

le COURRIER de l'UNESCO



ENTRETIEN AVEC
ERNESTO SÁBATO

AOÛT 1990

BELGIQUE : 120 FR. CANADA : 4,25 \$. CÔTE D'IVOIRE : 1950 CFA. CAMBODGE : 1200 CFA. GABON : 1200 CFA.
MAROC : 15,00 DH. LUXEMBOURG : 185 F. SUISSE : 4,80 FS. PORTUGAL : 400 ESC.

M 1205 - 9008 - 15.00 F



l'Art nouveau

confluences

Pour cette rubrique « Confluences », envoyez-nous une photo (composition photographique, peinture, sculpture, ensemble architectural) où vous voyez un croisement, un métissage créateur, entre plusieurs cultures, ou encore deux œuvres de provenance culturelle différente, où vous voyez une ressemblance, ou un lien frappant. Accompagnez-les d'un commentaire de deux ou trois lignes. Nous publierons chaque mois l'un de vos envois.



Canoés pour les Indiens

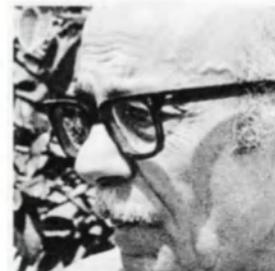
Ces canoés indiens en terre cuite sont l'œuvre d'enfants, âgés de six à douze ans, des ateliers du Centre d'art Amiens Nord (France). Ils les ont créés en un hommage enthousiaste aux cinéastes indiens qui assistaient au VII^e Festival international du film à Amiens en 1987. Touchés par ce geste, plusieurs réalisateurs indiens passèrent une journée avec les jeunes élèves, les initiant à leur culture par des chants, des danses et des contes.



10

4

Entretien avec
ERNESTO SÁBATO



41

Ami lecteur,

L'aventure n'a plus d'horizon géographique. Il n'y a plus de continents vierges, plus d'océans inconnus, plus d'îles mystérieuses. Et cependant, les peuples demeurent par bien des côtés étrangers les uns aux autres, et les coutumes, les espérances secrètes, les convictions intimes de chacun d'eux continuent d'être largement ignorées par les autres...

Ulysse n'a donc plus d'espace physique à parcourir. Mais il a une nouvelle odyssee à entreprendre, d'urgence — l'exploration des mille et un paysages culturels, de l'infinie variété des pensées et des sagesse vivantes ; la découverte des multiples de l'homme.

C'est cette odyssee que vous propose *Le Courrier de l'Unesco* en vous offrant chaque mois un thème d'intérêt universel, traité par des auteurs de nationalités, de compétences, de sensibilités différentes. Une traversée de la diversité culturelle du monde avec pour boussole la dignité de l'Homme de partout.

L'ART NOUVEAU

L'ART NOUVEAU : UNE ESTHÉTIQUE
À VOCATION INTERNATIONALE
par Arthur Gillette 10

LE TRIOMPHE DE LA COURBE
par Manfred Speidel 13

AUX SOURCES LOINTAINES DE L'ART NOUVEAU / JAPON
UN REGARD NEUF SUR LA TRADITION
par Hiroyasu Fujioka 18

AUX SOURCES LOINTAINES DE L'ART NOUVEAU / ÉGYPTE
D'HORUS À AÏDA
par Mona Zaalouk 20

UN LANGAGE DE TOUS LES ARTS
par Cécile Dulière 22

L'ENTRELAÇOS DE L'ART ET DE LA VIE
par Andreas Lehne 27

LA RENAISSANCE NORDIQUE
À SAINT-PÉTERSBOURG
par Maria Nachtchokina et Boris Kirikov 32

BARCELONE LA MODERNISTE
par Albert Garcia Espuche 35

MYTHOLOGIE CUBAINE
par Enrique Capablanca 37

ARGENTINE : UNE RÉVOLUTION ESTHÉTIQUE
par Jorge O. Gazaneo 39

EN BREF DANS
LE MONDE... 41

PROJET
Pour sauver l'architecture
souriante
par Hans-Dieter Dyrhoff 42

DIAGONALES
Dalí le prophète
par Ezio Godoli 44

ENVIRONNEMENT
Madagascar : les lémuriens
en danger
par Edouard Bailby 46

LE COURRIER
DES LECTEURS 49

FORUM
L'Institut africain international
Des livres pour la recherche
par Peter Lloyd 50

Notre couverture : entrée de la
maison Tassel de Victor Horta,
Bruxelles, 1893.

Couverture de dos : maison
Igoumnov de Nikolai Pozdeiev,
Moscou, 1892.

Ernesto Sábato

Redécouvrir la vertu de l'émerveillement

Vous avez écrit de nombreux essais et notamment un livre, Hombres y engranajes (Hommes et engrenages), sur le rôle déshumanisant de la science et de la technique, qui « robotise » et « chosifie » l'être humain. Qu'est-ce qui vous a amené, vous un homme de science, à penser ainsi ?

— Bien qu'ayant une formation de physicien et de mathématicien, disciplines qui m'offraient une sorte de refuge abstrait et idéal dans un « paradis platonicien » éloigné du chaos du monde, j'ai vite compris que la foi aveugle de certains scientifiques dans la pensée « pure », la raison et le Progrès (en général avec un P majuscule) leur faisait oublier, pour ne pas dire mépriser, des aspects aussi essentiels de l'être humain que l'inconscient et les mythes qui sont à l'origine de l'expression artistique, tout le « côté obscur » de l'homme. C'est dans le romantisme allemand, mais surtout dans l'existentialisme et le surréalisme, que j'ai trouvé tout ce qui me manquait dans mon activité purement scientifique : le Mr. Hyde dont tout Dr. Jekyll a besoin pour être un individu complet. Levant la tête de mes logarithmes et de mes sinusoides, j'ai rencontré le visage des hommes et je n'en ai plus détourné les yeux.

De grands écrivains contemporains ont su concilier science et création...

— Peut-être, mais je crois que notre époque n'en est pas moins très marquée par l'opposition aujourd'hui irréconciliable entre la science et les « humanités ». Depuis les Lumières et l'Encyclopédie, mais surtout avec l'avènement du positivisme, la science s'est retranchée dans une sorte

L'Argentin Ernesto Sábato est considéré comme l'un des plus grands écrivains de langue espagnole vivants.* Il analyse ici la crise spirituelle qui, à ses yeux, caractérise notre époque.

d'Olympe coupé de l'humanité. Le règne sans partage de la Science et du Progrès pendant la majeure partie du 19^e et du 20^e siècle a fait de l'individu le simple rouage d'une gigantesque machine. Aussi bien les théoriciens du capitalisme que ceux du marxisme ont contribué à propager cette vision, tristement caricaturale, d'individus fondus dans la masse, dont le mystère de l'âme se réduit à des émissions de radiations physiquement quantifiables.

Pourtant, dès le 19^e siècle, il existe un grand courant philosophique qui conteste la cathédrale rationnelle bâtie par Hegel et dont la masse écrase l'individu. Nous pensons à Kierkegaard, qui vous a inspiré de nombreuses pages.

— Kierkegaard est le premier penseur à se demander si la science doit primer sur la vie et à répondre clairement que non, c'est la vie qui passe en premier. Dès lors, le centre de l'univers n'est plus l'objet déifié par la science, mais le sujet, l'homme de chair et de sang. Tout cela aboutit à la philosophie existentielle de notre siècle, à partir de Karl Jaspers et Martin Heidegger, pour qui l'homme n'est plus l'observateur scientifique « impartial », mais un moi incarné dans un corps, cet « être pour la mort » dont j'ai parlé et qui est à la source de la littérature tragique et métaphysique, la plus haute forme littéraire qui soit.

* Parmi ses œuvres traduites en français : *Alejandra* (Seuil, Paris 1982), *Le Tunnel* (Seuil, Paris 1982), *L'Ange des ténèbres* (Seuil, Paris 1983) et *Mes fantômes* (entretien, Belfond, Paris 1988).



Mais pas la seule.

— Bien sûr que non, mais la plus importante à mes yeux, par sa dimension tragique et transcendantale. Il suffit de penser aux *Mémoires écrits dans un souterrain* de Dostoïevski, cette sanglante diatribe qui dénonce avec une haine quasi démentielle les temps modernes et leur culte du progrès.

Nous voilà en plein dans la littérature.

— C'est que le roman peut exprimer ce qui échappe à l'essai ou à la philosophie : les plus obscures inquiétudes concernant Dieu, le destin, le sens de la vie, l'espoir. A toutes ces questions, le roman répond non seulement par des idées, mais

par des symboles et des mythes, avec les ressources de la pensée magique. Cela dit, bien des personnages de roman ont autant de réalité que la réalité même. « Irréel », Don Quichotte ? Si réalité rime avec durée, alors ce personnage né de l'imagination de Cervantès est bien plus réel que les objets qui nous entourent, puisqu'il est immortel.

La littérature se ferait donc l'interprète du réel ?

— Fort heureusement, l'art et la poésie n'ont jamais prétendu dissocier le rationnel de l'irrationnel, le sensible de l'intelligible, le rêve de la réalité. Le rêve, la mythologie et l'art ont une origine commune dans l'inconscient : ils manifestent, ils « révèlent » un monde qui autrement ne pourrait s'exprimer. Il est absurde de demander à un artiste d'expliquer son œuvre. Imagine-t-on Beethoven analysant

Je crois à l'art, au dialogue, à la liberté, à la dignité de la personne humaine.

ses symphonies ou Kafka racontant ce qu'il a vraiment voulu dire dans *Le procès* ? La prétention d'expliquer tout « rationnellement » est la marque de la mentalité occidentale positiviste qui caractérise l'époque moderne, une époque où l'on a surestimé la valeur de la science, de la raison, de la logique. Or, cette forme de culture ne représente qu'un bref moment de l'histoire de l'humanité.

Vous semblez assimiler notre époque à la phase finale d'une « trajectoire » de la pensée moderne qui part du milieu du 19^e siècle pour venir mourir de nos jours.

— Il ne faut pas confondre les modes littéraires avec les grands courants de la pensée. Dans cet immense et tragique mouvement des idées, il y a des allées et venues, des échappées latérales ou à contre-courant, mais il demeure évident que nous assistons à la fin d'une époque. Nous vivons une crise de civilisation où s'affrontent d'une certaine manière les forces éternelles de la passion et de l'ordre, du pathos et de l'ethos, du dionysiaque et de l'apollinien.

Cette crise a-t-elle une issue ?

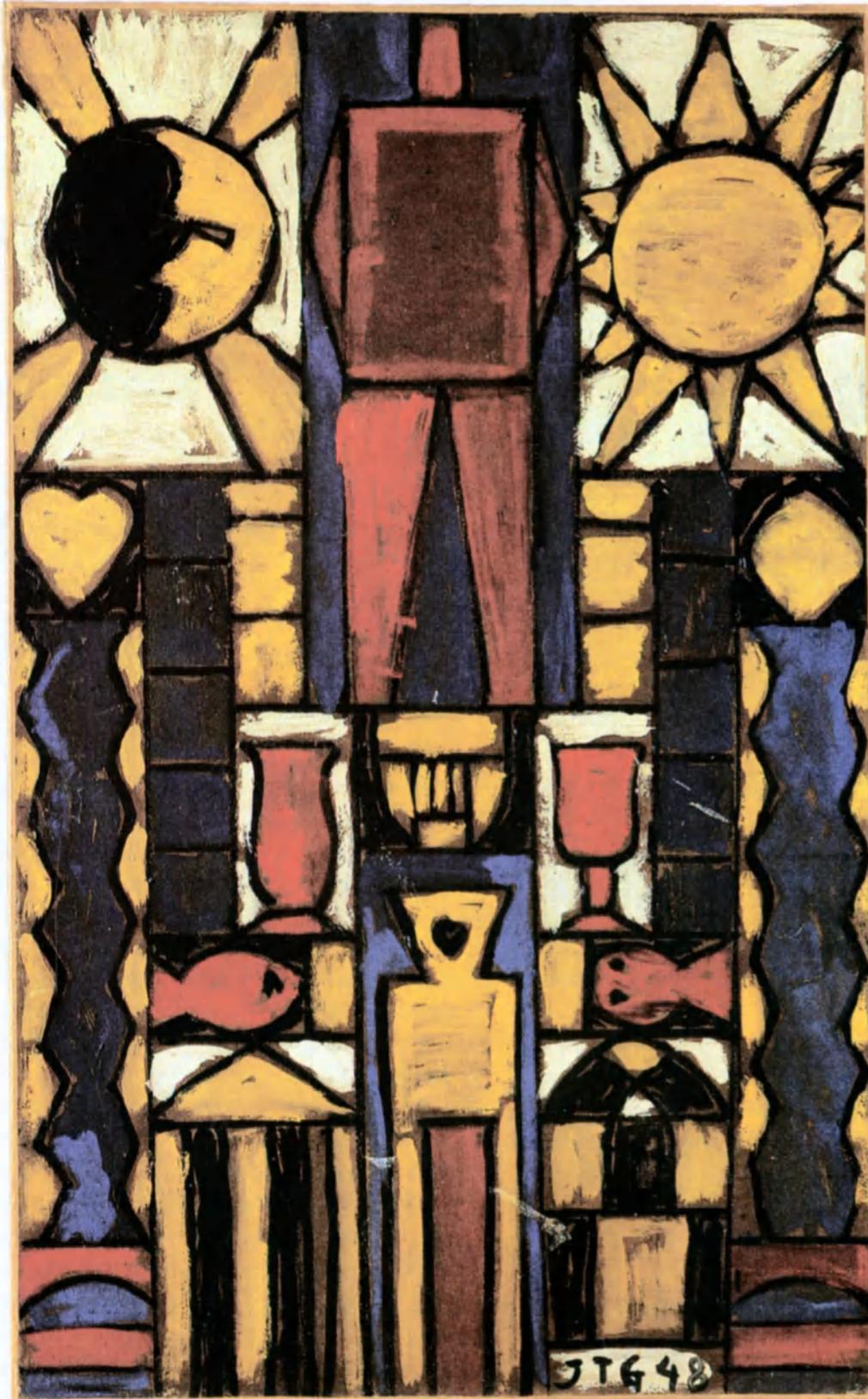
— Nous ne pourrions sortir de cette crise angoissante que si nous arrachons l'homme vivant et souffrant aux engrenages de la gigantesque machine qui le broie. Mais n'oublions pas, à l'aube du troisième millénaire, que les siècles ne s'achèvent pas au même moment pour tous, comme à un signal donné. Au 19^e siècle, alors que triomphe le Progrès avec une majuscule, des écrivains et des penseurs, comme Dostoïevski, Nietzsche et Kierkegaard ne sont pas « de leur

temps », car ils pressentent déjà, face à l'optimisme des scientifiques, la catastrophe qui nous attendait et que décriront Kafka, Sartre ou Camus.

Est-ce pour cela que vous niez l'idée de « progrès » dans l'art ?

— L'art ne peut pas plus progresser que le rêve, et pour les mêmes raisons : les cauchemars de nos contemporains sont-ils vraiment plus élaborés que ceux des prophètes de

la Bible ? On peut dire que les mathématiques d'Einstein sont supérieures à celles d'Archimède, mais pas l'*Ulysse* de Joyce comparé à l'*Odyssée* d'Homère. Il y a dans l'œuvre de Marcel Proust un personnage, une précieuse ridicule, qui est persuadée que Debussy est supérieur à Beethoven pour la simple raison qu'il est né après lui. Je ne suis pas sûr, d'ailleurs, qu'il s'agisse de ces deux musiciens, mais cela ne retire rien à l'ironie mordante de Proust dans ce passage. Tout artiste tend vers ce qu'on pourrait appeler un absolu,



Projet de vitrail,
huile sur carton
du peintre
uruguayen Joaquín
Torres García.

Apprendre pour l'être humain, c'est participer, découvrir, inventer.

ou un fragment de l'Absolu avec un grand A, qu'il s'agisse d'un sculpteur égyptien du temps de Ramsès II, d'un artiste grec de l'époque classique ou d'un Donatello. C'est pourquoi il n'y a pas de progrès en art, mais des changements, des ruptures, dues non seulement à la sensibilité de chaque artiste, mais à la vision tacite ou explicite d'une époque ou d'une culture. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'aucun artiste n'est mieux disposé qu'un autre à atteindre ces valeurs absolues, simplement parce qu'il est né après lui.

Vous ne croyez donc pas en l'existence d'une esthétique universelle ?

— La relativité de l'histoire a son prolongement dans l'esthétique. Chaque époque a une valeur dominante — religion, économie ou métaphysique — qui colore et imprègne toutes les autres. Que l'on imagine une culture religieuse tournée vers l'éternité. A ses yeux, le colosse hiératique et géométrique de Ramsès II aura plus de « vérité » qu'une statue parfaitement réaliste. L'histoire démontre que le beau et le vrai changent d'une époque à l'autre, que la culture noire et la culture blanche n'ont pas les mêmes critères. La cote des écrivains, des peintres et des musiciens est changeante, leur réputation est en hausse ou en baisse, par une espèce de mouvement de balancier.

Nul ne serait donc fondé à parler de la supériorité d'une culture sur une autre ?

— Ah, nous sommes bien loin aujourd'hui de la suffisance des certitudes positivistes et de la « pensée éclairée » en général ! Depuis les travaux de Levy-Bruhl, reconnaissant en toute honnêteté après quarante ans de recherches qu'il n'y a pas de « progression » de la pensée magique à la pensée logique, mais que les deux mondes sont condamnés à coexister dans l'homme, toutes les cultures méritent le même respect. On a fini par rendre justice à ce qu'on appelait avec commisération les « cultures primitives ».

Vous n'êtes pas satisfait pour autant de l'enseignement actuel dans les lycées et les universités. Que lui reprochez-vous ?

— Quand j'étais jeune, on m'a fait ingurgiter une masse d'informations que je me suis empressé d'oublier. En géographie, c'est tout juste si je me souviens du cap de Bonne-Espérance et du cap Horn, parce qu'on en parle souvent dans les journaux sans doute. Quelqu'un a dit que la culture, c'est

ce qui reste quand on a tout oublié. Apprendre, pour l'être humain, c'est participer, découvrir, inventer. L'homme a besoin pour progresser de se faire sa propre opinion, quitte à se tromper et à revenir en arrière ; il a besoin d'explorer, d'expérimenter des méthodes et des voies nouvelles. Sinon, nous ne fabriquerons que des érudits et, dans le pire des cas, des rats de bibliothèque, ou des perroquets rabâchant les formules toutes faites de livres consacrés. Le livre est un outil magique, à condition de ne pas devenir un obstacle à la recherche propre de chacun.

Quel est, à votre sens, le rôle de l'éducateur ?

— Etymologiquement, éduquer veut dire développer, faire sortir ce qui est en germe, réaliser ce qui n'existe que potentiellement. Ce « labeur » — cet accouchement — du maître est rarement mené à son terme et c'est peut-être là la source de tous les maux de nos systèmes d'éducation, quels qu'ils soient. Il faut forcer les élèves à s'interroger, convaincus de leur ignorance mais aussi de la nôtre, pour les préparer non seulement à poser des questions, mais à penser par eux-mêmes, quitte à ne pas être d'accord avec nous. Il est important aussi qu'ils puissent se tromper, et que nous acceptions les questions et les démarches apparemment biscornues. Dans cet état d'esprit, l'élève comprend que la réalité est infiniment plus complexe et mystérieuse que la petite partie que notre science maîtrise. Le reste viendra de lui-même. C'est ainsi que naissent les interrogations mais aussi les certitudes, ce mélange de tradition et d'innovation qui constitue la dynamique culturelle. Comme disait Kant, il ne faut pas enseigner la philosophie, il faut enseigner à philosopher. C'est le système des *Dialogues* platoniciens, fondés sur l'échange direct, spontané, où les questionnements surgissent de la conscience de notre ignorance fondamentale.

Un exemple concret ?

— Il y a longtemps, j'ai parcouru la Patagonie en jeep, avec un ingénieur forestier. Celui-ci m'expliquait combien la forêt reculait avec chaque incendie ; il me parlait aussi du rôle défensif des cyprès, qu'il comparait aux héros stoïques d'une arrière-garde, se sacrifiant pour retarder la progression du feu et protéger les autres arbres. J'imaginai alors ce que pourrait être l'enseignement de la géographie si on l'associait à la lutte des espèces, à la conquête des mers et des continents, à l'histoire de l'humanité pathétiquement dépendante de l'environnement terrestre. L'élève aurait ainsi le sentiment d'une véritable aventure, d'un combat exaltant contre les forces hostiles de la nature et de l'histoire. Loin de l'encyclopédisme mort, des catalogues poussiéreux et des idées toutes faites, c'est ainsi que la connaissance, toujours renouvelée, donnerait à chacun l'impression de découvrir une histoire millénaire et d'y participer. Par exemple, le meilleur moyen de graver de manière indélébile dans les esprits, comme une connaissance vécue et pas seulement livresque, la géographie complexe du continent américain, ne serait-il

Il faut susciter l'étonnement devant les profonds mystères de l'univers.

pas de l'enseigner à travers les aventures des grands explorateurs, comme Magellan, ou des conquistadors comme Cortés ? Finissons-en avec l'information, place à la formation. Comme l'a dit Montaigne, « savoir par cœur n'est pas savoir ». Quel manuel de géographie et d'ethnologie passionnant pour un adolescent que *Le tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne ! Il faut susciter l'étonnement devant les profonds mystères de l'univers. Si l'on y réfléchit, tout y est stupéfiant ! Mais nous sommes blasés par l'habitude et rien ne nous étonne plus. Il nous faut redécouvrir la vertu de l'émerveillement.

Vous allez même jusqu'à préconiser un enseignement « à l'envers », qui partirait du présent pour aboutir au passé.
— Je crois que pour intéresser les jeunes à la littérature,

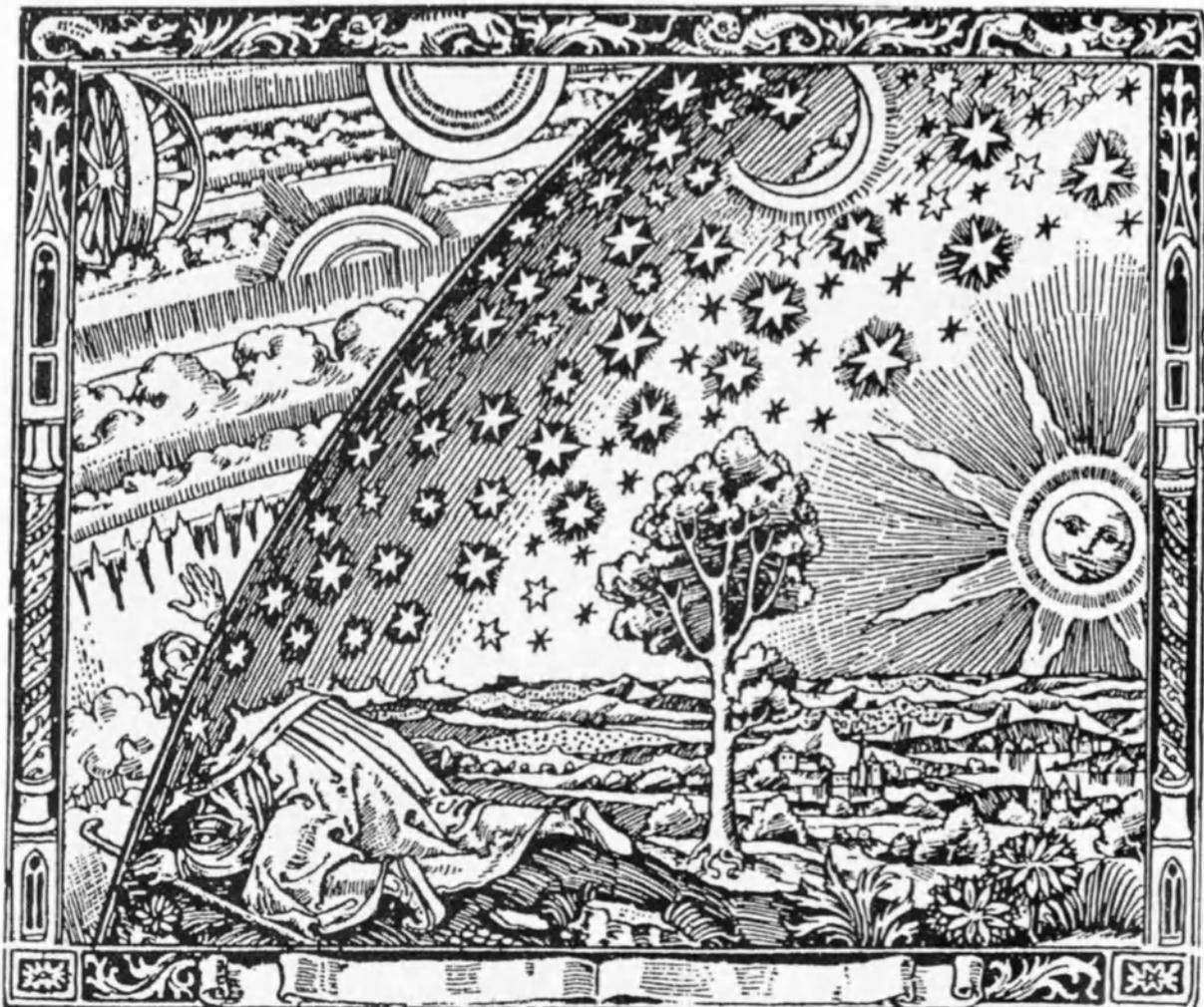
le mieux est de commencer par les auteurs contemporains, dont la langue et les préoccupations sont plus proches de leurs craintes et de leurs espérances. Ce n'est qu'ensuite qu'ils pourront vraiment se passionner pour ce qu'ont écrit Homère ou Cervantès sur l'amour et la mort, l'espoir et le désespoir, la solitude et l'héroïsme. On pourrait en faire autant pour l'histoire, en remontant à la genèse des problèmes à partir de leur actualité.

Mais il ne faut pas non plus prétendre tout enseigner, simplement quelques épisodes et problèmes clés, structurants, libérateurs. Et peu de livres, mais lus avec passion, car c'est le seul moyen de ne pas vivre la lecture comme une promenade dans un cimetière de mots. La lecture n'est valable que si elle répond à un besoin de l'esprit. Il y a un pseudo-encyclopédisme invariablement associé à l'enseignement livresque, qui est une des formes de la mort. Comme s'il n'y avait pas eu de culture avant Gutenberg !

Vous dénoncez depuis des années les risques inhérents à l'arme nucléaire, à la course aux armements et aux affrontements idéologiques dans le monde. Est-ce que les bouleversements de ces dernières années, et surtout de ces derniers mois, ne sont pas en train d'ôter un argument essentiel à ce message ?

— Je n'en suis pas si sûr. D'abord, la prolifération nucléaire

Gravure sur bois anonyme, 16^e siècle.





Le temple (1949), huile du peintre belge Paul Delvaux.

est une réalité. De nombreux pays possèdent déjà leur « bombinette » atomique, et l'on ne peut exclure une réaction en chaîne à partir de l'acte d'un terroriste irresponsable. Mais ce n'est là que l'aspect purement « physique » de la question, si monstrueux soit-il. Ce qui m'inquiète vraiment, c'est la catastrophe spirituelle de notre époque, triste aboutissement du refoulement des forces de l'inconscient dans la société contemporaine. J'en vois la preuve dans la multiplication de toutes sortes de minorités revendicatrices, mais aussi dans notre histoire collective. On vit une époque névrosée, angoissée, instable, d'où la fréquence des maladies psychosomatiques, la recrudescence de la violence et de la drogue. Ce n'est pas un problème policier, mais philosophique. Récemment encore, les régions « périphériques » du monde échappaient à ce phénomène. En Orient, par exemple, mais aussi en Afrique et en Océanie, les traditions mythologiques ou philosophiques préservaient une certaine harmonie entre l'homme et le monde. Or, l'irruption brutale et sans frein de la technique et des valeurs occidentales a fait de véritables ravages. C'est ainsi qu'au lendemain de la révolution industrielle en Angleterre, les filateurs de Manchester

ont inondé de leurs cotonnades bon marché des peuples extrêmement raffinés dans l'art du textile. Cette catastrophe de l'esprit nous mène tout droit à une terrifiante explosion psychologique et spirituelle, qui se traduira par des vagues de suicides et des scènes d'hystérie et de folie collectives. On ne peut pas remplacer des traditions millénaires par l'industrie du transistor.

Ne voyez-vous rien de positif dans ce bilan ?

— Peut-être que si, mais franchement, j'ai un peu l'impression d'appartenir à une race en voie de disparition. Je crois à l'art, au dialogue, à la liberté, à la dignité de la personne humaine. Qui donc aujourd'hui s'intéresse encore à ces balivernes ? Le dialogue a fait place à l'injure et la liberté aux prisons politiques de tous bords. Quelle différence y a-t-il entre une dictature policière de gauche ou de droite ? Comme s'il y avait de bons et de mauvais tortionnaires ! Mais je dois être un réactionnaire, puisque je crois encore à la terne et médiocre démocratie, seul régime qui permette en définitive de penser librement et de préparer une réalité meilleure. ■

L'Art nouveau : une esthétique à

PAR ARTHUR GILLETTE

L'ART NOUVEAU est né à la fin du siècle dernier du refus du pompiérisme conformiste et prétentieux qui régnait dans l'architecture officielle européenne. A cette époque d'urbanisation rapide, les parvenus de la ville étalaient un luxe tapageur dans des hôtels particuliers sans âme. L'Art nouveau apparaît alors comme une réaction impulsive contre la grisaille et l'uniformité. Il va s'étendre aux maisons, au mobilier, à la vaisselle, en un mot à tout ce décor de la vie quotidienne qui exerce tant d'influence sur le style de vie.

L'Art nouveau regarde vers le passé. Il a la nostalgie de la nature et d'un monde pré-industriel ; d'où son goût pour la fantaisie vertigineuse des vrilles de la vigne ou des volutes du chèvrefeuille, pour la texture irrégulière des pommes de pin et, plus généralement, pour l'asymétrie. Il se trouve aussi en harmonie avec le médiévalisme d'une certaine sensibilité esthétique, souvent associée aux revendications nationales de la fin du siècle.

Mais l'Art nouveau est aussi un mouvement d'avant-garde qui sait jouer avec les matériaux traditionnels pour les plier à son inspiration. Ainsi la pierre, symbole de richesse et de solidité dans les architectures pompeuses édifiées pour les nantis, est récupérée par le nouveau style à ses propres fins créatrices : le matériau inerte s'anime et se peuple d'une végétation exubérante, d'animaux fabuleux et d'êtres humains aux expressions si pures qu'ils semblent dater d'avant le péché originel. On modèle la pierre comme si c'était de l'argile. En même temps, l'Art nouveau s'enrichit de nouveaux matériaux : céramiques polychromes, fer forgé, acier mis à nu, pâtes de verre teintées ou étirées en arabesques futuristes — le tout fréquemment associé de manière inattendue en une même œuvre, qu'il s'agisse d'une maison ou d'un meuble.

Autre source d'inspiration et d'innovation : l'exotisme. La vision de la nature propre aux artistes japonais et le *japonisme* en général sont des influences reconnues et souvent citées, tout comme l'architecture moghole et ses minarets, et d'autres modèles asiatiques, notamment chez les créateurs d'Europe centrale.

Quelle fut la fortune de l'Art nouveau ? On se représente souvent aujourd'hui ce courant comme un phénomène exclusivement européen, à l'exception de quelques échos atténués en Amérique du Nord. Rien n'est plus faux. Après une splendide floraison européenne, d'Helsinki à Rome et de Paris à Moscou, le nouveau style allait très vite disséminer ses graines dans le monde entier, pour devenir le premier mouvement vraiment international d'architecture et d'art décoratif du 20^e siècle. Une école indigène énergique fleurit aux Etats-Unis (pour féconder en retour l'Europe), tandis qu'une variante « tropicale » du Modernisme catalan se manifeste

à Cuba jusque dans les étiquettes des boîtes de cigares et que des Belges ou des Italiens édifient de somptueuses villas, les uns en Argentine et les autres au Chili. Le mouvement trouve aussi des échos en Afrique du Nord, en Turquie, et jusqu'au Japon.

Par son internationalisme comme par le choix et l'emploi novateur des formes et des matériaux, l'Art nouveau aura donc été intimement lié à son temps, de même que par son sens de l'humour et par une fantaisie qui tranche avec le pompiérisme officiel. Le motif récurrent de l'arc en forme d'oméga évoque assez une bouche souriante, et l'on a parlé à propos de l'Art nouveau d'architecture heureuse. La Première Guerre mondiale, avec son cortège d'horreurs, lui infligera un coup mortel.

Au lendemain du conflit, la flexuosité et l'humour de l'Art nouveau font place à la géométrisation obsessionnelle et prétendument fonctionnelle de l'Art déco des années 20. C'est le début d'une longue traversée du désert pour un style qui reste encore largement vilipendé, méprisé ou tout simplement ignoré. On est même aujourd'hui en droit de s'inquiéter du sort qui est fait à des motifs architecturaux ou à des édifices entiers de ce style à Dublin, Moscou, Paris, Tunis et Valparaiso, pour ne citer que quelques villes où les créations de l'Art nouveau sont en péril.

La situation est d'ailleurs plus complexe qu'il n'y paraît. Si l'on continue, d'un côté, à démolir ou à laisser se dégrader ces témoignages architecturaux, de l'autre on reconnaît de plus en plus, à l'échelle internationale, la valeur intrinsèque et l'originalité profonde de l'Art nouveau. On l'intègre à ce musée imaginaire que l'on nomme patrimoine artistique et architectural de l'humanité, auquel on doit consentir un effort particulier de protection et de préservation.

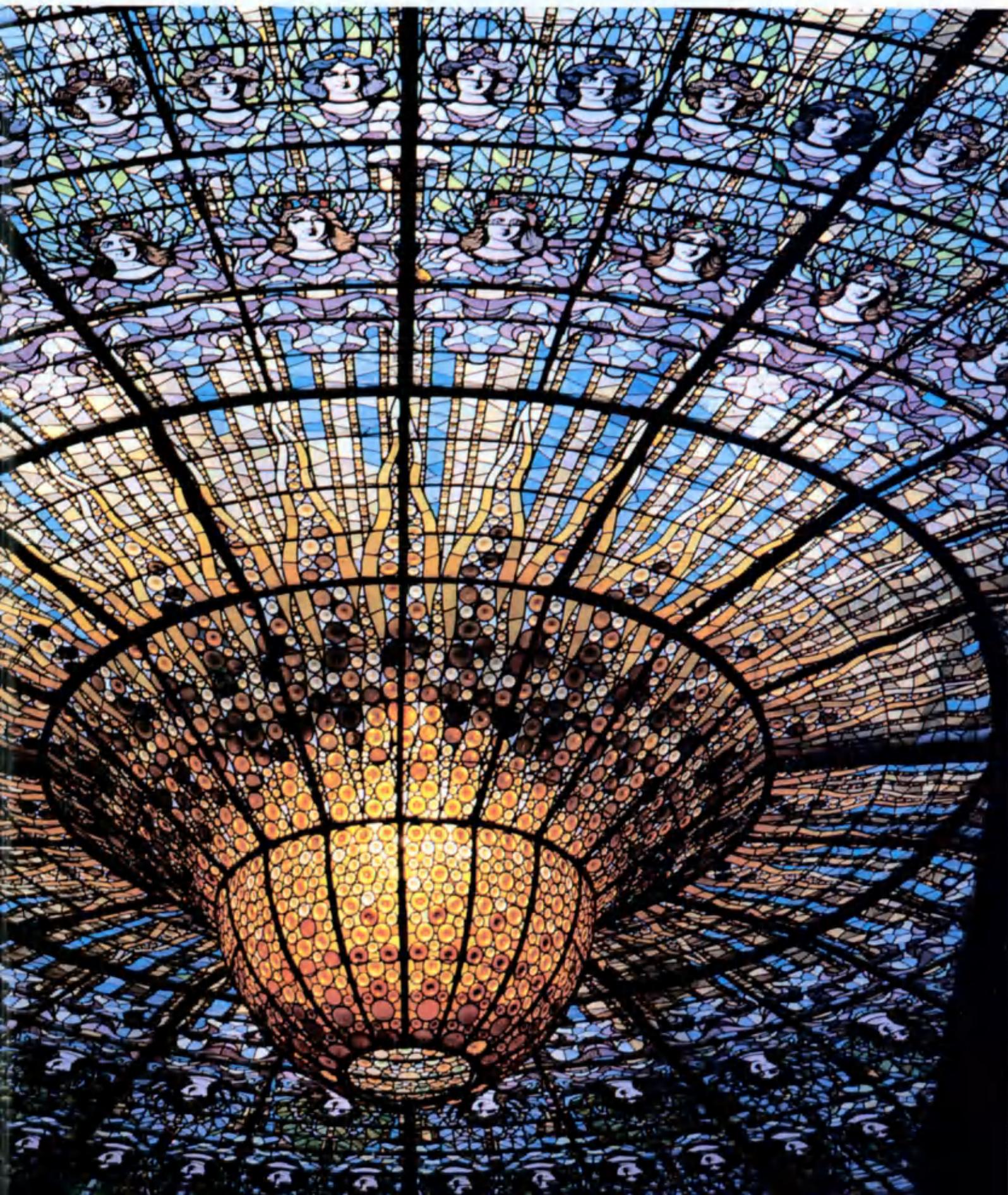
C'est ainsi que, depuis une vingtaine d'années, l'Art nouveau revient peu à peu à la mode. A Glasgow, désigné par la Communauté européenne comme capitale de la culture de l'Europe en 1990, on va enfin réaliser la « maison d'un amateur d'art » conçue en 1901 par l'architecte écossais Charles Rennie Mackintosh. Consécration symbolique. L'Art nouveau, né à l'aube du 20^e siècle, serait-il en train de renaître à l'aube du 21^e ? ■

ARTHUR GILLETTE est le rédacteur en chef de *Museum*, une revue internationale de l'Unesco.

Verrière du plafond de l'auditorium (détail), Palais de la musique catalane, Lluís Domènech i Montaner, Barcelone, 1905-1908.



vocation internationale





Carte postale hongroise,
vers 1900.
Ci-contre, verrière
d'immeuble (détail), Bruxelles.



Le triomphe de la courbe



PAR MANFRED SPEIDEL

QUI n'a été sensible à l'aspect que prennent des fleurs ou des feuilles qui ont longtemps séché entre les pages d'un livre ? Pétales, feuilles et tiges aux couleurs pâlies, aux lignes souvent déformées et subtilement entrelacées, semblent vibrer d'une vie autonome dans un espace à deux dimensions. Etendons cette image à l'ensemble du monde végétal, arbres compris, élargissons-la aux dimensions d'une façade, et nous obtenons l'un des décors privilégiés de l'Art nouveau. Ce « floralisme » tranche sur le répertoire floral des artistes qui, à la même époque, pastichaient les styles du gothique et de la Renaissance, par une volonté de stylisation qui pouvait aller à travers le changement des proportions ou la géométrisation du motif jusqu'à la métamorphose. Mais cette volonté donne toujours des effets graphiques étonnants du fait du dynamisme des formes ainsi comprimées, comme si elles allaient éclater de vie.

La croissance des végétaux a quelque chose de fascinant, avec le foisonnement des rameaux et des boutons, les renflements des tiges, le modelé sculptural des troncs d'arbre, le dessin complexe des ramures ou encore le jeu délicat et tentaculaire des racines entre les pierres. Les créateurs de l'Art nouveau ont su observer ces architectures naturelles pour en faire des éléments de décoration en plâtre ou en fonte moulée (comme Hector Guimard à Paris). Allant plus loin, ils en ont fait le point de départ d'un ensemble plastique vraiment organique, comme une huître sécrétant sa perle autour d'un grain de sable ou une branche s'enroulant autour d'un obstacle.

On retrouve aussi dans l'Art nouveau la fascination qu'exerce le spectacle des plantes rampantes comme les courges dont les tiges s'enroulent en vrilles autour de leur support. Les architectes ont traité le fer forgé, qui offre une souplesse et une ductilité comparables, comme une plante grimpante artificielle pour la décoration intérieure, en particulier pour les escaliers et l'éclairage. Ils ont poussé très avant cette analogie avec le végétal en combinant des éléments structuraux rigides — lustres ou pieds des lampadaires — et d'autres plus

souples — supports d'abat-jour ou gaines des fils électriques — pour créer tout un réseau de formes sinueuses (Victor Horta à Bruxelles).

L'influence de l'Extrême-Orient

L'utilisation d'images végétales dans le décor ou l'ornementation structurale en architecture ne suffisait pas en soi à créer une véritable œuvre d'art. Encore fallait-il qu'il existât une référence artistique qui mît en valeur l'intérêt plastique de ces formes végétales. Cette référence existait avec les estampes japonaises et les calligraphies chinoises et japonaises apparues sur le marché occidental vers 1860. Ce qui séduisait les artistes occidentaux dans ces images d'Extrême-orient, c'était le génie du peintre calligraphe traçant ses caractères compliqués tout en préservant un parfait équilibre entre le noir des figures et le blanc de la feuille, entre le plein et le vide. Certains artistes (Victor Horta associant les boiseries et le fer forgé, Henry van de Velde dans les premiers sièges qu'il a dessinés) surent parfaitement exploiter ce jeu avec l'espace.

On aurait pu se contenter d'utiliser cette technique de transformation des surfaces pour animer par un décor de frise dynamique la monotonie géométrique des façades. Mais Horta s'en est servi également pour faire éclater les éléments structuraux eux-mêmes, désagrégeant, dissolvant les masses lourdes et imposantes de l'architecture européenne traditionnelle pour obtenir des effets de lumière et de transparence qui donnent la même impression de mouvement que les décors du rococo tardif.

Mais comment parvenir à cet effet de légèreté avec des murs en pierre de taille ? Seuls des clients fortunés pouvaient s'offrir les services d'un tailleur de pierre. A Bruxelles, Horta a ménagé une transition entre le métal et la pierre en affinant celle-ci au point de contact, comme si elle était composée de minces couches successives : le dur noyau de pierre où s'ancre le métal semble ainsi se prolonger en un souple et léger drapé.



Il était évidemment plus facile et moins cher d'obtenir cet effet avec du plâtre. D'où la prolifération à l'époque de toutes sortes de techniques permettant d'habiller avec abondance et légèreté les murs de plâtre en jouant sur le modelé et la texture.

L'explosion graphique

L'idée de protéger les murs des édifices par un revêtement qui serait en même temps décoratif avait été lancée dès le début du 19^e siècle par l'architecte Gottfried Semper. Selon lui, les parois des habitations, dans les temps les plus reculés, étaient couvertes de tissus au rôle à la fois isolant et décoratif, comme les tapis dans les tentes des nomades.

L'école viennoise réunie autour d'Otto Wagner reprendra et approfondira cette idée à partir de 1895, au moment où les recherches se développent également dans le domaine des arts graphiques. Vienne apporte ainsi une contribution originale à l'Art nouveau : la superposition de fines couches de pierre naturelle et de verre — dont on souligne la fonction purement décorative en mettant en évidence les points d'ancrage dans le mur ou en entourant le panneau décoratif d'un cadre, comme le firent, par exemple, les élèves de Wagner.

Mais le travail de ces artistes ne portait pas que sur la décoration des surfaces. Certes, un architecte médiocre ou un artisan consciencieux n'avait qu'à feuilleter les revues d'art pour y trouver des dessins et des idées de décor en stuc qui donnaient à n'importe quel édifice un air de nouveauté, sans avoir à en révolutionner le plan. Il lui suffisait d'ajouter, ici ou là, un pignon aux lignes ondoyantes ou une arche en forme d'oméga. Les amateurs fortunés et leurs architectes avaient un tout autre défi à relever : ils voulaient créer des surfaces assez raffinées pour pouvoir rivaliser avec des œuvres d'art, voire les égaler. Aussi les architectes les plus ambitieux ne négligeaient-ils aucun élément de la demeure, à l'extérieur comme à l'intérieur — du système de chauffage aux poignées de porte. Ainsi naquit un monde fantastique en trompe-l'œil, avec ses murs en miroir et ses verrières translucides. Cette exubérance, cette débauche d'invention luxueuse prête parfois à sourire par certains excès, — par exemple, lorsque l'imagination de l'artiste transforme une poignée de porte en la figure érotique d'une femme au corps drapé.

Plat en bronze doré
(détail),
Hector Guimard, 1909.
Ci-contre, flambeau modèle
Nénuphar, en bronze doré
ciselé, d'une paire créée
par Louis Majorelle en
collaboration avec la
cristallerie Daum, 1905.
En bas, rampe d'escalier
par Henry van de Velde,
musée Folkwang, Hagen
(RFA), 1901.



Mouvement international et écoles nationales

Peut-on vraiment parler d'un style à propos de ce foisonnement de l'art décoratif ? Même si l'on ne retrouve pas partout les mêmes formes, une volonté commune se dégage : l'allègement des surfaces porteuses. Quant au nom générique de ce style, il pose un problème que l'Unesco même n'a pas résolu puisque son projet (voir page 42) associe les expressions « Art nouveau » et « Jugendstil », auxquelles il faudrait adjoindre la « Sécession » viennoise et le « Modernisme » catalan. Chacune de ces étiquettes évoque d'ailleurs une histoire différente.

L'Art nouveau fut d'abord la raison sociale du magasin ouvert à Paris en 1895 par le marchand Samuel Bing (1838-1905). À côté d'estampes japonaises et autres « chinoiseries », celui-ci exposait dans sa boutique des objets et des meubles de créateurs contemporains. Lorsqu'il montra sa collection à Dresde en 1897, la salle d'exposition portait ses simples mots : « Bing. Art nouveau ». Mais c'est vers 1900, alors que Bing se tournait déjà vers d'autres styles, que la critique emprunta le nom de son magasin pour désigner le style de Guimard ou de Horta. Celui-ci n'appréciait pas du tout l'appellation. Quant à Guimard, il inscrivait sur ses dessins « Style Guimard ».

L'expression allemande « Jugendstil » vient du nom de la revue *Jugend* (La jeunesse) fondée à Munich en 1896. C'est en 1900 que les critiques berlinois forgèrent le mot « Jugendstil » pour désigner par dérision l'œuvre de certains peintres non conformistes. Deux ans plus tard, un autre critique, favorable celui-ci, reprenait l'expression pour qualifier l'effort novateur de ce mouvement.

Le terme « Sécession » (en allemand « Sezession ») enfin, désignait dans les milieux artistiques germaniques les diverses manifestations contestataires organisées contre l'art officiel d'esprit chauvin et conservateur. Les différentes expositions ainsi organisées — à Munich en 1892, à Vienne en 1897 et à Berlin en 1898 — se voulaient délibérément internationalistes. Mais le mouvement « Sécession » en tant que style a fini par être associé à la démarche et aux réalisations des artistes travaillant à Vienne.

Toutes ces expressions ont été utilisées indifféremment par les partisans ou les adversaires des idées nouvelles. On parle ainsi en Italie de « Stile Liberty » et de « Modern Style » en Grande-Bretagne. Mais on parle aussi avec ironie de



En haut, vase « Favrile » à la fleur d'arum, studios Tiffany, Corona, New York, vers 1900-1910.
Ci-contre, poignée de porte d'entrée, Bruxelles.
Ci-dessous, rampe d'escalier (détail) de la maison personnelle de Victor Horta, aujourd'hui musée Horta, Bruxelles, 1898.





« Dolce stile nuove » pour l'Italie, de « Style nouille » en France, de « Paling Stijl » (Style anguille) ou « Coup de fouet » en Belgique.

Ces mouvements servaient souvent d'étendard à des minorités en lutte pour leur indépendance politique et leur identité culturelle. Ainsi, entre 1900 et 1910, de nombreuses écoles nationales revendiquent leur appartenance au nouveau style, même s'il ne coïncide pas avec leurs propres créations. En Finlande et en Hongrie, par exemple, le dessin volontiers schématisé et abstrait des motifs Art nouveau est considérablement enrichi par les emprunts au folklore national. Partout on cherche à inventer dans le cadre de ce mouvement un art vraiment national par opposition aux formules usées de l'art « international », fait d'emprunts composites aux styles du passé. Dans bien des cas, ces artistes nationaux seront d'ailleurs amenés à dépasser l'Art nouveau pour élaborer un style plus monumental qui les satisfasse.

Immeuble, 185, rue Belliard, Paris, 1913.
Ci-contre, immeuble, Jules Lavirotte, 34, avenue de Wagram, Paris, 1904.
Sculptures de Laphilippe.

Mobilité des architectes et revues d'art : une diffusion foudroyante

La quête d'un style national semble en contradiction avec la vogue foudroyante qu'a connue l'Art nouveau dans le monde entier et avec le fait que les architectes du mouvement ont souvent travaillé hors de leur pays d'origine. Beaucoup, en effet, durent s'expatrier.

Si Guimard à Paris, Horta à Bruxelles, Saarinen en Finlande ou Otto Wagner à Vienne n'eurent pas de mal à s'employer sur place, dans un milieu qui les comprenait, le Bruxellois Van de Velde dut aller chercher fortune en Allemagne, à Hagen, Berlin puis Weimar. Quant à Olbrich, il fonde à Darmstadt une colonie d'artistes, et jusqu'à sa mort en 1908 travaille exclusivement en Allemagne. L'un des plus beaux immeubles Jugendstil de Munich est l'œuvre du Hongrois F. Nyilas. Et c'est à Istanbul, au service du sultan, que l'Italien D'Arco eut l'idée des pavillons de l'exposition de Turin (1902) qui allaient faire sa célébrité. Enfin, si Mackintosh a beaucoup construit chez lui à Glasgow, il travaillait aussi pour la clientèle viennoise et le plus célèbre édifice du Viennois Hoffmann, le palais Stoclet, se trouve à Bruxelles.

Les ateliers d'architecture de l'époque diffusaient alors les idées nouvelles dans toute l'Europe. Les cours d'Otto Wagner à l'école des Beaux-Arts de Vienne attiraient des élèves de tous les pays germanophones, mais aussi d'Italie. Les universités allemandes accueillent des étudiants balkaniques et scandinaves, celles de Grande-Bretagne également des Scandinaves, la Finlande et la Hongrie entretenaient des liens artistiques avec tous les pays, l'Angleterre y compris.

C'est grâce à ces foyers de réflexion ainsi qu'aux revues d'art comme *The Studio* en Angleterre, *Dekorative Kunst* en Allemagne, et bien d'autres, que les idées nouvelles purent se répandre



aussi rapidement. Dès 1896, après deux ans d'existence, le magazine *Jugend* raillait déjà une mode trop encline à pasticher les vrais créateurs. Et les motifs décoratifs qu'il publiait étaient tellement imités qu'il fallut, dès 1900, les protéger par des brevets.

La nouvelle mode se répandit hors d'Europe par le biais des relations coloniales ou post-coloniales — ainsi entre la Grande-Bretagne et le Commonwealth, entre l'Espagne et l'Amérique latine. Les architectes venus d'Europe et leurs confrères locaux enrichissent le nouveau style de multiples emprunts aux traditions folkloriques régionales. Il est impossible d'énumérer tous les échanges directs ou indirects, nationaux ou internationaux, qui font paradoxalement de l'Art nouveau un mouvement international regroupant de multiples aspirations et sensibilités nationales et même régionales.

En tout cas, le goût pour ce style très élaboré s'est répandu si vite qu'il n'existe peut-être pas de grande ville au monde où au moins un architecte ou un maçon obscur n'ait enrichi une façade, un hall d'entrée, un escalier ou une fenêtre de motifs empruntés à l'Art nouveau, donnant parfois leur unité à des quartiers entiers.

Le triomphe de l'asymétrie

Au-delà du décor luxuriant et du jeu subtil des surfaces, l'Art nouveau a redécouvert la liberté et l'asymétrie dans l'occupation de l'espace, apportant des idées neuves dans le domaine de l'articulation des volumes et du mouvement à l'intérieur des maisons. A cet égard, l'école de Vienne (Otto Wagner) a enrichi le vocabulaire de l'architecture, par exemple avec l'utilisation d'arcs paraboliques ou en forme d'oméga au-dessus des portes et fenêtres, peut-être à l'imitation de l'Islam ou de la Chine. Caractéristique aussi est le contraste rythmique des éléments porteurs massifs (murs, piliers) avec la légèreté aérienne des coupoles et des verrières. On doit aussi à Wagner l'idée des murs de draperies reprise par Olbrich quand il imagina, pour l'entrée de l'exposition de Darmstadt (1901), de tendre une gigantesque pièce d'étoffe entre deux tours.

Invention de nouvelles formes également. Toujours à Darmstadt, Olbrich n'hésitait pas à imaginer des maisons aux murs obliques ou courbes dessinant des formes pentagonales dont le dynamisme puissant trouvera son aboutissement dans les années 20 grâce au béton armé, avec l'architecture de l'âge de l'automobile conçue par Erich Mendelsohn.

Savant, robuste et raffiné à la fois, l'Art nouveau n'est pas sans faire penser à la musique de Debussy. Ce n'est pas un hasard s'il connaît un regain de faveur aujourd'hui dans un monde où l'uniformité tend à l'emporter sur la fantaisie. Mais son raffinement même le rend aussi fragile et difficile à conserver que les plantes de serre dont il a su si bien s'inspirer. ■



De gauche à droite et de haut en bas : entrée de la salle des machines, mine de charbon de Zollern (RFA), Bruno Möhring, 1902. Fronton d'une maison particulière, rue Llausá, Barcelone. Fenêtre de l'hôtel Saint-Cyr, Gustave Strauwens, Bruxelles, 1903. Entrée d'immeuble, ensemble résidentiel Katajanokka, Helsinki, vers 1900. Théâtre Faenza, Bogotá, vers 1900. Galerie d'art moderne, F. Reichl, Subotica (Yougoslavie), 1904. Immeuble (détail), Jos Bascourt, avenue Cogels-Osylei, Anvers, 1895.

MANFRED SPEIDEL est professeur de théorie de l'architecture à l'Université technique d'Aix-la-Chapelle (RFA). Il a publié notamment *L'architecture japonaise, histoire et actualité* (1983) ainsi que les œuvres complètes de l'architecte et publiciste allemand Bruno Taut (1880-1938).



Un regard

L'Art nouveau, on le sait, trouva l'une de ses principales sources d'inspiration dans l'esthétique japonaise et, en particulier, son goût pour la dissymétrie et les surfaces décoratives. Au début des années 1900, il faisait retour vers le Japon. Quel écho allait-il éveiller dans ce pays auquel il devait tant ?

Il y fut introduit par quelques artistes et architectes qui revenaient d'Europe. A l'Exposition universelle de Paris (1900), Asai Chu, qui faisait alors un séjour d'études dans la capitale française en compagnie du décorateur Fukuchi Fukuichi, visita le pavillon de l'Art nouveau de Samuel Bing, à l'invitation de Bing lui-même. Ce collectionneur d'art extrême-oriental, défenseur passionné de l'avant-garde — l'un des promoteurs du japonisme en France — s'était rendu au Japon en 1875.

Un autre ami de Asai, Natsume Kinnosuke, qui allait devenir, sous le nom de Natsume Sôseki, un des écrivains majeurs du Japon moderne, visita également l'exposition universelle de Paris avant de se rendre à Londres où il séjourna trois ans. Ce grand amateur d'art fut un lecteur fidèle de *The Studio*, la revue d'avant-garde anglaise.

De quel poids pesa ce contact avec l'Art nouveau ? A son retour au Japon, Asai fut nommé professeur à l'école supérieure des Arts décoratifs qui venait d'être fondée à Kyoto. Parallèlement à son activité de peintre, il se livra à toutes sortes d'innovations créatrices dans les arts décoratifs, en particulier dans les techniques du *maki-e* (peinture d'or et d'argent sur laque). Dans ses œuvres, comme dans celles de Fukuchi, l'influence du style Art nouveau est patente.

Même réceptivité chez Natsume. En 1905, il publia



neuf sur la tradition

PAR HIROYASU FUJIOKA

le premier volume de son roman, *Je suis un chat* (*Wagahai wa neko de aru*). La couverture, d'un certain Hashiguchi Kiyoshi (Goyô), est dans un style Art nouveau qui ne fera que s'accroître avec celles du second tome (1906) et de ses autres livres, confiées au même artiste. Natsume, semble-t-il, en supervisait lui-même la réalisation.

En dehors de ce petit cercle, l'Art nouveau n'eut qu'un faible retentissement dans les arts décoratifs. En architecture, il eut nettement plus d'importance. Là encore, il atteignit le Japon par l'intermédiaire d'architectes qui étaient allés en Europe, voire aux États-Unis, ou qui étaient en relation avec les milieux européens.

Beaucoup de magasins, comme le *Salon de coiffure pour hommes Kamimoto* à Osaka, achevé en 1903 et aujourd'hui détruit, s'inspirèrent du nouveau style occidental, en particulier pour les façades. Cette vogue dura jusqu'au milieu des années 1910.

Parmi ces architectes, le plus remarqué fut Takeda Goichi. Il s'était rendu à Glasgow lors d'un séjour qu'il fit en Europe entre 1901 et 1903 : il fut vivement impressionné par les œuvres de Charles Rennie Mackintosh, l'architecte écossais du groupe des Quatre. A son retour au pays, il conçut la résidence de Fukushima Yukinobu. Dans cet édifice achevé en 1907 (aujourd'hui disparu), l'Art nouveau est partout présent, de la porte d'entrée aux *fusuma* — les cloisons mobiles traditionnelles. C'est la réalisation la plus exemplaire qu'ait inspiré ce courant au Japon.

Rares sont les édifices où prévalent les lignes courbes d'un Horta ou d'un Guimard. Takeda insiste bien davantage sur la ligne droite telle qu'on la trouve chez

Mackintosh ou les architectes de la Sécession viennoise. Une prédilection qui rejoint l'esthétique architecturale traditionnelle.

En définitive, les artistes japonais, auxquels ne pouvait échapper sa parenté avec l'art et l'artisanat de leur pays, ne montrèrent pas un grand enthousiasme pour l'Art nouveau. Takeda Goichi lui-même ne s'y essaya que de façon sporadique. Il ne constituait à ses yeux qu'une forme nouvelle parmi d'autres.

Ce faible intérêt s'explique peut-être par le vif succès que rencontraient alors les arts décoratifs japonais aux expositions universelles organisées en Europe et aux États-Unis. Voyant là une occasion de développer l'exportation, le gouvernement encouragea fortement la production des arts traditionnels. Pour ces artistes, l'important était donc de créer, non pas un art européen revu par le Japon, mais un art purement national.

Dans le domaine architectural, le pouvoir Meiji né en 1867 tenait au contraire à prouver aux Occidentaux que la civilisation japonaise pouvait se mesurer à la leur. Il lui fallait construire des édifices comparables à ceux des villes occidentales. Mais l'Art nouveau n'en profita pas : il n'apparaissait pas comme le style qui convenait le mieux à l'affirmation d'une architecture prestigieuse.

Le bilan, toutefois, n'est nullement négatif. L'Art nouveau a montré qu'un regard neuf sur la tradition était chose possible et il a été l'occasion, pour les architectes japonais, de renouer avec un *design* insistant sur les surfaces et une esthétique de la dissymétrie. Il a, en quelque sorte, contribué à leur faire reprendre conscience de leur propre tradition. ■

De gauche à droite : couverture de Hashiguchi Kiyoshi (Goyô) pour le deuxième tome de *Je suis un chat*, roman de Natsume Sôseki, 1906. Tampon buvard, argent et corne, Ernest Cardelhaac, France, 1900. Netsuke (figurine japonaise) en buis, représentant des champignons, fin du 18^e siècle. *La veillée des anges*, Henry van de Velde, broderie appliquée, feutre, 1893. *Femme au parapluie*, estampe de Okajima Toyohiro (1773-1828).

HIROYASU FUJIOKA, du Japon, est professeur associé au département d'architecture de l'Institut de technologie (Tokyo). Spécialiste de l'architecture et de l'urbanisme modernes, il a écrit de nombreux articles, en particulier sur la conservation du patrimoine culturel dans son pays.



PAR MONA ZAALOUK

D'Horus à Aïda



ÉGYPTE

PARMI les chantiers de la ville champignon qu'est devenu le Caire, quelques édifices inspirés de l'Art nouveau ont survécu. Comme suspendus dans le temps entre le Moyen-Age et les temps modernes, ils témoignent des liens culturels complexes qui unissaient l'Égypte et l'Europe au 19^e siècle.

L'Art nouveau a été un mouvement éclectique : ses adeptes n'hésitaient pas à aller chercher leur inspiration hors de l'Europe, prolongeant ainsi une tradition inaugurée au siècle précédent par les artistes baroques sensibles aux motifs orientaux. Avec ses bouleversements politiques, techniques et économiques, la démocratisation de la presse, l'essor des moyens de transport et de communication, le 19^e siècle a été marqué par une formidable intensification des échanges de pays à pays, dans le domaine des idées, des formes ou des découvertes. La multiplication des guides, des récits de voyage et de magazines illustrés éveillait la curiosité des Européens pour les pays et les peuples lointains. A la fin du siècle, l'Art nouveau reflète bien cet intérêt : on y retrouve, entre autres, l'influence, sous une forme indirecte et subtile, de l'art de l'ancienne Égypte.

Cela n'aurait pas été possible sans l'expédition d'Égypte de Bonaparte en 1799. Le futur empereur avait emmené avec lui plus de cent vingt savants chargés d'étudier et de recenser les antiquités égyptiennes. Publiés en 1809 sous forme de grands volumes abondamment illustrés, les résultats de leurs travaux lancèrent dans toute l'Europe la mode des motifs égyptiens dans l'architecture, les arts et la décoration.

Vers la fin de siècle, l'influence des arts et de la mythologie de l'ancienne Égypte se fait également sentir chez de nombreux artistes et penseurs européens qui cherchent à remettre sur les chemins de la spiritualité une société qu'ils jugent trop matérialiste. L'onirisme fantastique du symbolisme, l'un des courants qui alimentèrent l'Art nouveau, rappelle à bien des égards les thèmes des fresques tombales de l'antiquité égyptienne : même hantise de la mort, même obsession de l'au-delà, même prédilection pour la figure féminine.

Cette influence est encore plus évidente dans les nombreux objets et bijoux créés vers 1900 par Gaillard,



En haut, coupe au faucon en faïence, Emile Gallé, 1885-1889.

Ci-dessus, broche au frelon et au lotus, Georges Fouquet, 1901.

En bas, la Maison ouvrière, Bruxelles, 1900.

Page de gauche, boîte à cigares aux scarabées, bois et verre « Favrite », Studios Tiffany, Corona, New York, vers 1900.

Gautrait, Georges Fouquet et les frères Pier. Associant les métaux précieux et les gemmes, le verre coloré et les émaux, ces artistes reprennent les motifs du lotus, du scarabée, du serpent ou du dieu ailé Horus. A l'instar de l'ancienne Égypte, les tenants de l'Art nouveau voulaient que l'art imprégnât tous les aspects de la vie quotidienne.

L'Europe découvrait l'Égypte, mais la réciproque fut également vraie. Depuis que Méhémet Ali (1769-1849), réformateur visionnaire, désireux de moderniser le pays, avait encouragé les étudiants, penseurs et chercheurs égyptiens à aller étudier en France, l'Europe était à la mode. Dans la seconde moitié du 19^e siècle, c'était elle qui donnait le ton à la bonne société égyptienne. L'Opéra du Caire, édifié par le khédivé Ismail, est une réplique, en moins grand, de la Scala de Milan. Pour son inauguration, couplée avec celle du canal de Suez, on y créa *Aïda*, opéra pharaonique commandé spécialement à Verdi pour la circonstance. A l'époque, les Égyptiens comme les Européens n'hésitaient pas à chercher à l'étranger des sources d'inspiration.

Lorsque, vers 1900, artistes, artisans, architectes et intellectuels européens commencèrent à affluer en Égypte, ils ne manquèrent donc pas de mécènes parmi les Égyptiens aisés qui regardaient vers l'Europe. Un nouveau style architectural inspiré de l'Art nouveau commence alors à supplanter, au Caire et à Alexandrie, l'architecture traditionnelle de l'époque Fatimide. La décoration intérieure des maisons et des édifices publics se caractérise par une prolifération de motifs sculptés — figures humaines, entrelacs végétal — qui tranchent avec la sobriété architecturale de la période précédente. Mais celle-ci ne fut pas non plus sans influencer l'Art nouveau, notamment pour la décoration des plafonds.

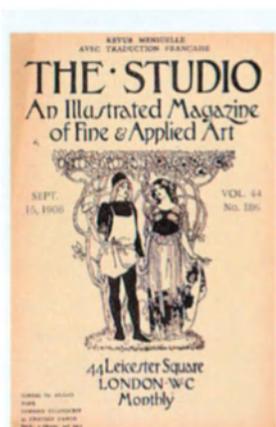
Citons, parmi les principaux monuments de cette période, l'hôtel Cecil d'Alexandrie, et, au Caire, l'hôtel Cosmopolitan et le salon de thé Groppi (construit par un émigrant suisse). Des recherches plus poussées permettraient sans doute de découvrir d'autres témoignages de ce style, enfouis dans la forêt de gratte-ciel du nouveau Caire.



MONA ZAALOUK, artiste peintre égyptienne, a publié de nombreux articles dans *Cairo Today*, revue d'art et de littérature.

Un langage de tous les arts

PAR CÉCILE DULIÈRE



En haut, couverture de la revue anglaise *The Studio*. Ci-dessus, ornement typographique, Henry van de Velde, 1905. Page de droite, escalier d'honneur de l'hôtel Solvay, Victor Horta, Bruxelles, 1894-1898. En haut de l'escalier, huile de Théo van Rysselberghe, 1902.

DANS cette date, 1893, on peut voir la naissance de l'Art nouveau. A Londres paraît la revue *The Studio*, qui va diffuser les idées anglaises sur l'art dans la décoration intérieure, à Bruxelles l'architecte Victor Horta édifie la maison Tassel — première habitation privée conçue comme une œuvre d'art totale dans un style technique et plastique radicalement neuf.

Pourquoi ce terme, « Art nouveau », qui implique chez les contemporains la conscience de vivre une époque de rupture ? Ce phénomène artistique est étroitement lié à la révolution industrielle. Energies nouvelles (l'électricité), matériaux produits à grande échelle (le fer et le verre), inventions successives (le chemin de fer, le télégraphe, le téléphone, la photographie) bouleversent au 19^e siècle aussi bien le paysage que le mode de vie.

La confiance dans le progrès humain et la foi en l'avenir qui règnent alors se traduisent notamment par de grandes expositions internationales. La première se tient en 1851 à Londres, capitale du pays le plus puissant et le plus industrialisé de l'époque, dans une gigantesque serre de fer et de verre, le Crystal Palace. Le succès est immense : plus de six millions de visiteurs. Mais les artistes anglais, eux, sont surtout frappés par la laideur des objets usuels fabriqués en série. Ils vont se mobiliser.

« Arts and Crafts »

Le peintre William Morris (1834-1896) lance une véritable croisade contre le « virus » de la laideur qui menace l'environnement quotidien. Au lieu de se cantonner dans sa tour d'ivoire, au service de quelques privilégiés, l'artiste doit travailler pour le plus grand nombre et participer à la création des objets de la vie quotidienne. Il faut abolir la distinction entre l'artiste et l'artisan en même temps que la hiérarchie traditionnelle entre les arts « majeurs » (peinture, sculpture, architecture) et les arts « mineurs » (menuiserie, céramique, tapisserie). Morris baptise son mouvement « Arts et artisanats » (« Arts and Crafts »). Mouvement capital : malgré le refus d'utiliser la machine, c'est le point de départ de ce qu'on appelle aujourd'hui le « design » — la recherche formelle appliquée aux objets usuels.

Fidèle à ses principes d'« honnêteté décora-

tive », Morris laisse apparente la couleur rouge des briques de sa maison (« Red House ») et fait appel, pour son aménagement intérieur, à ses amis peintres, architectes et sculpteurs. Dès 1861 il crée à Londres sa propre firme, « Morris and Co. » pour commercialiser cet art de la décoration intérieure et de l'ameublement qui est devenu sa préoccupation première. De nombreux peintres, sculpteurs ou architectes anglais se transforment alors à son exemple en « artist designers ».

Walter Crane (1845-1915), qu'on a surnommé non sans humour le « philosophe de la nursery », poussera plus loin encore les idées de Morris. Dès l'âge le plus tendre, il veut inculquer aux enfants le sens de la beauté. Le succès des livres qu'il réalise pour eux contribuera beaucoup au rayonnement des idées d'« Arts et artisanats » sur le continent. Mais celles-ci se diffuseront surtout à travers des revues spécialisées, la plus célèbre étant *The Studio. An illustrated Magazine of Fine and Applied Art*. D'un ton résolument moderne, elle contient des interviews d'artistes, des comptes rendus d'expositions, organise des concours avec des prix et offre une abondante illustration (en grande partie photographique). Sa devise : « L'utile et le beau » (Use and Beauty).

Dans ses textiles d'ameublement (coton et velours), ses papiers peints assortis, Morris renouvelle les motifs végétaux imprimés à la planche ou au rouleau. Finies, les fleurs stéréotypées de naguère : il établit un lien direct avec la nature en choisissant d'humbles plantes des champs ou des jardins (mouron, jonquille, violette, marguerite) — de préférence grimpantes (épine noire, chèvrefeuille). La ligne sinueuse de leurs tiges et de leurs contours joue avec la surface et des teintes uniformes en une recherche décorative qui sera prolongée par d'autres, comme Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) et Arthur Mackmurdo (1851-1942), auteur, dès 1883, d'un motif floral abstrait en forme de flamme.

Cette ligne florale sinueuse, ce dynamisme de courbes et de contre-courbes va devenir l'expression même de l'Art nouveau. Sa diffusion s'opère par le canal des tissus d'ameublement, l'illustration, la décoration graphique des livres et des revues. Les étiquettes nationales « Modern style », « style Liberty » ou « stile inglese » disent bien la dette de l'Europe envers ce que l'on peut appeler le « proto-Art nouveau » anglais.



C'est en Belgique, cependant, que ces idées venues d'Angleterre vont cristalliser et prendre la dimension architecturale qui leur manquait. C'est là qu'éclôt véritablement l'Art nouveau. C'est de là qu'il va rayonner. Bruxelles, dans les années 1880-1890, est un des foyers de l'avant-garde artistique. Depuis 1883 le groupe des XX, — devenu dix ans plus tard la Libre Esthétique — invite à son salon annuel les artistes étrangers les plus originaux et les plus contestés (Van Gogh y réalisera l'unique vente de sa vie). Dès 1891 ces expositions s'ouvrent aux arts appliqués : livres illustrés par Walter Crane, tapisseries, céramiques, et même des ensembles mobiliers, comme, en 1895, cette « chambre d'artisan » créée par l'architecte-décorateur Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), qui sera le premier à importer en Belgique textiles et objets fabriqués en Angleterre.

Un peintre, Henry van de Velde (1863-1957) va assumer le plus complètement le relais des idées sociales et artistiques de William Morris. En 1893, abandonnant la peinture, il se consacre aux arts décoratifs « pour enrayer le virus de la laideur ». Il se marie et décide de créer entièrement lui-même le décor de son foyer : la villa Bloemenwerf (1895). Il va plus loin que William Morris : il dessine lui-même les plans de la maison, le mobilier, les papiers peints, les couverts et jusqu'aux vêtements que portera sa jeune femme... Van de Velde apparaît comme l'homme complet, l'« artiste universel ». Ecrivain, il tient à faire connaître sa théorie de « l'ornement vivant et nécessaire » engendré par le dynamisme de la ligne, qui « représente en premier lieu le mouvement provoqué par la vie intérieure ».

En 1898 il fonde à Bruxelles ses « ateliers

d'arts d'industrie, de construction et d'ornementation ». Il va connaître le succès à l'étranger et, surtout, en Allemagne où il s'installera à partir de 1901 et où il répandra largement ses idées sur l'art décoratif.

Horta, architecte révolutionnaire

C'est l'architecte Victor Horta (1861-1947) qui, avec la maison qu'il crée en 1893 pour Emile Tassel, professeur à l'université de Bruxelles, donne pour la première fois à l'Art nouveau sa pleine et entière expression. Conçue comme une œuvre d'art totale, des fondations au moindre détail de l'aménagement intérieur, la maison Tassel rompt radicalement avec le langage architectonique et décoratif du passé.

Horta révolutionne l'architecture de la maison privée en y utilisant le fer dans toute sa logique constructive. Ce matériau était jusqu'alors réservé aux constructions d'ingénieur — halls d'exposition, gares, entrepôts, serres. Le jeune Horta avait



En bas à droite, la villa Bloemenwerf, Henry van de Velde, Bruxelles, 1895.
En bas, intérieur de la villa Bloemenwerf et robe dessinée par Henry van de Velde.





A gauche, canapé recouvert de chintz « Tulip », Arthur H. Mackmurdo, 1886.
Ci-contre, appareil de chauffage, hôtel Solvay, Victor Horta, Bruxelles.

vu à Paris en 1889 la fameuse tour élevée par l'ingénieur Eiffel. Introduire ce matériau industriel jugé vulgaire dans le cadre conformiste d'une maison bourgeoise représentait un véritable défi.

Audace d'autant plus grande que, loin de le dissimuler, Horta affirme le jeu des boulons et des rivetages, élaborant un langage architectural et décoratif entièrement neuf. Il n'hésite pas à modifier radicalement l'espace intérieur, l'ouvre en remplaçant les cloisons par de fines structures métalliques portantes. Combinant le fer et le verre en membranes transparentes, il fait pénétrer partout la lumière et transforme la « cage » d'escalier en foyer lumineux de l'habitation. Il s'agit d'une conception architecturale d'une extrême originalité.

C'est du plan que part l'architecte : la façade n'est que le reflet de ce plan. La disposition intérieure, prééminente, sera dictée par le style de vie et les goûts des futurs occupants des lieux. Pensée à l'image de ses habitants, la maison devient leur « portrait » ainsi que l'écrit Horta à propos de l'hôtel Winsinger (1894). L'épouse du client qui lui avait commandé cette demeure ne se déplaçait qu'avec difficulté ; cette impotence explique l'organisation particulière du bel-étage,

son jeu de dénivellations et le choix de son mobilier.

Dans cette architecture hyper-personnalisée, plus rien n'échappe à l'architecte. Horta concevait tout l'aménagement intérieur : les boiseries, les vitraux, les mosaïques, les peintures murales, les tapis, la ferronnerie, jusqu'aux poignées de portes. Il veillait aussi à l'intégration parfaite des appareils d'éclairage et de chauffage.

Architecture et décoration sont inséparables. L'ornement prolonge les structures portantes en les assouplissant : le décor semble naître des supports à partir desquels il gagne le plafond, les murs, le sol, soulignant la continuité des espaces intérieurs. Serpentine, la ligne s'étend en courbes et contre-courbes et s'achève dans le spasme du « coup de fouet ». Jaillissement vital d'une plante, mais sans fleurs ni feuilles — « dans la plante, disait Horta, c'est la tige que j'aime ». Faisant appel aux matières les plus diverses, Horta joue du contraste entre textures et couleurs : froideur lisse du marbre, arêtes du métal plat et riveté, douceur des bois clairs travaillés comme des sculptures.

Le succès de la maison Tassel vaut à Horta la commande de deux hôtels de maître prestigieux,

CÉCILE DULIÈRE, archéologue belge, est chargée de mission à l'administration du patrimoine culturel et professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. De 1975 à 1980 elle a été conservateur du musée Horta et elle a édité en 1985 les mémoires de l'architecte belge.

l'un pour le riche industriel Armand Solvay (1894), l'autre pour Edmond van Eetvelde (1895). Dans les deux cas il fallait prévoir de vastes espaces de réception, mais, fidèle à ses principes, Horta adapte chaque plan à la personnalité des commanditaires. Escalier quadrangulaire à double volée enchâssant un somptueux tableau pointilliste pour l'hôtel Solvay ; espace octogonal et escalier oblique d'un raffinement extrême pour l'hôtel Van Eetvelde.

Bruxelles, capitale de l'Art nouveau

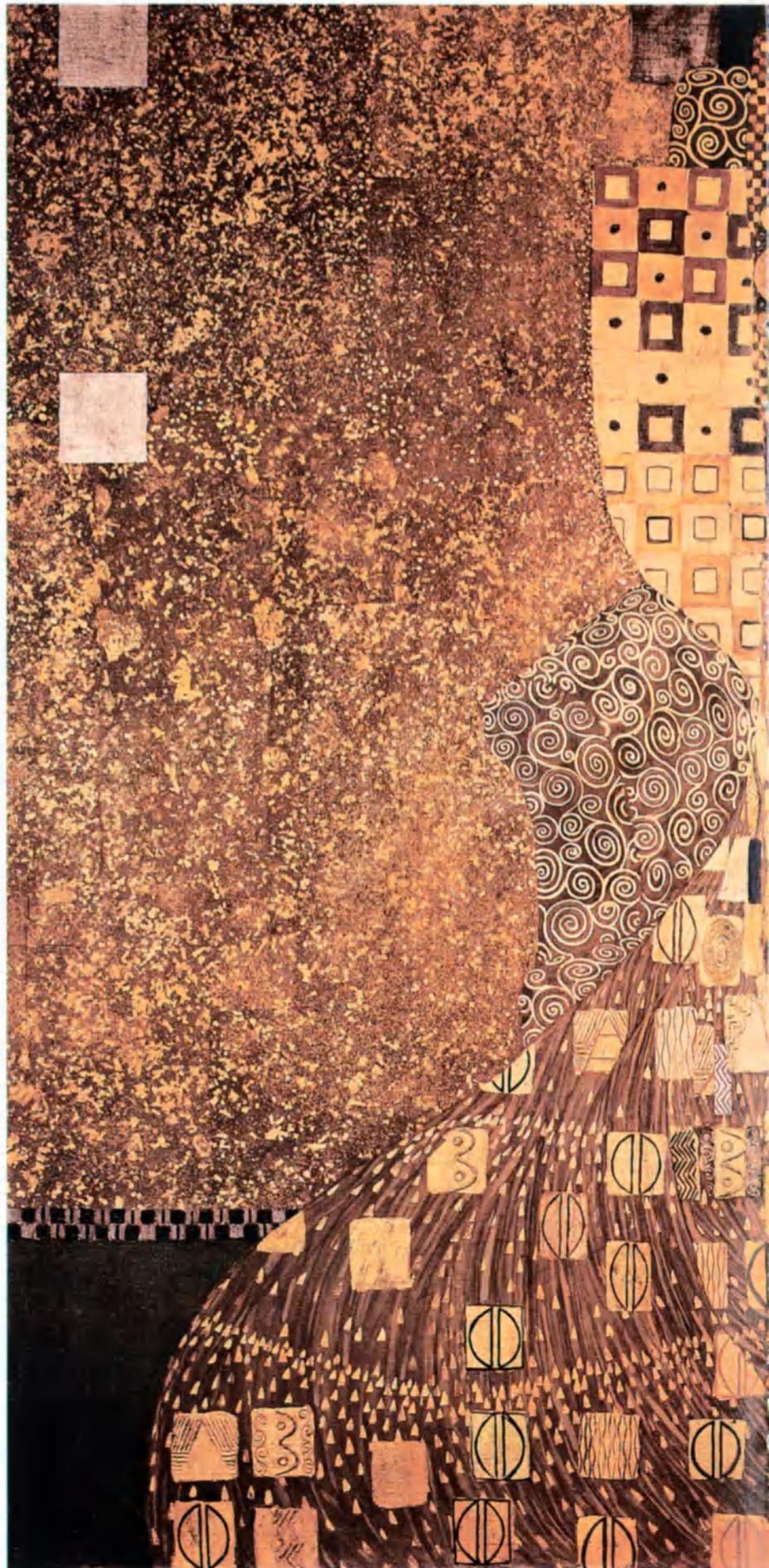
Pour mener à bien ces extraordinaires réalisations, Horta ne se contentait pas de tout dessiner. Il contrôlait personnellement chaque détail de l'exécution qui était confiée aux meilleurs artisans. Elles coûtaient une somme considérable de travail, de temps et d'argent.

Qui sont ces riches clients qui ont donné à Horta la possibilité de réaliser ces admirables demeures ? Ils appartiennent à la nouvelle classe politique issue de la révolution industrielle, celle des hommes d'affaires et d'entreprises. Dans cette architecture délivrée du mélange des styles, riche de techniques et de matériaux nouveaux, ils voient l'expression même de leur temps — à temps nouveaux, « art nouveau ».

Aussi est-ce à Horta que l'on s'adresse en 1896 pour édifier la nouvelle Maison du Peuple de Bruxelles. Derrière sa façade incurvée de fer et de verre, elle abrite des magasins-coopératives, une salle de café, des bureaux ; à l'étage, une grande salle peut abriter les réunions du jeune parti socialiste belge, des fêtes et des conférences. Le terrain, au centre de la ville, est cher : une partie des fonds sera avancée au parti socialiste par Armand Solvay, progressiste, fondateur d'institutions scientifiques et client d'Horta...

L'inauguration en 1899 de ce qui n'était pas un palais, mais « une maison où l'air et la lumière seraient le luxe si longtemps exclu des taudis ouvriers » fut l'occasion de fêtes enthousiastes. Elle marque l'apogée d'un moment de grâce où s'unirent les efforts de la bourgeoisie progressiste et du parti socialiste belge dans une foi commune en l'universalité du progrès et de la culture.

Les dissensions vont surgir dès le début du siècle. L'Art nouveau devient un phénomène de mode. Les nombreux et brillants émules d'Horta s'activent. Dans les quartiers neufs de la capitale les façades Art nouveau se multiplient : on en a recensé plus de cinq cents d'un intérêt remarquable, ce qui vaut à la ville le surnom de « capitale de l'Art nouveau ». Mais ce sont surtout des façades personnalisées d'habitations dont le plan reste d'une extrême banalité. La maison en tant qu'œuvre d'art totale, telle que l'avait conçue et réalisée Victor Horta, n'était, hélas, pas compatible avec les moyens du plus grand nombre. ■





Portrait d'Adele Bloch-Bauer,
Gustav Klimt, 1907.



L'entrelacs de l'art et de la vie

PAR ANDREAS LEHNE

L'UN des premiers centres névralgiques de l'Art nouveau voit le jour grâce à un Allemand de Hambourg : en 1895, Samuel Bing (1838-1905), spécialiste des arts d'Extrême-Orient, ouvre à Paris une galerie qu'il baptise « L'art nouveau ». Il y expose des créations d'artistes modernes, comme Van de Velde, Tiffany, Vallotton, Meunier.

Saluée par des comptes rendus élogieux dans les revues allemandes, cette exposition fut présentée à Dresde en 1897, dans le cadre de l'exposition d'art internationale. L'architecture intérieure du Bruxellois Van de Velde y fit sensation. Vite assailli de commandes, ce génie universel devint l'artisan essentiel du développement du Jugendstil, la version allemande de l'Art nouveau.

Le Jugendstil munichois

L'Allemagne est un Etat national unifié depuis 1871, mais ses multiples métropoles restent conscientes de leurs traditions et rivalisent sur le plan culturel. C'est à Munich que le nouveau courant va trouver son principal foyer de rayonnement. De cette ville relativement petite, l'ambitieuse politique de la dynastie des Wittelsbach, qui régnait sur la Bavière, avait fait le plus important



Entrée, Maison de la Sécession viennoise, Joseph Maria Olbrich, Vienne, 1898-1899.

centre artistique de l'Allemagne au 19^e siècle. En 1893, le public découvre la linéarité du style Art nouveau à travers les chevelures aux mèches sinueuses des jeunes Javanaises de Jan Toorop (1858-1928), peintre et dessinateur symboliste hollandais.

Hermann Obrist (1863-1927) va s'illustrer dans le nouveau mouvement. Grand voyageur, familiarisé avec tous les courants artistiques d'avant-garde, il avait transféré à Munich en 1894 l'atelier de dentelle qu'il avait créé à Florence. Son panneau brodé du *Coup de fouet* (*Peitschenhieb*, 1895) est une des meilleures manifestations du « floralisme » allemand. Cet « entrelacs scintillant de points ruisselant sur des formes ornementales comme les cellules d'un corps vivant » n'est pas sans parenté avec le célèbre relief de stuc (aujourd'hui détruit) qui ornait la façade du studio photographique Elvira (1897-1898), dû à August Endell, fantastique décoration animée elle aussi d'une vie organique. L'une et l'autre tentent de rivaliser avec la nature.

Le peintre Richard Riemerschmid (1868-1957) va bouleverser l'architecture intérieure, en mêlant Art nouveau et tradition locale. Son « Cabinet d'un amateur d'art » fut exposé en 1900 à Paris.

Sa salle de spectacle aux lignes souples et élégantes révèle un style équilibré, mûr, qui n'a pas encore basculé dans la géométrie. Riemerschmid s'est surtout fait connaître comme « designer ». Il fut l'un des cofondateurs des « Ateliers pour l'art et l'artisanat » (« Vereinigten Werkstätten ») qui se proposaient de relever le niveau esthétique des objets usuels, mais, à la différence de l'école anglaise des « Arts and Crafts », en tirant profit au maximum des possibilités techniques de la fabrication en série.

La réputation de Munich reposait essentiellement sur les revues artistiques paraissant dans la ville : *Pan* et surtout *Jugend*, magazine populaire auquel l'ensemble du mouvement allemand doit son nom.

Otto Eckmann (1865-1902) renouvelle quant à lui l'illustration et la typographie. Ses motifs passent du végétal au zoomorphe, voire à l'abstrait, en une métamorphose incessante. L'eau se change en plantes, les plantes en cygnes ou en serpents, qui à leur tour deviennent des éléments humains. Les caractères typographiques eux-mêmes s'enlacent comme des lianes, se muent en flammes et s'enflent en fumées.

La fraîcheur, l'humour, la satire règnent dans ces revues souvent illustrées en couleur, qui combattent activement pour le nouvel art. Chez Theodor Heine, un teckel stylisé devient un élément décoratif plein d'ironie. Gulbransson, Arnold, Thöny ou Paul publient dans *Pan* ou *Simplizissimus* des caricatures d'une âpreté jusqu'alors inconnue. Les idées du Jugendstil trouvent là un moyen de diffusion d'une rapidité foudroyante.

Variantes berlinoises

Au tournant du siècle, Berlin, par ses dimensions et le bouillonnement de sa vie culturelle, apparaît comme la capitale par excellence de la modernité. En 1898, l'avant-garde artistique a définitivement rompu avec la politique culturelle rétrograde de la cour impériale. Faute d'un véritable soutien, les réalisations architecturales les plus importantes n'expriment que des courants éphémères. Van de Velde aménage de façon spectaculaire l'intérieur de certains magasins. Endell, avec les faibles moyens mis à sa disposition, redécore entièrement la salle du Bunte Theatre. Il crée un univers aux formes bizarres, fantastiques, organiques, qui rejoint celui du studio Elvira. Jusqu'aux vêtements des ouvrières, tout était composé dans la même harmonie de couleurs. Les grands magasins conçus par Bernard Sehring et Alfred Messel se rattachent encore à l'historicisme. Mais certains partis pris — l'ossature apparente des étalages, les surfaces vitrées où se dissout la façade — préfigurent l'architecture moderne.

Berlin, en définitive, offre surtout des variantes monumentales, éclectiques du Jugendstil. Ce que montre bien le tribunal de la Littenstrasse (1896-1905), avec le contraste déroutant entre ses dimensions colossales et ses gracieux escaliers.

ANDREAS LEHNE, historien d'art autrichien, travaille à l'Office national autrichien des monuments historiques. Il est l'auteur de plusieurs publications sur l'art du 19^e et du 20^e siècle.

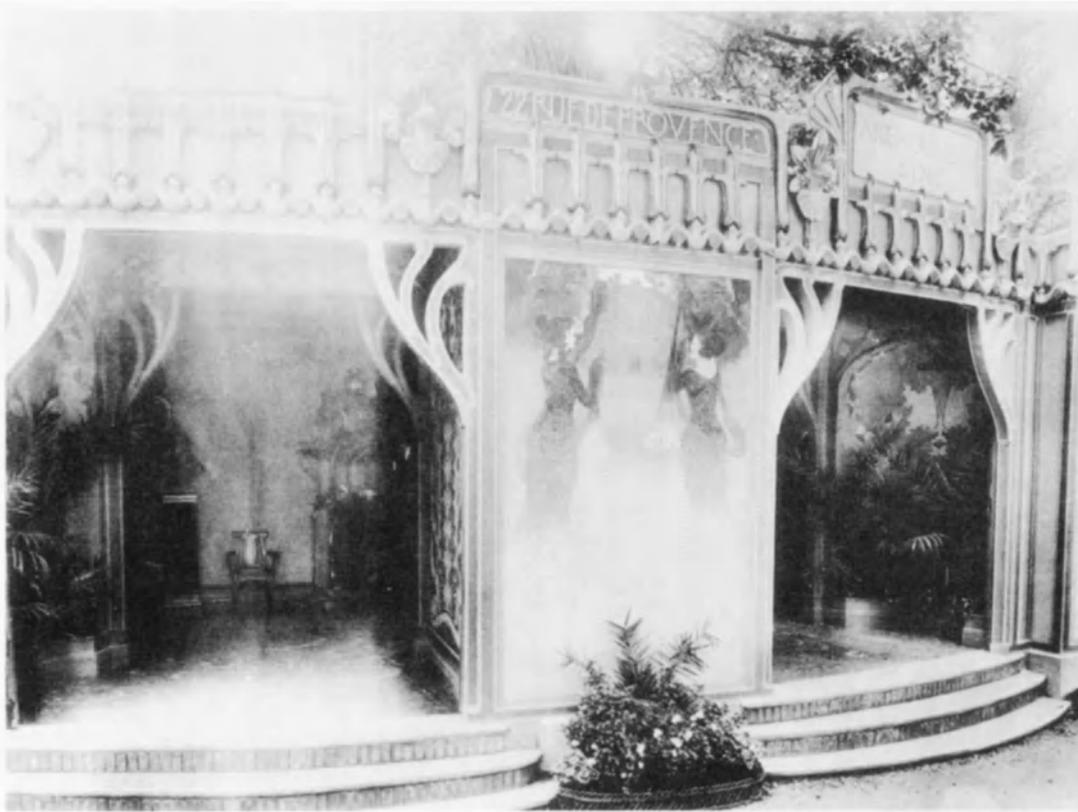
La Sécession viennoise

A l'inverse de l'Allemagne (et en exceptant le cas de la Hongrie, fortement autonome depuis 1867), la monarchie danubienne est un Etat multinational soumis au pouvoir centralisé de Vienne.

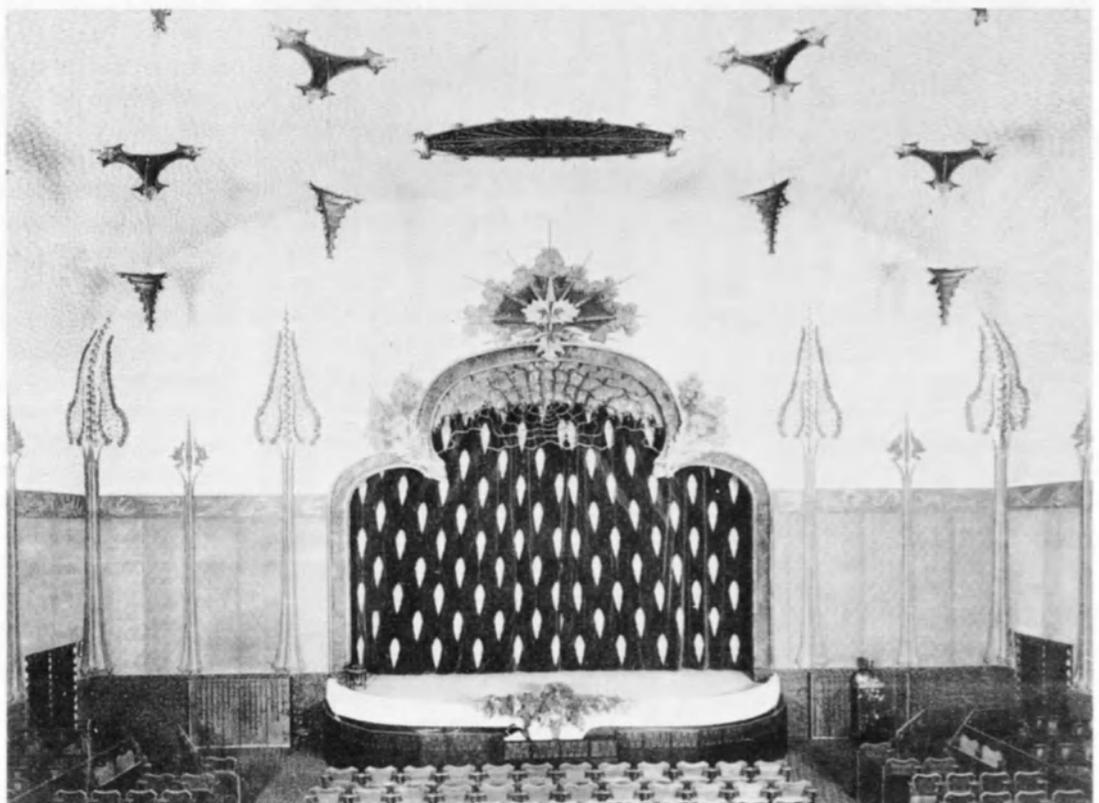
Dans la capitale viennoise, l'Art nouveau trouve en Otto Wagner (1841-1918) son champion. Cet architecte réputé, qui occupe la chaire d'architecture de l'Académie des arts plastiques, réclame ardemment la naissance d'une architecture détachée du pastiche historique et pleinement conforme aux exigences de l'époque moderne. « Seul ce qui est pratique peut être beau » déclare-t-il à ses étudiants.

Dans les stations de métro, dont on lui a confié la décoration en 1894, il exploite d'abord toutes les ressources graphiques du floralisme. Mais il s'oriente bientôt vers un style dépouillé et fonctionnel. Il revêt la Maison majolique de carreaux de faïence lisse pour la rendre plus solide et en faciliter l'entretien, limitant délibérément l'ornement à un rôle de décoration superficielle. Ses immeubles de la Linke Wienzeile aux formes cubiques échappent totalement à l'influence de l'Art nouveau.

En 1897, la version autrichienne de l'Art nouveau est due à un groupe d'artistes d'avant-garde qui fonde à Vienne la Sécession. « A ce feu nouvellement allumé, il faut un lieu d'exposition, un



Ci-contre, le pavillon Art nouveau de Samuel Bing à l'Exposition universelle de Paris, 1900.
Ci-dessous, Bunttes Theatre, August Endell, Berlin, 1901.



foyer qui lui soit propre » écrit un critique d'art de l'époque. C'est Joseph Maria Olbrich (1867-1908), le plus doué des élèves d'Otto Wagner, qui va le construire. L'édifice (Haus der Wiener Sezession, 1898-1899) tient du temple classique, mais il est coiffé d'une coupole de feuilles dorées : ce jeune arbre symbolise l'art nouveau faisant éclater les anciennes conventions.

La Sécession fait paraître en 1898 une revue ambitieuse, *Ver Sacrum*, et organise dans sa Maison des expositions englobant tous les arts, qui connaissent un grand succès. Pour celle qui fut consacrée à Beethoven en 1902, Gustav Klimt (1862-1918), l'animateur incontesté de la Sécession viennoise, créa des fresques sur le thème de la neuvième Symphonie que dirigea à cette occasion Gustav Mahler.

À cette même exposition, Josef Hoffmann (1870-1956), autre élève de Wagner et membre de

la Sécession, participe avec une sculpture cubique, abstraite, qui ne fut guère remarquée, mais qui annonçait un tournant important dans l'histoire de l'Art nouveau viennois. L'âge de l'ornement touche, en effet, à sa fin. Sous l'impulsion d'Hoffmann (et aussi sous une forte influence écossaise), la géométrie va succéder brutalement à la flamme. On ne va plus utiliser que parcimonieusement l'ornement. On va chercher avant tout à mettre en valeur la beauté des matériaux naturels.

Hoffmann donne toute sa mesure avec la résidence qu'il bâtit de 1905 à 1911 à Bruxelles pour le financier belge Adolphe Stoclet. Œuvre d'art totale, dans l'esprit d'Horta, le palais Stoclet, malgré une certaine luxuriance, marque le triomphe des formes pures, nues, servies par des matériaux précieux et une réalisation encore artisanale.

Adolf Loos (1870-1933) va s'insurger contre cette conception architecturale et donner le coup



A gauche, Majolikahaus (Maison majolique), détail de la façade, Otto Wagner, Vienne, 1898. A droite, sommet de la Hochzeitsturm (Tour des noces), Joseph Maria Olbrich, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1905-1908.

de grâce à l'ornement. Farouche et brillant adversaire de l'Art nouveau, qu'il pourfend dans ses nombreux écrits comme étant contraire aux principes mêmes de la civilisation moderne (terme voisin, ici, d'« hygiéniste ») dont il rêve, Loos est un pionnier du style urbain international, débarassé de tout ornement.

Cette tendance cosmopolite viennoise allait à l'encontre des courants artistiques d'autres pays de la monarchie danubienne, qui voyaient dans l'exploitation du registre des formes populaires un moyen de créer une architecture vraiment nationale, comme l'atteste brillamment la version hongroise de l'Art nouveau avec ses multiples références au folklore. Cette tension entre aspirations opposées fut ressentie diversement par de nombreux élèves d'Otto Wagner dans l'entre-deux-guerres. Chez l'architecte slovène Josef Plecnik, surnommé le « Gaudí slave », on trouve un équilibre particulièrement réussi entre l'exigence fonctionnelle, l'invention formelle et l'inspiration folklorique.



Darmstadt : la rigueur de la forme

C'est dans la petite principauté de Hesse-Darmstadt que se produit une accélération décisive. Le grand-duc régnant, Ernst-Ludwig, se révèle acquis aux nouvelles idées artistiques. Il fait transformer les appartements intérieurs de son palais sous la direction de deux architectes anglais, Baillie Scott et Charles Robert Ashbee. Désireux d'encourager les arts en même temps que la production artisanale nationale, il rêve d'installer une colonie d'artistes travaillant en toute liberté et hors de tout souci matériel dans sa capitale, rejoignant par là une des grandes aspirations de l'Art nouveau : la synthèse de l'art et de la vie.

Darmstadt accueille donc en 1899 plusieurs artistes modernes, parmi lesquels le jeune architecte viennois Josef-Maria Olbrich qui crée sur la colline de Mathildenhöhe une « Maison de travail » ou « Temple » entièrement voué au culte de l'activité artistique ainsi que la plupart des bâti-

ments annexes, y compris les maisons d'habitation des artistes.

Seul le Hambourgeois Peter Behrens (1868-1940) construisit sa maison : sa limpidité quasi cristalline, tout en lignes droites, contrastant avec l'esthétique décorative d'Olbrich, suscita un intérêt considérable. Cet édifice correspondait à la seconde étape, à la phase « épurée » du Jugendstil. A Vienne, mais aussi de façon plus générale, celui-ci apparaissait désormais comme une simple mode dont on dénonçait l'exploitation industrielle et commerciale.

Behrens est une figure clé de cette évolution. L'ancien peintre et illustrateur de *Pan* ne marque pas seulement la mort du floralisme en Allemagne, il devient bientôt le pionnier du fonctionnalisme architectural. L'usine de turbines qu'il construisit pour la firme A.E.G. annonce l'ère de l'architecture industrielle. Nombre de ses confrères qui jouèrent ensuite un rôle international, Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier entre autres, travaillèrent dans son atelier. ■





La renaissance nordique à Saint-Pétersbourg

PAR MARIA NACHTCHOKINA ET BORIS KIRIKOV

L'Art nouveau s'accompagne, dans l'architecture russe, d'un intérêt profond pour les plus anciennes traditions. On découvre, au tournant du 20^e siècle, les sortilèges de l'art nordique originel, son archaïsme puissant, et on rêve d'intégrer aux techniques de l'art moderne le folklore et les images de la nature sauvage des régions septentrionales.

On ne se tourne pas seulement vers l'architecture médiévale et populaire du Nord russe, on s'intéresse aussi à la culture des pays scandinaves et de la Finlande. Pas seulement parce que ces pays sont voisins ou liés, comme la principauté finlandaise, à l'empire de Russie, mais parce qu'on les rapproche dans un même sentiment d'unité spirituelle. Aussi peut-on parler, avec Serge de Diaghilev, d'une « Renaissance nordique » qui se montre aussi curieuse du passé, source d'identité, qu'avide de toutes les possibilités nouvelles d'expression.

Deux grands courants s'y distinguent. Le style néo-russe, d'une part, qui puise ses modèles dans l'architecture de Novgorod, de Pskov et du Nord russe, et s'épanouit à Moscou.

L'autre, qui nous intéresse ici, est l'art Nordique moderne. Cette ramification de l'Art nouveau brille surtout à Saint-Pétersbourg (l'actuelle Leningrad), capitale de la Russie. Son essor est étroitement lié à l'influence du « romantisme national » finlandais et, dans une moindre mesure, suédois.

Les affinités entre les écoles d'architecture pétersbourgeoise et finnoise, facilitées par la proximité géographique des deux pays, sont encore accrues par la présence active d'architectes finnois dans la capitale russe et une participation conjointe aux expositions nationales et universelles. Le peintre Akseli W. Gallen-Kallela (1865-1931), créateur aux talents multiples, illustrateur notamment du *Kalevala*, est l'un des pères du « romantisme national », ce mouvement finnois qui marque la naissance d'une architecture nouvelle. Il participera à l'exposition nationale de Nijni-Novgorod (1896) comme à celles organisées à Saint-Pétersbourg, et il dessinera de nombreux projets d'architecture pour cette ville ainsi que pour Moscou et Revel (l'actuelle Tallin).

Dans leurs œuvres, architectes russes et finnois marient harmonieusement les innovations techniques à une stylisation aiguë des motifs de l'art traditionnel scandinave, russe et carélo-finnois — symboles solaires, images animales et végétales — et conjuguent habilement les matériaux naturels, pierre et bois.

Ce style trouve son terrain d'élection à Saint-Pétersbourg, la ville au double visage. D'un côté, c'était une cité tournée vers la Baltique, marchande, bourgeoise et à vocation européenne, une monumentale Rome du Nord en pleine croissance. De l'autre, elle apparaissait comme une Babylone éphémère, menacée d'engloutissement par les immensités marécageuses, sauvages, sur lesquelles on l'avait bâtie. C'était une rencontre extraordinaire entre la volonté humaine et la puissance d'un paysage naturel.

Dans le Nordique moderne s'exprime la nostalgie de la beauté du monde originel. Cet amour de la nature poussé, selon Diaghilev, jusqu'à « l'adoration païenne », éclate dans l'architecture de nombreux édifices de la ville. Les façades sont peuplées d'animaux, d'oiseaux, de poissons, d'arbres et de fleurs stylisées. Sous l'influence finnoise, on a découvert l'expressivité des rudes surfaces granuleuses, comme le granit, et le pouvoir évocateur de l'alliance entre matériaux naturels et artificiels. Les énormes moellons des murs rappellent les vieilles légendes celtes des « pierres mauvaises ». Le quotidien s'imprègne ainsi d'une forte tonalité romantique.

Saint-Pétersbourg abritait alors des colonies suédoises et finlandaises. C'est un brillant architecte, pétersbourgeois de naissance et suédois de nationalité, Liedwal, qui est le fondateur du Nordique moderne dans la capitale de la Russie. La maison qu'il construit au 3 avenue Kaménoostrovski (l'actuelle avenue Kirov), sa première création majeure (1899-1904) avant les chefs-d'œuvre qu'il réalisera en Suède, contient déjà tout le programme propre à ce style : liberté des volumes, diversité formelle des fenêtres, raffinement de l'accord des matériaux, univers mystérieux de la forêt dont la profusion décorative ne nuit nullement à la rationalité fonctionnelle de l'édifice.

Autre fleuron du Nordique pétersbourgeois, sans doute le plus beau : la maison de rapport du 11 rue Strémiannaïa (1906-1907), œuvre de Vassiliev et Boubyr. Le décor aux images d'un symbolisme extrêmement stylisé fusionne avec le cadre architectonique pour former un tout organique. L'élégante simplification des formes à laquelle aspirait le Nordique moderne atteint ici un point de perfection.

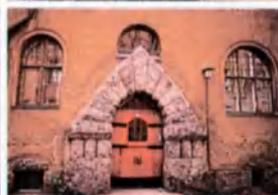
Ainsi la Renaissance nordique, au début du siècle, a-t-elle subtilement réaffirmé, sans altérer son aspect européen et classique, la personnalité baltique de Saint-Pétersbourg. ■



Verrière d'escalier (détail),
maison d' A. Ghimpel et
V. Illiachev, Saint-Pétersbourg
(l'actuelle Leningrad),
1906-1907.

MARIA NACHTCHOKINA, d'URSS, est chargée de recherche à l'Institut national de la théorie de l'architecture et de l'urbanisme (Moscou).

BORIS KIRIKOV, d'URSS, est chargé de recherche à l'Institut de la théorie de l'architecture et de l'urbanisme (Leningrad).



De haut en bas et de gauche à droite :
 pignon de maison, F. Liedwal, Saint-Pétersbourg, 1899-1904 (a).
 Porte d'entrée, quartier Eira, Helsinki (b).
 Musée Gorki, Moscou, 1902 (c).
 Porche d'entrée (détail), E. Morozov, Saint-Pétersbourg, 1911-1912 (d).
 Porte d'entrée, quartier Katajanokka-Katudden, Helsinki (e).
 Entrée, quartier Eira, Helsinki (f).
 Entrée à colonnes, quartier Katajanokka, Helsinki (g).
 Ornement sculpté, maison du quartier Eira, Helsinki (h).



Ci-contre et dans le sens des
aiguilles d'une montre :
façade de la Casa Lleó
Morera, Lluís Domènech i
Montaner, Barcelone.
Casa Amatller,
Josep Puig i Cadafalch,
Barcelone, 1898-1900.
Deux vues de l'hôpital
Sant Pau, Lluís Domènech i
Montaner, Barcelone,
1902-1912.
Eglise Vistabella, Josep Maria
Jujol, Tarragone, 1918-1923.



Barcelone la Moderniste

PAR ALBERT GARCIA ESPUCHE



Bracelet,
Lluís Masriera, 1900.

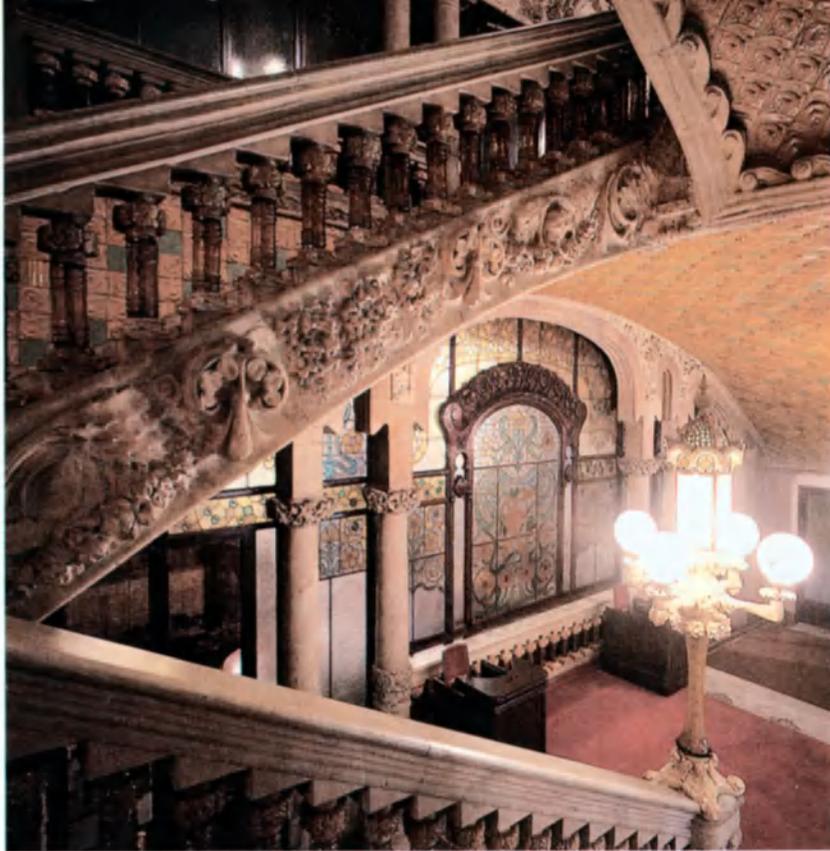
AU milieu du 19^e siècle, Barcelone était une cité en pleine expansion qui étouffait dans son corset de murailles. Quand on décida enfin d'abattre les fortifications, les immenses espaces en friche qui entouraient la vieille cité devinrent pour les architectes chargés de bâtir la ville nouvelle un champ d'expérimentation qui marque un tournant décisif dans l'histoire de l'urbanisme contemporain.

La nouvelle Barcelone commence à sortir de terre avec la création d'un quartier résidentiel bourgeois dont le cœur est le célèbre Paseo de Gracia. La transformation et l'aménagement de cette partie de la ville marquent la naissance du Modernisme, version catalane de l'Art nouveau.

Lorsque l'architecture moderniste connaît son plein essor, en 1900, la conception de la ville nouvelle est clairement établie : autour du centre prestigieux de l'Eixample (le Paseo de Gracia et les rues avoisinantes), aux demeures raffinées, on a prévu un ensemble de quartiers aux habitations plus modestes, quadrillage urbain dû à l'ingénieur Cerdà, puis, à la périphérie, les grands bâtiments publics (hôpitaux, prisons, abattoirs) et la zone industrielle.

De cet espace urbain le Modernisme va pénétrer toutes les articulations : dans les faubourgs surgissent de grands ensembles utilitaires comme l'hôpital Sant Pau ; au centre, près du Paseo de Gracia, on aménage un quartier élégant, le « Quadrat d'Or » ; de nombreuses demeures particulières voient le jour — certaines, comme la Pedrera de Gaudí, remplacent des constructions anciennes. Ainsi se dessine un paysage architectural d'une exceptionnelle homogénéité.

Les architectes modernistes ne se contentent pas de bâtir du nouveau : ils transforment, aménagent et embellissent des édifices déjà existants. Les célèbres maisons modernistes du Paseo de Gracia sont d'anciens édifices rénovés par des architectes renommés, comme les « casas » Lleó Morera, Amatller et Batlló dues respectivement à Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch et Antoni Gaudí. Cette influence se manifeste également dans les boutiques de luxe qui se créent au rez de chaussée ou à l'entresol de maisons plus anciennes.



De la ville à la maison, de l'immeuble à la chaise

Le style nouveau se caractérise par une capacité à investir tous les domaines d'expression, comme en témoignent les superbes tableaux, dessins et sculptures modernistes de Casas, Rusiñol, Llimona, que l'on peut voir dans les musées de Barcelone, mais surtout les créations exubérantes associées à la vie quotidienne de la grande bourgeoisie catalane du début du siècle.

Dans ces demeures où rien n'est laissé au hasard, on a l'impression que le luxe et le raffinement inouïs de l'ornementation extérieure se prolongent sur les murs et les plafonds des appartements, envahissent chaque pièce, chaque portion de l'espace intérieur. Carrelages et plafonds, cheminées, portes et fenêtres font corps avec l'architecture ; les meubles créés par les artisans — tables, lits, armoires, paravents — s'inscrivent parfaitement à leur place dans ce cadre subtilement élaboré ; une même harmonie préside au choix des autres éléments décoratifs : tapisseries, luminaires, etc.

Le génie des grands architectes modernistes est d'avoir su créer ces œuvres d'art total en s'entourant d'une équipe d'artisans spécialisés, capables, sous leur direction, d'unir leurs efforts pour aboutir à une œuvre cohérente, aussi riche et passionnante dans sa conception d'ensemble que dans toutes ses parties considérées individuellement. Le Palais de la Musique ou l'hôpital Sant Pau, dus à Domènech i Montaner et à son équipe, en sont d'impressionnants exemples.

Mais Domènech i Montaner lui-même, comme Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch, Rafael Masó ou Josep Maria Jujol, nous étonnent peut-être encore davantage quand ils parviennent au même résultat dans un cadre beaucoup plus limité. C'est un des apports les plus originaux de l'Art nouveau catalan. La Casa Lleó Morera, sur le Paseo de Gracia, l'illustre magnifiquement. Domenèch i Montaner fut confronté à la tâche difficile de transformer et embellir un édifice situé sur un terrain exigu et irrégulier en forme de triangle pour en faire une création représentative du nouveau style. En tirant parti de ces contraintes, en obtenant de l'équipe qui travailla à l'ornementation extérieure et intérieure une extraordinaire cohésion, il est parvenu à faire d'un modeste édifice un authentique palais.

De multiples exemples témoignent de ce génie transformateur. Dans la Pedrera de Gaudí, comment ne pas être ébloui par le talent avec lequel son assistant Josep Maria Jujol a dessiné le décor des plafonds en plâtre et les piliers de pierre ? Entre ses mains, il est vrai, un simple encrier de laiton devient une œuvre d'une ampleur magistrale. ■



Ci-dessus et ci-contre, deux vues du Palais de la musique de Lluís Domènech i Montaner, Barcelone : l'escalier et la mosaïque du plafond (détail), 1905-1908. En bas à gauche, plafond de mosaïque, Josep Pey, Casa Lleó Morera, Barcelone, 1905-1906. En bas à droite, siège à deux places, Joan Busquets i Jané, 1902.



ALBERT GARCIA ESPUCHE, historien catalan de l'architecture, est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Espace et société dans la Barcelone préindustrielle* (1984) et *Architecture et urbanisme à l'Exposition universelle de Barcelone, 1888* (1989).



Mythologie cubaine

PAR ENRIQUE CAPABLANCA



Vestibule du Musée de la pharmacie, vieille ville de La Havane, début du siècle.

ON ne saurait trop rappeler le rôle de l'immigration catalane dans la genèse de l'Art nouveau cubain. En effet, les principaux créateurs du mouvement se recrutaient parmi les maçons, tailleurs de pierre, forgerons, charpentiers et autres artisans d'origine espagnole, mais surtout catalane, arrivés dans l'île entre 1902 et 1930 avec leurs traditions, leurs styles et leurs techniques. Même son nom a été d'abord emprunté à la Catalogne puisque ce n'est qu'au bout de plusieurs

décennies qu'on a préféré au terme de « Modernisme » l'expression plus universelle d'« Art nouveau ».

Cette influence catalane directe ne doit pas pour autant faire oublier que les jeunes architectes et artisans locaux connaissaient parfaitement les principaux courants de l'Art nouveau et ses variantes esthétiques grâce aux revues étrangères qu'ils lisaient avec une curiosité passionnée. Certes, la distance atténuait quelque peu le caractère tranché de certaines prises de position et

ENRIQUE CAPABLANCA, architecte et sculpteur cubain, expert du Centre national de conservation, restauration et muséologie, est professeur à l'université de La Havane.



Siège de la société
« Le sceptre d'or », au centre
de La Havane.
Ci-dessous, exemple
d'architecture coloniale, une
des sources d'inspiration de
l'Art nouveau cubain.

souvent les frontières du nouveau style, au contact d'une autre réalité et d'une autre tradition architecturale, s'estompaient ou se modifiaient.

Au début, faute de bien comprendre la véritable nature de l'Art nouveau, on désigna comme tel tout édifice au décor surchargé de fleurs et de guirlandes, alors qu'il s'agissait dans la plupart des cas d'un compromis entre l'esthétique nouvelle et l'éclectisme fin de siècle, donnant parfois, il est vrai, d'heureuses surprises. Mais très vite on apprit à mieux reconnaître les traits et critères de composition du nouveau style ; ils apparurent bientôt, transposés, dans les principales villes du pays, à commencer par la Havane. Surtout dans les habitations, car il est rare de rencontrer dans les édifices publics l'influence de l'Art nouveau, jugé sans doute trop frivole pour représenter dignement la jeune république.

L'Art nouveau cubain doit incontestablement beaucoup aux modèles européens, qu'ils soient français, belges, italiens ou catalans, mais ces influences ne suffisent pas à le définir. L'assimilation rapide de celles-ci n'aurait pas été possible sans certaines affinités avec la culture locale : les arcs composites, le dynamisme des courbes, le goût pour les céramiques et pâtes de verre colorées, les motifs en fer forgé sont profondément enracinés dans l'architecture cubaine des siècles antérieurs.

Quant au caractère ambigu et composite du nou-

veau style, tel qu'il apparaît à Cuba, il reproduit l'amalgame d'éléments très divers que l'on constate déjà dans ses modèles européens. On ne s'étonnera donc pas de voir le néogothique et le néomudejar faire bon ménage avec d'autres éléments historicistes dans nombre de monuments de l'Art nouveau cubain. Une autre caractéristique est l'emploi de la sculpture pour représenter non seulement des végétaux, mais des formes animales et humaines, donnant naissance à une sorte de mythologie typiquement havanaise.

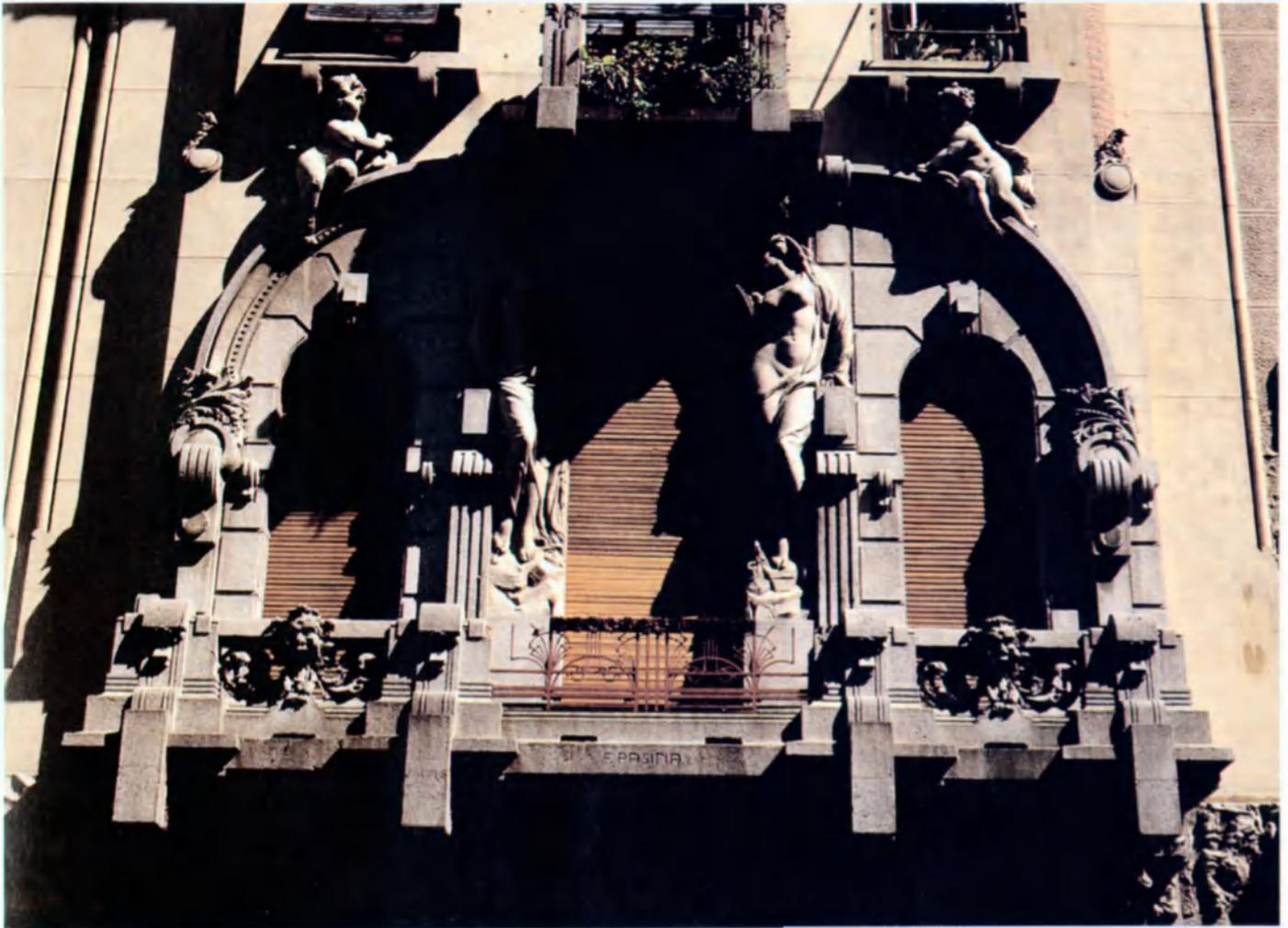
Cela dit, il faut préciser que la fortune de l'Art nouveau à Cuba n'est pas due à l'initiative de quelques architectes isolés, mais aux artisans du bâtiment qui ont créé des éléments en série reproduits à des centaines d'exemplaires dans toute l'île.

Certains de ces entrepreneurs eurent un tel succès que très vite l'Art nouveau fut considéré comme une spécialité des maîtres maçons et, partant, comme une sorte de genre mineur en architecture. De là à dévaloriser le nouveau style, il n'y avait qu'un pas, qui fut franchi dans les années 20, quand historiens d'art et critiques décrétèrent qu'il s'agissait d'un mouvement outrancier et décadent. Dès lors, les architectes soucieux de considération commencèrent à prendre leurs distances vis-à-vis de cette esthétique ; l'on vit même certains de ceux qui avaient contribué à son essor se tourner ostensiblement vers des formes plus classiques et conventionnelles...



Une révolution esthétique

PAR JORGE O. GAZANEO



AUX environs de 1900, bon nombre de jeunes intellectuels d'Amérique latine qui avaient étudié à Paris, Bruxelles, Barcelone ou Berlin, s'enthousiasmaient pour la révolution esthétique de l'Art nouveau, bientôt suivis par toute une bourgeoisie prospère habituée à se rendre en Europe.

Cet engouement fut particulièrement marqué en Argentine, où la bourgeoisie aisée (grands propriétaires terriens, banquiers, marchands et financiers) constituait un public très réceptif. Certains d'entre eux descendaient de familles installées en Argentine depuis le 18^e siècle, mais la grande majorité étaient des immigrants de plus fraîche date. Beaucoup d'entre eux allaient devenir par la suite des acteurs importants de la modernité en politique, en économie ou dans les arts.

A cette époque, l'Argentine était une démocratie progressiste en pleine évolution. La dernière partie du 19^e siècle avait vu une forte immigration européenne et l'afflux de capitaux européens qui permirent de

Façade de maison, Virgilio Colombo, Buenos Aires.
Ci-contre, entrée d'immeuble, Jules Lavirotte, 29, avenue Rapp, Paris, 1901.
Sculptures et ornements par Larrivée et Bigot.



construire un vaste réseau de voies ferrées et d'entreprendre de grands projets d'irrigation. Des quartiers résidentiels tout neufs accueillait une classe moyenne florissante de fonctionnaires, commerçants, industriels ou banquiers. Cette nouvelle génération commençait à imposer une vision du monde nettement plus internationaliste que celle des vieilles familles créoles de souche hispanique qui avaient patiemment construit la République.

L'Argentine traditionnelle faisait d'ailleurs bon visage aux nouveaux arrivants, colons et investisseurs, qui se fixaient essentiellement dans les régions portuaires, Buenos Aires, Rosario ou Bahia Blanca. Vers 1900, ces trois villes avaient changé au point qu'on aurait eu du mal à retrouver des traces de leur passé colonial. Buenos Aires, en particulier, était devenu une capitale moderne, grand centre bancaire et financier, siège du gouvernement et de l'administration. C'est dans ce contexte de prospérité urbaine que l'Art nouveau allait s'épanouir.

Les historiens estiment aujourd'hui que l'Art nouveau s'inscrit en réalité dans un mouvement intellectuel beaucoup plus profond de la société argentine de l'époque. « Lorsque vers 1885, écrit l'un d'eux, quelques-uns des membres les plus actifs de l'intelligentsia commencèrent à s'intéresser aux idées socialistes et à la politique, d'autres choisirent d'exercer leur zèle réformiste sur le front de l'art. » Aux relations amicales entre les partis socialistes argentin et belge faisaient écho les affinités esthétiques entre les milieux artistiques argentins et les cercles bruxellois de la Libre esthétique ou les rédacteurs de la revue *L'art moderne*, qui allaient jouer l'un et l'autre un rôle essentiel dans la diffusion de l'Art nouveau. La bibliothèque de l'école d'architecture de l'université de Buenos Aires conserve d'ailleurs des collections complètes des revues européennes d'avant-garde : *The Studio*, *Art et décoration* et *La revue des arts décoratifs*, ce qui prouve que les partisans argentins du nouveau style étaient très informés et proches de leurs modèles européens.

Les architectes et décorateurs argentins importaient d'ailleurs en masse leurs matériaux, et surtout de France et de Belgique : ensembles de mobiliers conçus par l'architecte belge Gustave Serrurier-Bovy ; miroirs, vases, bronzes et ivoires signés Lalique ou Gallé ; architectures métalliques sorties des usines Eiffel. On apprenait à traiter l'espace comme les maîtres européens, en faisant appel aux nouvelles techniques nées de la révolution industrielle. Les édifices s'ouvraient largement au soleil et à la lumière grâce aux structures métalliques qui permettaient de supprimer les murs porteurs. La richesse des nouveaux matériaux, comme la majolique ou les verres à la pâte colorée, offrait aux décorateurs une palette d'un raffinement sans précédent. Les Argentins découvraient ainsi une esthétique lumineuse et vibrante qui tranchait avec le morne ennui des salons victoriens ou Second empire. Aujourd'hui, la plupart de ces architectures intérieures ont disparu ou ont été défigurées par des transformations successives.

La révolution esthétique par l'Art nouveau ne devait durer que quelques années en Amérique latine : l'art de vivre de la Belle Epoque, dont elle fut un reflet tardif, allait être brisé net par la Première Guerre mondiale. ■



Angle d'un immeuble de J.J. García Nuñez, à Buenos Aires, rappelant la maison Tassel (ci-contre) construite par Horta à Bruxelles en 1893.



JORGE O. GAZANEO, architecte argentin, membre de l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites), est professeur à l'université de Belgrano et à l'université de Buenos Aires.



Les droits de l'enfant

Fruit de dix années d'étude, la Convention des droits de l'enfant a été adoptée par les Nations-Unies le 20 novembre 1989. Pour la première fois, dans l'histoire du droit international, les droits des enfants ont été codifiés sous la forme d'un traité qui aura force contraignante pour les Etats qui le ratifieront. La Convention comprend un certain nombre de dispositions générales visant à assurer le respect des droits de l'enfant dans des domaines importants pour ses besoins et ses intérêts fondamentaux. Elle offre en outre une protection aux enfants se trouvant dans des situations particulièrement difficiles. Ses dispositions, fondées sur le principe de l'absence de discrimination, s'appliquent à toutes les personnes de moins de 18 ans, sauf si, selon la législation du pays, la majorité est atteinte plus tôt. La Convention n'entrera en vigueur qu'après sa ratification par vingt pays. En juin 1990, ils étaient sept à l'avoir déjà fait (Ghana, Vietnam, Vatican, Belize, Guatemala, Equateur, France).



Une crise de croissance

La population du globe augmente au rythme de trois naissances par seconde, soit quelque 250 000 individus par jour — croissance démographique sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Ce sont les pays en développement qui connaissent la plus forte accélération. Comment protéger l'environnement, déjà dégradé, d'un tel choc ? Le Fonds des Nations-Unies pour les activités en matière de population (UNFPA) préconise trois mesures : changer de politique énergétique — en adoptant notamment les sources d'énergie renouvelables comme la solaire et l'éolienne —, arrêter la déforestation et freiner la croissance démographique.



La première fleur

Une plante fossile longue de 2 cm et vieille de 120 millions d'années serait, selon des chercheurs américains, l'ancêtre des plantes à fleurs actuelles. Découvert en Australie il y a une dizaine d'années, ce fossile qu'on croyait une fougère est apparu, grâce à des images photographiques de haute définition, comme étant un morceau de branche d'angiosperme, plante à fleurs possédant des ovules contenus dans une cavité close. Cette découverte permettra de mieux comprendre la brusque apparition, dans le cours de l'évolution, de plantes à fleurs de grandes dimensions.



Le prix Bolívar

Vaclav Havel, président de la Tchécoslovaquie, est le lauréat du prix international Simón Bolívar 1990. Ce prix, d'un montant de 25 000 dollars, est décerné, tous les deux ans, par le directeur général de l'Unesco. Il récompense une activité particulièrement méritoire qui, en conformité avec les idéaux du Libérateur vénézuélien, a contribué à la liberté, à l'indépendance et à la dignité des peuples ainsi qu'au renforcement de la solidarité entre les nations, favorisé leur développement ou facilité l'avènement d'un nouvel ordre économique, social et culturel international. Cette activité peut revêtir la forme d'une création intellectuelle ou artistique, d'une réalisation sociale ou d'une action de sensibilisation de l'opinion publique. Les deux premiers lauréats *ex æquo* du prix Bolívar décerné en 1983 ont été le roi Juan Carlos d'Espagne et Nelson Mandela... alors en prison.



Un trésor espagnol

D'un vieux galion espagnol, dont l'épave gît sur le fond au sud-

ouest de la Floride, on a remonté un lingot d'or, à peine plus gros qu'une tablette de chocolat, mais pesant 680 grammes. Ce galion faisait sans doute partie d'un convoi de navires chargés d'or et de pierres précieuses, qui quittèrent la Havane en 1622. Surpris par l'ouragan, neuf d'entre eux firent naufrage. Le lingot a été ramené à la surface grâce à un véhicule télécommandé à l'appareillage électronique ultra-perfectionné : il peut détecter, filmer et ramener des objets aussi petits qu'un pépin de raisin.



Les lettres de Christophe Colomb

Il semblait exclu de trouver de nouvelles sources historiques sur la découverte de l'Amérique par les Européens. Or, on vient de faire une découverte capitale : un document manuscrit du 16^e siècle contenant copie de la correspondance inédite de Christophe Colomb avec les Rois Catholiques à propos de ses voyages en Amérique. Apport décisif à la célébration, en 1992, du cinquantième centenaire de la Découverte, *El Libro Copiador de Cristóbal Colón* (Copie des lettres de Christophe Colomb) vient d'être publié en Espagne par le ministère de la Culture et les Editions Testimonio Compañía, dans la remarquable collection « Tabula Americae » consacrée à la découverte de l'Amérique et à la rencontre des deux mondes.



Isabelle et Ferdinand

Isabelle et Ferdinand d'Espagne, le légendaire couple royal du 15^e siècle auquel le pape Alexandre VI donna le titre de « Rois Catholiques », vont être les héros d'une série télévisée en six épisodes à grand spectacle. Cette coproduction hispano-américaine, au budget d'environ 15 millions de dollars, se veut une restitution historiquement fidèle de

l'Espagne de cette époque. Le célèbre scénariste américain James Goldman sera assisté par des historiens espagnols. Le tournage d'*Isabel y Fernando*, en anglais, aura lieu intégralement en Espagne et durera jusqu'en 1992.



Les grenouilles donnent l'alarme

Selon de nombreux spécialistes, les batraciens voient leurs effectifs diminuer, aussi vite que mystérieusement, dans plusieurs régions du globe : Etats-Unis, Canada, Australie et certains pays d'Europe comme le Danemark, le Royaume-Uni, la Pologne et la Hongrie. Les causes en seraient les changements climatiques dus à la dégradation du milieu naturel, les pluies acides et les effets néfastes des herbicides et des pesticides. Pour Pere Alberch, directeur du muséum de Sciences naturelles de Madrid et spécialiste des batraciens, cette disparition des grenouilles pourrait s'expliquer par l'hypersensibilité de leur organisme aux changements climatiques — il faudrait y voir un premier signal d'alarme.



Naissance d'un dinosaure

Un dinosaure d'un type non étudié jusqu'à présent vient d'être reconstitué par un groupe de chercheurs espagnols à partir d'ossements fossiles trouvés à Lérida. Le *Pararhabdodon isonense* vivait il y a environ 65 millions d'années dans le bassin du Tremp, près des Pyrénées. Herbivore de la famille de l'iguanodon, il mesurait cinq mètres, avait les membres antérieurs très courts et était bipède. Cette trouvaille, aux dires des paléontologistes espagnols, offre d'autant plus d'intérêt que cet animal vivait à la fin du Secondaire, époque où les dinosaures avaient presque disparu.

SAUVER L'ARCHITECTURE SOURIANTE

PAR HANS-DIETER DYROFF

DIX-NEUF pays* collaborent actuellement au projet Unesco d'étude et de protection du patrimoine architectural de l'Art nouveau et du Jugendstil — l'« architecture souriante », pour reprendre l'expression récemment utilisée lors d'une rencontre de spécialistes.

L'Art nouveau est d'une certaine façon le précurseur du dialogue des cultures, qui est au cœur du programme d'action de l'Unesco. Cet aspect est particulièrement mis en évidence à Kecskemet, en Hongrie, où le projet est né en 1985 lors d'une rencontre de spécialistes. La ville compte en effet bon nombre de splendides édifices du début du siècle, dont un superbe hôtel de ville conçu par l'architecte hongrois Odön Lechner (1845-1914). Mais malgré son caractère typiquement hongrois, cette architecture est aussi le fruit d'un réseau très dense d'échanges et d'influences à l'échelle internationale, et elle témoigne du dynamisme d'un mouvement qui s'est étendu non seulement à toute l'Europe, mais aussi à d'autres continents.

Ce projet a très vite suscité un vif intérêt. La commission nationale de

la République fédérale d'Allemagne, basée à Bonn, fut chargée de la coordination : l'avant-projet qu'elle avait établi fut approuvé en 1985 par la conférence générale de l'Unesco. L'année suivante, des spécialistes européens se réunissaient à Heiligkreuztal (RFA) pour tenter de dégager les traits distinctifs de l'architecture Art nouveau. Tâche difficile, compte tenu de la multiplicité des créateurs et des techniques. Finalement, ils s'accordèrent sur une définition assez large pour englober à la fois le travail des grands créateurs qui mirent toutes les techniques artisanales au service d'une « œuvre d'art totale » et celui de créateurs moins ambitieux qui n'en ont pas moins joué un rôle décisif en tant qu'urbanistes ou que propagateurs de l'Art nouveau sur le plan international.

L'étape suivante consistait à recueillir et à analyser un maximum d'informations sur le patrimoine immobilier de l'Art nouveau pour un éventuel travail de préservation. Cela a permis de constituer un ensemble de données sur les échanges internationaux et les techniques de construction, notamment l'expérimentation

de nouveaux matériaux au tournant du siècle. En ce qui concerne la diffusion de l'Art nouveau, on ne saurait trop insister sur le rôle des revues illustrées à grand tirage comme le magazine allemand *Jugend* qui popularisa, à grand renfort de photographies, toutes les nouvelles tendances de l'architecture et des arts. Le projet de l'Unesco vise donc, entre autres, à rassembler une importante documentation photographique sur l'Art nouveau et à favoriser la concertation sur les moyens de les préserver. La commission nationale de la RDA pour l'Unesco a organisé sur ce thème une exposition qui a également circulé en Finlande et en RFA. Les autres pays participants envisagent des manifestations similaires.

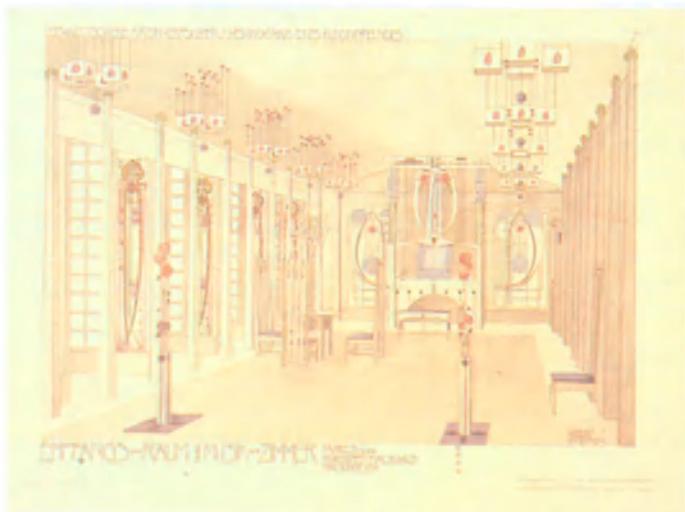
L'intérêt croissant que soulève ce projet s'explique par plusieurs raisons. Il y a d'abord la fascination qu'exerce une époque où le progrès mécanique et technique, le développement des transports et des communications, et la foi dans l'avenir ont puissamment stimulé l'innovation dans les domaines architectural et artistique. Il y a aussi la redécouverte de l'œuvre de grands architectes comme Henry van

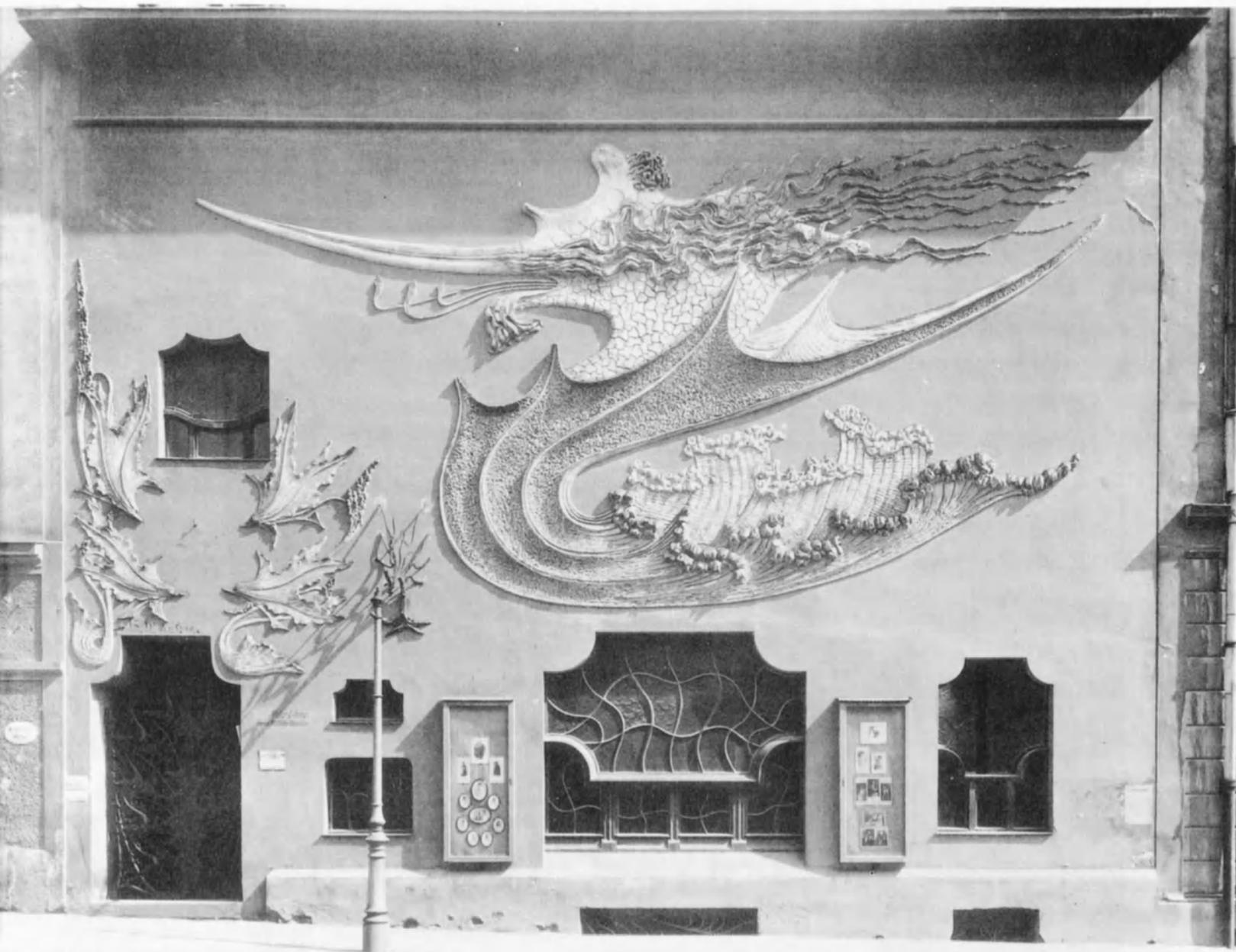
de Velde, Hermann Obrist, Otto Wagner, Eliel Saarinen parmi tant d'autres.

Un corpus considérable a été ainsi constitué, depuis les bibliographies critiques sur l'état actuel des recherches jusqu'aux répertoires des monuments, spécialistes, entreprises, matériaux, etc. L'équipe du projet de l'Unesco est désormais en mesure d'appuyer de ses avis et de son assistance les mesures spécifiques de préservation, en sachant fort bien que son aide ne peut être que le complément des efforts, du dévouement et de l'esprit d'initiative des associations locales. ■

* Argentine, Autriche, Belgique, Bulgarie, Cuba, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Irlande, Italie, Luxembourg, Norvège, Portugal, République démocratique allemande, République fédérale d'Allemagne, Tchécoslovaquie, URSS et Yougoslavie.

HANS-DIETER DYROFF, historien d'art allemand, dirige la section culturelle de la Commission nationale allemande pour l'Unesco (Bonn, RFA). Il est le coordonnateur du Projet international d'étude et d'action de l'Unesco sur l'architecture Art nouveau/Jugendstil.

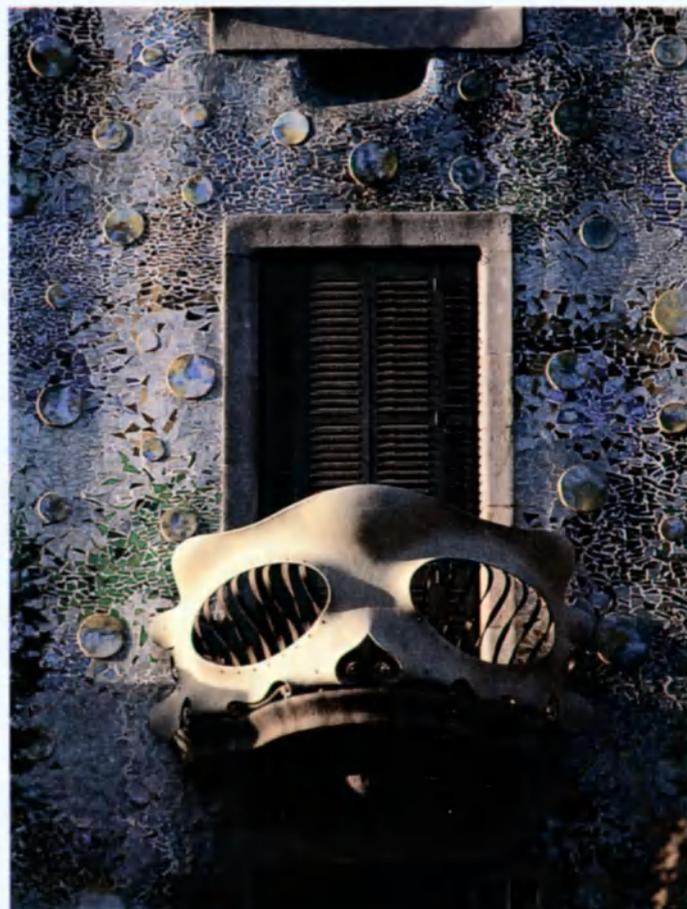




Réalisé, sauvé ou perdu

A l'extrême gauche, salle de musique de la Maison d'un amateur d'art. Ce projet d'édifice, présenté par Charles Rennie Mackintosh au concours de Darmstadt en 1901, ne fut pas retenu. Aujourd'hui son projet devient réalité : la Maison est en cours de construction à Glasgow. A gauche, l'hôtel Valtionhotelli, dessin de l'architecte Usko Nyström, Imatra (Finlande), 1903-1905. Cet édifice a été l'objet d'une restauration complète et approfondie. A droite et à l'extrême droite, deux vues de l'intérieur dans son état actuel. Ci-dessus, façade principale de l'atelier Elvira d'August Endell, à Munich, détruit en 1944.





DALÍ, LE PROPHÈTE

PAR EZIO GODOLI

De gauche à droite : couverture, composée par André Derain, du numéro 3-4 de la revue *Minotaure*, où parut en 1933 l'article de Salvador Dalí. Quatre aspects de l'œuvre d'Antoni Gaudí à Barcelone : un balcon de la Casa Batlló, (1904-1906), un monstre et un pavillon du Parc Güell (1900-1906), une cheminée du Palais Güell (1910).

EZIO GODOLI, historien d'art italien, est titulaire de la chaire d'histoire de l'architecture à l'université de Florence. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'Art nouveau, notamment *Paris Art nouveau architecture et décoration* (avec F. Borsi, Paris et New York 1989) et *Dictionnaire des illustrateurs symbolistes et Art nouveau* (avec G. Fanelli, Florence 1990).

LA diffusion de l'architecture Art nouveau en Europe latine s'est manifestée par une telle pluralité d'expressions stylistiques, même à l'intérieur de chaque pays, qu'il se révèle difficile de lui trouver un dénominateur commun.

Tout confirme l'interprétation selon laquelle elle s'est propagée dans ces pays comme une seule langue, une « koinè » qui, après avoir éclaté, s'est enrichie et différenciée par contamination avec des formes lexicales empruntées aux dialectes, tout en conservant certaines constantes syntaxiques. Cette architecture aspirant à collaborer avec tous les arts figuratifs et décoratifs a disposé, en effet, d'un ensemble extrêmement diversifié de traditions artistiques. Son caractère composite et sa variété sont dus autant à une tendance cosmopolite qu'au souci de prolonger le répertoire traditionnel des formes nationales ou régionales.

L'architecture Art nouveau s'est développée en Europe latine avec plus ou moins de retard par rapport à d'autres régions d'Europe et sans fortes impulsions autochtones, à l'exception du Modernisme catalan, qui se distingue par un désir précoce d'affirmer une identité nationale.

S'il est vain de rechercher des éléments d'une unité stylistique entre les différents pays latins (à l'exception, peut-être, de l'Espagne et du Portugal), il n'est pas impossible de trouver à ces langages distincts une poétique commune. Là réside peut-être la clef permettant de définir une possible identité latine de l'architecture Art nouveau.

Cette clef, c'est Salvador Dalí qui l'a suggérée dans ce qui reste l'une des plus précoces apologues et l'une des plus pénétrantes lectures de l'architecture Art nouveau : son article-essai *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern style*, paru

en 1933 dans la revue surréaliste *Minotaure*.

Par cette interprétation provocante, faite au cœur des années trente, à un moment où l'on souscrivait dans le monde entier à la doctrine du rationalisme architectural, Dalí a lancé un double message, qui devrait donner à réfléchir aux historiens. En puisant dans les poétiques de l'Art nouveau les éléments les plus assimilables par l'art surréaliste, il affirme clairement l'existence, entre l'Art nouveau et les avant-gardes du 20^e siècle, d'un réseau de relations autrement complexe que celui dont le crédit habituellement l'historiographie. En revalorisant les aspects les plus « alogiques », à la limite du « démentiel », de l'architecture Modern style, il démontre aussi que, pour pleinement comprendre et juger l'apport de l'Art nouveau à l'art et à l'architecture modernes, il ne faut pas faire abstraction des œuvres les plus compromises



avec le mauvais goût. C'est même précisément en fouillant dans ces rebuts que l'on peut trouver des textes hautement significatifs.

Il faut bien voir que la « beauté terrifiante et comestible » dont parle Dalí est celle-là même de certains édifices de Paris et de Barcelone (parmi les illustrations de l'article figurent des œuvres de Gaudí, Guimard et Jules Lavirotte). C'est dans les architectures Art nouveau catalane et parisienne, mais également d'autres régions latines, que se déploient et fonctionnent les « valeurs » dégagées par l'exégèse du peintre surréaliste : avant tout son aptitude à se donner comme « mouvement qui (...) a eu surtout pour but d'éveiller une sorte de grande "faim originale" », comme l'« architecture tout idéale qui incarnerait la plus tangible et délirante aspiration d'hypermatérialisme (...) non seulement parce qu'elle dénonce le violent prosaïsme-matérialiste des besoins immédiats (...), mais encore parce que (...) est fait ainsi allusion sans euphémisme au caractère nutritif, comestible de cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que les premières

maisons comestibles, que les premiers et seuls bâtiments érotisables, dont l'existence vérifie cette "fonction" urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir ».

Ce besoin d'« hyper-matérialisme », qui trouve son expression métaphorique dans l'art culinaire, n'est-ce pas le fil qui relie certains édifices parisiens de S. Wagon et Paul Auscher, dont les formes tarabiscotées rappellent certaines pièces montées de pâtisserie, à ces œuvres de Gaudí décorées de céramiques comme certains gâteaux le sont de fruits confits ? N'est-ce pas ce besoin encore qui unit les subtiles allusions érotiques de certains architectes du Modernisme catalan aux franchises trivialités de l'immeuble de Lavirotte avenue Rapp à Paris, ou à certains projets fantastiques de l'italien Adolfo Coppedé ?

Le bouleversement de l'armature architecturale opérée par Gaudí — grâce d'ailleurs à sa science remarquable de la construction — dans certaines de ses œuvres (il suffit de

penser à la Pedrera, qui défie les lois de la pesanteur, ou à la pléthorique colonnade dorique du parc Guëll) n'est-il pas une manifestation, unique à maints égards, de « dépréciation profonde des systèmes intellectuels » ?

Et n'est-ce pas dans les pays latins que l'on trouve certains des exemples les plus tapageurs d' hypertrophie ornementale, de « sculpture hystérique », avec les multiples métamorphoses du pastiche stylistique baroque-Art nouveau et rococo-Art nouveau, d'où est banni tout sens de la mesure ? Et les dragons d'un Orient fantastique recréés par l'imagination de Gaudí ou l'étrange faune en fonte, évoquant le monde sous-marin et les monstres sculptés des cathédrales gothiques, qui peuple les architectures de Guimard et donne leurs formes aux balustrades de ses entrées du métro parisien, ne sont-ils pas des exemples presque uniques, dans le contexte européen, d'incursion dans l'univers fantastique du rêve, dans cette sorte de retour à l'enfance dont parle Dalí ?





Madagascar : les lémuriens en danger

PAR EDOUARD BAILBY

DANS le parc zoologique de Paris, à l'orée du bois de Vincennes, on peut admirer d'étranges animaux en voie de disparition. Ce sont des lémuriens, singes primitifs dont le spécimen le plus rare est l'aye-aye, long de quarante centimètres. Mammifères arboricoles aux grands yeux semblables à des billes d'agate, les oreilles entièrement tournées vers l'avant, une queue longue et touffue rappelant celle des renards, ils vivent dans une seule région du monde : l'île de Madagascar. Ils y arrivèrent voilà trente-cinq millions d'années en provenance du continent africain.

Les lémuriens sont à Madagascar, pour l'étude de l'évolution, ce que les pinsons, dont le naturaliste Charles Darwin fit l'un des arguments majeurs de sa théorie sur la sélection naturelle, sont aux îles Galapagos. Autant dire qu'ils constituent une

source inépuisable d'enseignements. Malheureusement les incendies de forêts provoqués par l'homme, dont les photographies prises par satellite ont révélé toute l'ampleur, menacent de les faire disparaître en les privant de leur habitat naturel. Il s'agit d'une catastrophe écologique aux multiples conséquences. Dans dix ans au maximum, il n'y aura plus un seul lémurien si rien n'est entrepris dès maintenant pour les protéger.

Afin d'éviter l'irréparable, l'Unesco vient, à la demande des autorités malgaches, d'approuver la création d'une première réserve de la biosphère à Mananara, sur la côte Est. Quatre autres seront créées à l'intérieur de l'île au cours des prochaines années. Grâce à d'importantes ressources financières fournies par le PNUD (Programme des Nations-Unies pour le développement) et la

Banque mondiale, auxquelles viennent s'ajouter celles de la Communauté économique européenne et de la République fédérale d'Allemagne, ce sont dix millions de dollars qui seront investis dans ce projet, aux implications économiques et sociales certaines. En outre, grâce à des bourses de l'Unesco, de jeunes Malgaches ont commencé à suivre des cours de formation pour travailler sur le terrain.

Directeur à Paris de la chaire de conservation des espèces animales, responsable à ce titre du zoo du bois de Vincennes, le docteur Jean-Jacques Petter, médecin de formation, a été chargé de la réalisation technique du projet. Passionné par les travaux de recherche qu'il a accomplis depuis trente ans à Madagascar, amoureux de ce pays qu'il connaît bien, il ne nous a pas caché la gravité de la situation.

« Chaque année, dit-il, 300 000 hectares de forêts partent en fumée à Madagascar à cause des brûlis. C'est un phénomène qui n'est pas particulier à ce pays puisque nous avons nous-mêmes, dans le midi de la France, des incendies dévastateurs,

bien souvent d'origine criminelle. Dans le cas de Madagascar, néanmoins, ils ont des conséquences particulièrement dramatiques, car chaque année disparaissent ainsi 200 000 lémurs, 200 000 propitèques et 600 000 animaux divers. »

Pour bien comprendre la complexité du problème, il faut savoir que Madagascar a un taux de croissance démographique très élevé : huit enfants par famille en moyenne. Pour assurer leur subsistance, les populations rurales pratiquent le brûlis et cultivent sur l'emplacement des forêts ainsi détruites du riz ou du maïs. Malheureusement les terrains étant cristallins, la désertification se fait très vite et en quelques années plus rien ne pousse. Les villageois font alors de nouveaux brûlis, les tavy, dont l'extension finit par provoquer notamment des changements de climat, comme c'est le cas sur la côte Est où les pluies sont moins abondantes.

La destruction systématique de la forêt, dont un proverbe malgache affirme à tort qu'elle est éternelle, a, enfin, pour conséquence d'entraîner la perte d'une multitude d'espèces

végétales qui ne se trouvent qu'à Madagascar et auxquelles l'existence d'espèces animales, telles que les lémuriens, est étroitement liée. A cet égard, la flore et la faune malgaches primitives ont un intérêt scientifique considérable et méritent une protection totale. Elle se justifie d'autant plus que, séparée du continent africain depuis des dizaines de millions d'années, l'île de Madagascar a des écosystèmes spécifiques.

« Dans le cas de Mananara, explique le docteur Petter, nous avons commencé depuis quelques années à sensibiliser la population locale. Grâce aux structures villageoises existantes, nous sommes parvenus progressivement à signer de véritables contrats de sauvegarde de la forêt. A l'exception de quelques récalcitrants, nous sommes maintenant assurés que les 20 000 habitants de la région ne pratiqueront plus de brûlis sur les 40 000 hectares de très belles forêts. »

En contrepartie de leur coopération, les villageois bénéficient d'un programme de développement qui va s'intensifier grâce à la transformation de Mananara en réserve de la biosphère : travaux d'irrigation, micro-

Ci-contre, un aye-aye, une espèce de lémurien devenue très rare.
Ci-dessous, la réserve de la biosphère de Mananara, sur la côte orientale de Madagascar.



barrages, nouvelles cultures, accroissement du petit bétail, vaccination des animaux, installation de ruches, pisciculture, etc. En outre, ils disposeront d'un réseau d'écoles et de dispensaires qui les encouragera à se fixer. En un mot, le partenariat entre l'homme et la nature devient possible. Le docteur Petter a trouvé une belle formule pour résumer cette politique : « Protéger les lémuriers, c'est protéger les Malgaches. »

Mananara est la plus récente des réserves de la biosphère mises en place par l'Unesco. Elle a donc l'avantage de bénéficier de toutes les expériences acquises précédemment dans les régions tropicales humides. A l'instar des autres réserves dans le monde, dont les deux tiers sont situés dans les pays développés, elle comprend trois types de zones : une aire centrale rigoureusement protégée ; une zone tampon soigneusement délimitée, destinée aux activités de recherche, d'éducation et de formation en matière d'environnement, de tourisme et de loisirs ; enfin, une aire

de transition où l'on s'efforce de développer la coopération entre les chercheurs, les gestionnaires et la population locale, en vue d'assurer un développement durable des ressources de la région tout en respectant au maximum les finalités de la réserve.

Pour l'actuel directeur de la Division des sciences écologiques de l'Unesco, M. Bernd Von Droste, l'existence des réserves de la biosphère va bien au-delà de l'aspect matériel du développement. Il y voit un acte culturel, dans le sens large du terme, qui justifie pleinement la solidarité internationale. D'une importance fondamentale pour l'avenir de l'humanité, ce sont de véritables « niches sacrées », pour reprendre l'expression de J. Ronald Engel, de l'Université de Chicago. De fait, en associant la sauvegarde de la flore et de la faune au développement économique et social des populations locales, elles aident à renforcer la conservation de la diversité biologique, des ressources génétiques et des écosystèmes.

Les 286 réserves de la biosphère, réparties dans 72 pays, sont devenues un élément clé du programme scientifique de l'Unesco sur l'Homme et la biosphère, plus couramment connu sous le sigle MAB. Créé en 1971, le MAB vise à fournir toutes les bases scientifiques nécessaires à l'étude des problèmes concernant l'utilisation intelligente des ressources et des systèmes, en y associant les populations. Il assure en même temps le personnel qualifié indispensable pour atteindre cet objectif. Ainsi se sont créés dans plus de cent pays des comités nationaux du MAB qui travaillent en étroite coopération avec le secrétariat de l'Unesco. Les réserves de la biosphère forment aujourd'hui le réseau le plus vaste et le plus structuré du MAB.

Les moyens financiers de ce programme sont encore très modestes. Mais les lémuriers de Madagascar, dont le nom d'origine latine signifie « âmes des morts », réveilleront peut-être la conscience des hommes.

ÉDOUARD BAILBY, journaliste français, a été notamment grand reporter à l'hebdomadaire *L'Express* et attaché de presse à l'Unesco.

Une équipe des Nations-Unies tourne un documentaire dans la réserve de la biosphère de Mananara.





Pourquoi les échanges et les instruments monétaires ?

« Très tôt dans l'histoire des hommes, est apparue la nécessité d'un instrument monétaire qui serve d'intermédiaire dans les échanges... » écrivez-vous dans l'éditorial de votre numéro de janvier 1990, *Les mystères de la monnaie*.

Cette phrase soulève plusieurs questions. Quand et pourquoi cette nécessité est-elle apparue ? Pourquoi les hommes ont-ils eu besoin de compter, payer, épargner ?

Vos réponses intéresseront sûrement un grand nombre de gens.

Ali Boulhabel
Grenoble (France)

Les questions posées sont essentielles pour les sciences de l'homme et de la société. Nous n'apportons ici que les rudiments d'une réponse.

Les échanges, comme les usages monétaires, sont liés à la rupture progressive d'avec l'animalité, autrement dit avec l'émergence de l'humanité. On ne doit pas réduire la notion d'échange à celle de marché (les opérations de dons contre dons sont des échanges, et les contreparties d'un échange peuvent être imaginaires). On ne doit pas non plus confondre les monnaies de ces sociétés anciennes avec les instruments rudimentaires du marché « primitif » — la monnaie est d'abord un instrument de normalisation des rapports sociaux et les échanges marchands n'en sont qu'un champ d'application. En outre, dans les sociétés « primitives », les fonctions monétaires essentielles — compte et paiement — ne sont pas des actes purement économiques. Comme l'a montré Karl Polanyi, l'économie y est englué dans des relations de parenté, des alliances politiques, des croyances et des cultes.

Il est tentant d'imaginer que les hommes ont d'abord et surtout échangé pour se procurer des biens indispensables à leur survie physique. Or il ne semble pas que ce soit le cas. Que nous apprend l'anthropologie ? D'une part, que les hommes ont la capacité de survivre dans des milieux aux données écologiques *a priori* défavorables. D'autre part, que les échanges « primitifs » portent essentiellement sur des biens qui ne jouent pas un rôle fondamental dans la reproduction physique des individus, mais servent d'instruments très actifs de différenciation sociale entre hommes/femmes, aînés/cadets, groupes familiaux, etc.

Les hiérarchies et les rapports de domination entre les hommes ne sont pas

des inventions modernes — ils apparaissent déjà comme des ingrédients des sociétés « primitives » et on les retrouve même dans les groupes de primates. A travers les échanges et les instruments monétaires, l'émergence de l'humanité s'effectue en produisant, en reproduisant, en développant matériellement et intellectuellement les instruments de ces distinctions sociales et en les normalisant.

Jean-Michel Servet
Université Lumière-Lyon 2
(France)

La Chanson de Roland au 12^e siècle ?

Vos deux numéros sur l'histoire m'ont vivement intéressé. Mais une illustration de celui d'avril 1990, *Penser le passé*, m'a troublé. C'est une scène de cinéma illustrant un épisode de la *Chanson de Roland* — à l'évidence, le départ des preux chevaliers pour l'Espagne (vers 778). Or, le décor devant lequel ils évoluent est un portail d'église en ogive ! Après de nombreuses recherches, j'ai pu l'identifier : c'est celui de Saint-Loup-de-Naud, près de Provins (France) — il date du 12^e siècle...

Voilà donc un anachronisme de quatre siècles ! Ce manque de scrupule historique de la part d'un cinéaste ne peut que semer la confusion dans l'esprit des spectateurs.

Pierre Nagant
Sambreville (Belgique)

Bravo pour votre exigence et votre précision d'historien ! Mais rassurez-vous. Il n'y a pas d'anachronisme. Franck Cassenti, le réalisateur, situe bien l'action du film au 12^e siècle. Il suit les pérégrinations d'un groupe de pèlerins et d'une troupe de conteurs sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle. Lors des haltes, la troupe raconte les exploits de Roland. Selon Les 100 chefs-d'œuvre du film historique de Jean-Pierre Frimbois (Marabout, Belgique 1989), ce « film exemplaire par son originalité, fut mal compris à sa sortie ».

Pour un monde non pollué

Je n'ai découvert que récemment votre belle revue à travers deux numéros de 1988, *L'homme et l'animal* (février) et *Nature et culture, un patrimoine pour tous* (août).

Le mouvement écologique roumain auquel j'appartiens mène un combat analogue au vôtre. Nous voudrions changer la mentalité de nos

compatriotes envers la nature. Leur apprendre à vivre en harmonie et en solidarité avec tout ce qui constitue le « cosmos », dans le respect des droits non seulement de l'homme, mais aussi du végétal et de l'animal. Pour survivre et progresser, l'espèce humaine a besoin d'une nature non polluée et d'un lien d'égalité avec tous les êtres vivants. Il faut faire un monde « propre » dans son pays et ailleurs. Il faut veiller à la santé du corps, mais aussi à celle de l'esprit. N'est pas libre celui qui tient qu'onque en esclavage — homme ou animal.

Docteur Stefan Milicescu
Bucarest (Roumanie)

Et la Genèse selon la Bible ?

Dans votre numéro de mai 1990, *Aux origines du monde*, pourquoi n'avoir pas publié d'article sur la Genèse telle qu'elle est évoquée dans la Bible ? Ce chapitre, si passionnant, reste pour des milliers d'hommes et de femmes de cultures et de races différentes, la réponse aux fameuses « questions essentielles »...

Marie-Laure Valero
Plan-de-Cuques (France)

En lisant votre numéro sur les origines du monde, j'ai été déçue de ne pas voir traiter le sujet de la Genèse biblique. Ne fût-ce qu'à cause de sa simplicité, de sa grandeur, ce récit méritait amplement réflexion. Dommage !

Delphine Gigon
(Suisse)

La troisième classe

Dans le très bon article sur les Vedas qui ouvre votre numéro *Aux origines du monde* (mai 1990), je vous signale une erreur : les agriculteurs n'appartiennent pas à la quatrième, mais bien à la troisième classe, les Vaisya, dont ils constituent l'élément le plus important, car c'est eux qui apportent nourriture. Ces « deux fois nés » ont accès aux livres sacrés, c'est-à-dire à la science de l'esprit.

J. Gabeur-Rasorre
Marseille (France)

L'hospitalité iliène

J'ai lu avec plaisir votre numéro de grande qualité sur l'hospitalité (février 1989). Mais j'ai regretté qu'il n'y ait aucun article sur l'hospitalité telle qu'on la pratique dans les îles. Faire bon accueil à celui qui vient de loin, c'est une des qualités éminentes des îliens. Il suffit de voir l'attention dont l'étranger est l'objet, l'empressement avec lequel on lui fait découvrir les beautés de l'île, la joie des habitants à lui apprendre tout de l'histoire, des coutumes, de l'économie de leur île.

Luis Balbuena Castellano
La Laguna, Tenerife (îles Canaries)

L'ironie et la Pitié

Fidèle lecteur du *Courrier* depuis 1956, j'aimerais apporter ici deux compléments au remarquable article d'Octavio Paz paru dans le numéro de juin 1990, *Vents de liberté*.

D'abord, selon mes modestes connaissances, le bouddhisme ne connaît pas la pitié mais la compassion, à ne pas confondre.

Ensuite, j'aimerais faire connaître à tous nos amis lecteurs cette pensée d'Anatole France, extraite de *Le jardin d'Epicure* (1895) :

« Plus je songe à la vie humaine, plus je crois qu'il faut lui donner pour témoins et pour juge l'Ironie et la Pitié (...). L'Ironie et la Pitié sont deux bonnes conseillères ; l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. L'Ironie que j'invoque n'est point cruelle. Elle ne raille ni l'amour ni la beauté. Elle est douce et bienveillante. Son rire calme la colère, et c'est elle qui nous enseigne à nous moquer des méchants et des sots, que nous pourrions, sans elle, avoir la faiblesse de haïr. »

René Barbe
Montpellier (France)



L'INSTITUT AFRICAIN INTERNATIONAL

Des livres pour la recherche

PAR PETER LLOYD

La pénurie de livres dont souffrent les pays en développement constitue l'un des grands défis culturels de notre époque. Il menace de « ruiner les efforts faits pour promouvoir l'alphabétisation universelle, l'éducation pour tous et l'accès à la culture ».¹

La situation est particulièrement grave en Afrique : « faute de moyens financiers et à cause des problèmes constants que pose le manque de devises, ce continent est confronté à une tragique carence en livres ».² Dans la plupart des pays en développement, le pourcentage de livres publiés, après avoir lentement augmenté à partir de 1960, a connu un fort accroissement dans les années 80. Sauf en Afrique. Le nombre de titres publiés y a presque doublé entre 1960 et 1980, mais depuis il a chuté.

Professeurs et élèves, dans les écoles africaines, manquent souvent du matériel indispensable. Qui plus est, le chemin de la recherche inter-

nationale est désormais barré à beaucoup d'universitaires africains. Les bibliothèques d'universités ont considérablement réduit le nombre d'abonnements aux revues spécialisées — nombre qui ne correspond plus qu'au cinquième de ce qu'il était dans les années 70. On n'achète plus de livres nouveaux et, souvent, les ouvrages qui paraissent sur tel ou tel pays africain sont inconnus dans les pays en question. Les chercheurs africains sont ainsi placés dans une situation de marginalité croissante. Tant et si bien que « toute une génération d'étudiants se voit dispenser un enseignement par des professeurs qui sont dans l'impossibilité de connaître les derniers résultats de la recherche dans leur spécialité ».²

Pallier cette lacune catastrophique en livres, tel est l'un des premiers soucis de l'Institut africain international (IAI), une organisation internationale non gouvernementale ayant un statut consultatif à l'Unesco et à l'Unicef. L'IAI s'emploie à divulguer,

à l'intérieur comme à l'extérieur du continent, les travaux menés par les chercheurs africains en même temps qu'à rendre accessibles à ceux-ci les recherches menées par les Africanistes travaillant dans le reste du monde. Aussi publie-t-il tout un ensemble de répertoires, de bibliographies et d'ouvrages ethnologiques, historiques, sociologiques et linguistiques.

Basé à Londres, l'IAI (à l'origine l'Institut international des langues et cultures africaines) fut fondé en 1926. Son objectif était d'organiser la recherche scientifique dans les domaines de l'ethnologie, de la linguistique et des sciences sociales africaines et de présenter les résultats de son travail sous une forme utilisable, concrète.

Son financement est assuré par les cotisations de ses membres, par des dons provenant d'organismes gouvernementaux ou non gouvernementaux, ainsi que par des bourses de recherche émanant de gouvernements africains et européens, de fondations et de l'Unesco. Ses membres, personnes privées ou corps constitués (universités, musées, bibliothèques, librairies, gouvernements et institutions), appartiennent à quelque quatre-vingt-dix pays.

Sa revue trimestrielle *Africa*, aujourd'hui dans sa soixantième année, est l'une des publications majeures dans le domaine africain. Les répercussions sociales du développement y sont analysées dans une perspective inter-disciplinaire. Un grand nombre de chercheurs africains y collaborent et une large place est faite à des articles ou à des comptes rendus sur tous les ouvrages concernant le domaine africain.

L'Institut s'efforce de diffuser à un prix accessible ses diverses publications, organise des colloques, des ateliers et autres rencontres, sollicite les dons, incite les éditeurs à coopérer. Il espère ainsi briser le cercle dans lequel sont absurdemment enfermés, aujourd'hui, tant d'universitaires africains. ■

1. *Troisième plan à moyen terme (1990-1995)*, Unesco 1990
2. *The African Book World and Press : A Directory*, éditions Hans M. Zell, Londres 1988



La coopération internationale passe par un réseau de contacts, d'échanges, d'initiatives qui, jour après jour, tissent des liens de solidarité concrète entre les femmes et les hommes du monde entier. Ce réseau déborde largement le système intergouvernemental des Nations Unies. Il comporte des centaines d'organisations non gouvernementales — les fameuses ONG — qui naissent et se développent de par la volonté de citoyens désireux, sur la base de leurs affinités professionnelles ou de leurs objectifs communs, d'échanger leurs expériences et d'unir leurs efforts. Cette nouvelle rubrique, « Forum », leur donne la parole.

Institut Africain International
Lionel Robbins Building
10 Portugal Street
London WC 2A 2 HD

Couverture, pages 3 à gauche, 17 milieu à gauche, en bas à droite, 22 en bas, 24 en bas à droite, 30, 33 (g), 40 en bas : © C. Bastin et J. Evrard, Bruxelles. Couverture de dos, pages 10-11 : © Keiichi Tahara, Tokyo. Page 2 : © Centre d'art, Amiens. Page 3 à droite : © Alicia Segal, Buenos Aires. Page 5 : R. Lounes © Gamma, Paris. Page 6 : © Galerie Marwan Hoss, Paris. Pages 8, 22 en haut : © D.R. Page 9 : © Edimedia, Paris. Collection particulière, Bruxelles. Pages 12-13, 14 en bas, 15 en bas à gauche, 17 en haut à gauche, 17 milieu et au centre, 17 en bas à gauche, 36 au milieu : © M. Speidel, Aix-la-Chapelle. Pages 12 à gauche, 29 en haut : © J.L. Charmer, Paris. Pages 14 en haut à gauche, 19 à droite, 25 : © Edimedia, Paris. Page 14 en haut à droite : © Philippe Sebert. Etude Hervé Chayette-Laurence Calmels, Paris. Pages 15 en haut, 20 : tirées de *Chefs-d'œuvre fin de siècle dans la collection Silverman* par Alistair Duncan : © Bordas, 1989. Page 15 en bas à droite : © Edimedia, Paris. Musée Horta, Bruxelles. Pages 16, 17 au milieu à droite, 28, 45 en haut à droite, en bas : © Felipe Ferré, Paris. Page 17 en haut à droite : C. Sarramon. © Rapho, Paris. Page 18 à gauche : © Japan Diet Library, Tokyo. Page 18 à droite : Roger Guillemot © Edimedia, Paris. Page 18 au milieu : © Giraudon, Paris. Musée des Arts décoratifs, Paris. Page 19 à gauche : © CFL-Giraudon, Paris. Kunstgewerbe Museum, Zurich. Page 21 en haut : © Réunion des musées nationaux, Paris. Musée d'Orsay, Paris. Page 21 au milieu : René Percheron © Artophot, Paris. Victoria and Albert Museum, Londres. Pages 21 en bas, 31, 45 en haut à gauche : M. Loiseau © Archipress, Paris. Page 23 : © L. Wittamer-de Camps, Hôtel Solvay, Bruxelles. Page 24 en haut : © Woodmansterne Publications Ltd, Watford. Page 24 en bas à gauche : © Jean Boucher, Bruxelles. Archives de La Cambre, Bruxelles. Pages 26-27 : Erich Lessing © Magnum, Paris. Österreichische Galerie, Vienne. Page 29 en bas : © Editions d'art Albert Skira, Genève. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Page 33 en haut, (a) : © Igor Palmine, Moscou. Pages 33 (b), (c), (e), (f), (h), 37, 43 en bas à gauche : © A. Gillette, Paris. Page 33 (d) : © S. Féodorov, Moscou. Page 34 en haut, 35 à droite, 36 en bas à gauche, en bas à droite : © A. G. Espuche, Barcelone. Olimpiada Cultural, Barcelone. Pages 34 en bas à gauche, 39 en bas : © E. Godoli, Florence. Pages 34 en bas à droite, 35 en haut, 36 en haut : © Eloi Bonjoch, Barcelone. Pages 35 en bas, 44 à droite : Hervé Donnezan © Rapho, Paris. Page 38 en haut : © E. Capablanca, La Havane. Page 38 en bas : C. Rausch © Rapho, Paris. Pages 39 en haut, 40 en haut : © J.O. Gazaneo, Buenos Aires. Page 42 à gauche : © The Art Lover's House Ltd, Glasgow. Glasgow School of Art. Page 42 à droite : © A. Valpas, Helsinki. Page 43 en haut : © Bildarchiv Foto, Marburg. Page 43 en bas à droite : © Max Plunger, Helsinki. Page 44 à gauche : © Editions d'Art Albert Skira, Genève. Page 46 : Visage © Bios, Paris. Pages 47, 48 : D. Roger/Unesco. Page 50 : Y.Z. Nakpata/Unesco.

TÉLÉPHONE :

POUR JOINDRE DIRECTEMENT VOTRE CORRESPONDANT
COMPOSEZ LE 45. 68. ... SUIVI DES QUATRE CHIFFRES QUI
FIGURENT ENTRE PARENTHÈSES À LA SUITE DE CHAQUE NOM.

Directeur : Bahgat Elnadi
Rédacteur en chef : Adel Rifaat

RÉDACTION AU SIÈGE

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb
Français : Alain Lévêque, Neda El Khazen
Anglais : Roy Malkin, Caroline Lawrence
Espagnol : Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Arabe : Abdelrashid Elsadek Mahmoudi
Russe : Gueorgui Zéléline
Etudes et recherches : Fernando Ainsa
Unité artistique, fabrication : Georges Servat
Illustration : Ariane Bailey (46.90)
Documentation : Violette Ringelstein (46.85)
Relations éditions hors Siège : Solange Belin
Secrétariat de direction : Annie Brachet (47.15),
Mouna Chatta
**Éditions en braille (français, anglais, espagnol et
coréen) :** Marie-Dominique Bourgeois (46.92)

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe : Alexandre Melnikov (Moscou)
Allemand : Werner Merkli (Berne)
Italien : Mario Guidotti (Rome)
Hindi : Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamoul : M. Mohammed Mustafa (Madras)
Persan : H. Sadough Vanini (Téhéran)
Néerlandais : Paul Morren (Anvers)
Portugais : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Turc : Mefra Ilgazer (Istanbul)
Oourdou : Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalan : Joan Carreras i Marti (Barcelone)
Malais : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coréen : Paik Syeung Gil (Séoul)
Kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
Croato-serbe, Macédonien, Serbo-croate,
Slovène : Bozidar Perković (Belgrade)
Chinois : Shen Guofen (Beijing)
Bulgare : Goran Gotev (Sofia)
Grec : Nicolas Papageorgiou (Athènes)
Cinghalais : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Finois : Marjatta Oksanen (Helsinki)
Suédois : Manni Kössler (Stockholm)
Basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastian)
Thaï : Savitri Suwansathit (Bangkok)
Vietnamien : Dao Tung (Hanoi)
Pachto : Zmarai Mohaqiq (Kaboul)
Haoussa : Habib Alhassan (Sokoto)
Bangla : Abdullah A. M. Sharafuddin (Dacca)

VENTES ET PROMOTION

Responsable : Henry Knobil (45.88). **Assistante :** Marie-
Noëlle Branet (45.89). **Abonnements :** Marie-Thérèse
Hardy (45.65), Jocelyne Despouy, Alpha Diakité, Jacqueline
Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel Ravassard,
Michelle Robillard, Mohamed Salah El Din,
Sylvie Van Rijsewijk, Ricardo Zamora-Perez
Liaison agents et abonnés : Ginette Motreff (45.64),
Comptabilité : (45.65)
Courrier : Martial Amegeev (47.50)
Magasin : Hector Garcia Sandoval (47.50)

ABONNEMENTS
Tél. : 45.68.45.65

1 an : 126 francs français. 2 ans : 234 francs.

Pour les pays en développement :

1 an : 99 francs français. 2 ans : 180 Francs

Reproduction sous forme de microfiches (1 an) : 85 francs.

Revue pour une année : 68 francs

Paiement par chèque bancaire, CCP ou mandat à l'ordre
de l'Unesco.

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition
d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits
du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois
justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos
non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande.
Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne seront renvoyés que s'ils
sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant
dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non
pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des
articles et les légendes des photos sont de la Rédaction. Enfin, les frontières
qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas
reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DEPOT LEGAL : C1 - AOÛT 1990

COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

Photocomposition : Le Courrier de l'Unesco. Photogravure-impression :
Maury-imprimeur S.A., Z.I. route d'Étampes, 45330 Malesherbes.

ISSN 0304-3118

NP 8 - 1990 - OPI - 90 - 5 - 483 F

Ce numéro comprend 52 pages et un encart publicitaire de 4 pages
situé entre les pages 10-11 et 42-43.

Voulez-vous en savoir
davantage
sur l'Art nouveau

?

Achetez

Museum

Numéro 3 (1990)

Vous y trouverez de nombreux articles, abondamment illustrés, sur
l'architecture et l'esthétique de ce patrimoine méconnu. Découvrez
l'« Art nouveau » du monde entier, à travers les maisons devenues
musées, les collections d'objets précieux et les archives architecturales
de 18 pays différents — dont l'Argentine, le Canada, Cuba, le Japon,
la Belgique, la France, la Norvège, l'URSS, la Yougoslavie.

Prix spécial offert pour ce numéro de *Museum* aux lecteurs du
Courrier : 40 francs français — ou l'équivalent en monnaie
convertible — au lieu de 48 francs. Envoyez un chèque, avec vos
nom et adresse lisiblement écrits et en précisant la version
linguistique de votre choix (arabe, anglais, français, russe ou
espagnol), à :

Museum, CC/CH, Unesco, 1 rue Miollis, 75015 Paris, France.

