

— Art nouveau et Industrie

LA FIN D'UN ANTAGONISME ?

L'Art nouveau est un paradoxe. Si la persistance d'un mécénat élitiste perdue comme la tradition artisanale, la question de l'adoption de techniques nouvelles relevant de l'industrialisation se pose. Les progrès de la technique favorisent l'essor de l'Art nouveau en permettant un essor de la production et en autorisant des expérimentations nouvelles.

1/ L'IDÉAL ROMANTIQUE DE L'ARTISAN

— L'EXEMPLARITÉ DU MOYEN AGE

1. La défense de l'artisanat



1. W. MORRIS, Motif de papier peint, 1883

Les artistes du milieu du siècle redoutent l'appauvrissement de la qualité en raison de la mise en place de nouveaux processus de fabrication. En **Grande-Bretagne**, **John Ruskin**, qui se fonde sur l'observation de l'art médiéval, affirme dans ses essais la dignité du travail et de l'artisanat. L'influence du néo-gothique anglais et du courant réformateur des arts appliqués développés par **Ruskin**, est essentielle pour les artistes de l'Art nouveau. Ses idées influencent des personnalités telles qu'**Émile Gallé**, **Josef Hoffmann**, **Henry Van de Velde** et **Antonio Gaudí**. Comme **Ruskin**, **William Morris** encourage un renouveau dans les techniques d'artisanat traditionnelles. Créateur, écrivain et penseur, il défend l'artisanat et s'élève contre l'asservissement qui ôte toute dignité au travail. Il prend aussi comme modèle le système de production des guildes médiévales. **Morris** engage le combat pour l'amélioration du cadre de vie : n'avoir chez soi que du beau et de l'utile. Il fonde sa firme en **1861**, produit papiers peints, tissus, vitraux, tapisseries (1). Il s'associe avec **Dante Gabriel Rossetti** et **Edward Burne-Jones**. Socialiste convaincu, il s'oppose à la division du travail, prône l'utilisation de matières premières de grande qualité. Il entend réformer le goût et les mœurs, il préconise de ressusciter les anciens savoir-faire, de traiter la matière en fonction de ses spécificités et de choisir les objets en fonction de leur beauté et utilité.

2. Les idéaux Arts&Crafts : le beau et l'utile



2. Chaise (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Les idées de **Morris** entraînent la formation d'un mouvement qui acquiert son nom en **1888** l'**Arts and Crafts Exhibition Society**. Bien que nées d'un esprit romantiquement anti-industriel, les propositions des **Arts&Crafts** avec leur simplicité, la distinction nette entre éléments fonctionnels et interventions décoratives, la sobre rationalité de l'ameublement, servent d'inspiration à de nombreuses réflexions ultérieures, faisant de **Morris** un précurseur peut-être involontaire des recherches modernes du design. La tendance des artistes Art nouveau à travailler en atelier, en particulier en **Autriche**, s'inspire de l'idéologie romantico-socialiste du mouvement **Arts and Crafts** anglais.

2. Morris & Company, Chaise, vers 1865, bois verni en noir, H. 84,5 ; L. 44,5 ; P. 41 cm

La chaise est un exemple typique de la redécouverte de la culture populaire anglaise traditionnelle défendue par **Morris**. Elle appartient à la gamme des Sussex Chairs, reprise des modèles rustiques, légers. Selon toute vraisemblance, ce modèle a été dessiné par **Ford Madox Brown**, un peintre britannique proche des préraphaélites et acheté par **Edward Burne-Jones** pour ses maisons de Kensington et de Fulham, par



3.



4.



Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

5.



6.

Morris lui-même. Recommandés pour leur prix avantageux et leur légèreté, ces sièges simples et pratiques restent en fabrication jusqu'à la Première Guerre mondiale.

3. William Morris, The Red House, 1859, Bexleyheath

Édifiée en brique rouges, l'édifice affecte des lignes sobres et des volumes simplement articulés, à l'image de ce qu'il paraît alors nécessaire pour caractériser la classe moyenne. Il réalise la décoration avec son ami **Burne-Jones**. L'ensemble est perçu comme un manifeste artistique.

4. Edward Burne-Jones, L'adoration des mages, 1904, Tapisserie, H. 258 ; L. 377,5 cm

Le mouvement **Arts and Crafts** est fortement lié aux préraphaélites. En **1886** le recteur de l'Exeter College d'Oxford passe commande à **William Morris** d'une tapisserie destinée à la chapelle de son établissement. Achevée en **1890** *L'adoration des mages*, première tapisserie réalisée par Burne-Jones, comble tous les espoirs de cet amoureux du beau métier, fasciné par l'atmosphère des guildes médiévales, qu'est Morris. Il déclare alors : «rien de tel n'a jamais été réalisé». Plusieurs versions vont être réalisées.

3. Viollet-le-Duc et les industries modernes

Viollet-le-Duc développe, à ce sujet, la théorie du rationalisme et le projet d'une fabrication industrialisée. **Viollet-le-Duc**, après l'étude des structures gothiques, en vient à considérer le fer comme le mieux à même de répondre aux exigences d'une architecture nouvelle. Pour lui, la production de métal industrialisée est le moteur d'une révolution artistique. Dans le XII^e de ses *Entretiens sur l'architecture*, en **1864**, le professeur des Beaux-Arts conçoit un espace de concert comme une « *Salle voûtée, fer et maçonnerie* ». Il est le porte-parole d'un courant rationaliste où l'architecture s'affirme en véritable science, dans laquelle la forme découle de la structure.

5. Maison à pans de fer et revêtements de faïence, 1871, Mine de plomb, plume et aquarelle, H. 48 ; L. 37 cm

Ce dessin, publié par **Viollet-le-Duc** en **1872** dans ses fameux *Entretiens sur l'architecture*, est devenu une image mythique, une véritable icône architecturale. *Les Entretiens*, qui paraissent de **1863** à **1872**, considérés comme fondateurs de l'architecture moderne, sont presque une bible pour des architectes tels **Horta**, **Guimard**, **Gaudi**. **Viollet-le-Duc** pense à une structure porteuse totalement métallique, déjà illustrée en **1871-1872** par le moulin du chocolatier Menier, dressé par Jules Saulnier à Noisiel (Seine et Marne). L'audace de **Viollet-le-Duc** consiste à appliquer ce système à un immeuble d'habitation, et de laisser la structure apparaître en plan et en saillie. Une discrète polychromie rehausse la façade et la quadrille, jouant avec les armatures du fer, soulignant les lignes structurelles, la fusion de la structure et du décor étant l'une des idées primordiales de l'architecte. Quelques mois après la chute du Second Empire, il propose ainsi une alternative à l'esthétique haussmannienne. Le préfet avait en effet été le partisan d'un urbanisme où le respect du gabarit, l'alignement, l'interdiction des saillies, l'usage de la pierre, et l'ornementation réduite assuraient la régularité de la cité. À l'inverse, ce projet est un jeu sur les volumes, les couleurs et les matériaux. Présenté comme une fantaisie, les détails soigneusement dessinés de la jeune femme et de la vitrine confèrent pourtant au dessin un intense réalisme. À propos de cette étude, **Viollet-le-Duc** affirme : «*Je n'ai point cette prétention de donner ce fragment comme un type de constructions à locations futures, comme l'architecture de l'avenir, mais comme une étude sans réminiscences des moyens que nous fournissons les industries modernes touchant l'art de bâtir*». Par la suite pourtant, les règlements vont rompre avec le principe de l'alignement et de la régularité urbaine de l'architecture haussmannienne. **Frantz Jourdain** (magasin n° 2 de la **Samaritaine**, **1903-1907**), et d'**Henri Sauvage** (immeuble du 26, **rue Vavin**, **1912-1913**), consacreront le triomphe de la variété architecturale, en reprenant trente ans après les idées de **Viollet-le-Duc**. (extrait du site du Musée d'Orsay)

_DES COLLABORATIONS RÉUSSIES ENTRE ART ET INDUSTRIE

1. Thonet et le bois cintré

Hoffmann dessine des meubles pour **J&J Kohn**, fabricant viennois qui a profité de l'expiration du brevet de bois cintré de **Thonet** (permettant de courber et de lamener le bois). Pour le **sanatorium de Purkersdorf** en **1905**, il réalise la **Sitzmaschine**, fauteuil ajustable réalisé en **1908** (6).

2. La création du Werkbund

Le **Werkbund** est une association formée à **Munich** en **1907** destinée à l'amélioration du travail des métiers par la collaboration de l'art, de l'industrie et de l'artisanat. Elle comprend 24 artistes dont des architectes comme **Riemerschmid**, **Behrens**, **Hoffmann** et **Olbrich**. Le travail de **Richard Riemerschmid** à **Munich** puis à **Dresde** montre sa détermination à créer une gamme de meubles que l'on pouvait réaliser



7. P. BEHRENS, Bouilloires, 1909



8.



9.



10. J. GRUBER, Vase fougère, grès flammé, 1904



11. J. GRUBER, Vitrail Colombe et paon, 1904

à partir de modules. En 1905, il développa ses *Maschinenmöbel* qui révèlent son rejet délibéré du concept de style dans la production d'objets simples et épurés (7). Behrens devient responsable de tout l'aspect visuel de la compagnie, de son logo, de ses affiches, ses usines et des logements ouvriers, réponse industrielle à l'œuvre d'art totale.

3. Deux visions s'opposent

En 1909, lors de la première assemblée du Werkbund, Henry Van de Velde prononce un discours sur le thème de l'Art et l'Industrie. À la veille de la première guerre mondiale, deux visions s'affrontent, celle de Van de Velde, romantique, qui défend l'individualité de l'artiste, créateur libre et spontané et celle de Muthesius, architecte et théoricien, qui défend le développement du design standardisé. Le Werkbund, après le départ de Van de Velde, se présente comme la force d'un changement radical, en établissant un lien entre architecture et industrie, graphisme et produits.

2/TECHNIQUES ET INVENTIONS : DE L'EXPÉRIMENTATION AUX BREVETS

Certaines formes, certaines textures et couleurs, surgissent des nouvelles techniques appliquées au verre et au métal ou adviennent en lien avec la recherche sur des matériaux récents.

_LA RÉNOVATION DE LA CÉRAMIQUE

À la manufacture de Sèvres, la manufacture royale de Copenhague, de Nymphenburg à Berlin, en Suède, les productions s'améliorent, on fait appel à des céramistes et hissent la production de porcelaine au rang d'industrie d'art d'État.

8. Manufacture nationale de Sèvres, Hector Guimard, Vase des Binelles, porcelaine dure couverte à cristallisations H. 130 cm

La forme élégante, élancée et harmonieuse reprend et décline les nervures courbes qui caractérisent le style de l'artiste. Le décor de cristallisations qui recouvre ce vase a eu un grand succès à cette époque. Ce nouveau procédé décoratif a été l'objet d'une intense compétition entre les Manufactures de Sèvres et de Copenhague. En effet, le premier pas fut l'œuvre des chimistes français qui en 1888 le considèrent comme un défit dû à la présence d'oxyde de zinc. À Copenhague, les céramistes s'en emparent pour exploiter le côté aléatoire et ornemental de ces cristaux scintillants. La mode se répand rapidement dans la plupart des manufactures européennes.

9. Manufacture de Rozenburg à La Haye, vase, 1900, porcelaine dure coquille d'oeuf, Hauteur 37 cm

Ce vase témoigne des prouesses réalisées dans la technique du coulage qui permet d'obtenir des parois très fines. Un chimiste met au point une pâte et porcelaine permettant cette production coquille d'oeuf extrêmement légère dont la translucidité s'accorde parfaitement aux formes à la chantournées et anguleuses.

_LE RETOUR AUX ARTS POPULAIRES : LE GRÈS

Le grès qui trouve ses origines dans les arts vernaculaires avec son glaçage au sel et qui, de ce fait, a longtemps paru moins noble, offre d'innombrables possibilités formelles et permet la découverte plus ou moins tâtonnant de l'oxydo-réduction, d'innovantes solutions chromatiques (10).

_LA REDÉCOUVERTE DU VITRAIL

Dans le domaine du vitrail, métier qui a quasiment ressuscité dans les années 1830, Jacques Gruber (11) et Henry Bergé à Nancy, Guimard à Paris, Horta à Bruxelles, comme les verriers de Glasgow, de Hongrie ou de Barcelone renouvellent les techniques en employant du verre américain et des verres doubles.

_LE VERRE ET SES EFFETS

Dans le domaine du verre, les inventions sont les plus nombreuses, à Nancy Émile Gallé et les frères Daum ont largement recours à une matière nouvelle, la pâte de verre, qui permet toutes sortes d'effets, inclusions, irisations, craquelures, gravures à l'acide ou à la roulette. Ils produisent des effets de transparence par des placages de couleurs différentes. Dans l'art de la verrerie, on expérimente des nouvelles techniques et l'on combine des matériaux nouveaux pour créer toute une gamme d'objets très diversifiés.

12. Louis Comfort Tiffany, Bouteille queue de paon, 1897, favrile glass, 41X12X8cm, Paris

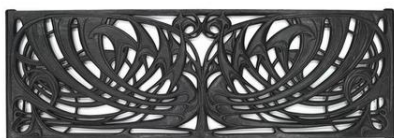
Le nom de Tiffany est synonyme d'innovation. La bouteille queue de paon a été directement achetée à la galerie Bing en 1877. Son long col ondulé évoque les anciens flacons à parfum persans réinterprétés de manière toute personnelle par Tiffany. Celui-ci dépose en 1894 un brevet : son favrile glass technique de verre irisé s'inspire



12.



15.



13.



14.

des verreries antiques. À la suite d'un séjour sous terre prolongé, les pièces archéologiques acquièrent en effet des reflets métalliques et chatoyants. La maison **Tiffany** obtient un Grand prix à l'Exposition Universelle de **1900**. Le rapporteur du jury note que **Tiffany** a présenté des verreries métalliques et irisées fort remarquables, qui dénotent une connaissance approfondie des ressources qu'offre l'emploi de réducteurs variés sur de nombreux oxydes métalliques.

_LE MÉTAL

L'Art nouveau cherche à exploiter les potentialités de la fonte. **Guimard** utilise le fer martelé et forgé après son retour de **Bruxelles** au **Castel Béranger**, **Horta** l'a déjà adopté pour la **maison Tassel** en **1892**, la **Maison du Peuple**. Le métal selon lui exprime le socialisme et le progrès. Chacun à sa manière, **Mackintosh** à l'**École de Glasgow**, **Gaudí** au **parc Güell** (15) et avec lui, les architectes de **Barcelone**, mais aussi ceux de **Vienne**, de **Prague**, de **Budapest** et de **Moscou** réalisent des balcons, ds clôtures, des portails des rampes d'escaliers en utilisant des techniques d'assemblage simples mais renouvelées par l'industrie.

13. Hector Guimard, Motif de grand balcon entre 1905 et 1907, fonte fonderies de Saint Dizier, 56x116 cm

Ce grand panneau qui mêle lignes courbes et ornements floraux dans un entourage rectangulaire constitue le modèle original d'un balcon qui a été réalisé pour l'hôtel **Mezzara** au 60 rue La Fontaine. Désireux de diffuser son style **Guimard** collabore avec les **Fonderies de Saint Dizier** qui éditent en **1907** un luxueux catalogue de Fonderies artistiques. La commercialisation de ces fontes ne rencontre pas le succès escompté. Les modèles dessinés par **Guimard** sont trop originaux pour s'adapter à une façade conçue par un autre créateur.

_LE CUIR

14. Camille Martin, Reliure pour l'Estampe originale, 1894, Maroquin du Cap pyrogravé et mosaïqué, 62x45cm

Camille Martin est un des acteurs du renouveau de l'art de la reliure, pour cette pièce en maroquin. Le titre l'estampe originale a été repoussé dans la partie droite de manière à ne pas déborder sur le plat inférieur. Il traite les deux plats comme une surface continue et utilise des techniques inédites telles que la pyrogravure.

3/ART NOUVEAU, INDUSTRIALISATION ET INTERNATIONALISATION

_COMPÉTITIONS ET RIVALITÉS

1. La création des écoles d'arts appliqués

Dans les années **1875-1890**, les industries d'art sont au centre des préoccupations du gouvernement français. Victimes de la crise économique, elles sont en effet confrontées à la concurrence étrangère, qui crée des musées et des écoles d'arts appliqués pour développer une esthétique industrielle lui permettant de conquérir un marché dont la France détenait le monopole. La **ville de Paris** dispose d'un réseau complet, elle crée 14 écoles professionnelles, dont **Boullé** et **Estienne**.

2. Manufactures, modernité et rivalités commerciales

En Allemagne, l'apparition de nouveaux courants esthétiques se croise avec de complexes stratégies de politique économique. Promue par la **Prusse** du chancelier **Bismarck**, l'ascension de la nation allemande ne peut se passer d'un programme de renforcement des industries nationales. On privilégie le développement de certaines académies, chargées d'entreprendre une modernisation des nombreuses manufactures du pays. Pour diriger ces institutions, on fait souvent appel à des artistes de renommée internationale, le viennois **Joseph Maria Olbrich**, l'un des plus brillants élèves d'**Otto Wagner**, à **Darmstadt** en **1899**, **Henry Van de Velde**, représentant de pointe de l'école Art Nouveau, à **Weimar** en **1901**. L'oeuvre de promotion est menée par **Herman Muthesius**, architecte, critique et fonctionnaire du ministère prussien du Commerce. Convaincu des retombées positives d'un rapport plus structuré entre industrie et arts décoratifs, il s'emploie à construire un réseau de relations virtuoses entre le monde financier, celui de l'entreprise, les écoles et les conceptions. C'est dans ce climat que naît le **Deutscher Werkbund**.

3. Révoltes des périphéries industrielles

Des historiens interprètent l'éclosion de l'Art nouveau dans des centres dynamiques comme l'expression d'une révolte des périphéries industrielles contre les centres politiques, des métropoles modernes contre les capitales vieillissantes : **Glasgow** contre **Londres**, **Milan** et **Turin** à **Rome**, **Barcelone** à **Madrid**, **Nancy** à **Paris**. **Munich** résisterait à la puissance de **Berlin**, **Helsinki**, **Riga** et même **Moscou** à **Saint-Petersbourg**.

_COMMERCIALISATION

_La notion de série

Présentant une certaine lassitude du public envers l'éclectisme, les fabricants de bronze et de céramique s'emparent de l'Art nouveau pour éditer des objets en grande série, qui se multiplient entre **1900** et **1910** et diffèrent des coûteuses décorations pour la bourgeoisie libérale enrichie par le commerce et l'industrie. La création décorative montre en effet ses capacités à intégrer le monde de l'industrie de consommation courante par le biais de la mode. Les *Deutsche Werkstätte*, créés en **1906** à l'initiative de **Karl Schmidt**, produisent ainsi des meubles en série et des maisons préfabriquées. Une esthétique rationnelle fondée sur l'absence de décor et l'emploi d'éléments en bois massif vernissé complète ce fonctionnalisme de la première heure.

_LES ACTEURS

1. La nouvelle place de l'artiste

L'artiste acquiert un nouveau statut et met en avant sa subjectivité. **Hector Guimard** a pris soin de signer ses propres œuvres, **Van de Velde** s'est empoigné avec **Horta** au sujet de la paternité artistique. Le marché libéral a besoin d'entretenir l'innovation artistique, de la renouveler sans cesse pour attiser le désir des collectionneurs et développer la valeur spéculative de l'art moderne. Le rôle du marchand d'art se renforce, il devient un directeur artistique qui oriente ses artistes vers de nouveaux débouchés commerciaux, vente à l'étranger, diversification technique par le biais de la gravure, illustration pour bibliophiles.

2. Artistes et ouvriers

Pour **Gallé**, il ne renonce pas à l'aspect commercial et ses ateliers produisent pour les classes moyennes des pièces plus accessibles. Les ateliers de **Gallé** organisés selon la divisions du travail offrent un maximum d'efficacité ce qui permet à **Gallé** d'être à la pointe du progrès. Si les différentes étapes de la production étaient toutes exécutées de manière artisanale, les verreries de **Gallé** utilisent également une division stricte du travail.

3. De nouveaux commanditaires

Une nouvelle bourgeoisie, constituée d'industriels, de commerçants, de professions libérales aspire à un style qui lui soit propre. Elle ne désire plus imiter l'art des styles du passé mais vivre confortablement dans un cadre harmonieux voire pour les esthètes artistique. Elle adopte l'Art nouveau comme signe de reconnaissance. **Eusebi Güell**, mécène de **Gaudi**, est un riche industriel, propriétaire d'importantes filatures de coton, homme éclairé et sensible, passionné d'art et protecteur des artistes. Ne ménageant ni son attention ni son argent, en accord avec la liberté créatrice de **Gaudi** et son improvisation incessante -la façade du **palais Güell** sera reprise 25 fois-, **Don Eusebi** lui permet d'expérimenter dans tous les domaines, pavillon de campagne (**Finca Güell 1882**), palais urbain (16 **palais Güell 1885-1889**), cité jardin (**parc Güell 1900-1914**), édifice religieux (**église de la colonia Güell, 1898-1914**). À **Bruxelles**, l'Art nouveau est l'esthétique idéale pour de jeunes bourgeois radicaux et impétueux qui souhaitent manifester leur indépendance vis-à-vis de la grandeur historiciste sans pour autant avoir rien à sacrifier au style et au luxe. Entre **1894** et **1905**, **Horta** dessine des maisons pour **Léon Furrémont** et **Max Hallet** (17) considérés comme de parfaits radicaux. L'Art nouveau est pour ces commanditaires l'expression d'une liberté intellectuelle et politique.



16.



17. V. HORTA, Hôtel particulier, 1904, Bruxelles.



18. H. GUIMARD, modèle de motif pour le métro, 1900

4/L'ART NOUVEAU ET LA CÉLÉBRATION DU PROGRÈS

Les protagonistes de l'Art nouveau ont réfléchi au rapport entre l'homme et la machine et ont cherché une forme appropriée pour les produits de nouvelles techniques, des appareils d'éclairage électrique aux stations de métro.

_L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900 : LA SCIENCE EN FÊTE

L'exposition universelle veut célébrer une modernité fondée sur le progrès et la science et la mise en pratique par la technique. Ce sont les nouveaux usages de l'électricité qui sont à l'honneur en **1900** à travers l'éclairage public, le chemin de fer électrique, la première ligne du métropolitain et le trottoir roulant.

18. Hector Guimard, Les entrées du métropolitain, 1900, Paris

En **1900**, l'architecte et décorateur **Hector Guimard** gagne un prix pour la façade du **Castel Béranger**. La **Ville de Paris** lui demande alors de concevoir les décors extérieurs des premières stations du métropolitain. Du point de vue du commanditaire, les entrées du métro ne sont pas de simples produits de l'industrie mais doivent aussi représenter une certaine forme d'art. En un temps record, **Guimard** crée des édicules, entourages et candélabres de formes d'inspiration végétale en fonte moulée. Il agrémente les entrées de réverbères, d'enseignes aux caractères de style Art nouveau et couvre certains escaliers d'une verrière. Il utilise des matériaux modernes : panneaux de lave émaillée et fonte de fer qui se prêtent admirablement à la traduction des lignes sinueuses et courbes évoquant des tiges végétales.



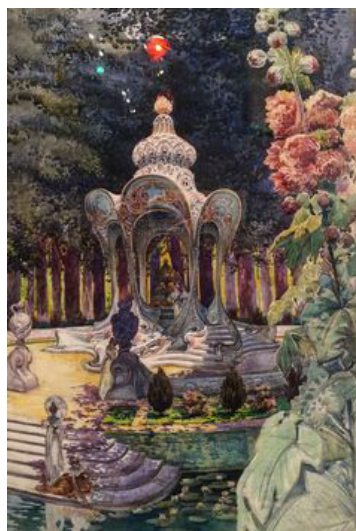
19.

_L'ÉLECTRICITÉ, PORTEUSE D'ESPOIR ET D'ART

La bourgeoisie industrielle s'enthousiasme pour les applications de cette invention, pour sa capacité à améliorer le sort des hommes et à dispenser du bien-être. Le progrès est porteur d'espoir, l'électricité transforme le monde de l'industrie et la vie quotidienne en rendant le travail moins pénible. L'électricité n'est plus prétexte à quelques leçons de physique mais une fée inondant de lumière autour de son palais, l'optique a son palais. La technique crée du spectacle, les nouvelles techniques sont utilisées pour susciter des émotions et du rêve grâce à d'habiles mis en scène.

19. Daum Majorelle lampe pissenlit, vers 1902, fer forgé et verre gravé, 60x28 cm, Musée de l'École de Nancy

À partir de 1880, les frères **Daum** collaborent avec **Louis Majorelle**. Les **Daum** fabriquent des abat-jour opalescents qui sont associés aux élégants et sinueux pieds de lampe de **Majorelle** à l'intérieur desquels on cache un câble électrique. Ces lampes ont été produites de manière considérable, diffusées grâce à des catalogues et faites pour être utilisées avec des ampoules de 7 à 10 watts. Ce sont donc des lumières d'ambiance permettant d'illuminer des objets d'art.



20.

5/ UNE CULTURE DE MASSE, CULTURE DU DIVERTISSEMENT

_LA RÉCLAME : UN ART DE LA RUE

Les progrès industriels font naître de nouvelles disciplines artistiques comme l'affiche publicitaire, tandis que l'introduction des nouveaux procédés d'impression lithographique implique qu'il est désormais possible de produire rapidement un grand nombre de copies. Des montagnes de papier investissent chaque jour l'espace de la ville, elles sont portées par les crieurs qui envahissent les boulevards et les rues, le chaland par leurs cris, elles s'affichent aux devantures des kiosques, des chalets abris ou des maisons de la presse. Toute une société engagée dans un lent mais constant procès de démocratisation découvre peu à peu la culture comme un bien quotidien. Près de **7000** périodiques sont publiés en **1900**, l'offre couvre tous les registres et toutes les activités, **79** quotidiens à Paris. Les suppléments illustrés du dimanche, les murs, les palissades, les couloirs du métro ou les colonnes Morris se couvrent d'affiches polychromes ; c'est la naissance d'une nouvelle esthétique où art et publicité ont partie liée.

20. Louis Bonnier, Projet de kiosque Le Figaro pour l'exposition universelle de 1900, aquarelle

_UN PHÉNOMÈNE DE MODE

Le développement de la réclame est à mettre en lien avec les magasins et les lieux de spectacle, mouvement qui s'étend bientôt au renom des marques, des maisons de champagne au célèbre papier à cigarette. L'affiche artistique (21) s'impose avec ses expositions, ses galeries et ses publications. Le mouvement Art Nouveau tourne ainsi vite au phénomène de mode qui s'empare du langage formel pour orner les lieux de sociabilité (cafés, restaurants) et de commerces (banques, magasins).

_LA VILLE SPECTACLE

Les théâtres sont concurrencés par d'autres formes de spectacle, moins cérébrales et surtout meilleur marché : café concert, music hall, cabaret, cirque, spectacle sportif. Dans les variétés, c'est le rendement et la division du travail qui mènent le jeu : production à grande échelle, juxtaposition de sujets et d'attractions. Le music hall est apparu en **1869** avec les **Folies Bergères** (22), **le Moulin Rouge**, **le Casino de Paris**, **l'Olympia**. On y présente des numéros de café concert, des ballets, des attractions de cirque et des revues, des bataillons de danseuses habillées ou déshabillées. Par son érotisme le music hall alimente le mythe du gai Paris dont l'un des centres est **Montmartre**.



21.



22.

Conclusion :

La tension entre art et industrie, art et décoration, l'émergence de la modernité mettent un point final à l'Art nouveau. Autour de **1910**, le défi de la renaissance des métiers d'art et de l'alliance entre les Beaux-Arts et les arts appliqués est perdu : il faut s'accommoder du règne de la machine et jeter les bases d'un nouveau métier, celui de designer. Il y a une relation ambiguë entre l'Art nouveau, la technologie et la production moderne. La tension entre art et industrie, art et décoration, l'émergence de la modernité mettent un point final à l'Art nouveau.