

GUIMARD ET GAUDÍ

A PROPOS DES FORMES AFFINES EN ARCHITECTURE

PHILIPPE THIÉBAUT

Du 15 avril au 30 juin 1910 se tint à Paris le vingtième salon de la Société nationale des Beaux-Arts. C'est là que pour la première fois en France, le public et la critique allaient pouvoir découvrir, à partir d'un ensemble de maquettes, modèles sculptés, photographies, plans et dessins rassemblé au rez-de-chaussée du Grand Palais et concernant pour l'essentiel la Finca, le Palais et le Park Güell ainsi que la Casa Milà et la Sagrada Família,¹ la création gaudienne. Création dont les Parisiens ne pouvaient avoir, à vrai dire, aucune idée s'ils n'avaient entrepris de leur propre chef le voyage de Barcelone. En effet, nous n'avons pour notre part rencontré dans la presse française antérieure à 1910 que deux mentions relatives à Gaudí, d'un intérêt d'ailleurs fort limité. En 1896 *La Construction moderne*, journal hebdomadaire destiné aux professionnels de l'architecture, publie quatre dessins à la plume et trois planches reproduisant des détails architecturaux et des vues de l'aménagement intérieur du Palais Güell,² puis en 1908 paraît dans *L'Art et les Artistes*, une revue généraliste mensuelle consacrée à l'art ancien et moderne, un article sur la Sagrada Família.³ En 1910 la présence de Gaudí suscite des réactions certes plus nombreuses, mais décevantes – contrairement à ce qu'affirme Gijs Van Hensbergen dans sa récente biographie⁴ – compte tenu de la personnalité exceptionnelle de l'architecte qui, par ailleurs, présentait pour la première fois dans un pays étranger son travail. Dans le catalogue de récente exposition *Paris-Barcelone*.⁵ Juan José Lahuerta et moi-même avons déjà émis quelques remarques sur cette réception de Gaudí. Les commentaires sont ou

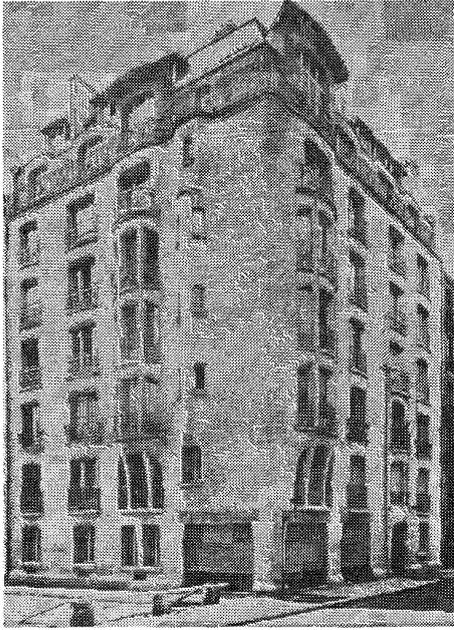
¹ L'envoi de l'architecte est répertorié dans la section architecture du catalogue de l'exposition sous les numéros 2311 à 2321. L'envoi de Gaudí a été minutieusement étudié par Juan Bassegoda Nonell, *El Gran Gaudí*, Sabadell: AUSA, 1989, p. 551-554

² *La Construction moderne*, 1^{er} février, p. 210; 15 février, p. 235; 28 mars, p. 304-305 et planches 37, 38, 39

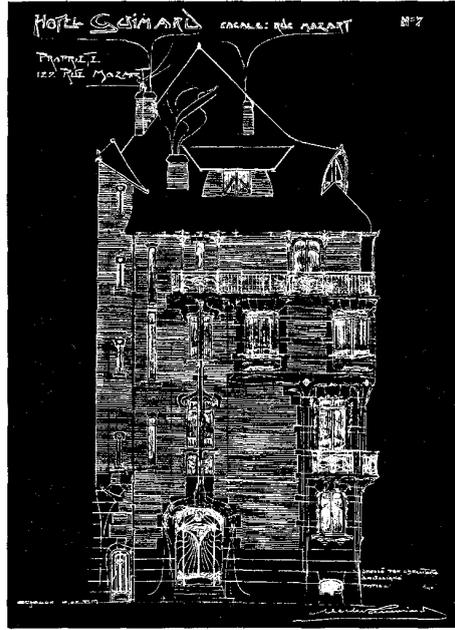
³ Marquina, E., «La Sagrada Família», *L'Art et les Artistes*, vol. 6, 1908, p. 516-522

⁴ Gijs Van Hensbergen, *Gaudí*, Londres: HarperCollins, 2001, p. 222-223

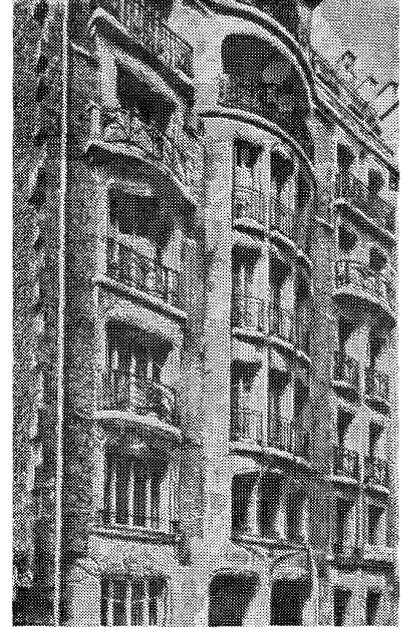
⁵ Lahuerta, Juan José, «A propos de l'architecture et de la ville» et Philippe Thiébaud, «Guimard et Gaudí : aux sources d'un nouvel organisme architectural» in catalogue de l'exposition *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, Paris, Galeries nationales du grand Palais et Barcelone, Museu Picasso, 2001-2002, p. 76-104 et p. 146-155



Groupe d'immeubles des rues Gros, La Fontaine et Agar, Paris, 1909



Hôtel Guimard, Paris, 1909



Immeuble Trémois, Paris, 1910

laconiques ou convenus. Ils peuvent aussi parfois adopter un ton sarcastique – «de l'architecture de confiseur glacier» peut-on lire dans les colonnes de la revue *L'Architecture*⁶ – ou alarmiste, ainsi qu'en témoigne le cri de Guillaume Apollinaire, d'habitude sensible aux expériences les plus audacieuses, tout au moins dans les domaines littéraire et pictural : «Puisse nos architectes ne pas s'inspirer de ses fantaisies !»⁷. Une seule voix semble s'élever au-dessus de cet accueil mitigé, celle du critique – il n'est par ailleurs nullement familiarisé avec la création architecturale – Marius Ary-Leblond qui fait part de son enthousiasme dans un article intitulé «Gaudí et l'architecture méditerranéenne»⁸. Mais ce texte, très littéraire, véhicule bien des lieux communs sur Barcelone et l'Espagne, lieux communs qui sont en réalité des séquelles du romantisme dont la vision de l'auteur reste encombrée, même si ses appréciations relatives au naturalisme de Gaudí témoignent d'une réelle perspicacité. Une telle absence de débat autour

de l'oeuvre de Gaudí ne cesse d'étonner, quand on sait combien la France était à cette époque très attentive – même si souvent elle donne l'impression d'être convaincue de la supériorité de son «goût» – à ce qui s'élaborait en matière artistique au-delà de ses frontières. Donnons-en pour seule preuve le grand intérêt doublé d'une vive émotion que suscita à la fin de cette même année 1910 la présence des artistes munichois invités à Paris, comme l'avait été Gaudí au printemps, non pas par la Société nationale des Beaux-Arts, mais par le Salon d'Automne.

Au moment où Paris apparaît donc incapable d'appréhender la personnalité de Gaudí, elle témoigne d'une surprenante négligence à l'égard de celui qui était à l'évidence son plus grand architecte, celui qui avait profondément marqué son paysage et à qui aujourd'hui personne ne songerait contester le titre de maître de l'Art nouveau. Celui autour duquel s'est instauré, à cette époque, ce que l'on pourrait considérer comme une conspiration du silence, est

⁶ Godefroy, J., «Société nationale des beaux-arts. Salon de 1910», *L'Architecture*, samedi 9 juillet 1910, p. 240

⁷ «Fin de la promenade dans le Grand-Palais», *L'Intransigeant*, 19 avril 1910

⁸ *L'Art et les artistes*, mai 1910, p. 69-76

⁹ Pour une approche de Guimard, voir le catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de l'architecte et dont nous étions le commissaire, *Guimard*, Paris: Musée d'Orsay, 1992

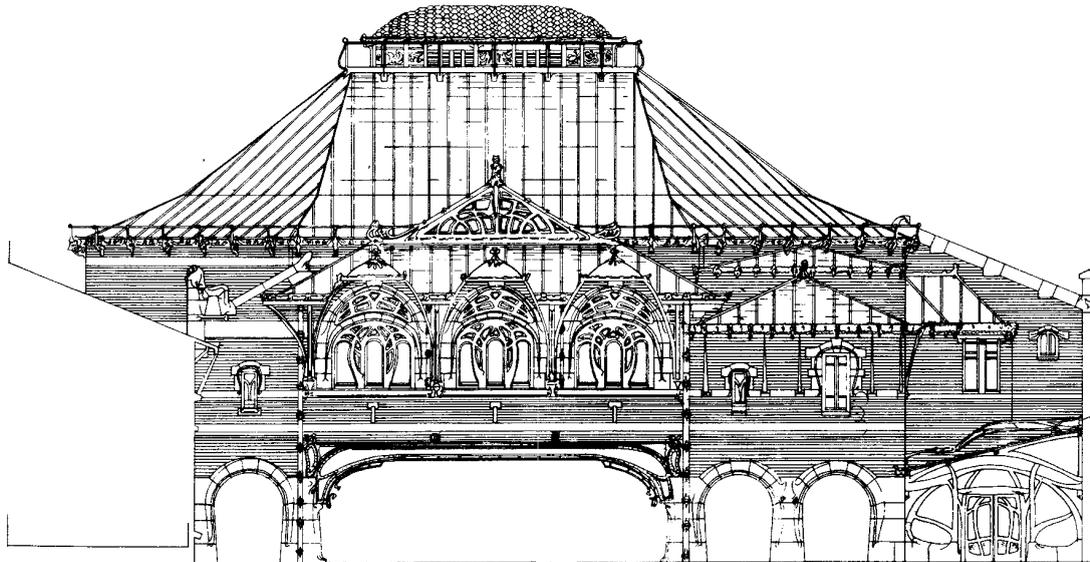
évidemment Hector Guimard (1867-1942).⁹ Autour de 1910, son activité à Paris même est intense, particulièrement à l'ouest de la ville, dans le XVI^e arrondissement. Le gros œuvre de l'hôtel particulier qu'il avait entrepris pour son propre compte en 1909, 122 avenue Mozart, est achevé. De 1910 datent les plans et élévations d'un autre hôtel particulier, 60 rue La Fontaine, destiné à l'industriel en textiles Paul Mezzara ainsi que la construction d'un immeuble de rapport, 11 rue François-Millet, pour le compte d'un banquier, Florimond-Ernest Trémois. 1910 est aussi l'année de la constitution par Guimard de sa propre société immobilière, la Société générale de Constructions modernes, pour laquelle il va édifier un groupe de huit immeubles 43 rue Gros, 17, 19, 21 rue La Fontaine et 8-10 rue Agar, dont les plans et élévations datent de 1909. Par ailleurs il affirme sa présence au sein de la Société des Artistes décorateurs dont il a été nommé vice-président en 1905, en exposant régulièrement au salon annuel de



Fauteuil pour la salle Humbert de Romans

Salle Humbert de Romans, coupe longitudinale, Paris, 1900

SOCIÉTÉ ANONYME IMMOBILIÈRE DE LA RUE SAINT-DIDIER CONSTRUCTION DE LA SALLE DE MUSIQUE ET PATRONAGE
FACADE PRINCIPALE SUR PREAU





Castel Béranger, Paris, 1894-1898



ladite société et en y prononçant des conférences. De la production architecturale de Guimard seuls deux journaux, *L'Architecture moderne* et *La Construction moderne*, rendent compte. Ainsi l'achèvement de l'immeuble Trémois donne-t-il lieu à la publication d'une longue interview de l'architecte¹⁰ et l'inauguration de la rue Agar fait-elle l'objet d'un reportage accompagné de très belles photographies.¹¹ Mais à la même époque, le chef-d'œuvre de l'architecte qui aurait dû, aux yeux de la postérité, s'imposer comme le symbole même de l'Art Nouveau parisien, tant par ses formes que ses fonctions, à savoir l'immense salle de concert Humbert de Romans, située aux 58-60 rue Saint-Didier et qui pouvait accueillir 1200 spectateurs, avait déjà été détruit,¹² à la suite de difficultés de gestion. Et cela sans soulever la moindre protestation, alors que son inauguration remontait à novembre 1901 et que les professionnels de la musique en avaient à l'unanimité vanté les qualités techniques. Ce chef-d'œuvre de l'Art Nouveau, qui de plus dotait la capitale d'une salle de concert qui lui faisait cruellement défaut – la salle du Trocadéro était trop vaste, dépourvue de moyens d'éclairage et de chauffage, et d'une acoustique défectueuse et les autres salles, trop exiguës, ne pouvaient abriter que des manifestations de musique de chambre – ne devait connaître que trois saisons! Pourtant à ses débuts l'œuvre de Guimard avait été au centre d'un véritable débat. Le Castel Béranger, ce vaste immeuble d'habitations, construit entre 1894 et 1898 au numéro 16 de la rue La Fontaine, avait suscité de la part de la critique et du public un intérêt réel, des réactions certes diverses mais dont les plus hostiles n'avaient pas empêché le bâtiment de figurer parmi les six maisons primées en 1899 au premier Concours de façades de la Ville de Paris, la même année qui vit à Barcelone la Casa Calvet recevoir une récompense semblable. En revanche, le débat s'envenime sérieusement en 1904 à l'occasion de l'installation d'une entrée du métropolitain – rappelons qu'en 1899 la Compagnie du Métropolitain de Paris avait chargé Guimard de composer les entourages, édicules et gares de ce nouveau mode de transport dont la première ligne Porte Maillot-Porte de Vincennes fut inaugurée en juillet 1900 – place de l'Opéra. Une véritable

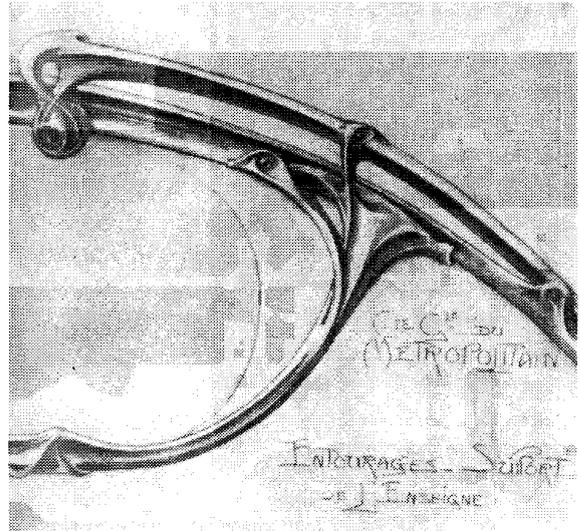
¹⁰ Forthuny, Pascal, «La Construction à Paris. Immeuble, 11, rue François-Millet. Architecte : M. Hector Guimard», *L'Architecture moderne*, octobre-novembre 1911, p. 129-133

¹¹ *La Construction moderne*, 10 novembre 1912, p. 62 et pl. 46, 47 et 48

¹² La destruction eut probablement lieu entre juillet 1904 et novembre 1905. L'orgue, dont le buffet avait été dessiné par Guimard, put être sauvé et remonté dans l'église Saint-Vincent-de Paul à Clichy. Pour se faire une idée de ce bâtiment voir Fernand Mazade, «An Art nouveau edifice in Paris. The Humbert de Romans building. Hector Guimard architect», *Architectural record*, vol. XII, mai 1902, p. 50-66 et *L'Architecture au XXème siècle*, vol. 1, Paris, Librairies-imprimeries réunies, (s.d.), pl. 76 à 80

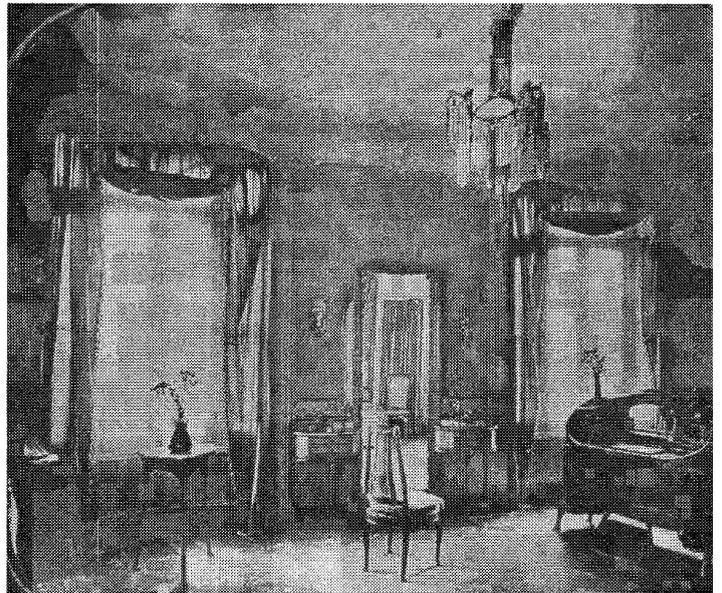
campagne de presse se déchaîne alors contre l'architecte. Elle est en grande partie menée par le quotidien *Le Figaro*, qui avait pourtant soutenu Guimard à l'époque du Castel Béranger mais qui dorénavant exige que l'on renonce «à déshonorer la place de l'Opéra avec ces rampes contorsionnées, ces lampadaires bossus qui signalent par d'énormes yeux de grenouilles les autres stations du Métropolitain» et espère «que l'on va faire disparaître les ornements "art nouveau" qui décorent la station de la place du Palais-Royal et celle des Tuileries, et que l'on va profiter de l'occasion pour jeter bas les deux pavillons de l'Étoile qui ne se contentent pas d'être laids et sont en outre absolument inutiles».¹³

A l'évidence Paris refusait en 1910 de se reconnaître en Guimard, comme elle refusait de prendre en considération la création gaudienne. Ce constat suffirait à créer un lien entre les deux architectes, qui se renforce quand on sait la difficulté qu'éprouvèrent les historiens de l'architecture moderne, des années 1930 aux années 1950, à situer l'œuvre des deux hommes dans une perspective historique. Difficulté souvent résolue par l'omission pure et simple de l'un – Guimard n'est par exemple mentionné ni dans les deux ouvrages de Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (New York, 1929) et *The International Style* (New York, 1932), ni dans celui de Sigfried Giedon, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition* (Cambridge, 1941) – ou par la réputation d'original un peu fou faite à l'autre. Par ailleurs l'appréciation de ceux qui se voulaient à cette même époque les maîtres à penser de l'art moderne était tout aussi défavorable à l'un comme à l'autre. En 1929 Christian Zervos (1889-1970), qui en 1926 avait fondé la célèbre revue *Cahiers d'Art*, déclare que Gaudí «avait déshonoré la ville de Barcelone»¹⁴ et quatre ans plus tard Jean Cassou (1897-1986), personnalité qui participa à l'effervescence intellectuelle de l'après-guerre par des romans et une abondante production de critique littéraire et artistique, voyait en Gaudí «l'un de ces personnages excentriques que l'Espagne se plaît à produire».¹⁵ En 1948 la Direction des Musées de France et le Musée national d'Art moderne, musée inauguré l'année précédente et dont le directeur n'est autre que Jean Cassou, refusent les propositions de



Entourages du métropolitain, Paris, 1902

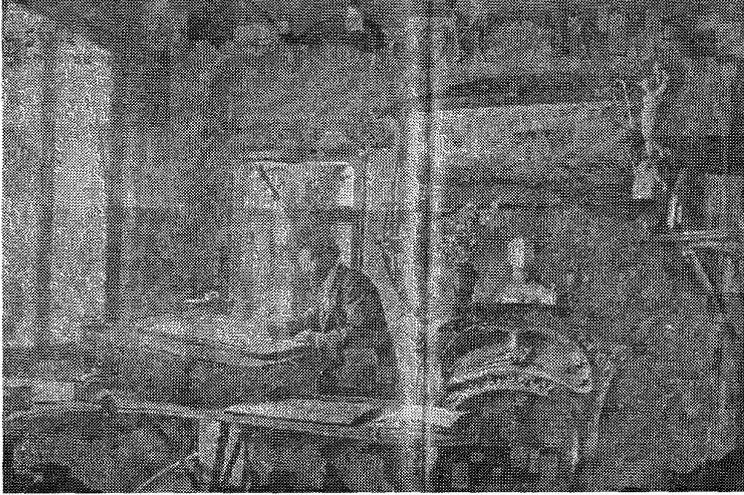
Hôtel Guimard, espace intérieur, Paris, 1910



¹³ «A travers Paris», *Le Figaro*, 26 septembre 1904

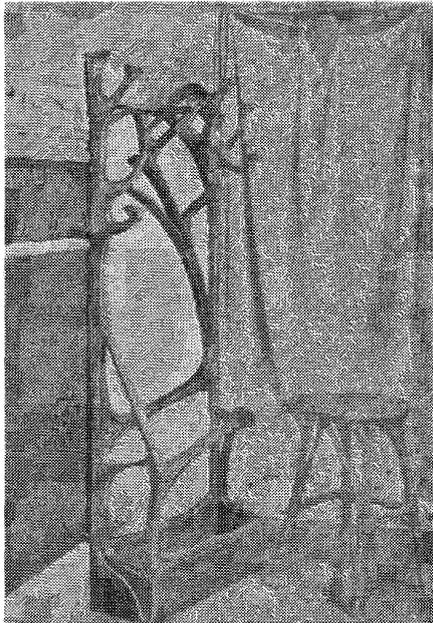
¹⁴ Zervos, Christian, «Gaudí Barcelone», *Cahiers d'art*, IV, 1929, supplément, p. XVII

¹⁵ Cassou, Jean, «Gaudí et le baroque», *Formes*, 1933, n. 32



Castel Béranger, carte postale No. 10 de la série Le Style Guimard, cabinet de travail.

Meuble pour le Castel Béranger



Madame Guimard revenue de New York, où son mari était mort en 1942, avec l'intention d'offrir à la France l'hôtel particulier avec tout son contenu, que Guimard avait construit en 1910.¹⁶ En 1960 certes, à l'occasion de l'exposition *Les Sources du XXe siècle* présentée au Musée national d'Art moderne, Guimard et Gaudí sont tous deux présents. Mais ce n'est pas sans réticences que Jean Cassou a accepté que l'Art Nouveau occupe la place qui lui revient dans cette manifestation organisée par le Conseil de l'Europe et consacrée aux arts de 1884 à 1914, manifestation qui à juste titre restera mémorable. Le ton de sa préface laisse clairement transparaître des incompréhensions qui sont en fait celles des hommes d'une génération entière face à l'Art Nouveau : «Il est indéniable, écrit-il, qu'il [l'Art Nouveau] est impur et mêlé de littérature, et de mauvaise littérature. Son architecture se déguise encore et le matériau n'y ose pas dire son nom. Le mauvais goût y triomphe avec une insolence, certes savoureuse, mais qui souvent nous semble ne pouvoir se réclamer que de la mode. Surtout l'ornementation s'y manifeste comme un élément prédominant, absorbant la forme et la structure, un élément parasite, une valeur surajoutée, superflue».¹⁷ En revanche on sait, et nous ne reviendrons pas sur cet aspect de la fortune critique de nos deux architectes, que Gaudí et Guimard constituent les figures essentielles sur lesquelles s'appuie la réévaluation de l'Art nouveau entreprise à la fin des années 20 et au cours des années 30 par les surréalistes, Salvador Dalí notamment.¹⁸

Incontestablement l'œuvre de Guimard et de Gaudí a suscité de la part des observateurs, des critiques, des historiens de l'art, des réactions qui, positives ou négatives, présentent bien des points communs et partant tissent entre les deux hommes un réseau d'affinités. Affinités qui du point de vue formel résultent des réponses apportées à la quête de ce que Guimard, faute de mieux, appelait «autre chose» : «A côté de cet enseignement du passé dont nous devons tirer toutes les conséquences, il y a autre chose ; c'est le point difficile, car, cet *autre chose*, où pourrions-nous le trouver ?»¹⁹ se demandait l'architecte au printemps 1899. La raison majeure de l'incompréhension et de l'hostilité, mais aussi de l'enthousiasme dont ils ont pu être à un moment

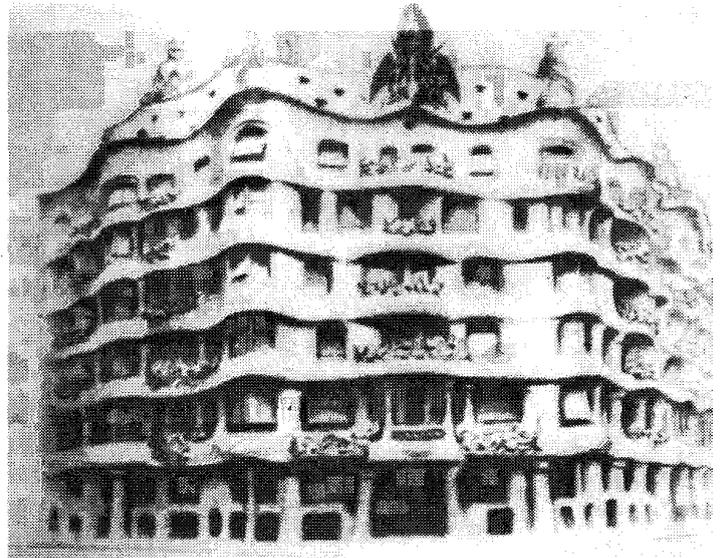
¹⁶ Sur l'attitude de la France face au patrimoine guimardien, voir notre introduction au catalogue de l'exposition *Guimard*, *op. cit.*

¹⁷ *Les Sources du XXe siècle*, Paris, 1960, p. XIX

¹⁸ Cf. Godoli, Ezio, «Guimard et Dalí», *Guimard. Colloque international*, Paris: Musée d'Orsay, 12 et 13 juin 1992, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 73-87 ; Lahuerta, Juan José, «Gaudí, Dalí : las afinidades electivas», catalogue de l'exposition *Dalí. Arquitectura*, Barcelone, Fundació de Catalunya/ Fundació Gala-Salvador Dalí, 1996 et Philippe Thiébaud, «Guimard et Gaudí. Aux sources d'un nouvel organisme architectural», *op. cit.*, p. 149-151

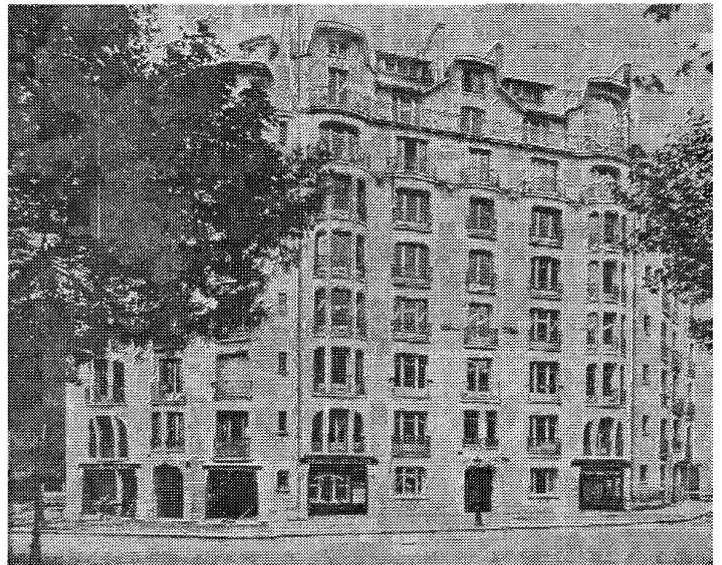
¹⁹ Guimard, Hector, «La renaissance de l'art dans l'architecture», *Le Moniteur des arts*, 7 juillet 1899, p. 1466. Ce texte est celui de la conférence que l'architecte prononça dans les salons du quotidien *Le Figaro* le 12 mai 1899

donné l'objet est à déceler, selon nous, dans leur désir de cet « autre chose » et dans la faculté qu'ils eurent de le traduire matériellement dans leur architecture. Celle-ci nous semble véritablement imprégnée d'un « rythme intime », pour reprendre une expression utilisée en 1897 par l'anarchiste bruxellois Jacques Mesnil,²⁰ né de leur perception personnelle des phénomènes naturels. S'ils n'ont pas, à la différence de Henry van de Velde (1863-1957) par exemple qui à la même époque affirmait que le dynamisme des lignes permettait à l'identité individuelle de se fondre harmonieusement dans le grand courant de la vie,²¹ produit quelque ouvrage théorique, ils ne sont pas moins exprimés sur ce sujet. Les trois principes – Logique, Harmonie et Sentiment – que Guimard, dans sa célèbre conférence du 12 mai 1899,²² cite comme étant à l'origine de son architecture, s'appuient à l'évidence sur la perception des pulsations de la nature et du flux vital qui ne cesse de la parcourir. Déjà quelques mois auparavant, à Victor Champier, le directeur de la Revue des Arts décoratifs, venu l'interviewer dans son bureau du Castel Béranger, l'architecte avait déclaré : « Quand je construis une maison, quand je dessine un meuble ou que je le sculpte, je songe au spectacle que nous donne l'univers. La beauté nous y apparaît dans une perpétuelle variété. Point de parallélisme ni de symétrie : les formes s'engendrent avec des mouvements jamais semblables. Evoquez la forêt avec ses millions d'arbres aux essences diverses, avec ses verdure aux tons multiples, avec ses tapis de fleurs; vous avez une impression d'unité obtenue par une infinie variété. Et quel décor est plus beau, plus enivrant? Considérez ensuite un seul de ces végétaux dont l'assemblage produit une forêt; voyez comme chaque arbre, chaque arbuste est différent des voisins [...] Et quelle leçon pour l'architecte qui sait regarder cet admirable répertoire de formes et de couleurs! Pour la construction, ne sont-ce pas les branches des arbres, les tiges tour à tour rigides et onduleuses qui nous fournissent nos modèles? ». ²³ Les propos que, selon José Pla qui les rapporta en 1951, Gaudí tint au peintre Carlès sur le toit de la Casa Milà traduisent une démarche identique, même si dans le cas précis c'est la géologie qui est évoquée : – « Comment, interrogeait Carlès, justifiez-vous les formes et les volumes curvilignes de cette façade? – Elles se



A. Gaudí, Casa Milà, «la Pedrera», Barcelone, 1910. Dessin de J. Matamala

Groupe d'immeubles des rues Gros, La Fontaine et Agar, Paris, 1909

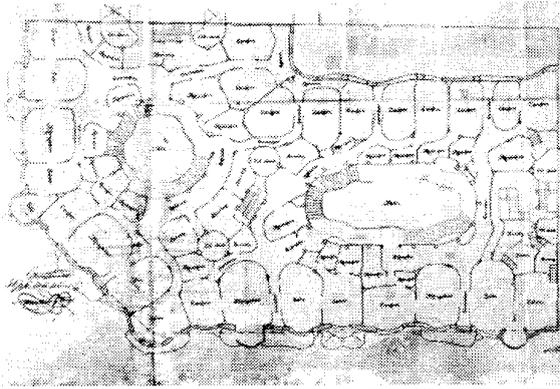


²⁰ Mesnil, Jacques, *Le Mouvement anarchiste*, Bruxelles, Bibliothèque des « Temps nouveaux », 1897, p. 11

²¹ Notamment dans *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin, Cassirer, 1901, p. 104

²² Intitulée *La renaissance de l'art dans l'architecture*, elle fut intégralement publiée dans *Le Moniteur des arts* du 7 juillet 1899, p. 1465-1471

²³ Champier, Victor, « Le Castel Béranger. Hector Guimard architecte », *Revue des Arts décoratifs*, janvier 1899, p. 10



A. Gaudí, troisième étage de la Casa Milà, 1910

justifient car elles sont unies à celles des montagnes de Collserola et du Tibidabo qu'on voit d'ici. – Mais d'ici, du haut de la casa Milà, on voit aussi la mer, et la ligne de l'horizon est droite! – La ligne droite n'existe pas dans la nature. – La nature n'est pas mathématique! Mais, une forme régulière, un style, satisfait l'esprit. Tout ce qui n'est pas chaotique satisfait l'homme. – Mais c'est qu'il ne faut pas essayer de le satisfaire!»²⁴

Il ne saurait être question d'entreprendre ici une étude comparative des réalisations de Guimard et de Gaudí. Nous nous contenterons d'indiquer quelques directions selon lesquelles cette étude pourrait être menée, tout en précisant qu'il faudrait évidemment prendre en considération les caractères spécifiques du tissu urbain de Paris et de Barcelone, les contraintes nées de la législation relative à la voirie, les conditions économiques dans lesquelles s'effectuèrent les commandes ainsi que la personnalité des commanditaires et la nature de leurs rapports avec l'architecte. Revenons à 1910. La Casa Milà est achevée, le groupe d'immeubles des rues Gros - La Fontaine - Agar le sera l'année suivante. Dans les deux cas nous sommes confrontés à une volonté déterminée de modifier radicalement le site en effaçant l'angle créé par la jonction des rues et composé un immeuble arrondi d'un seul tenant présentant une masse plastique et une façade unique parcourues par un rythme ondulatoire ininterrompu et ponctuées çà et là par le graphisme incisif des appuis des balcons noirs, exécutés en fer forgé chez Gaudí, en fonte chez Guimard. Du dessin des plans du rez-de-chaussée et des étages de la Casa Milà émane une impression de liberté naturelle – alors que tout ceci est le fruit d'une réflexion approfondie – telle que l'enchaînement des espaces semble obéir aux lois du monde cellulaire. Les pièces se succèdent comme se développent des cellules organiques. L'imbrication des toitures de l'hôtel Nozal, construit par Guimard entre 1904 et 1906,²⁵ évoque irrésistiblement la croissance angulaire d'un réseau cristallin tandis que le plan du jardin du Castel d'Orgeval, dressé en 1905, fait songer à ces protozoaires d'eau douce qui, pourvus d'un noyau, se reproduisent par division indirecte. Une énergie interne circule librement, sans discontinuité ni entrave d'aucune sorte d'un bout à l'autre des

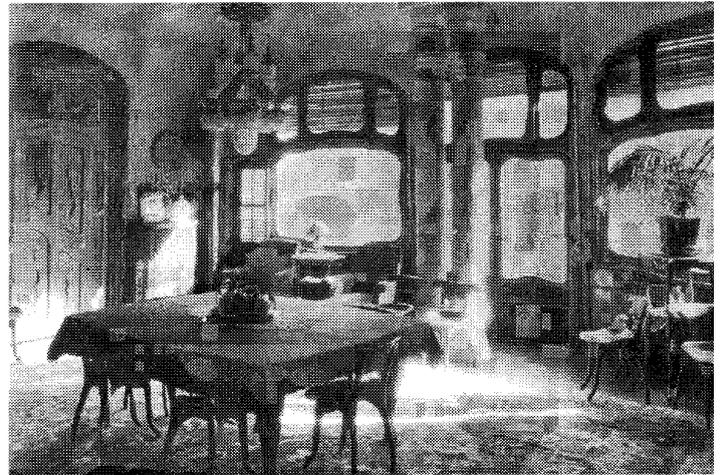
Hôtel Nozal, Façade, Paris, 1904-1906



²⁴ La traduction française à laquelle nous nous sommes référés est celle proposée dans l'ouvrage de Robert Descharnes et Clovis Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudí*, Lausanne: Edita, 1969, p. 155

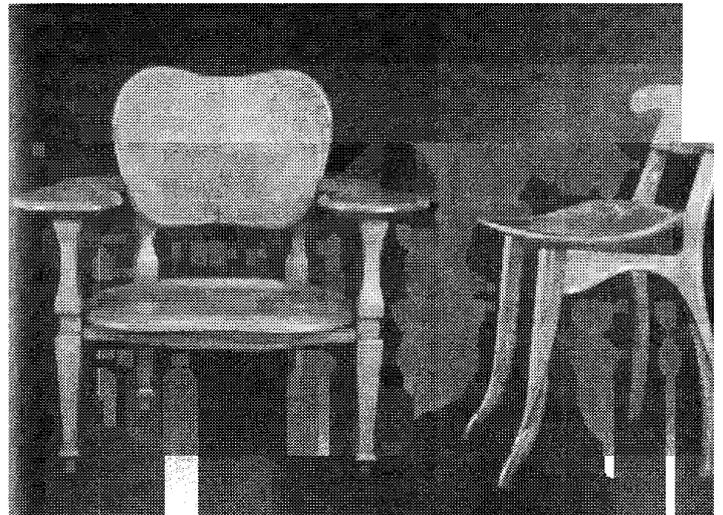
²⁵ Situé 52 rue du Ranelagh, ce bâtiment qui constituait sans aucun doute l'apogée de l'art de Guimard, fut rasé en 1957, sans que personne ne s'en émeuve

bâtiments. Autre point commun : les intérieurs vivent au rythme des façades. Les lignes onduyantes ont pénétré dans l'espace intérieur à moins que ce ne soient-elles qui, en s'en échappant, avaient donné naissance aux saillies et profils convexes qui animent la façade. Quant aux entrées de leurs maisons et immeubles, elles sont autant de rappels de l'archétype de la grotte ou de la caverne. Qu'il s'agisse du vestibule l'hôtel Nozal ou de la salle à manger de la Casa Batlló, boiseries et huisseries épousent l'ondulation des murs comme sous l'effet d'une force centrifuge qui traverserait l'espace. Cette intégration du décor de la pièce sur sa périphérie, qu'il s'agisse des murs ou des plafonds, et selon une dynamique circulaire, afin de dégager un vaste noyau central que viendra inonder la lumière, constitue assurément une démarche commune aux deux constructeurs. Quant au traitement du staff, il participe lui aussi chez l'un comme chez l'autre à l'animation de l'espace intérieur. Les formes – dont certaines réapparaissent dans le travail du métal, du bois et de la céramique, qu'ont pour ce matériau imaginées, avec un véritable tempérament de sculpteur, les deux architectes, sont totalement inédites dans le champ de l'aménagement intérieur, même si certaines d'entre elles évoquent les mondes sous-marin et souterrain. Dans l'appartement de José Batlló, le plâtre des plafonds semble s'être échappé des niveaux supérieurs et se liquéfier, laissant sur son passage des rides et des tourbillons avant de glisser le long des boiseries et des huisseries. A la Casa Milà, il laisse apparaître dans sa chute de véritables béances. Chez Guimard, le staff ne s'écoule pas, mais détermine un mouvement ascendant vigoureux. Nombreuses sont les images surgissant de ses enchevêtrements de motifs. Ils peuvent suggérer l'écume d'une vague, le bourgeonnement d'une ramure mais aussi les organes sexuels masculins et féminins et parfois même leur rencontre. A l'évidence Eros a apporté sa contribution à une telle gestuelle. Cette restitution du vivant biologique au moyen de formes biomorphiques abstraites préside elle aussi à la conception du mobilier. Fauteuils et chaises dessinés par Guimard en 1903 pour le Castel Val à Chaponval²⁶ puis en 1909 pour son propre compte,²⁷ en dépit de leur gracilité « parisienne », offrent plus d'affinités qu'il n'y paraît à première vue avec les solides créations de



Antoni Gaudí, Casa Batlló, salle à manger, Barcelone, 1906

Antoni Gaudí, Casa Batlló, chaise, Barcelone 1906



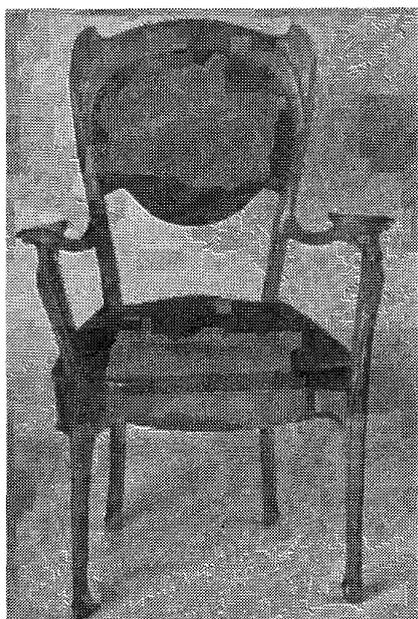
²⁶ Un fauteuil fait partie des collections du Musée d'Orsay, deux chaises se trouvent dans une collection particulière parisienne, tandis que la cheminée du salon a été acquise par le Toledo Museum of Art

²⁷ Nous pensons au mobilier de bureau conservé à Richmond, au Virginia Museum of Fine Arts qui, selon nous prit place dans l'hôtel particulier de l'artiste, 122 avenue Mozart



Fauteuil pour le Castel Val à Chaponval, 1903

Fauteuil pour le Castel Val à Chaponval, 1903



Gaudí destinées à la Casa Calvet ou à la Casa Batlló. Ils présentent une science et une maîtrise des galbes tout à fait exceptionnelles dans l'histoire du mobilier occidental. La construction de la forme est menée à partir d'un jeu subtil de profils convexes et concaves, par exemple au niveau du dossier qui épouse le dos, du siège qui légèrement se creuse en son centre et se relève à l'arrière, des accotoirs qui s'entrouvrent pour inviter au repos. Tous ces éléments présentent des inflexions de surface imperceptibles qui, sous l'effet de la lumière, animent le meuble et lui donnent une vie. Le matériau ligneux n'est plus inerte. Il connaît une nouvelle vie et semble toujours irrigué par la sève qui l'alimentait du temps où il était encore arbre.

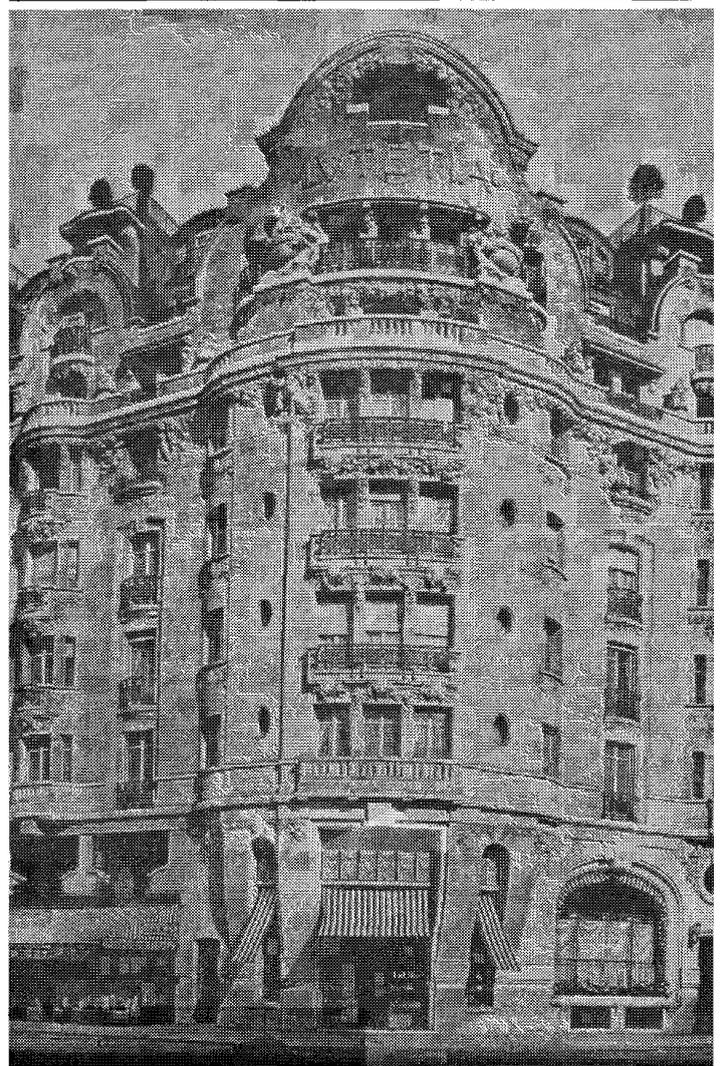
Le caractère souple et mouvant dont ils dotèrent leurs formes architecturales et leurs espaces intérieurs, s'il fit le bonheur de quelques-uns, en déstabilisa, sinon en répugna, plus d'un. Il ne pouvait en tout cas faire bon ménage avec l'esprit français, qui pouvait le tolérer dans l'ornement mais ne l'admettait pas dans l'architecture. Il ne pouvait être à la rigueur compris, ce qui ne signifie pas accepté, que s'il était présenté comme le fruit des débordements d'une imagination surchauffée et panthéiste. Le texte de Marius-Ary Leblond, cité précédemment est très instructif de la manière dont la critique française d'appréhendait la création architecturale. Au sujet du Park Güell, l'auteur, dont l'enthousiasme est réel, écrit : «Il semble que le souci primordial, le scrupule poétique de l'architecte, ici, ait été d'incruster, de déguiser le plus naturellement possible dans la vie spontanée de l'herbe et de la pierre, la conduite des rampes par lesquelles il vous fait monter d'étage en étage, au-dessus de la ville, des jardins, au niveau de la campagne, en face de la mer. C'est à cette fin d'harmonie que tout ce qui s'élève autour de vous pour constituer ornement, a été extrait du sol même. Nul arrangement hétérogène au paysage mais plutôt, sur place, une sorte de génération spontanée».²⁸ Mais il ne peut que constater qu'avec ce qu'il entend par génération spontanée «nous sommes ici très loin de Le Nôtre, de ses nobles et clairs dessins qui correspondent si heureusement au pays plat et à la nature modérée de l'Ile-de-France tout en agréant avant tout l'ordonnance d'une civilisation majestueuse».²⁹ Ce texte est écrit, rappelons-le en 1910, année où Gaudí est invité par la Société nationale

²⁸ Leblond, Marius-Ary, *op. cit.*, p. 72-73

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

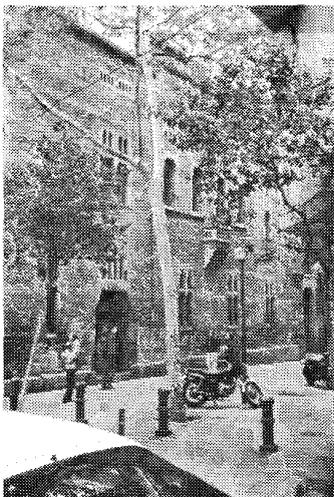
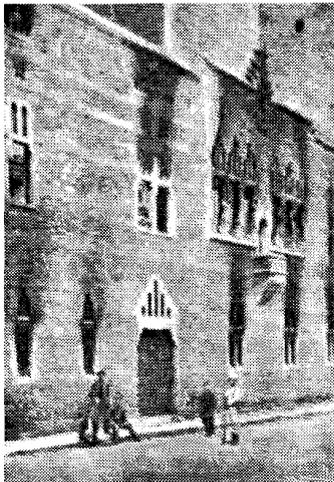
des Beaux-Arts et à un moment où Guimard construit beaucoup. Or à Paris, depuis quelques années déjà – en raison surtout de la vigoureuse politique d'expansion industrielle allemande qui inquiète la France – la revendication d'être l'incarnation même de cette civilisation «majestueuse» et ordonnancée, qui se méfie précisément de la spontanéité, se fait de plus en plus forte. Les nombreux immeubles qui surgissent alors dans la capitale se veulent l'expression d'une architecture distinguée et élégante, laissant bien loin derrière elle les lourdeurs que l'on qualifiait à l'époque de «munichoises». Extrêmement florissant, au point de revêtir un caractère national, ce mouvement des années 1905-1914, dont les principaux représentants sont Louis-Hippolyte Boileau (1878-1948), Ernest Herscher (1870-1939), Auguste Bluysen (1868-1952), Eugène Chiffot (1872-1956), Charles Letrosne (1868-1956) ou encore Maurice-Paul du Bois d'Auberville (1863-1927), rejette les expériences libératrices de l'Art Nouveau. De ce dernier il ne retient que des éléments décoratifs ou des profils extrêmement stylisés qui, fusionnant avec les styles historiques – le gothique flamboyant ou le Louis XV – et la puissante volumétrie enseignée par l'École nationale des Beaux-Arts, donnent naissance à un nouveau courant architectural.³⁰ Cette architecture, en passe de devenir officielle et promue par le livre de René Escholier publié en 1913, *Le Nouveau Paris. La vie artistique de la cité moderne*, se veut l'expression parfaite de ce bon goût français qui, se sentant menacé, ne veut ni mourir, ni se remettre en cause. Une tradition frileuse se replie sur elle-même, persuadée qu'il lui faut, pour assurer sa survie, détourner les yeux des réalisations troublantes et palpitantes d'un Guimard ou d'un Gaudí.

L. Boileau et L. Taugin, Hôtel Lutecia, Paris, 1905-1910



Philippe Thiébaud es Conservador en el Musée d'Orsay, encargado de las colecciones Art Nouveau.

³⁰ Voir à ce sujet Loyer, François «L'Art nouveau après l'Art Nouveau», *Guimard. Colloque international*, op. cit., p. 103-111



Tarjeta Postal

UNION POSTAL UNIVERSAL

ESPAÑA

Correspondencia	Dirección
El cuchillo de mantequilla es una daga turca, el paraguero, un caballero con armadura; y, el termómetro, una pistola. Presentar la entrada principal de la casa como una fachada quemada y que se cae en pedazos, este es un buen ejercicio para nuestros seguidores en Secession.	M. P. CASTELL
	PUNTA DTA VIRREINA
	Nº 5
	08074
	BARCELONA

A.T.V.- Sucesos de BARCELONA. (26-31 de julio de 1909)

14. Iglesia Parroquial de S. Juan. Gracia. Fachada lateral. Plaza de la Virreina.

B-14... Secession

El cuchillo de mantequilla es una daga turca; el paraguero, un caballero con armadura; y, el termómetro, una pistola. Presentar la entrada principal de la casa como una fachada quemada y que se cae en pedazos, este es un buen ejercicio para nuestros seguidores en Secession.

Personalmente fuimos á ver al Reverendo señor Regente de esta parroquia, don José Brasó, y con la amabilidad que le distingue, nos facilitó los siguientes detalles.

El día 27, á las cuatro de la tarde, se presentó un grupo de revoltosos pidiendo que se tocara a somatén, prometiendo, en cambio, que no pasaría nada.

Hipócritamente engañados, los empleados de la iglesia juntamente con algunos de los sediciosos dieron la señal de somatén.

Satisfecha la turba, se dirigió á otra parte.

No dando verdadero crédito á la promesa de los revoltosos, los sacerdotes empezaron por salvar el Santísimo Sacramento, que fué trasladado á la capilla semipública del doctor Rubinat; sacaron algunos cálices, la custodia y algún otro objeto del culto.

El arcipreste parroquial, cuyos libros fueron envueltos con trapos, fué guardado en la capilla en construcción del Santísimo Sacramento.

Es todo cuanto pudieron salvar, pues como había grupos de gente rodeando constantemente la iglesia, se hacía difícil el sacar nada y siempre con el temor de la llegada de los incendiarios.

Se obligó al Rdo. Cura-regente á retirarse á una casa de confianza, atendiendo su delicado estado de salud y el peligro que corría; lo cual efectuó junto con uno de los Rdos. Vicarios, quedándose el otro en la iglesia en compañía de dos feligreses.

Poco antes de media noche una turba muy numerosa llevó el pánico á aquella barriada, y con señas se entendían perfectamente.

Empezaron por destruir con las herramientas que llevaban la puerta principal, en la que practicaron un ancho boquete por donde de momento penetraron en el templo algunos de ellos. El reverendo

vicario y los señores que juntamente con él permanecían dentro, procuraron de diversas maneras apaciguar los ánimos de aquella gente... Todo inútil. No dominaba para nada la razón: la pasión era la única dueña y señora. Los sediciosos dijeron que habían de incendiar la iglesia, añadiendo: *El poble mai torna enrera el seus acorts.*

Ignorando que entre ellos había un sacerdote, preguntaron por los capellans de la casa. Viendo el mal cariz que tomaba la cosa, el reverendo vicario y los que con él iban, procuraban marcharse, pero los revoltosos no permitieron (tal vez creídos que iban á buscar algún auxilio) y les obligaron á contemplar la triste escena del destrozo, amontonamiento, profanación, sacrilegio é incendio. A los quince minutos, los altares, las sillas, los confesionarios, el órgano, todo..., todo era un volcán.

La capilla del Santísimo Sacramento (la que entonces se utilizaba) quedó libre de las llamas, pero fue incendiada el día siguiente á las siete de la mañana en que otro grupo la redujo á cenizas.

De la casa rectoral no ha quedado nada, y de la iglesia sólo las paredes y el techo, que dada la intensidad y elevación de las llamas se hallan muy agrietados. Únicamente la capilla, en construcción, del Santísimo Sacramento quedó salvada y juntamente con ella los libros parroquiales.

No hay duda que la parroquia de San Juan ha sido una de las más perjudicadas, y mucho tiempo ha de transcurrir antes no pueda en alguna manera ser utilizada.

Interinamente se utilizará como parroquia la iglesia del Convento de la Divina Providencia, que por milagro se libró de las llamas.