evident.
The result of this variegated use of history, this "alternative" history, allowed designers to break from normative values, from the known routine of traditional forms, in order to assert the modern. This use of history was not to do with celebrating the past, or of regressing backwards to the past, but with asserting the condition of the present. It was about the "now".

NATURE

Nature was the most complex phenomenon in Art Nouveau, the essence both of its cosmopolitanism and its modernity. By asserting nature over culture, Art Nouveau designers could separate themselves out from the stultifying predictability of the historicism. Nature in Art Nouveau allowed designers to suggest the modern through three interrelated things:
1) Universality – nature was recognised as ubiquitous, as belonging to all cultures. In the way that abstraction would serve this role for the next generation, nature was an "anti-naturalist" force, an international phenomenon.
2) Evolution – nature evolves, it grows, changes, brings itself to perfection. The idea of evolution underpinned most aspects of modernity as formulated by the fin de siècle generation. Evolution, especially as formulated by Charles Darwin in his Origins of the Species (1859) and Descent of Man (1871) was typified by three concepts, all of which came to play on modern design theory:
• Progress
• Adaptation to conditions (natural selection)
• Amorality
3) Sexuality – in a world in which the human is animal, and the animal is human, then physicality, and more significantly sexuality, comes to the fore. The naturalism of Art Nouveau was both psychologically and physically charged with a powerful sexual urge.

SYMBOL

The rise of Symbolism in literature and the visual arts was inevitably going to have an effect on the decorative and ornamental arts. Art Nouveau is effectively a conjunction between poetry and architecture, a coming together of the symbolist forces at work in a fin de siècle culture.

Symbolism focused on several things:
• Sexuality – as with nature, the nature of human sexuality was central to the symbolist agenda.
• Spirituality and religion – symbolism was effectively a poetic search for the soul in alienated times.
• Subjectivity – symbolists pondered endlessly on the nature of the self and the relationship of the individual to the rest of society.

HOMOGENEITY

What is clear from this brief description is that the three elements overlap and complement one another. It is clear also that Art Nouveau, through the mediation of history, nature and symbol, was essentially a search for a new symbolic order, for modernity.
This is the only meaningful way the style can be defined. The shapes and forms of Art Nouveau and the subjects depicted are not unique to the style. Most of the visual elements existed by the 18th century and are not unique to the fin de siècle. But the idea of Art Nouveau does belong to the fin de siècle.
The symbolic order was to do with attaining a particular condition of contemporary society and with providing an urban environment that fully represented the psychological and material forces at work in the world.
It was about representing the modern self, with attaining modern consciousness, in a necessarily artificial, manufactured environment: the city. It was a modernisation of the concept of style, whereby the subjective and the objective components of the social order were mediated, in an attempt to create a physical environment that reflected the relationship between internal and external worlds.

SYMBOLS OF THE CITY

Art Nouveau designs recognised the central truth that decoration and ornament are essentially symbolic. Ornament represents a society through its pattern forms, it gives identity to the belief systems, the desires and the aspirations of a culture. Especially architectural ornament and public art forms tell stories about the communities that create them.
Each Art Nouveau city is subtly different from the others, while sharing the common stylistic language. Glasgow, for example, with its Nordic (Protestant) restraint and masked, hidden sexuality is very different from the heady, extrovert (Catholic) animalism of Paris, the consensual elegance of Brussels, or the exuberant festivity of Barcelona. Invariably local colour informs Art Nouveau. Nevertheless, it seems to me that the intertwining tendrils of the style universally represent a number of themes in the urban context. I will identify seven of these, though there are others.
1. The city itself. It is important to fundamentally acknowledge that Art Nouveau – including the component of nature – was about urban life, and all the themes that pertain to living in cities. Art Nouveau cities ideally were to be artificial forests, inhabited by we artificial animals. The city was a physically charged natural (artificial) preserve invented by modern humanity.
2. Rupture with the past. Symbolically, the combination of alternative (subversive) histories with nature and symbolism was intended to represent rupture with tradition. Art Nouveau was the first self-conscious attempt to create a "perpetual now", a self-evident celebration of the modern human condition. It used history to subvert itself and it used nature to negate human time. Natural time as dictated by the endless millennia of evolution, rendered human history pathetically redundant, and opened the way for a perpetual now.
3. Progress. Nature, through the theory of evolution, represented a structured, progressive change.
4. Movement and flux. The movement and suggestion of growth in so much Art Nouveau was suggestive of change within the material and psychological conditions of society.
5. The Self and the whole. Whether it be through the floral style, or the stricter geometry of Glasgow and Vienna, Art Nouveau revealed, in its pattern forms, an interest in the way individuals relate to larger systems. Individual intervention in the whole, individual invention and adjustment of patterns, individual differentiation in a largely homogenised world. Art Nouveau symbolised the uncomfortable relationship every individual has with the society they reside in.
6. Godlessness. The psycho-sexual naturalism of Art Nouveau, and its celebration of evolution, gives the entire style a sense of secularity. This is a godless style for a godless age.
7. Democracy. In its ubiquitous presence on all forms of produce, Art Nouveau hails the idea, which will be central to 20th century modernists, that all art forms are equal, and all consumers of all art forms are equal.

TOWARDS AN EXPANDED IDEA OF THE MODERN

So Art Nouveau designers attempted, in a way that no-one had before them, to create an ornamental language premised on modernity. No one has done this since.
We should muse for a moment on the treatment of Art Nouveau within the later Modernist canon. By Modernist canon, I am referring to the pioneer modernists who came powerfully to the fore in design and architecture in the 1920's, and who enabled the creation of the International Style. It seems to me that Art Nouveau has been historiographically subverted through a set of ideologies that came to the fore after the First World War.
Perhaps most noticeable in the literature of architecture and design has been the tendency to exclude Art Nouveau as part of the process of modernity. Modernism proper, we historians have told ourselves, begins in the 20th, not the 19th century, and is essentially a post-Cubism, post-abstraction, anti-ornamentation, concrete and tubular steel affair. It is based on rationalism. Art Nouveau is even portrayed as a dramatic (but nevertheless regressive and decadent) affirmation of the 19th, not the 20th, century.

Coupled to this exclusion as a modernist force is the constantly present insistence that Art Nouveau, and much Symbolist activity also, was quintessentially linked to the idea of a bourgeois life style. Somehow unlike other movements within the early modern canon, Art Nouveau is somehow tainted with the flatulent, self-indulgent excesses of the capitalist classes. Indeed, in a post-Adolf Loos / Le Corbusier / Walter Benjamin / Herbert Read world, Art Nouveau cannot be of the left, it cannot be social, cannot be efficient, cannot be "mass" in any wholesome way. It has to be to do with the bourgeoisie's obsession with private life, with interiority, with an exclusively misogynist and perverse sexuality, and not at all with human relations with the world. Benjamin, for example, helped to generate a vision of the fin de siècle culture which was almost wholly false. His personal, largely uninformed taste on decoration, design, architecture, and on the vernacular, coupled to his melancholia and his limited vision of human experience, became wildly over-influential from the 1960's. Thus the tragic poetics of a single thinker has become the quasi-science of a generation of academics. And the frankly absurd anti-ornamentalism of Loos, Le Corbusier, Read and many others has long been discredited.

Art Nouveau has been consistently portrayed as an inefficient, economically disastrous, expensive, irresponsible and non-functional exuberance. In reality it worked as well and as cheaply as any modernist alternative in the 20th century, excluding the fabricated ferro-concrete ghettoes that blighted many of our cities. Good International Style modernist buildings were as expensive as anything erected under the aegis of Art Nouveau. And of course, architecture and design are not measured by function alone. To say Art Nouveau was inefficient is as meaningless as saying that Surrealism was impractical. Of course, we should resist unselectively condemning the International Style in architecture and design; it can boast many great achievements. We should simply seek to expose false theory and destructive ideology when they masquerade as philosophy and history.

In the way it attempted to create a language for the modern city, we should celebrate Art Nouveau. The ideal city in the Art Nouveau universe was one of which the individual could recognize themselves as part of a larger, modern, self-determining world. The fact that we now seek to preserve the heritage of that generation, and that millions of people flock to enjoy Art Nouveau as a phenomenon, is testament to the fact that our forebears had vitally important things to say about the built environment and the human condition.

L'invention de la ville idéale, narrations et symbolisme de l'Art nouveau

PAUL GREENHALGH, PRÉSIDENT DU NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN

La préparation de l'exposition Art Nouveau 1890-1914, organisée en 2000 par le Victoria and Albert Museum à Londres, a offert un cadre privilégié pour la réflexion autour de la nature et des origines de l'Art nouveau. Elle a permis de préciser un certain nombre de concepts fondamentaux, nourrissant l'esprit de l'exposition, et d'évacuer quelques lieux communs tenaces associés à ce phénomène artistique et culturel.

Suivant la grille méthodologique établie à cette occasion, l'Art nouveau n'était pas en premier lieu un mouvement mais un style, ce dernier recouvrant un ensemble de mouvements. Deuxièmement, l'Art nouveau n'était pas caractérisé par des nations, mais par des villes: c'était un phénomène urbain et non pas national. Il présentait, ensuite, une forte dimension ethnique, dans la mesure où il reflétait une tension entre les valeurs ethniques et cosmopolites; la plupart des déclinaisons de ce style étaient, en effet, à la fois internationales et locales. En outre, l'Art nouveau évoquait le mouvement, d'un point de vue à la fois physique, visuel, émotionnel et idéologique, et était indissolublement lié à la modernité, dans tous les sens du mot. Enfin, il représentait à de nombreux égards un commencement. L'Art nouveau donna naissance à une série de développements qui ont engendré l'art et la décoration modernes. Il fut suivi par l'Art déco, le Modernisme international, et a manifestement influencé le design post-moderniste.

S'agissant des origines de ce style, elles ne peuvent être dissociées des notions d' « histoire », le passé vu comme source d'inspiration et de créativité; de « nature », dans ses valeurs d'universalité – appartenant à toutes les cultures –, d'évolution continuelle et de sexualité omniprésente; et enfin de « symbole », l'Art nouveau étant considéré comme une rencontre entre poésie et architecture illustrant la sensibilité symboliste typique d'une culture « fin de siècle ». Au travers de la médiation de ces trois facteurs – l'histoire, la nature et le symbole –, l'Art nouveau se révèle clairement comme la recherche d'un nouvel ordre symbolique, que l'on peut désigner comme la modernité, trouvant tout son sens dans un environnement artificiel, manufacturé: la ville.

En effet l' Art nouveau, plus qu'aucun autre style auparavant, était focalisé sur la nécessité de créer une symbolique pour l'environnement urbain. La ville idéale dans l'univers Art nouveau était une entité dans laquelle l'individu se reconnaissait comme faisant partie d'un monde plus grand, moderne et pouvant s'autodéterminer. Le fait que l'on tente aujourd'hui de sauvegarder le patrimoine de cette époque, et que tant de personnes se déplacent à la découverte des témoignages Art nouveau à travers l'Europe, démontre que nos prédécesseurs avaient des propos essentiels à tenir sur la ville et la condition humaine.

La « Route du Modernisme » de Barcelone et le programme municipal de sauvegarde et de restauration des monuments de Gaudi dans le cadre de l'Année internationale Gaudi 2002

CRISTINA TRIUS CHASSAIGNE, ARCHITECTE / LLUIS BOSCH, HISTORIEN, ATTACHÉ AUPRÈS DU PRÉSIDENT INSTITUT MUNICIPAL DEL PAISATGE URBÀ I LA QUALITAT DE VIDA, AJUNTAMENT DE BARCELONA

La sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine moderniste à Barcelone

Depuis la création de l'Institut du Paysage Urbain et surtout après la mise en oeuvre de la « Route du Modernisme », la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine culturel de la ville – en particulier celui de la période moderniste – comptent parmi nos principales priorités. La richesse de cette architecture à Barcelone soulève en effet, outre des problèmes scientifiques et techniques incontournables, des questions d'ordre financier que l'on ne saurait négliger. C'est dans le but d'inscrire la sauvegarde de ce patrimoine dans un cadre économique plus favorable, tout en promouvant l'importance de l'Art nouveau catalan auprès des citoyens et des visiteurs étrangers, que la « Route du Modernisme » a été lancée en 1997. Elle consiste en un itinéraire à la découverte des innombrables chefs-d'œuvre modernistes à Barcelone et dans d'autres villes de Catalogne. L'initiative est complétée par des publications multilingues destinées aux différents publics et assortie de facilités de visite, telles que des réductions sur les tarifs d'accès aux édifices et aux musées, ainsi que la vente de billets cumulés. L'important succès recueilli depuis le lancement se reflète, outre que par la popularité toujours croissante du Modernisme auprès de la population, par les chiffres de fréquentation impressionnants de certain hauts-lieux de ce style à Barcelone. Et ceux-ci se traduisent à leur tour par un retour financier non moins appréciable: la casa Milà accueille ainsi annuellement 1,5 millions de visiteurs, ce qui équivaut à des recettes financières approchant – pour la seule vente de billets d'entrée – les 9 millions d'euros. La Sagrada Familia, avec ses 1,8 millions de visiteurs, dégage ainsi des recettes équivalant à 11 millions d'euros ! La vente des packs du Modernisme, en outre, permet de générer d'importantes ressources supplémentaires, sans compter d'autres retombées émanant d'activités de sponsoring. L'ensemble des ressources financières levées grâce à la « Route » est ensuite réinvesti dans des interventions d'entretien ou de restauration d'édifices modernistes, connus ou moins connus. Depuis 1999 en outre, le patrimoine de cette époque a bénéficié d'une attention encore plus soutenue grâce à une approche thématique, visant à structurer les efforts de promotion et de sauvegarde autour de grands protagonistes du Modernisme. L'année 2000, consacrée à Domènec i Montaner, n'a recueilli qu'un succès mitigé. Par contre, les années 2001 et 2002, dédiées respectivement à Puig i Cadafalch et à Gaudi ont reçu un accueil enthousiaste du public, attiré par les nombreuses manifestations – expositions, concerts, spectacles – organisées dans ce cadre, et ont permis de lancer d'importantes campagnes de sauvegarde. En ce qui concerne les œuvres de Gaudi, il devenait nécessaire d'entreprendre de nombreux travaux de conservation et de restauration, en particulier dans la perspective de l'Année internationale consacrée à cet architecte, en 2002. Nous présentons ci-après plusieurs opérations de conservation et de restauration concernant des édifices moins connus du célèbre architecte, démontrant comment, par des interventions parfois de petite entité, il est possible de rendre toute sa dignité à cette architecture.

LES PAVILLONS GÜELL (1884-1887)

Cet ensemble fut commandé à Gaudi par Eusebi Güell, riche industriel catalan et mécène de l'architecte. Il devait consister en un mur d'enceinte et des portails d'entrée pour une de ses propriétés situées à proximité de Barcelone. Pour l'entrée principale, Gaudi fit élever deux pavillons (la maison du concierge et les écuries) et deux portails, ainsi que plusieurs constructions secondaires. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de jeunesse, de dimensions modestes, il employa un large éventail de matériaux différents – pierre,

brique, fer forgé – en les combinant de manière surprenante. Pour la décoration de la grande porte cochère, il s'inspira du mythe grec du Jardin des Hespérides. Sur la très belle grille en fer forgé, on voit le dragon Ladón, gardien du mythique jardin, dans une posture féroce. Il est enchaîné au pilier en brique où se trouve le fameux arbre aux fruits d'or.

Antoni Gaudi, pavillons Güell, grille ornée d'un dragon, 1884-1887.

Bien que l'état de conservation de l'ensemble fût acceptable et sa restauration relativement aisée, on a tâché de récupérer quelques valeurs perdues comme le chromatisme originel de la grille. La présence de dragons polychromes est en effet un thème récurrent dans toute l'œuvre de Gaudí et dans l'iconographie catalane. Des recherches ont donc été conduites, afin de déterminer les sources d'inspiration de l'architecte. Deux d'entre elles ont pu être identifiées avec précision: le poème épique La Atlantida du poète Verdaguer et surtout une tapisserie du XVIe siècle, qui se trouvait à l'époque dans la maison Güell, qui représentait un dragon coloré avec les mêmes caractéristiques que ceux des pavillons. Toutefois, le manque d'informations quant aux couleurs (la tapisserie se trouvant dans un très mauvais état de conservation) et à leur répartition sur la grille, en l'absence de toute trace de peinture sur le métal, nous a fait renoncer à restituer la polychromie d'origine. Finalement, c'est une couleur rouille – celle du matériau à l'état brut – qui a été appliquée, à l'éponge et en deux tonalités différentes. L'intervention de restauration des autres parties de l'ensemble, réalisée en 1999, s'est concentrée sur le nettoyage, la consolidation et la restauration des ensembles sculptés en pierre naturelle. On a procédé également à la restauration des autres éléments métalliques, tels la petite porte destinée aux piétons et la cloche. Enfin, des motifs décoratifs qui avaient disparu, comme les fruits en pierre et les feuilles en antimoine de l'oranger surmontant le pilier, ont été restitués.

LE PORTAIL D'ENTRÉE DE LA FINCA MIRALLES (1900-1902)

Près des pavillons Güell, Gaudi construisit, en 1900-1902, un autre mur d'enceinte et des portails d'entrée pour une propriété privée appartenant, cette fois-ci, à l'entrepreneur Miralles. Il s'agit d'un mur en pierre de forme ondulée, au milieu duquel s'ouvrent deux portails surmontés d'une grande marquise en acier et en tuiles de fibrociment – un matériau très nouveau pour l'époque. Cette œuvre s'inscrit dans la période la plus expressionniste de l'architecte. En ce qui concerne l'état de conservation avant 1999, plusieurs parties de l'ensemble d'origine avaient disparu, comme le bossage en crépi qui habillait la pierre et la grille en fer forgé couronnant le mur d'enceinte. En deuxième lieu, le mur en pierre était très sale et fissuré en de nombreux endroits. Ses joints avaient perdu une partie de leur remplissage et quelques pierres s'étaient détachées du mur. La petite porte destinée aux piétons, quant à elle, ne pouvait plus s'ouvrir à cause de la surélévation du niveau du sol. En outre, on nourrissait des doutes sur la stabilité de l'ensemble. Par ailleurs, plusieurs tuiles d'origine manquaient sur la marquise, malgré une première restauration. Leur remplacement était rendu malaisé par leur forme unique, et leur fabrication artisanale. Pour couronner le tout, l'ensemble se trouvait noyé dans un quartier d'immeubles modernes, sans aucune indication permettant de le reconnaître comme un élément de haute valeur patrimoniale. A partir de 1999, nous avons procédé d'abord à la consolidation de la structure des portails, après une étude photogrammétrique. L'opération s'est faite en deux temps. D'abord, par le démontage de la pierre qui lambrissait la partie centrale du mur, et le remplissage de l'espace interstitiel avec du béton à haute résistance, armé avec de l'acier inoxydable. Ensuite, la pierre a été nettoyée au moyen de procédés non agressifs, et les joints ont été bouchés avec du mortier de chaux coloré. Toutes les pierres fissurées ont également été réparées, tandis que les tuiles en fibrociment qui manquaient sur la marquise ont pu être remplacées grâce au parrainage d'une entreprise privée. Mais l'intervention la plus délicate a été la restitution de la grille en fer forgé qui couronnait le mur. En effet, on ne pouvait se baser pour cela que sur de données photographiques. Grâce aux restes originaux qui étaient encore scellés dans le mur, il a été toutefois possible de retrouver l'emplacement exact des supports de la grille. L'opération s'est achevée par l'aménagement des environs immédiats. La mise en place d'un nouveau pavage en pierre naturelle a permis de rouvrir le petit accès destiné aux piétons, et un éclairage intégré au sol met en valeur la volumétrie originale de l'ensemble. L'installation d'une statue en bronze de Gaudi, enfin, contribue à souligner l'attrait culturel et touristique du portail de la Finca Miralles, tout en offrant un hommage à l'architecte.

LE COLLÈGE DES SŒURS DE SAINTE THÉRÈSE D'AVILA (1887-1888)

Le collège des Sœurs de Sainte Thérèse d'Avila est un établissement scolaire bâti comme un grand bloc massif, dont l'aspect austère, le couronnement crénelé et les grands pinacles d'angle évoquent une forteresse.

Antoni Gaudi, collège des Sœurs de Sainte Thérèse d'Avila, 1887-1888.

Bien que Gaudi disposât d'un temps d'exécution très court, et de moyens assez réduits, le bâtiment offre une démonstration de sobriété, de rationalité et d'imagination. D'allure gothique, celui-ci intègre des éléments d'inspiration mudéjar, notamment en ce qui concerne les jeux de matériaux sur les façades.
L'édifice affiche de nombreux motifs décoratifs (écus, blasons et croix), faisant allusion à l'ordre religieux qui l'occupe. Ils sont réalisés en céramique vitrifiée, ce qui leur permet de ressortir sur la maçonnerie des façades.
Le projet de restauration prévoit de restituer la silhouette originale de l'édifice. Des documents photographiques ont mis en évidence, en effet, la disparition de plusieurs éléments décoratifs sur le couronnement. A l'origine, chaque créneau était surmonté d'une grande pièce en céramique vitrifiée en forme de calotte, évoquant celle portée par le fondateur de l'ordre.
Pour la restitution de ces éléments, il a été réalisé un moulage unique de la seule de ces pièces qui subsiste encore aujourd'hui, située sur la façade. Ensuite, la pièce ainsi obtenue a été placée sur un créneau, afin de vérifier ses proportions et d'apprécier l'effet visuel d'ensemble. Etant donné le résultat encourageant, il a été décidé de fabriquer un moule permettant de restituer les 71 éléments manquants, et de procéder enfin à leur mise en œuvre, ce qui rendra au couronnement toute son expression plastique et son originalité.

LA CASA ET LE VIADUC DE BELLESGUARD (RESPECTIVEMENT 1900-1902 ET 1902-1903)

Au début du XXe siècle Gaudi bâtit une grande demeure familiale au lieu dit Bellesguard. L'œuvre peut être interprétée comme un hommage au passé catalan, et surtout à la dernière dynastie catalane, qui avait son palais d'été à cet endroit. Cette idée se traduit par la dureté et l'austérité des volumes et surtout par la présence d'éléments issus de l'architecture militaire (les créneaux) et de l'architecture civile gothique (les fenêtres à meneaux et les gargouilles)
Ici, on se propose au cours de l'année 2003, de réaliser de petites interventions sur les éléments les plus détériorés. Les créneaux nécessitent en effet une restauration. Celle-ci consistera principalement en la consolidation des placages et de la maçonnerie extérieurs, et en la réalisation d'un nouveau crépi de chaux sur la surface intérieure des créneaux. S'élevant à proximité de la casa Bellesguard, le viaduc représente le seul ouvrage civil bâti par Gaudi – exception faite du parc Güell, aménagé à la même époque –, demeuré cependant inconnu.
Au moment de la construction de la maison, Gaudi proposa de modifier le tracé du chemin qui divisait la propriété en deux, et qui séparait la maison

des ruines d'un château royal du XVe siècle. La déviation du chemin vers l'ouest, où le terrain était très accidenté à cause de la présence d'un ruisseau, obligea Gaudi à surélever l'ancien chemin et à construire une structure de soutien. L'architecte réalisa donc un viaduc soutenu par des piliers inclinés, et couvert par des arcs et des voûtes à la catalane.
Depuis sa construction, l'ensemble a subi d'importantes modifications, dues entre autres au remblai du ruisseau, qui a caché une partie des piliers, et à la transformation de l'ancien chemin en rue publique, qui a rendu nécessaire le renforcement de la structure par des murs de maçonnerie.
L'intervention programmée comportera tout d'abord la consolidation structurelle des piliers au moyen de micro-pilônes, et des voûtes du viaduc par l'ajout d'une dalle en béton armé. Les murs de renfort postérieurs seront éliminés et l'on mettra à nu les voûtes d'origine. Une zone verte sera aménagée autour du viaduc, et le niveau actuel des terres sera rabaissé. L'ensemble, enfin, se verra mis en valeur par l'installation d'un pavage et d'un éclairage appropriés.

LA CASA VICENS (1878)
La casa Vicens fut conçue par Gaudi comme résidence d'été avec jardin pour le céramiste Vicens. Ce dernier lui avait imposé une seule condition: utiliser ses matériaux de construction. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse qui illustre la transition entre l'historicisme académique et le modernisme catalan. Elle se caractérise surtout par l'emploi abondant de la céramique vitrifiée en façade.

Antoni Gaudi, casa Vicens, 1878.

L'ensemble actuel est le résultat des multiples transformations réalisées pour agrandir le bâtiment original, mais qui ont en même temps mutilé le jardin projeté par Gaudi. Lors d'une première campagne de restauration, entamée en 2001, on a entrepris de restaurer une série d'éléments ponctuels à l'extérieur de l'édifice. Ainsi, toutes les pièces de céramique polychrome qui avaient disparu des façades ont pu être fabriquées suivant les mêmes méthodes artisanales qu'à l'époque, et remises en œuvre. Les cheminées et les balustrades du toit-terrasse ont également été restaurées, ainsi que différents éléments de menuiserie et de ferronnerie. Un programme plus ambitieux de sauvegarde prévoit cependant de restaurer la plate-forme en saillie de la façade du jardin en récupérant des éléments d'origine, et la restitution du banc-balustrade originel en bois et fer forgé, aujourd'hui disparu.

Barcelona's "Route of Modernisme" and the Municipal Programme of Preservation and Restoration of Gaudi monuments on the occasion of the Gaudi International Year 2002

CRISTINA TRIUS CHASSAIGNE, ARCHITECT / LLUIS BOSCH, HISTORIAN, ATTACHÉ TO THE PRESIDENT / INSTITUT MUNICIPAL DEL PAISATGE URBÀ I LA QUALITAT DE VIDA, AJUNTAMENT DE BARCELONA

The "Route of Modernisme" was launched in 1997 with the aim of encouraging citizens and tourists alike to recognise the importance of Catalan Art Nouveau, or Modernisme. It consists of a discovery tour devoted to this heritage, illustrated with publications and supplemented by facilities such as reduced entry fees to buildings and museums, as well as multi-pass tickets. The revenue produced from selling "Route" guide books is then used to finance projects to restore Art Nouveau buildings. This initiative, which has been highly successful since its launch, has contributed to increasing the popularity of Modernisme, and this in turn has encouraged private businesses to sponsor restoration projects.
It is mainly thanks to funds acquired from the "Route" that the Municipality of Barcelona has been able to undertake the restoration of lesser-known works by the architect Gaudi, reinstating structural and decorative details that had disappeared from private, still inhabited buildings. These include the casa Vicens, the casa and viaduc of Bellesguard and the school of the Sisters of Saint Theresa of Avila, as well as what remains of his work on the premises of the bourgeois residences owned by the Miralles and Güell families. Each of these projects presented a different set of problems. Work on the Güell buildings led to reflexions and in-depth research on the original colours used for the wrought-iron portal, which in the end was not reproduced for lack of available information. The door of the Finca Miralles needed reinforcing and some wrought iron railings, also part of the property, had to be restored using photographic documentation as a reference. A bronze statue of Gaudi was placed there, making the spot an especially popular attraction for sightseers on the tour. The school of the Sisters of Saint Theresa of Avila, like the casa Bellesguard, needed the original elements on their roofs restored, so the characteristic decoration on their crenellations was recreated. The pillars and arches of the Bellesguard viaduct, on the other hand, will in the short term undergo a process of structural reinforcement. And finally, the casa Vicens has benefitted from restoration work carried out principally on the ceramic decorative elements on its façade. A new programme of work is in the pipeline, the aim of which is to restore other architectural elements on this remarkable building.

Projets manqués et rêvés, développements anciens et futurs du Stile Liberty dans la province de Varese

GIUSEPPE PACCIAROTTI, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART DANS L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR À BUSTO ARSIZIO (VARESE)

Lors de l'éclosion du Stile Liberty en Italie, la province de Varese n'existait pas encore dans son actuelle configuration. Varese, « ville prospère de 7700 habitants, qui est très fréquentée par les Milanais pour la beauté de son site » – comme on le lit dans le Baedeker[1] – entourée de ses villages de colline, ou regroupés sur la rive orientale du lac Majeur, faisait en effet partie de la province de Como. Au Sud, les villes de Busto Arsizio et Gallarate appartenaient par contre à la province de Milan. Elles étaient très riches grâce à leur industrie textile, dont les produits etaient destinés à l'exportation, surtout vers l'Amérique du Sud.

Ceci explique la physionomie différente des témoignages Liberty présents sur le territoire de l'actuelle province de Varese[2]. Dans la zone de plaine, l'on trouvait ainsi des usines, des villas particulières et des maisons de location. Autour de la ville de Varese, essentiellement des structures réservées aux vacances d'élite, à savoir grands hôtels, villas, kursaal, restaurants, funiculaires: l'apanage de la bourgeoise industrielle et commerciale, qui avait rapidement remplacé l'aristocratie en termes de pouvoir et de prestige. Si les typologies etaient différentes, le besoin d'une nouvelle créativité formelle etait commun. Il s'accompagnait de la volonté d'expérimenter de nouveaux matériaux: le béton armé et le fer pour les structures; le béton habilement façonné et le fer forgé pour les ornementations.

Pour ces programmes décoratifs, on faisait appel généralement à des artisans de la région de Varese. Le sculpteur Giovanni Chini, par exemple, comprit que l'époque du marbre était révolue et qu'il fallait adopter la « pierre artificielle », expression qui désignait en ce temps-là le béton façonné. Il put développer une grande maîtrise de cette technique, comme le démontre notamment la décoration extérieure d'une petite villa qu'il construisit pour sa famille à Boarezzo, un lieu de villégiature situé non loin de Varese.

En matière de fer forgé, de nombreux artisans, comme par exemple Alessandro Mazzucotelli, s'étaient taillés une importante réputation. Les grilles décoratives réalisées par ce dernier pour les villas des frères Enrico et Ernesto Ottolini, des riches entrepreneurs de Busto Arsizio, offrent un témoignage éloquent de ses capacités techniques et de son inépuisable créativité, fortement inspirée par l'Art nouveau français. Quelques architectes également, comme Silvio Gambini, s'attachaient à concevoir des œuvres totales, depuis les structures portantes jusqu'au mobilier ou aux petits détails décoratifs. Son intérêt pour les arts appliqués et pour le fer forgé en particulier était tel qu'en 1914, il réunit en un album 35 planches explicatives de «Idee e schizzi» – un corpus réunissant ses croquis – représentant des grilles, des rampes d'escaliers, des balustrades, des lampes ou des cache-pots.

Passons à présent à l'architecture, en abordant les réalisations modernistes laissées par Silvio Gambini, essentiellement à Busto Arsizio, après 1904. Il y conçut des logements et des petites villas, souvent près des nouvelles usines où pouvait se concrétiser l'idéal de la bourgeoisie, qui désirait exhiber sans honte sa richesse dans des belles maisons aux lignes modernes. Ces résidences donnaient à Gambini l'occasion de mettre en évidence son horizon culturel, forgé surtout dans les revues et les albums etrangers. Moins sensible aux courants franco-belges de l'Art nouveau, il privilégiait en effet les orientations allemandes et autrichiennes, préférées du reste par la plupart des architectes italiens.

En ce qui concerne les petites villas, la maison Grampa présente des volumes simples mais inspirés de la Sécession viennoise, surtout au niveau des détails tels les piliers de la grille où se dessine la silhouette d'un papillon dans une grande rigueur structurelle. Et si villa Ferrario semble offrir un collage d'insertions o rnementales des plus hétérogènes, villa Guicciardi à Samarate affiche des éléments de bois et une bande décorative, d'un rigoureux dessin transalpin, qui réunit les fenêtres du premier étage.

En 1903, à Milan, on acheva de construire l'hôtel d'Ermenegildo Castiglioni, qui devint aussitôt l'archétype du modernisme italien. L'architecte Sommaruga et son œuvre servirent d'exemple pour de très nombreux auteurs de projets. Parmi ceux-ci Gambini qui, entre 1906 et 1908, travailla dans l'atelier de Sommaruga, en assimilant directement ses méthodes de projet. On trouve d'ailleurs des échos du maître dans les appartements Rena, sur la place la plus élégante de sa ville, et Colombo, malgré une certaine surcharge décorative en ce qui concerne ces derniers. Mais c'est surtout avec le complexe des Molini Marzoli que Gambini exprima toute l'étendue de son talent, en réalisant des bâtiments d'une grande cohérence, unifiés par le gris du ciment et le rouge de la brique et accordant aux fers forgés – trés élégants – un rôle de lien architectural.

Pour mieux comprendre l'influence de Sommaruga, il faut mentionner l'hôtel Castiglioni, hommage évident à l'hôtel milanais homonyme du maître, ou la petite villa Leone, inspirée de l'architecture de villégiature conçue par Sommaruga, non seulement dans la réalisation des façades, toutes différentes l'une de l'autre, mais aussi dans la recherche la plus savante des espaces.

A coté de cette intense activité de création, Gambini se réservait des moments de réflexion, où il donnait libre cours à son imagination et à ses recherches esthétiques. Quelques dessins retrouvés dans son cabinet documentent, d'après Rossana Bossaglia[3] : « une ferveur de grandeur et de magnificence grâce à l'imagination... toujours un peu tournée vers des dimensions et des espaces hyperboliques, en dépassant la mesure des hommes ».

Silvio Gambini, Molini Marzoli Massari, Busto Arsizio.

Silvio Gambini, esquisse pour un pavillon d'exposition, Busto Arsizio, collection privée.

Projets rêvés, où la petite villa devient une résidence inquiétante peu conforme aux modèles de Darmstadt «dont» elle s'inspirait. Die Graalsburg Monsalvato nel Parsifal di Vagner [sic], réalisé le 3 janvier 1914, tout en confirmant l'attente des wagnériens – parmi lesquels Gambini – pour une représentation de cet opéra dans les théâtres italiens, révèle un improbable château, dont la coupole dorée n'est qu'une simplification de celle de la Sécession viennoise, et des manières de son auteur, Josef Maria Olbrich. Ce dernier était l'inspirateur également des figures féminines dont la composition était abondamment parsemée. Même dans «Visione», dessinée le 31 décembre 1913, les motifs de la Wagnerschule sont dominants. Mais ils ne suffisent pas à l'inspiration de Gambini qui cite aussi, dans les cyprès hauts et étroits et dans la forme du bâtiment, «Die Toteninsel» d'Arnold Böcklin, sans négliger les modèles funéraires du futuriste Antonio Sant'Elia, en évoluant aussi, avec une certaine précocité, en direction de l'Art déco.

Quittons Gambini et son monde lyrique pour considérer l'activité plus concrète d'un autre atelier – Tenconi & Moroni – actif à Gallarate, une ville proche de Busto, très engagée elle aussi dans l'industrie textile. Certes, l'ingénieur Tenconi et le géomètre Moroni n'étaient pas si audacieux et culturellement réceptifs que Gambini mais, comme lui, ils ont tenté de rehausser par des touches de modernité une architecture issue du répertoire traditionnel. Les édifices érigés pour la famille Borgomaneri offrent un exemple de cette approche: surtout l'usine où le sommet du bâtiment le plus important est décoré de pilastres cannelés, de bordures à guirlandes et d'une cimaise, où on lisait le nom de la manufacture, tel le tympan d'un temple du travail. Près de l'usine, les trois frères Borgomaneri firent édifier une villa pour chacun d'entre eux, offrant à Tenconi & Moroni l'occasion de réaliser des variations sur le même thème. L'influence de Sommaruga se révèle dans la villa de Carlo; dans les deux autres villas l'éventail des suggestions se fait plus ample et libre. Une d'entre elles adopte un style inspiré des chalets suisses, tandis que dans l'autre on admire surtout la manière dont les fenêtres ont été reliées verticalement par l'emploi de décorations en ciment et en fer forgé. La tour, quant à elle, se dote de fenêtres à meneaux, chères à l'école de Vienne.

Allons maintenant plus au nord, là où la présence des collines et des lacs – dont le lac Majeur - offrait des lieux de villégiature privilégiés. L'accès y était facile, par train ou par bateau; de plus, un tramway reliait Varese et Ponte Tresa, au bord du lac de Lugano, en Suisse. Les petites gares le long de ce parcours ont été attribuées par Rossana Bossaglia[4] à Giuseppe Sommaruga. Il est probable que ce dernier laissa seulement des plans, réalisés ensuite par les techniciens de la société des Entreprises électriques de Varese.

Mais pour tous ceux qui de Varese arrivent en Valganna, le témoin le plus remarquable du Liberty est le complexe de la Brasserie Poretti près d'Induno Olona, modernisé et agrandi en 1902 par les architectes Alfred et Richard Bihl de Stuttgart. Les volumes très élevés des differents ateliers sont caractérisés par le contraste des couleurs jaune et gris et scandés par des bandes horizontales et verticales. Il faut attribuer également à la culture transalpine les museaux de lion et les protomes fantastiques disposés sur les piliers de la façade du Sudhaus – la salle de cuisson – achevée en 1907.

Plus haut, dominant l'usine, se dresse la villa du propriétaire, édifiée par Ulisse Stacchini, lauréat plus tard du concours de la Gare Centrale de Milan. Avec sa décoration abondante, la villa exprimait parfaitement le « rapport hiérarchique entre l'activité des chefs d'entreprise et la manufacture »[5], souvent très évident dans ces complexes.

Nous voilà maintenant à Varese; non pas au cœur de la ville où les temoignages Liberty sont rares et assez insignifiants, mais sur les pentes des collines environnantes, loin du centre urbain. En 1905 la Società Anonima Kursaal Varese, qui venait d'être fondée, entama la construction, sur un site très panoramique du Colle Campigli, d'un complexe touristique de grand luxe comprenant un hôtel, un restaurant, un théâtre, des salles de jeux et, « autour du Kursaal et au dessus, la Villen-Kolonie, résidence de riches familles »[6]. Toutes ces structures ne furent pas édifiées, mais le Kursaal fut le premier bâtiment inauguré en 1910. Conçu par Gaetano Moretti, il s'inscrivait dans la lignée des pavillons que l'on pouvait trouver dans les localités touristiques les plus courues d'Europe. Avec son plan octogonal et sa profusion de vitrages, il contrastait avec la masse puissante du Grand Hôtel, inauguré en 1913. Ce dernier est l'œuvre de Giuseppe Sommaruga, qui dessina également le théâtre, démoli ensuite. Le Grand Hôtel adopte la forme d'un parallélépipède, ponctué à l'angle sud-ouest par une tour coiffée d'un dôme caréné typique de ce type de construction. Et, pour éviter la monotonie de cette grande bâtisse, Sommaruga créa quatre façades différentes, en ménageant une loggia ouverte sur la vallée, scandée par des colonnes doubles. Pour le meilleur confort des hôtes le vaste hall était relié à la gare d'arrivée du funiculaire par une colonnade couverte s'ouvrant sur une rotonde ornée de gracieux parapets en fer, permettant d'admirer un magnifique panorama.

Lors de l'inauguration du Grand Hôtel en 1913, le Grand Hôtel Tre Croci, autre remarquable complexe touristique de Varese, situé au Campo dei Fiori, était déja en pleine activité depuis un an. Il possédait lui aussi son restaurant indépendant et sa gare d'arrivée d'un autre funiculaire. Il s'agissait d'une entreprise grandiose, lancée par la Société des Grands Hôtels de Varese. Celle-ci avait acheté presqu'un million de mètres carrés de prairies et de bois, qu'elle ne destina pas seulement au complexe hôtelier, mais aussi à des terrains servant à accueillir de petites villas. Le tout était repris dans un plan d'urbanisme détaillant tous les services indispensables à ces complexes, tels que l'eau et l'électricité, et l'accessibilité du site. Ce dernier pouvait être atteint en deux heures de Milan, soit par le funiculaire, après des trajets en train et en tramway, soit par une large route. Les travaux furent entamés dès 1907. Tous conçus d'après les plans de Sommaruga, les premiers bâtiments ne furent achevés qu'en 1910 à cause des difficultés rencontrées dans la préparation des materiaux, qui nécessitèrent l'ouverture de carrières de calcaire in situ. La gare du funiculaire fut le premier édifice à être inauguré. Elle est marquée d'un « énergique élan vital qui fait de ce petit édifice une des plus modernes réalisations de Sommaruga »[7]. Dans son premier projet, Sommaruga avait prévu de faire arriver le funiculaire à l'intérieur du Grand Hôtel.

Giuseppe Sommaruga, Grand Hôtel Campo dei Fiori, projet graphique.

Ensuite, il aménagea l'arrêt en face de l'escalier du restaurant, dans un bâtiment à l'abri de la montagne qui, avec ses intérieurs disposés symétriquement le long d'un axe central traversant l'édifice dans sa longueur rappelle, naturellement à échelle réduite, le Grand Hôtel tout proche.
Plus haut, le Grand Hôtel s'élève grandiose et hardi, avec ses deux énormes ailes asymétriques qui se rencontrent dans un corps s'étendant vers la vallée. On y accède par une entrée inférieure couverte d'une voûte en briques flanquée de deux arcs robustes. Au-dessus s'ouvre le hall, avec son balcon orné d'élégants fers forgés. Au-delà des nombreux détails décoratifs, on est surtout frappé par l'originalité du projet, qui n'avait pas son pareil à l'époque.

Autour du complexe de Campo dei Fiori, cible du tourisme le plus exclusif de ces années là, une compétition se développa parmi les familles de la haute bourgeoisie qui voulaient y édifier leurs maisons de vacances. Trois projets de villa furent signés par l'architecte Sommaruga. Beaucoup d'autres architectes, cependant, conçurent des projets pour ce site: Gambini, déja mentionné, l'ingénieur Agosteo, qui bâtit une villa pour sa famille, rehaussée d'éclatantes décorations en faïence. La villa Conti, réalisée en 1909 sur les plans de l'architecte de Trieste Arturo Taddio, répond à une rigueur toute viennoise.
Ensuite, au fur et à mesure que l'aire de villégiature s'agrandit, d'autres réalisations remarquables vinrent compléter l'ensemble: la villa Calegari, dessinée par l'architecte milanais Vittorio Verganti, et la villa Chini, dont nous avons déjà traité, toutes les deux en Valganna. Plus loin, à Luino, le Wagnerschuler Giuseppe Petrolo bâtit en 1903 la villa Guerrini au bord du lac Verbano, introduisant les élégantes qualités révélées dans les petites villas sur la Matildenhohe de Darmstadt. Alors que les témoignages architecturaux – églises ou résidences aristocratiques – des siècles précédents ont réussi à défier les années, les édifices Liberty n'ont pas eu la même chance. Les lieux de loisirs furent les premiers à disparaître, tel le Kursaal sur le colle Campigli, détruit par un bombardement en 1944, mais fermé depuis 1922 à cause d'une autre « guerre », déclarée par les forces cléricales. La concurrence de nouveaux lieux de villégiature, souvent plus lointains, accéléra le déclin des hôtels de Varese, ainsi que l'abandon des tramways et des funiculaires. Dans l'Alto Milanese, quelques manufactures situées aux alentours du centre des villes furent démolies. Même l'hôtel de la famille Rena, œuvre de Gambini, fut détruit et remplacé par une banque. Après une longue période de refus et d'indifférence vis-à-vis du patrimoine Liberty, c'est à partir des années 1960 que l'on vit une inversion de tendance en Italie, et ce grâce aussi aux études pionnières de Rossana Bossaglia. Les expositions en Italie et à l'étranger, les recherches et les études passionnées menées sur ce sujet ont contribué à revaloriser – aux yeux d'un public toujours plus vaste – les témoignages de cette époque dans la région de Varese. Beaucoup d'édifices de Gambini à Busto Arsizio furent restaurés, pas toujours, à vrai dire, de façon correcte. Le grand complexe des Molini Marzoli, dont l'intérieur a été radicalement transformé, accueille aujourd'hui la Tecnocity de Busto Arsizio. A Varese, l'Hôtel Palace a été reintegré en 1965 dans sa fonction d'hôtel de luxe, même si l'on doit regretter la disparition, presque totale, du mobilier de l'époque. Les petites gares du tramway Ghirla - Ponte Tresa ont été transformées en habitation ou en bureaux, échappant à un triste destin (à l'exception de la gare de Cremegnaga, brutalement démolie en 2000 !). Le complexe de Campo dei Fiori, après sa fermeture définitive en 1965 et le démantèlement du funiculaire, se trouve aujourd'hui dans un abandon désespérant. Le toit du Grand Hôtel, élaboré de manière si originale par Sommaruga, accueille même une forêt très peu esthétique d'antennes pour les relais de la télévision.
Pourtant, des projets ont été proposés pour donner une destination nouvelle, et pertinente, à cet ensemble, qui compte certainement parmi les chefs-d'œuvre de Giuseppe Sommaruga. Mais à ce jour encore rien ne bouge parmi les sentiers silencieux et abandonnés du Campo dei Fiori. Différents acteurs de la province de Varese – les universités et l'académie des Beaux Arts, l'Observatoire astronomique, le centre de Recherches nucléaires et des Energies alternatives, le nouvel aéroport international de la Malpensa – pourraient, peut-être, avancer des propositions concrètes pour une réhabilitation avisée du Campo dei Fiori. Le site pourrait également accueillir l'université des Lieux et des Ambiances, en projet, selon une hypothèse déjà débattue. Le remploi de ces édifices constituerait un véritable défi – à cause des nombreux problèmes à résoudre – pour les responsables politiques, les administrateurs, les urbanistes et les architectes d'aujourd'hui qui feraient ainsi honneur aux hommes audacieux et aux vrais génies créateurs d'il y a presqu'un siècle.

[1]K.Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*. Manuel du voyageur. Leipzig-Paris, 1908, p. 141
[2] Sur le Stile Liberty à Varese, consulter : *L'architettura di Giuseppe Sommaruga,* préface de U. Monneret de Villard, Milan, 1908; R.Bossaglia, «L'architettura», in *Mostra del Liberty italiano*. Catalogue d'exposition, Milan, 1972; R. Bossaglia, A. Hammacher, *Mazzucotelli, l'artista italiano del ferro battuto liberty*, Milano, 1974; *Silvio Gambini. Opere 1903/1915*, catalogue de l'exposition sous la coordination de E.Bairati e G.Pacciarotti, avec une introduction de R.Bossaglia, Busto Arsizio, 1976; S.Colombo, *Varese Liberty. Momenti del Liberty varesino*. Photographies de P.Zanzi, Malnate, 1976; G.Pacciarotti, «Una personalità recuperata del modernismo italiano, Silvio Gambini», in *Situazione degli studi sul Liberty*, actes de colloque, Florence, 1977; M.Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, Bari, 1978; E.Bairati, D.Riva, *Giuseppe Sommaruga, un protagonista del liberty italiano*, catalogue d'exposition, Milan, 1982; R.Castelli, F.Cavalieri, L.Pezzoni, L.Tedeschi, *Itinerary liberty a Varese*, Varese, 1983; E.Bairati, D.Riva, *Il Liberty in Italia*, Rome-Bari, 1985; C.Brusa, «Diffusione dello stile liberty sur territorio varesino : ville, grand hotel, industria», in *Ville suburbane, residenze di campagna e territorio. Esempi in Lombardia ed Emilia Romagna*. Actes de colloque, Varese, 1988; F. Cavalieri, G. Pacciarotti, «Qualità formali dell'architettura di Gambini attraverso gli schizzi e i disegni del fondo», in *Silvio Gambini. La carriera di un architetto tra Liberty e razionalismo*, catalogue d'exposition, Busto Arsizio, 1992; *Varese provincia liberty*. Textes de S. Colombo, G. Pacciarotti, L. Zanzi. Introduction de R. Bossaglia, photographies de P. Zanzi, Gavirate, 2000; F. Crimi, F. Petrolo, «Per Giuseppe Petrolo architetto (1872-1952)», in *Verbanus*, 2001.
[3] *Silvio Gambini. Opere 1903/1915*, op.cit., p.13
[4] R.Bossaglia, «L'architettura», in *Mostra del Liberty italiano*. Op.cit., p.113
[5] C.Brusa, «Diffusione dello stile liberty sur territorio varesino : ville, grand hotel, industria», in *Ville suburbane, residenze di campagna e territorio. Esempi in Lombardia ed Emilia Romagna*. Op.cit., p.63
[6] *La Prealpina Illustrata*, 15/4/1906
[7] R.Castelli, F.Cavalieri, L.Pezzoni, L.Tedeschi, *Itinerari liberty a Varese*, op.cit., p.25

Unfulfilled and Would-Be Projects : Past and Future Developments of the "Stile Liberty" in the Province of Varese

GIUSEPPE PACCIAROTTI, PROFESSOR OF ART HISTORY (HIGHER EDUCATION), BUSTO ARSIZIO (VARESE)

The region of "Varesotto" features several architectural examples indicating the presence of the "Stile Liberty" in Italy. They are concentrated within the two industrial towns of "Alto Milanese", Busto Arsizio and Gallarate, which principally contain factories, residential buildings and private villas designed by architects such as Silvio Gambini or the office of Tenconi & Moroni. Varese itself is characterised by its hotel and leisure-based architecture, intended to cater for a wealthy bourgeoisie. The town had been renowned as a holiday resort since the 18th century and from the early days of the 20th century it started to attract an international clientèle. To accomodate these guests, a group of buildings was constructed on the Colle Campigli: the Palace Grand Hotel Campo dei Fiori and the "Kursaal", designed respectively by the architects Giuseppe Sommaruga and Gaetano Moretti. A restaurant and a funicular railway complete this imposing complex, which is one of the most remarkable examples of the Italian "Stile Liberty". An extensive area consisting of spacious villas was created for holiday-makers around the Colle Campigli and on the hills nearby. Some of these residences were also designed by Sommaruga or Gambini.
The popularity of the "Stile Liberty" was, however, short-lived. Developments in architectural taste led to examples of the movement being consigned to a long period of oblivion and indifference, during which several were demolished. New vogues amongst tourists led to the gradual closure of the Grand Hotel Campo dei Fiori; the "Kursaal" had already been destroyed in a bombing raid in 1944.
Nevertheless, since the '60s and '70s we have witnessed a reversal of this trend. Various studies, exhibitions and publications have all contributed to renewed enthusiasm for Varese's "Stile Liberty" architectural past. It has been possible to restore a number of buildings, although this has not always been achieved in a very respectful manner. In this way, the Mulini Marzoli, built by Gambini at Busto Arsizio, have undergone a vigorous restoration process, while the work carried out on the Birreria Poretti at Induno has provided an ideal example of its kind. Several villas, some of which have been converted into apartment buildings, have also been saved. The Grand Hotel Campo dei Fiori, sadly, remains abandoned and in an advanced state of delapidation. There are, however, a number of possible new functions that could be found for the building, which would restore Giuseppe Sommaruga's masterpiece to its former glory.

Some Hungarian examples of unaccomplished, demolished and reconverted Art Nouveau buildings

JÀNOS GERLE, ARCHITECT, BUDAPEST

Although I propose to touch on some theoretical questions, I will draw on a number of images to illustrate the subject, namely the three aspects of architectural monuments: 1. Those which were never accomplished; 2. Those which were destroyed and disappeared completely and 3. Those which were reconstructed from an original which has been transformed or destroyed, or which have now been transformed to fulfill a new function and have undergone a fragmentary restoration-reconstruction process.

1. With reference to the first group, the main approach will be to consider the meaning of unfulfilled projects and their influence on later constructions or ways of thinking. There are two characteristic groups of non-built constructions: exemplary plans never really meant to be built and projects made for commissions or competitions, but unfortunately unaccomplished. Exemplary plans express the new aesthetic thoughts in a very explicit way, mainly in the form of buildings with sacred functions, or with functions which became sacred in the late 19th century: representative communal buildings, historical monuments, mausoleums. There were also competitions to help architects express their new ideas unhampered by restrictions: the Association of Hungarian Architects and Engineers organised an annual competition at the turn of the century with subjects such as a metropolitan railway station, museum, theatre and warehouse. The winning entry was awarded the Association's Gold Medal. The Technical University also held different annual competitions, funded by donations from senior professors: the artist's home, a prince's tomb, a village casino, a tourists' shelter – each one typical of the new way of life and the new, unprecedented needs.
This was not typical for Hungary, but there were architects who published their collections of drawings with the aim of creating new stylistic trends through their suggestions (Gyula Kosztolányi-Kann, Skizzen und Studien; Móric Pogány, Dreams of an Architect). Details of their drawings became incorporated into later constructions. (Others published series of plans in the form of prototype books for every possible function, but mainly with details copied from famous colleagues.)
The cupola above the statue of the Seven Princes of the Hungarian tribes dating from the time of the conquest was a very influential (unfulfilled) project by the university professor Frigyes Schulek, who taught medieval architecture. He provided his students with an example of how historical styles could be freely interpreted, and they later became representatives of the national (or, to be more precise, vernacular) romanticism.
Béla Lajta's competition plan for the mausoleum of Lajos Kossuth, leader of the war of independence from 1848-49, brought together symbolic forms deriving from traditional culture and new methods of construction. István Medgyaszay, a student of the "Wagnerschule", formulated the concept of the eastern origins of Hungarian culture and its interpretation in the new architecture with his project for a National Pantheon on the top of Gellért Hill, in the centre of Budapest.
Móric Pogány's plan for a crematorium became an expression of a new ritual in funerals, quite apart from its architectural values.

Móric Pogány, project for a crematorium, 1903.

In his final years, Ödön Lechner worked together with former followers, friends and students. His last really authentic plan, the watertower to Kecskemét, is an emblematic work reflecting the whole of Hungarian architecture at the turn of the century. It shows great receptivity to new structural ideas (it is a 60 metre high reinforced concrete tower) and new building materials (it is completely covered with glazed ceramic tiles and plastic elements). And yet, although it makes use of the tools of new architecture, its forms, colours and motifs represent the ideas of a traditional, national culture.

2. There were three main reasons for demolition: the first was the case of temporary buildings, a modern phenomenon. The most important group in this category is that of exhibition pavillions. There were many local, regional, national and international exhibitions and fairs; their ephemeral nature allowed many fanciful ideas regarding construction and decoration to be given expression. In particular, constructing the national pavillions for world fairs and international exhibitions (Paris 1900, St Louis 1904, Milan 1906, Vienna 1910, Rome and Turin 1911) provided an opportunity to build for the general public and make a strong statement about the culture and artistic maturity of a country through architecture. Sadly, nearly all these structures have disappeared without trace and in many cases valuable decorative elements have been lost for the future. The only exception is the Venice Biennial pavillion, partly destroyed in the fifties and now partly reconstructed, partly transformed by Géza Maróti with fine mosaics made by the leader of the Gödöllő Artists' colony, Aladár Körösfői-Kriesch.
The second cause of demolition was World War II, which brought fierce battles and resulted in severe damage to the city of Budapest. When the town was being hastily reconstructed in the period from 1945-48, there were neither the technical and material conditions, nor the cultural need to protect valuable items dating from the Art Nouveau era. Buildings which could have been rescued were demolished, decorations effaced and simplified, towers not rebuilt, etc. Amongst the most unfortunate losses are the Zoo buildings by Károly Kós and Dezső Zrumeczky, examples of vernacular romanticism; the Casino and the villa Grünwald by József Vagó, the best examples of Hungarian "Wiener Werstätte" architecture; the rich villa itself could be called a Hungarian version

József Vagó, interior view of the Casino, 1912. Demolished in 1945.

of the hôtel Stoclet in Brussels, for its style and valuable interiors. The Kings' Palace also became a victim of the war; the historical building (designed by architects Miklós Ybl and Alajos Hauszmann 1880-1905) included several details featuring an experimental national décor.
The third reason for demolition is the neglect and misuse of buildings from the turn of the century. This was partly because of the general building policy, which was indifferent to all forms of quality after the abolition of private land in 1948-49, and also because of the particular antipathy towards Art Nouveau. Things started to change slowly only in the eighties, but prior to this the State had needlessly pulled down fine buildings (e.g. the National Salon, an art gallery by József Vágó). For its part, the general public was also glad to get rid of Art Nouveau elements (e.g. the destruction of the ceramic cover of the Gries Mausoleum by Béla Lajta). As a consequence of inadequate protection, many other graves have lost fine details – funerary art was very rich at the turn of the century.

3. From the nineties onwards complete reconstructions were carried out in Budapest, the pioneering work being the Cabaret Parisiana by Béla Lajta. It had to be rebuilt – nothing was left of the original because of the large number of transformations it had undergone. This was practical work with every imaginable problem relating to reconstruction: how to get information about tiny details or colours not known from contemporary photographs, how to obtain materials identical to the original, e.g. stones for facing, etc. The building remained a theatre, which was its original function.

Béla Lajta, entrance of the Cabaret Parisiana, 1908. Rebuilt in 1993.

During the last few years, several buildings have been reconstructed from photographs. Recreating the lost decoration was a real artistic process in itself (e.g. the private villa belonging to the architect Körössy).

One extremely instructive process was the restoration of the Schmidl Mausoleum by Béla Lajta; this small construction presented several problems to solve: strengthening the inner reinforced concrete shell below the mosaics and ceramics, creating huge pieces of glazed ceramics in the same colour as the original, mending broken pieces, completely insulating the building on all sides, protecting surfaces, etc. Replacing the missing glass mosaics was a special task, which involved experimenting with a great many different kinds of mixtures till the exact colours were produced.
Many buildings which were neglected until the last few years are now owned by international firms and have mostly been converted into hotels. The cost of restoration and, often in the case of detailed work, of reconstruction, lies in changes to the interior. Buildings which are now in very bad condition will regain their original appearance, the main interiors of former insurance companies (New York, Gresham) will be restored, but former aristocratic apartments will be divided into hotel rooms. Although communal areas will become private and be inaccessible to the general public, everyone will once more be able to enjoy such architectural masterpieces as the Hotel Palace.

Independently from my subject, I would like to make two remarks in connection with the former lectures. The first concerns the existence of an invisible, spiritual iron curtain: the eastern half of Europe disappeared from westerners' collective consciousness during the decades after the war and this situation is showing no signs of improvement, even if the artificial isolation has now ended. Even in the field of architectural history, the culture of the countries that Europe has regained requires new consideration. In books and at exhibitions, the citing of very few (generally the same) examples from the East is used as a substitute for the necessary re-evaluation of our knowledge regarding the whole period. (There are of course exceptions in professional literature.) My other remark in connection with the earlier comment is about the lack of a theory to determine the boundaries of Art Nouveau. Whether we speak of it as a spiritual movement or as a style, we should know what the subject encompasses geographically and chronologically, but first and foremost spiritually and stylistically. Taking in new regions, like Eastern Europe (and the Far East, South America, Australia, etc) has led to our discovery of an increasing amount of new phenomena. These are immediately classed as Art Nouveau, challenging our well-established ideas about the character of this style.

Quelques exemples d'édifices hongrois de style Art nouveau jamais réalisés, disparus ou reconvertis

JÀNOS GERLE, ARCHITECTE, BUDAPEST

Parmi les projets jamais réalisés, il faut distinguer deux groupes : les plans idéaux conçus sans une réelle volonté de concrétisation et les projets proposés à des commissions ou lors de concours, mais restés lettre morte. Les premiers nommés sont extrêmement intéressants, car ils expriment explicitement de nouvelles tendances esthétiques, en particulier s'il s'agit de bâtiments à caractère emblématique, ou dont la fonction fut consacrée à la fin du XIXe siècle : édifices municipaux, monuments historiques, mausolées. Parmi les concours, il faut citer ceux qui avaient pour but de pousser les architectes à exprimer leurs nouvelles idées sans restrictions, comme celui organisé chaque année par l'association des Architectes hongrois autour de thèmes tels qu'une gare ferroviaire métropolitaine, un musée ou un théâtre. De nombreux projets issus de ce contexte exercèrent une influence non négligeable sur la production architecturale postérieure, comme le démontrent par exemple celui de Béla Lajta pour le mausolée de Lajos Kossuth, celui de Móric Pogány pour un crématorium ou encore le château d'eau de Kecskemét de Ödön Lechner.
De nombreux édifices Art nouveau effectivement réalisés, par contre, ont aujourd'hui disparu.
Une partie d'entre eux étaient des constructions temporaires, comme les pavillons des expositions locales, régionales, nationales ou internationales organisées à cette époque. Leur caractère éphémère permettait aux architectes de mettre en œuvre des solutions techniques et esthétiques audacieuses qui contribuaient – en particulier dans les expositions internationales ou universelles – à offrir à un très large public une image forte de la maturité artistique d'un pays. La seule structure de ce type encore visible est le pavillon hongrois de la Biennale de Venise, partiellement reconstruit et réaménagé, érigé d'après les plans de Géza Maróti. D'autres témoins remarquables de l'Art nouveau à Budapest furent démolis ou altérés dans le cadre des travaux de reconstruction qui suivirent la seconde Guerre mondiale, entre 1945 et 1948. A signaler, parmi les pertes les plus douloureuses, celles des bâtiments du Zoo de Károly Kós et Dezsö Zrumeczky, ou du Casino et de la villa Grünwald de Jozsef Vagó. Enfin l'indifférence, ou même l'hostilité vis-à-vis de l'Art nouveau, qui caractérisèrent la politique urbanistique des années d'après-guerre, furent fatales à de nombreux autres édifices de cette époque.
Ce n'est que depuis les années 1980, et surtout pendant la dernière décennie, que ce processus s'est inversé. Budapest a vu ainsi plusieurs chantiers de reconstruction d'édifices Art nouveau, tel celui du cabaret Parisiana, œuvre de Béla Lajta, dont il a fallu restituer toute l'élévation. D'autres constructions, comme le mausolée Schmidl - également conçu par Béla Lajta - ont subi des interventions de restauration particulièrement complexes. De nombreux édifices enfin, négligés jusqu'il y a peu, sont maintenant la propriété d'entreprises internationales et se voient transformés en bureaux ou en hôtels, au prix de modifications parfois importantes, mais inévitables, de leurs aménagements intérieurs.

Visionary Projects in Vienna never accomplished, around 1900

RAINALD FRANZ, CURATOR, MAX-AUSTRIAN MUSEUM OF APPLIED ARTS/
CONTEMPORARY ART, VIENNA

The history of architecture in Austria can be seen as a repeated attempt to launch a change of style within the city of Vienna and, from there, throughout the country. Over the centuries, spectacular architectural projects were developed by architects for the Habsburg monarchy in order to keep up with international developments in architecture. However, many of these projects, which are documented in print and written form, were only carried out on a very reduced scale or, even worse, were never accomplished and remained "paper-architecture". The gap between the wish for representative architecture and the economic situation of the monarchy proved to be too wide in many cases. So, it would not be wrong to say that unbuilt or "unbuildable" designs have, in their way, shaped Austrian architecture in a very decisive manner. This is also true for the Art Nouveau period in Vienna. The visionary projects by Viennese architects around 1900, which were never accomplished, are essential to our understanding of architecture, as they paved the way for modernity in the Habsburg capital. Famous Austrian architects like Otto Wagner, and many of his pupils like Max Fabiani, Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Leopold Bauer, Friedrich Ohmann — Otto Wagner´s teaching rival at the Technical University — and last but not least Adolf Loos, developed a new understanding of the city as such. Their unexecuted projects can be read as an attempt to alter the shape of the city and the rural outskirts of Vienna in a radical fashion. There are various reasons why the period between 1894, the year when Otto Wagner took over the "Specialschule für Architektur" at the Vienna Academy of Arts from the eclecticist Carl von Hasenauer, and 1914, the beginning of the First World War, proved to be so very fruitful for visionary architecture in Vienna.

First and foremost, the imperial order (issued in 1859) to tear down the medieval walls, which had almost entirely suppressed all major building projects in the city during the first half of the 19th century, had led to a period of fast growth and architectural development in Vienna. The styles of Eclecticism, as seen in the public and private buildings along the Ringstrasse, large scale projects and the dominance of the Ringstrasse-architects, united within the "Künstlerhaus" in the 1860s, 70s and 80s, all provided the framework for criticism launched by a group of young architects, led by Otto Wagner. The focus of the important architectural competitions and visionary plans in Art Nouveau Vienna was therefore concentrated on rectifying the "mistakes" which modern architects and art critics found in the development of the Ringstrasse. One such critic was Camillo Sitte, who for example wrote in his "Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen" of 1889: "Town planning should first and foremost be an artistic question". The younger architects' plans for restructuring one of the most important squares in front of the Hofburg and around the church of St. Charles became a symbol for the struggle between modernity and a conservative attitude of preservation, which often remained victorious. What the modern architects criticised was the sham design of the façades along the ring, for which Adolf Loos was to coin phrases like "Potemkin´s city". In his first lecture, given at the Vienna Academy of Arts in October 1894, Otto Wagner attacked the "fashion of styles" as he called it, which had dominated the buildings along the Ringstrasse; he promoted his concept of realistic modern architecture, as only serving the needs of the inhabitants and users. But on the other hand, Wagner emphasised the importance of visionary architectural projects, which his pupils had to design as a final task in their studies, because they "...help the glooming spark of fantasy to become an open flame". This system of teaching in Otto Wagner's school at the Viennese Academy, taken from the Paris école des Beaux-Arts, laid the foundation for the new definition of the architect: in Wagner's view, he had to be a person of innate taste and fantasy. The visionary projects, "a kind of training for the imagination", which Wagner himself recommended to his students, deeming them very useful, became an important part of the architects' education at the Vienna Academy of Arts. This revaluation of architectural fantasy is evident when looking at the many unexecuted designs by Wagner himself and his pupils. Otto Wagner is the key figure in the unique development of the architectural projects in Viennese Art Nouveau, as he uses his highly artistic project sketches as a means of propaganda for new building sites; these he published, calling them "agitation-projects".

Project for an Academy of Arts, Otto Wagner 1898. © Museen der Stadt Wien, Inv.Nr. 96.015/19.

In the following, I want to focus on the most prominent unexecuted project by Otto Wagner for the Kaiser-Franz-Josef Stadmuseum (the City Museum of Vienna).

While Otto Wagner himself was very successful in accomplishing his plans for the Stadtbahn and housing projects or the building of the Postsparkasse, his plans for the Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum at St. Charles Square and a new building for the Academy of Arts remained paper-architecture, although he developed these projects over almost thirty years.

Otto Wagner´s projects for the square in front of the baroque church of St. Charles by Johann Bernhard Fischer von Erlach (1713), were developed as a reaction to the new position of the square as part of the city centre after the "border" of the walls had been torn down and the river "Wien" had been covered. It becomes clear from early designs that in 1880 Otto Wagner had already started to develop plans to restructure the square. Although he won two architectural competitions and created several designs, in the end all his efforts were in vain. Right from the beginning, it was Otto Wagner´s intention

to use his visionary projects in order to promote the modern forms of his architecture, which gave rise to harsh criticism. This is why, just like his completed buildings, his unfulfilled projects came to be symbols of Viennese Art Nouveau architecture and became influential as published examples of a new access to architecture.

Otto Wagner's academic plan for the ideal city "Artibus" of 1888, edited in 1889 as part of the publication "Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke", shows the layout of a city with a church in the centre, flanked by colonnades. The model metropolitan city, of dimensions still alien to the fast growing Habsburg capital, remained the influential ideal for all of Wagner´s future competition projects, in addition to the plan for the "General regulation" of the city of Vienna, carried out by the architect in 1893.

Wagner´s intention was to give a dominant role to the square of St. Charles within the new plan of the city as he imagined it. In 1892, Wagner published "Parallele – Studie zur Regulierung des Stadttheiles an der Elisabethbrücke" ("Study for the regulation of the quarter around the Elisabeth bridge"). Wagner tried to offset the dominance of St. Charles between the Technical University and the new Stadtbahn station, which he had already planned and put into effect by using colonnades. The architect proposed flanking the church with residential houses in his general plan for Vienna, made in 1893. This was a new concept, which amounted to reducing the monumental aspect of the city. While other architects like Friedrich Schachner thought of creating a second St. Peter's square for Vienna, recalling that of Rome, it was Otto Wagner´s intention to develop the square with modern forms, not only by using Gianlorenzo Bernini's ideas.

The shift of interest towards plans for a public building on the square was generated by the initiative of the Curator of the city museum in 1894. This involved developing plans for a new museum to commemorate the 50th anniversary of Emperor Franz Josef's accession to the throne. The museum was due to be opened in 1898. The idea for a new home for the city's collections, which had been housed within the town hall, among other locations, was first taken up by the architect Max Fabiani, Otto Wagner's pupil at the Academy: his plan of 1899 for façades along St. Charles' Square includes a proposed public building, for example a museum. It was not until 1900 that the Vienna city council voted in favour of the building for the new city museum. Wagner proposed a "Studie für ein Historisches / Museum der Stadt Wien" in the same year without waiting for the competition. This "agitation-project" is a famous landmark in Wagner's development as an architect. It is also a milestone for modern architecture in Vienna, reflecting the architect's attitude towards "Moderne Architektur", to cite his most important text of 1895. In analysing the project, we find all the elements and essential requirements for modern building as defined by Wagner in both his completed and future projects, as well as in his teaching at the Vienna Academy of Arts. The façade is covered by marble slabs, which Wagner was to use for the famous buildings of the Postsparkasse (1906) and the church am Steinhof (1905). The ornaments, to be made of copper, recall the building of the Vienna Secession, designed by his pupil Josef Maria Olbrich in 1898. The flat façade and the elements taken from designs for the Stadtbahn stations herald the emergence of a new type of museum building, which can do without all the elements of historical architecture to define its purpose. In 1901 the Vienna city council voted in favour of the building programme and the competition for the Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum. Otto Wagner´s project takes up the ideas in the agitation project. In the text for the project, Wagner stresses that "every style represents its time". By using iron and gilded copper for the famous bolts fixing the marble slabs and the decorative sculptures, and particularly for the bridges connecting the main building with the annexes, Wagner achieves an impression of a "railway-like purity" as he calls it. This gave rise to harsh criticism from the architects on the judging panel. Nevertheless, Wagner's project was chosen, because it was clearly seen to cater for the needs of future visitors. The final competition for the Stadtmuseum turned into a conflict between tradition and modernity: in 1902 Otto Wagner entered a third, detailed project for the museum building in St. Charles' church square. The architect developed a contemporary version of monumental architecture for a historical museum, with glass and iron bridges and decorations made of copper, rejecting the traditional notion of a museum building. Instead of choosing Wagner's design, the panel of architects voted in favour of the project by the neo-baroque architect Friedrich Schachner, as it featured traditional symbols of representation, columns for the front and a central cupola. Criticism was launched against Wagner's project: the "ugly glass roofs, which we know from the Secession" and "the superfluous marble slabs on the façade", typical elements of modernist architecture, are openly rejected in the statement by the panel of judges.

In December 1902 the city council, forced by campaigns in the press, commissioned the financing of two full-scale models. Wagner put up parts of the façades on the future site to simulate

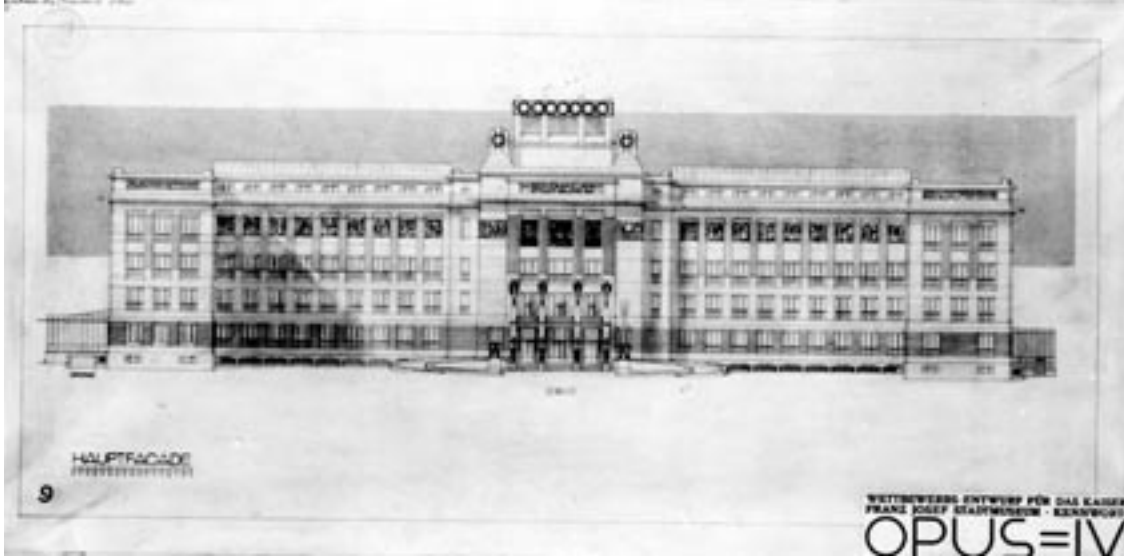
Project for the Kaiser- Franz-Josef City Museum at the Karlsplatz, Otto Wagner 1903. © Museen der Stadt Wien, Inv.Nr. 96.006/28.

the impression of the building on the square. In 1903 Wagner launched his big project for the Stadtmuseum, which he amended in the same year: Wagner's project came as a shock; one architect criticised the "brutality of the openly-shown construction" (Architekt Wurm, a member of the city-council, 1903). Otto Wagner himself promoted a fresh approach to style through the architect's artistic use of the new material, iron. Art critics, members of the city council and newspapers in Vienna saw his architectural projects for the Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum as foreign and totally influenced by Parisian buildings like the Hôtel Beranger.

Conservative architects, members of the tradition-orientated Künstlerhaus like Franz Neumann, called Wagner's architecture "alien to his fatherland". Karl Lueger, the Mayor of Vienna, finally cancelled the competition for the museum in 1904 due to the criticism and turned down Otto Wagner's project "on account of its style", as it says in the text. But neither Wagner nor his critics gave in: during the years that followed, while finishing his important commissions in Vienna, Wagner launched three more designs for the city museum up to 1909, finishing with the "right project" as he called it. All three show cupolas resembling those of the Secession and either a building block or an iron bridge, connecting the entrance building with the galleries. The monumentality of the project led to yet more criticism: "a sin against the church of St. Charles". A second part of the façade was put up as a full-scale model, commissioned by the city council in 1909, but now the critics feared that the church of St. Charles would be engulfed by Wagner's large museum. In the end the city council decided to move the building from the square near the church towards a site on the outskirts of Vienna. Otto Wagner delivered a final project, which bears a strong resemblance to the 1888 Artibus-project mentioned at the beginning. His project for the Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum - Opus IV, combines it with a museum and a new Academy of Arts on the same site. Due to financial problems, the project remained unaccomplished.

Otto Wagner himself judged these efforts, which had occupied him for almost thirty years as "...having only strengthened the differences between erring amateurs and convinced artists." Looking closely at the development of Art Nouveau architecture in Vienna, it becomes clear how many unexecuted designs paved the way towards the final achievements. Many a project was used as a kind of "Trojan horse" in order to produce even more radical solutions. The preliminary designs by Jozé Plecnik for the industrialist Josef Zacherl (1903-05) and by Adolf Loos and Ernst Epstein for the famous tailor's establishment Goldmann & Salatsch just opposite the Hofburg on St. Michael's square (1910), show how the architects made use of their design sketches and how the specifically Viennese monumentality in Art Nouveau architecture arose from ideas which Otto Wagner had developed in his projects. The residential buildings on the Rechte Wienzeile of 1898 illustrate this point. Unexecuted projects gave a boost to the architect's creativity.

Adolf Loos, being the most radical modern traditionalist in Viennese architecture, expanded ideas similar to those of Otto Wagner in his plans for the redevelopment of whole districts of Vienna (Plan für den XXII. Bezirk, Plan für eine Stadt für 10.000 Menschen). These plans included his famous drawing for a Plan für Wien before the First World War. With this never-completed project he envisioned a new Vienna, a capital of perfect neo-classicist buildings clearly reflecting the influence of Chicago modernist architects. Furthermore, Adolf Loos even took up the project for a Museum of the City of Vienna, which Otto Wagner had never managed to accomplish. He suggested building a monumental museum, purely modernist in form, just in front of the town hall with a main façade facing the Ringstrasse. All these unexecuted projects, which focused on the vision of a modern Vienna, provided fertile ground for those which were finally accomplished and made their completion possible. This was because they were shown and discussed in public, as we have seen from the quoted comments regarding Otto Wagner's designs for the Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum. Although they remained "paper-architecture", they had an enormous impact on the creativity of Viennese Art Nouveau Architecture. There remains much scientific work to be done on these projects, which were in the end neglected by the clients and the public in Art Nouveau Vienna as being too radical in their modern approach and were often forgotten by following generations. Unfortunately, most of these projects and sketches for important competitions in Art Nouveau Vienna are rarely accessible to the public today or have been lost, although they reveal the vision of a modern Vienna as developed by architects like Wagner, Olbrich, Loos and Hoffmann. This is essential to our understanding of their completed Art Nouveau buildings.



Project for a Kaiser-Franz-Josef City Museum , Opus IV, Otto Wagner 1912. © Museen der Stadt Wien, Inv.Nr. 96.015/9

Projets visionnaires jamais réalisés, autour de 1900

RAINALD FRANZ, COMMISSAIRE DES EXPOSITIONS, MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN

Vienne, comme de nombreuses autres capitales européennes, possède dans ses archives quantité de projets d'architecture visionnaires, jamais réalisés, produits au tournant des 19ème et 20ème siècles. Proposés par des architectes autrichiens célèbres, tels qu'Otto Wagner – influent professeur à l'Académie des Beaux-Arts depuis 1894 – et plusieurs de ses élèves, comme Josef Maria Olbrich, Josef Hoffman, Leopold Bauer, par Friedrich Ohmann – un professeur concurrent de Wagner à l'Université Technique – ou encore par Adolf Loos, ils révèlent une nouvelle compréhension de la réalité urbaine de Vienne. Ils représentent en effet une tentative de modifier radicalement l'aspect de la ville et de ses environs ruraux.

Les concours d'architecture et les plans visionnaires de la Vienne Art nouveau étaient focalisés avant tout sur la correction des « erreurs » que les architectes de l'époque relevaient dans le développement du plus important projet d'urbanisme de la fin du 19ème siècle à Vienne, le Ringstrasse. La planification des principales places en face du Hofburg et autour de l'église Saint-Charles devint ainsi le symbole du combat entre les tenants de la modernité et ceux prônant une approche plus conservatrice, souvent victorieux. Le succès recueilli par Otto Wagner pour ses plans pour le Stadtbahn, ou ses édifices pour la Postsparkasse ne se renouvela pas pour ses projets de Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum (musée de la Ville de Vienne) sur la place Saint-Charles, ou pour un nouvel édifice destiné à l'Académie des Beaux-Arts. Ces travaux, auxquels il consacra dix ans de sa vie, restèrent lettre morte.

Otto Wagner doit aussi être évoqué pour son rôle très actif dans le développement des projets d'architecture Art nouveau à Vienne. Il employait ses esquisses de projets, qu'il appelait « projets d'agitation », pour promouvoir de nouveaux sites de construction. Dans sa première conférence à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, en 1894, Wagner souligna l'importance des projets d'architecture visionnaires que ses élèves devaient produire comme travail de fin d'études. Selon ses mots, ces exercices « aident la lueur mélancolique de la fantaisie à devenir une grande flamme ».

Il est malheureux de constater que la plupart de ces projets et esquisses, réalisés pour les grands concours d'architecture de la Vienne Art nouveau, restent aujourd'hui difficilement accessibles au public ou ont même été perdus. Ils constituent en effet une source d'information essentielle pour la compréhension de l'architecture qui ouvrit la voie à la modernité dans la capitale des Habsbourg durant la période Art nouveau.

Terrassa, réhabilitation du patrimoine moderniste industriel

DOMÈNEC FERRAN I GOMEZ, DIRECTEUR DU MUSÉE DE TERRASSA

Les origines du développement industriel de Terrassa remontent au premier tiers du XIXe siècle et sont liées, principalement, à l'expansion de l'industrie textile lainière.
L'urbanisme, la démographie et la société connurent d'importantes transformations à cette époque. La ville de Terrassa s'étendit rapidement au-delà de ses limites médiévales, en adoptant une nouvelle disposition urbanistique accueillant des édifices et des infrastructures typiques d'un centre industriel, depuis les usines jusqu'aux logements ouvriers, sans oublier une gare de chemin de fer, un hôpital, des marchés, des commerces, des hôtels, un casino, des cinémas et des théâtres...
Aujourd'hui, Terrassa est la ville qui conserve le plus d'éléments de ce passé industriel textile. Certains, pris individuellement, sont fort intéressants, mais c'est l'ensemble qui constitue un patrimoine parmi les plus remarquables de la Catalogne.

CONSERVATION, RÉHABILITATION ET RÉUTILISATION

La croissance urbanistique de Terrassa fut un authentique chaos entre les années 1940 et 1960. Les causes doivent en être recherchées essentiellement dans l'arrivée massive d'immigrants venus travailler dans les industries textiles et dans l'accueil de ces nouvelles populations dans une structure urbaine inadaptée.
La crise généralisée du secteur entraîna la faillite de sociétés centenaires. Le patrimoine industriel fut sérieusement menacé et de nombreux bâtiments disparurent en raison de la spéculation immobilière. Uniquement quelques associations ou groupements – tel le Groupe d'Architectes (GAT) – réussirent à éviter la démolition de structures d'une grande valeur historique et artistique et s'attachèrent à sensibiliser les décideurs.
Entre 1979 et 1981 fut rédigé le premier Plan Général d'Aménagement. En même temps l'on réalisa également le Catalogue des Bâtiments d'Intérêt historique et artistique répertoriant pour la première fois le patrimoine à conserver. Les bâtiments et les éléments industriels étaient bien représentés dans cette sélection.
En 1984 fut approuvé le Plan Spécial de Protection du Patrimoine historique, architectural et environnemental. En plus de recueillir les fiches du Catalogue, on y proposait les mesures de réhabilitation des bâtiments et des espaces qu'il était essentiel de conserver. L'idée que l'importance du patrimoine industriel méritait des investissements commença à prendre forme. L'on se rendit compte du rôle de ce patrimoine pour l'identité de Terrassa, et de la nécessité de le sauvegarder.
Aujourd'hui, les interventions et les réhabilitations menées sur quelques-uns de ces bâtiments industriels illustrent l'approche à suivre en matière de sauvegarde et de réutilisation du patrimoine industriel, et constituent la meilleure référence pour encourager aussi bien l'administration que les propriétaires et les promoteurs, à répéter des interventions semblables sur d'autres édifices.
La conservation du patrimoine industriel repose sur le concept de réutilisation. Nous ne pouvons pas en effet concevoir de conservation ni de réhabilitation sans penser aux nouvelles utilisations de ces édifices – semblables aux précédentes ou nouvelles. Cependant, contrairement à d'autres catégories patrimoniales, l'architecture industrielle nécessite des mesures didactiques permettant la compréhension du bâtiment et, le cas échéant, de l'activité manufacturière pour laquelle il fut bâti.
A première vue, il semblerait que le seul moyen d'atteindre les objectifs soit de transformer tous les bâtiments en musées. D'un point de vue pratique, cependant, nous savons aujourd'hui que cela est tout à fait impossible, en raison des coûts et de la faible rentabilité du produit final. Il faut dès lors diversifier les utilisations et faire un gros effort d'imagination afin de promouvoir de nouvelles activités dans le cadre de cette architecture. Terrassa possède un patrimoine industriel à réhabiliter encore très considérable. Le défi est de ne pas projeter uniquement des valeurs artistiques sur ces édifices, mais de leur attribuer de nouvelles fonctions correspondant au développement contemporain de la ville.
Nous proposons d'aborder trois types d'intervention que nous détaillerons comme suit: le premier concerne les bâtiments industriels qui ont été transformés en musée; le deuxième, majoritaire, se réfère aux utilisations culturelles, de loisir, aux commerces, à l'enseignement et à l'habitation; le troisième porte sur le patrimoine industriel utilisé comme élément décoratif intégré au mobilier urbain.

BÂTIMENTS INDUSTRIELS ADAPTÉS À DE NOUVEAUX USAGES, PUBLICS ET PRIVÉS: L'USINE À VAPEUR AMAT

Cette typologie de réhabilitation, d'après ce que nous avons exposé, semblerait la plus adaptée pour notre patrimoine industriel, dans la mesure où elle permet de restituer aux bâtiments une fonction proche de celle qui fut à l'origine de leur construction. Cependant, nous avons constaté que cela n'est pas toujours applicable.
Un des exemples les plus réussis de cette approche est celui de la casa Alegre de Sagrera, actuellement une section du Musée de Terrassa. Dans cet édifice, résidence d'une des familles industrielles les plus importantes de la ville au début du XXe siècle, est exposée la vie quotidienne de l'époque dans les espaces et avec les objets et meubles d'origine.
Cependant, l'exemple le plus significatif de cette typologie est celui de l'ancienne usine Aymerich, Amat i Jover, le bâtiment le plus emblématique de notre patrimoine industriel, qui accueille aujourd'hui le musée national de la Science et de la Technique de Catalogne. Il s'agit d'une réutilisation idéale pour le témoin le plus illustre de l'architecture industrielle moderniste de notre pays.

BÂTIMENTS INDUSTRIELS ADAPTÉS À DE NOUVEAUX USAGES, PUBLICS ET PRIVÉS
L'USINE À VAPEUR AMAT: LA SALLE MUNCUNILL

L'usine à vapeur Amat, transformée en salle d'exposition municipale, a été le premier espace industriel restauré à partir de l'entrée en vigueur du Plan Spécial de Protection. C'est également la première réhabilitation réalisée par le bureau d'architecture de Francesc Bacardit i Segués, qui a participé par la suite à la plupart des interventions publiques et privées entreprises à Terrassa.
Les auteurs du projet, daté de 1982, ont parié sur l'action stratégique de transformer un espace intérieur en un espace extérieur. L'opération était fondée sur la création d'une façade latérale, auparavant inexistante, intégrant le bâtiment à une nouvelle place publique.
L'intérieur du bâtiment a été conservé intact, et on a décidé de ne pas aménager l'espace de manière plus confortable, car tout changement aurait put endommager les seize voûtes caractéristiques du bâtiment. On s'est limité à installer le chauffage par le sol, en empruntant des tracés déjà existants dans la construction.
Après vingt ans, cette intervention nous permet de voir comment la nouvelle utilisation parfois impose, propose et dispose. Les lucarnes, par exemple, ont dû être occultées de l'intérieur car les artistes exigeaient de la lumière artificielle pour mieux exposer leurs oeuvres.
En 1987 la cheminée de l'usine à vapeur Amat fut intégrée à la Place Didó. Il s'agit d'un élément de base carrée de dix mètres de hauteur, qui a été raccourci. Un marquage métallique sur le pavé permet d'évoquer l'ombre de la cheminée originale, projetée à neuf heures du matin lors du solstice d'été.

APPARTEMENT ET BUREAUX DANS LE BÂTIMENT FONT BATALLÉ

Le bâtiment industriel Font Batallé fut construit par l'architecte Lluís Muncunill en 1916, pour le compte du fabricant Pere Font i Batallé. L'immeuble, comptant deux étages, conserve l'implantation traditionnelle typique de la ville: habitation du directeur, entrepôts

L'usine à vapeur Amat, transformée en salle Muncunill.

et usine dans une même structure parcellaire.
Le corps du bâtiment, ou « local », d'après la terminologie de l'époque, est de forme rectangulaire, avec une façade scandée par la répétition d'un même module sur seize travées. Il présente une structure similaire aux deux étages: piliers et arcs en brique ponctués par des profils laminés en acier. Toute la construction est réalisée au moyen de briques apparentes et les arcs au-dessus des ouvertures, couronnés de briques posées de chant, constituent le seul élément décoratif. En ce qui concerne la couverture du bâtiment, celle-ci intègre un système original de doubles voûtes superposées délimitant une chambre à air ventilée.
L'originalité de ce projet de réhabilitation, développé à partir de 1997 par les architectes Bacardit, Mampel et Pont, est d'avoir introduit du logement dans ce complexe industriel. Les normes en vigueur à cette époque exigeaient de conserver tout l'extérieur du bâtiment; par contre, en ce qui concerne le volume intérieur, elles permettaient la division de l'espace, à condition toutefois de conserver la structure générale et les ouvertures. A ce propos, le projet a veillé à ce que l'architecture du bâtiment reste lisible dans sa totalité, en maintenant la distinction entre contenant et contenu.
Deux échelles d'intervention ont été considérées: d'une part, la typologie industrielle préexistante et, d'autre part, celle de l'habitation, implantée par la suite dans le bâtiment. Un tiers du bâtiment a été finalement destiné à des bureaux, et dans cette partie on est uniquement intervenu pour la réhabilitation et l'aménagement. Le reste, où ont été aménagés les 20 appartements prévus par le projet, a été pensé de manière à pouvoir accueillir deux nouvelles dalles, permettant ainsi une typologie d'habitation à deux étages, utilisant les grandes fenêtres de l'usine pour l'éclairage et la ventilation. Cette intervention a reçu le Prix Bonaplata pour la restauration.

Le bâtiment industriel Font Batallé, abritant aujourd'hui des appartements et des bureaux.

APPARTEMENTS ET ESPACES COMMERCIAUX DANS L'ATELIER GIBERT I JUNYENT

L'atelier Gibert i Junyent constitue, avec le Marché Municipal, la construction à structure métallique la plus complète de Terrassa. Occupé jadis par l'atelier La Electra Industrial, consacré à la production de composantes électriques, il est dû à la collaboration entre le promoteur Josep Gibert i Escudé et l'architecte Lluís Muncunill.
Le bâtiment se caractérise par son espace central, à double hauteur, avec une couverture à deux versants s'ouvrant par une grande lucarne longitudinale. Autour de cet espace vide, le bâtiment compte deux étages, tandis qu'une structure complète de piliers et de poutres métalliques supporte l'ensemble.

L'atelier Gibert i Junyent, occupé aujourd'hui par des logements et des espaces commerciaux.

L'intervention, menée à terme par l'architecte Jaume Armengol du bureau d'architecture de Bacardit et promue par IMVIVSA (une société dirigée par José Morán, et renommée pour ses travaux sur des bâtiments protégés), vise essentiellement à la construction d'habitations, d'espaces commerciaux et de bureaux.
A l'intérieur, toute la structure métallique a été réparée et laissée apparente, comme l'exigeait le Plan de Protection. Cependant, la lucarne centrale a été modifiée pour offrir à l'ensemble de meilleures conditions d'aération. L'espace central, à double hauteur, a été transformé en zone d'accès commune, et a été ouvert sur la voie publique, de façon à ce que l'ensemble de l'espace intérieur puisse être aperçu depuis la rue. A l'extérieur, le bâtiment conserve son caractère d'origine. Les interventions ont été limitées à l'assainissement des murs et au rétablissement des ouvertures.

L'ÉCOLE PUBLIQUE LANASPA-GIRALT DANS L'USINE À VAPEUR MARCET I POAL

En 1920, suite à un incendie dévastateur, la reconstruction de l'usine à vapeur Marcet i Poal est confiée à Lluís Muncunill. Cette fois, l'architecte propose une œuvre différente de celles décrites jusqu'à présent. En fait, elle correspond à une époque tardive de la carrière de l'architecte, où son style s'adapte à l'esprit du nouveau siècle. Ce bâtiment, comptant deux étages, est construit au moyen de briques apparentes et d'éléments décoratifs du même matériau, parmi lesquels il faut souligner le fronton triangulaire, les baies vitrées en arcs surbaissés et appareillés et la corniche.
A la fin des années 1980, la réhabilitation du bâtiment en école publique fut confiée au bureau d'architecture de Lluís Bravo et Albert Blanch. Cette intervention, dont le résultat fut contesté à cause de la nouvelle fonction, a été néanmoins reconnue par le prix FAD pour la réhabilitation.
Le bâtiment principal de l'ancienne usine à vapeur a été entièrement préservé. Il s'agit d'une construction à deux étages, avec des piliers en fonte, des voûtes en céramique au premier étage et une structure de poutres métalliques au deuxième étage. Seules les parties annexes du bâtiment, qui avaient été ajoutées à l'édifice de Muncunill, ont fait l'objet d'une démolition sélective, tout en conservant, cependant, la façade sur la rue afin d'altérer le moins possible l'image urbaine de l'ensemble. Les parties démolies ont été remplacées par une construction s'avérant nécessaire à la nouvelle activité. Ici, les architectes chargés de l'intervention ont souhaité privilégier le contraste entre les parties d'origine et les nouvelles, sans imiter les matériaux anciens, ni faire correspondre intentionnellement les volumes.
Aperçu depuis la rue de la Rasa, le bâtiment conserve l'image de l'ancienne usine, alors que, depuis la rue Pantà, la nouvelle intervention prend toute son ampleur. A l'intérieur du bâtiment, on a également cherché à privilégier au maximum le contraste entre le nouveau et l'ancien, au niveau de la composition, des matériaux et même des couleurs et des textures des finitions. Dans la partie conservée de l'édifice, par contre, l'espace existant a été respecté au maximum afin de préserver une perception unitaire du bâtiment et des voûtes catalanes des plafonds.

BÂTIMENTS ET ÉLÉMENTS INDUSTRIELS COMME NOUVEAU MOBILIER URBAIN

Dans cette catégorie il faut mentionner avant tout les cheminées des anciennes usines à vapeur, qui constituent encore de nos jours un élément caractéristique du profil de la ville et qui sont intégrées, au fur et à mesure, au développement de nouveaux espaces urbains. Mais ces cheminées ne sont pas les seules à être utilisées de la sorte: des piliers métalliques de l'usine à vapeur Albiñana, transformés en une sculpture monumentale, ou encore une aile de l'ancienne usine à vapeur Ventalló, intégrée à une nouvelle place, offrent autant

d'exemples d'assimilation de ces vestiges industriels au nouveau paysage urbain. Quelques-unes de ces interventions, atypiques, peuvent difficilement être jugées selon les critères de la restauration du patrimoine, bien qu'elles aient contribué à sauver des éléments voués à disparaître. Ainsi, la partie supérieure d'une aile de l'usine à vapeur Guardiola a été rebâtie à l'identique à un emplacement légèrement différent de celui d'origine, afin de l'adapter à une nouvelle construction. Il en est de même pour l'une des cheminées de l'usine à vapeur Oliu-Badiella, démolie puis reconstruite en partie comme élément emblématique d'un nouvel espace public.
Pour conclure, je souhaiterais ajouter que les exemples de réhabilitation présentés ici ont un double mérite: d'une part, ces opérations ont permis de sauver des bâtiments qui étaient voués à disparaître, et d'autre part elles ont été menées suivant des critères scientifiques et techniques rigoureux, en essayant de respecter au maximum les valeurs de l'architecture industrielle moderniste. Je pense néanmoins qu'un effort particulier devrait être fourni afin de conserver en l'état certaines constructions industrielles. En effet, dans toute opération de réhabilitation, même si l'architecture conserve toute sa lisibilité, de nombreux éléments se perdent, qu'il s'agisse de détails structurels, de couleurs, de textures, voire d'odeurs et de sensations que seuls les édifices dans leur état d'origine peuvent transmettre. Si nous ne réussissons pas à préserver ces caractéristiques dans certains cas, l'héritage que nous laisserons aux générations futures sera incomplet ou altéré.

Terrassa, the revival of the modernist industrial heritage

DOMÈNEC FERRAN I GOMEZ, DIRECTOR OF THE MUSEUM OF TERRASSA

From the early 19th century the city of Terrassa became a melting pot as a centre for the textile and wool industries, boasting one of the most remarkable ensembles of industrial architecture in Catalonia. They displayed the finest aspects of Modernisme, thanks to the work of such architects as Lluís Muncunill and Josep Ma Coll i Bacardí, who transformed the city's image at the turn of the 19th and 20th centuries. In addition to civic buildings, they designed a number of factories and warehouses that combined functional practicality with a quest for aesthetic appeal. This heritage was in great danger of being destroyed during the 1940s–1960s, due to unbounded urban expansion; it was saved, however, thanks to the intervention of various associations and defence groups, together with the implementation of a series of initiatives based on urban management and heritage preservation. One such measure is the Special Plan for the Protection of the Historical, Architectural and Environmental Heritage, adopted in 1984. Since then, there have been a number of operations to restore, regenerate and highlight the foremost examples of Terrassa's modernist industrial past. The former Aymerich, Amat i Jover factory has been converted into the National Museum of Science and Technology of Catalonia, while the former steam-powered Amat factory is now a municipal exhibition hall. These projects illustrate the successful way in which two great structures have been put to a new use, to fulfill a cultural purpose. Nevertheless, it has not been possible to adopt this solution in every case on account of the considerable expense involved, in addition to the low profits yielded by the end result. It has therefore been necessary to diversify the functions allocated to these buildings, in accordance with the everyday needs of modern city life. In this way, the Font Batallé industrial complex and the Gibert i Junyent studio (both of which were designed by Muncunill, as were the previous two examples) have become apartment and office buildings. The conversions were carried out with consistent care to respect both the aesthetic and spatial values of the architecture, a principle also followed during the conversion of the former steam-powered Marcet i Poal factory into a state school. The project's initiators took care to ensure that the new parts of the building stood out in contrast to the original structures, without spoiling the coherence of the construction as a whole, or introducing a jarring note into the city landscape.
Greater liberty was allowed, however, in the case of salvaged factory chimneys or other architectural elements saved from demolition, which were installed in the city like great urban sculptures. These examples also contribute – in a more alternative manner – to the desire to preserve the memory and image of Terrassa's industrial past.

LIST OF THE PARTNERS / LISTE DES PARTENAIRES

Ålesund : Jugendstilsenteret
Thor Bjorlo, Director / Directeur
David Aasen Sandved, Art Historian / Historien de l'Art

Avignon : Ecole d'Avignon
Christophe Graz, Architect / Architecte

Barcelona : Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, Ajuntament de Barcelona
Lluís Bosch Pascual, Historian, Attaché to the President / Historien, Attaché auprès du Président
José Luis Marjalizo, International Cooperation Expert / Expert en coopération internationale

Bruxelles-Brussel : Musée Horta Saint-Gilles / Hortamuseum Sint-Gillis - Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale / Directie Monumenten en landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest
Françoise Aubry, Curator of the Horta Museum / Conservateur du Musée Horta
Ode Goossens, attaché to the Directorate of Monuments and Sites / Attaché à la Direction des Monuments et Sites

Budapest : KOH, Kulturàlis Örökségvédelmi Hivatal, Magyar Epiteszeti muzeum
Virag Hajdu, Art Historian / Historienne de l'Art

Glasgow : The Lighthouse, Scotland's Centre for Architecture, Design and the City
Stuart MacDonald, Director / Directeur
Lynn Bennett, Interpretation officer / Attaché au Centre d'Interprétation

Helsinki :Helsingin Kaupungin, Kultuuriasiainkeskus
Marianna Kajantie, Director of the Cultural Department / Directrice du Département de la Culture
Hilkka Hogstrom, Researcher / Chercheur

Ljubljana : Mestna občina Ljubljana, Oddelek za kulturo in raziskovalno dejavnost
Breda Mihelič, Art Historian / Historienne de l'Art
Marija Režek, Art Historian / Historienne de l'Art

Ville de Nancy : Musée Ecole de Nancy - Villa Majorelle
André Rossinot, Mayor / Maire
Valérie Thomas, Conservateur du Musée Ecole de Nancy / Curator of the Musée Ecole de Nancy
Jérôme Perrin, Attaché to the Villa Majorelle / Attaché à la Villa Majorelle
Céline L'Huillier, Attaché to the youth service of the Musée des Beaux-Arts de Nancy /
Attaché au service éducatif du Musée des Beaux-Arts de Nancy

Provincia di Varese : Settore Culture, Turismo, Sport, Tempo Libero
Roberto Bonelli, Director/ Directeur
Brunella Gessaga, Art Historian / Historienne de l'Art
Paolo Zanzi, Architect / Architecte

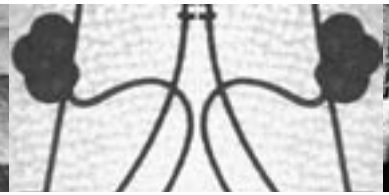
Reus : Ajuntament de Reus, Patronat municipal de Turisme I Comerç
Joseph Maria Cabre Llaberia, Director / Directeur
Dominique Ruiz Pierrard, Art Historian / Historienne de l'Art

Riga : Valsts Kulturas Piemineklu Aizsardzibas Inspekcija
Jānis Krastiņš, Architect / Architecte
Anita Antemiske, Architect / Architecte

Terrassa : Ajuntament de Terrassa, Institut municipal de Cultura I Esports, Museu de Terrassa
Pere Soler I Sanchez, Director / Directeur
Domènec Ferran I Gomez, Director / Directeur
Montserrat Trias Guillén, Historian, Diffusion of Museu de Terrassa / Historienne Diffusion du Museu de Terrassa

Wien : Kulturabteilung der Stadt Wien
Monika Keplinger, Art Historian / Historienne de l'Art

Publication



OTHER PUBLICATIONS BY THE RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK

ART NOUVEAU IN PROGRESS, 2003
This publication accompanies the travelling exhibition « Art Nouveau en projet – Art Nouveau in progress ». It presents case studies from the different cities within the Network, covering the three chosen themes of « Visions », « Disappearance » and « Regeneration ». It has been published in English and French, in one bilingual edition.

ART NOUVEAU NEWSPAPER – ART NOUVEAU STUDY MONTH, 2003
This journal is intended for the 15-18 age group. It presents a general overview of Art Nouveau in Europe: the background to its emergence, its characteritics, its artists and their creations, in the various partner cities. It will be circulated in May as part of the Art Nouveau study days. In May 2004, a similar journal will be published and distributed to youngsters between the ages of 12 and 15.

ACTIVITY BOOK - ART NOUVEAU STUDY MONTH, 2003
Young primary school children are invited on a journey across Europe to explore the Art Nouveau heritage in all the partner cities, through a series of games and exercises.

ART NOUVEAU IN EUROPE TODAY. A GENERAL APPRAISAL, 2000
This work, illustrated with previously unseen photographs, presents a critical analysis of the situation regarding the Art Nouveau heritage in the partner cities within the Network, together with a series of recommendations aimed at improving the policies designed to protect and promote this heritage throughout Europe. It has been published in English and French.

AUTRES PUBLICATIONS DU RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK

ART NOUVEAU EN PROJET, 2003
Cet ouvrage accompagne l'exposition itinérante « Art nouveau en projet – Art Nouveau in progress », en présentant, pour les différentes villes du Réseau, des études de cas relatives aux trois thèmes choisis: « Visions », « Disparitions » et « Régénérations ». Il a été publié dans une version unique bilingue, en anglais et en français.

JOURNAL DE L'ART NOUVEAU – MOIS D'ÉTUDE DE L'ART NOUVEAU, 2003
Ce journal destiné aux 15-18 ans propose un panorama de l'Art nouveau en Europe: son contexte d'éclosion, ses caractéristiques, ses artistes et leurs réalisations, dans les différentes villes partenaires. Il est diffusé au mois de mai dans le cadre des journées d'étude de l'Art nouveau. En mai 2004, un journal similaire sera édité et distribué aux jeunes âgés de 12 à 15 ans.

LIVRET - JEU - MOIS D'ÉTUDE DE L'ART NOUVEAU, 2003
Une série de jeux et d'exercices invite les élèves les plus jeunes de l'école primaire à un voyage européen à travers le patrimoine Art nouveau de toutes les villes partenaires.

L'ART NOUVEAU EN EUROPE AUJOURD'HUI. ETAT DES LIEUX, 2000
Cet ouvrage, illustré de photographies inédites, livre une analyse critique de la situation du patrimoine Art nouveau dans les villes partenaires du Réseau, ainsi qu'une série de recommandations visant à améliorer les politiques de sauvegarde et de mise en valeur de ce patrimoine en Europe. Il a été publié en anglais et en français.

Colophon

Cette publication a été réalisée par le Réseau Art Nouveau Network dans le cadre du projet « Art nouveau en projet » avec le soutien du Programme Culture 2000 de l'Union européenne. / This publication has been realised by the Réseau Art Nouveau Network within the framework of the "Art Nouveau in Progress" project, with the financial support of the Culture 2000 Programme of the European Union.

COORDINATION DU PROJET / PROJECT LEADER:
G. Van Cauwelaert – Directeur, Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale

CONSEIL D'ADMINISTRATION DU RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK / BOARD OF THE RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK:
Thor Bjørlo, Ålesund; Doménec Ferran I Gomez, Terrassa; Stuart MacDonald, Glasgow; Valérie Thomas, Nancy; Manoëlle Wasseige, Bruxelles- Brussel

COORDINATION ÉDITORIALE / GENERAL COORDINATION:
Gian Giuseppe Simeone – www.culturelab.be

COORDINATION:
Emma Firmin, Elisabeth Horth, Sam Plompen, Christina Gens, Bruxelles-Brussel

TRADUCTION GÉNÉRALE / GENERAL TRANSLATION:
Dominique Bauthier, Bruxelles- Brussel
Augusta Dorr-Audubert, Oxford

CONCEPTION GRAPHIQUE / GRAPHIC DESIGN:
Ellemelle - Ålesund

IMPRESSION / PRINTING:
Imprimerie François, Bruxelles-Brussel

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE / COVER ILLUSTRATIONS:
Paolo Zanzi

ILLUSTRATIONS PP. 2-3, 82-83:
Serge Brison

Published by : G.Van Cauwelaert, Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles - Capitale, C.C.N., rue du Progrès 80, boîte 1,8 - 1035 Bruxelles. Design by : ELLE mELLE, Ålesund, NO.

Contact :
Coordination : Elisabeth Horth
tel +32 (0)2 204 24 63, +32 (0)2 204 23 94, fax +32 (0)2 204 15 22
mail ehorth@mrbc.irisnet.be
web www.artnouveau-net.com

avec la participation du
Kulturabteilung der Stadt Wien /
with the participation of the
Kulturabteilung der Stadt Wien

avec le soutien du
Programme Culture 2000 de l'Union européenne /
with the support of the
Culture 2000 Programme of the European Union

Éducation et Culture

en collaboration avec la
Route Européenne du Modernisme /
in collaboration with the
european Route of Modernism