

JUGENDSTIL

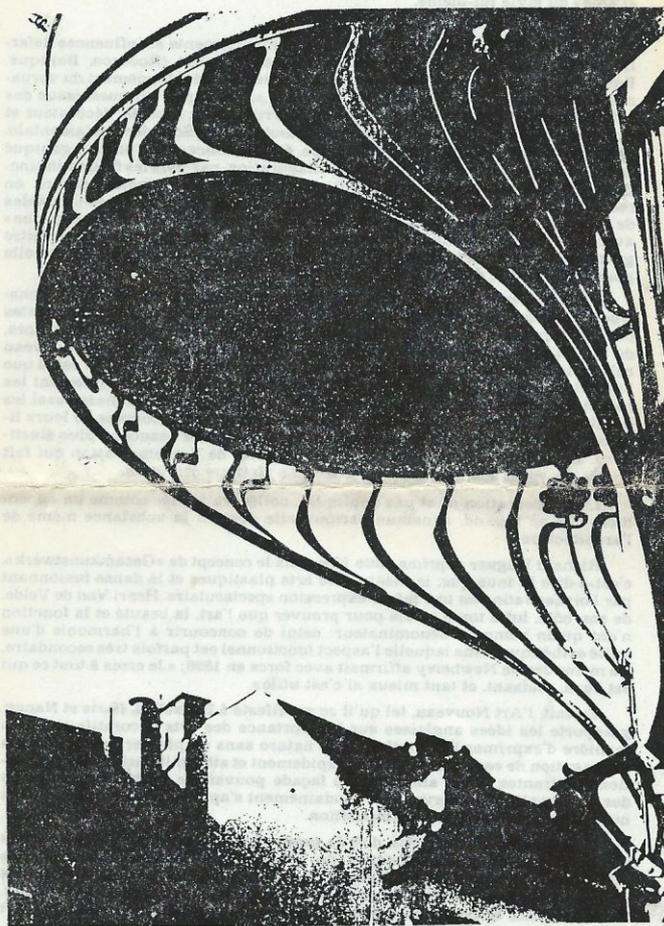


architecture art nouveau

STRASBOURG *red*

photos Marli Shamir

texte Shelley Rabinovitch



Une exposition réalisée par

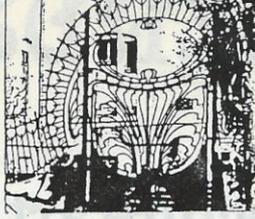
Institut Qualité Alsace

9, rue Brûlée

67000 STRASBOURG — Tél. (88) 22.08.13

avec le concours financier de la
Région Alsace





A l'orée du XX^e siècle, le style artistique dit Art Nouveau apparaît sous une foule d'autres noms tels que Jugendstil en Allemagne, Modern Style en France, Modernista Catalana en Espagne, Sezession à Vienne et Stile Liberty ou Stile Floreale en Italie. On parle aussi de Schnorkelstil, Bandworm Stil, Paling Stijl, etc... Quelle que soit la terminologie adoptée, l'Art Nouveau est issu de l'historicisme et préfigure le mouvement moderne, périodes entre lesquelles il se situe chronologiquement.

Le but essentiel de l'Art Nouveau était de se battre, moralement, socialement et parfois politiquement contre le travestissement académique, historiciste et éclectique dans l'art et l'architecture du XIX^e siècle. Indépendamment du succès ou de l'échec de cette lutte, il est extrêmement important de dégager ce qui structure ce style, à travers ses aspects divers et contradictoires, de manière à comprendre ce qui divise sa personnalité et lui donne son apparence incohérente. C'est la réaction contre ce qu'on percevait comme un «pastiche», notamment en architecture, qui constitua le point de départ et «l'âme» du style lui-même.

A la fin du XIX^e siècle, de nouveaux comportements et influences déferlaient sur l'Europe: résurgences de styles du passé (Rococco, Baroque, Renaissance, Gothique), japonaiseries, «celtisme», développement du vernaculaire et autres ramifications des réformes et principes éthiques, issus des références médiévalisantes de William Morris (peintre, poète, décorateur et porte-parole du mouvement anglais Arts and Crafts). Son idée fondamentale, dont l'Art Nouveau embrassa le principe, était le concept de l'unité organique de tous les arts, et de leur nécessaire collaboration, par-delà les futiles distinctions entre beaux-arts et arts appliqués. Avec un zèle révolutionnaire, on recherchait un nouveau langage esthétique, nourri à des degrés variables de symbolisme, d'ornementalisme et de panbiologisme (une fusion «lyrique» avec la nature). Cette exubérance ornementale manifeste un vif contraste entre graphismes géométriques et motifs organiques. Cette dualité est essentielle pour la définition du style Art Nouveau.

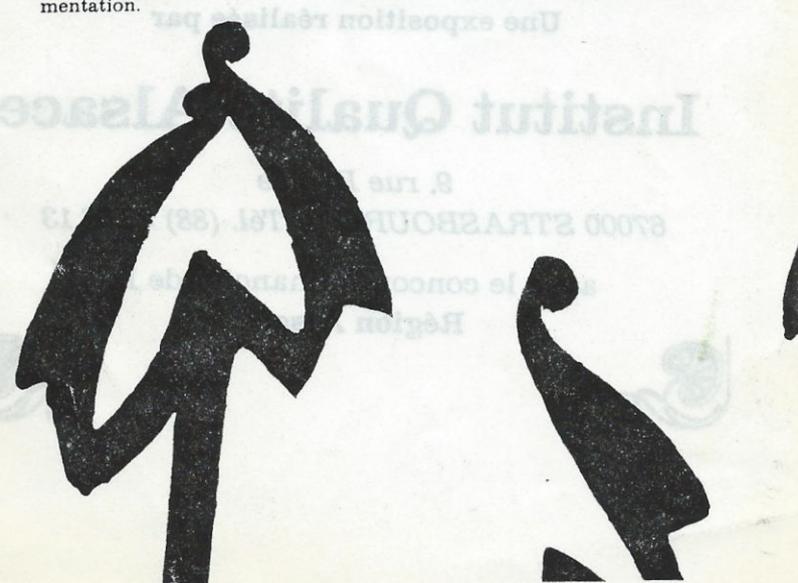
Dans le même temps, l'industrialisation amena des progrès dans la construction en fer. Les structures métalliques prirent la place des charpentes en bois, et par là-même, permirent une liberté de formes inconnue jusqu'alors, du fait du plus grand espacement des supports. Le mur put jouer un nouveau rôle dans la mesure où il n'avait plus celui, structurel, de porteur. C'est là que l'architecture Art Nouveau, paradoxalement, ne modifie pas seulement les caractéristiques iconographiques (lignes sobres et sineuses), mais aussi les qualités plastiques des bâtiments, dont les formes sont libérées de leurs limites réglementaires d'antan, et articulées en volumes beaucoup plus élastiques. En tout cas, l'essentiel reste l'importance de l'ornementation qui fait l'unité de ces éléments dans une création artistique originale.

L'ornementation n'est pas appliquée, collée, rattachée comme un appendice: elle se répand, s'insinue partout, elle devient la substance même de l'architecture.

Richard Wagner exprima cette idée dans le concept de «Gesamkunstwerk», c'est-à-dire la musique, le théâtre, les arts plastiques et la danse fusionnant par l'orchestration en une même expression spectaculaire. Henri Van de Velde, de son côté, lutta toute sa vie pour prouver que l'art, la beauté et la fonction n'ont qu'un commun dénominateur: celui de concourir à l'harmonie d'une unité esthétique, dans laquelle l'aspect fonctionnel est parfois très secondaire. De même Jessie Newberry affirmait avec force en 1898: «Je crois à tout ce qui est beau, plaisant, et tant mieux si c'est utile».

En fait, l'Art Nouveau, tel qu'il se manifeste à Bruxelles, Paris et Nancy, y apporte les idées anglaises sur l'importance des arts décoratifs et sur la manière d'exprimer l'exaltation de la nature sans en plagier les formes. La propagation de ces idées se fit très rapidement et atteignit parfois des proportions délirantes. C'est ainsi qu'une façade pouvait se tordre, présenter un dessin compliqué et nerveux, et soudainement s'apaiser avec emphase, sans nuire à la cohérence de sa composition.

L'Allemagne, de son côté, doit sa propre interprétation de l'Art Nouveau à l'influence du «Sezessionstil» de Vienne et à l'exemple écossais de C.R. Mackintosh dont les motifs ornementaux audacieux, parfois curvilignes au départ, se transforment en contrastes géométriques rigides et verticaux. Cette tendance se confirma quelques années plus tard à un moment où l'Art Nouveau dans son ensemble tend vers un traitement plus strict de l'ornementation.





Les tendances Art Nouveau à Strasbourg Shelley Hornstein

Les constructions Art Nouveau donnent l'impression de défier la nature intrinsèque des matériaux qu'elles utilisent: les nouveaux projets faisaient fi du traitement traditionnel aussi bien de la pierre que du marbre, du bronze, du verre, de la brique, ou de la tuile. Tout ce qui, dans le vocabulaire «1900», concerne le rendu plastique des matériaux ignore, ou semble ignorer superbement les contraintes techniques qui déterminaient les méthodes habituelles de menuiserie et de construction.

A la place, on trouve comme une «peau» fine qui respire et exploite toutes les combinaisons imaginables des trois registres du nouveau répertoire: fantaisies décoratives, nuances symboliques, et allusions à la nature. C'est l'interdépendance dynamique de ces trois éléments qui constitue l'unité et l'équilibre du postulat Art Nouveau.

En dépit de son ambiguïté, la polémique opposant les tenants du «curviligne» à ceux du «rectiligne» a le mérite de souligner clairement la spécificité de l'Art Nouveau: le clivage qui, dès l'origine, fait sa personnalité. Les diverses interprétations de cette dialectique servent de prétexte élémentaire à des jeux formels combinant symboles et représentations organiques, et se réduisent à des maniérismes décoratifs.



A la suite des bombardements destructeurs de 1870, Strasbourg, au cœur géographique de l'Europe et nouvellement promue ville frontière de l'Empire germanique, devint un terrain de choix pour l'embellissement et le renouveau urbain.

Dans ce contexte, la première tâche du gouvernement consista à installer le quartier général de la capitale provinciale du Reich (Kaiser Wilhelm Platz, l'actuelle place de la République), ensuite seulement à offrir des logements dans les quartiers déjà surpeuplés de la ville médiévale (à peine agrandie par les fortifications de Vauban en 1681) à tout l'afflux d'administrateurs, de marchands, de militaires et du corps des professions libérales venus d'Allemagne.

Sur le plan démographique, on note que durant la période d'annexion, la surface de Strasbourg tripla à cause de l'augmentation de la population comme dans bien d'autres villes à la fin du XIX^e siècle. En fait, seulement 134 bâtiments furent édifiés entre 1871 et 1875, comparés aux 628 constructions de la seule année 1889. Comme pour compenser l'émigration d'un certain nombre d'Alsaciens en France, la marée allemande atteignit en 1900 la moitié de la population de la ville. Il fallait bâtir du neuf, et vite. Le caractère de la vieille cité se traita en concurrence avec l'extension des quartiers décentralisés, envahis par de nouvelles bâtisses (le Neustadt se concentra surtout au Nord et à l'Est de la ville), qui couvraient 280 ha, alors que la cité ancienne n'en comptait que 220.

Parmi ces nouveaux édifices, on trouvait des styles importés directement de Berlin (choisis sur concours nationaux ou par des particuliers). Mais les architectes exerçant à Strasbourg, qu'ils fussent diplômés des Ecoles de Stuttgart, Karlsruhe ou des Beaux-Arts de Paris (entre autres) apportèrent une large palette de variantes au paysage de la cité.

Les exemples d'architecture académique fin XIX^e siècle rivalisaient avec ceux de la tendance Art Nouveau/Jugendstil. Différentes expressions de ce style s'imposèrent. Cependant, ce qui frappe, c'est que ces architectures manifestent en même temps l'unité et la diversité du vocabulaire Art Nouveau. On trouve aussi bien l'organicité embryonnaire et métamorphique que les mosaïques abstraites des formes géométriques. Les deux expriment le rythme dynamique de l'énergie ou le statique raffinement du calme. Pour un même bâtiment, on peut distinguer une multitude d'éléments morphologiques allant du détail strictement régionaliste à des éléments largement reconnus sur le plan international.

C'est cette profusion d'influences qui fournit le scénario joué par l'architecture Art Nouveau à Strasbourg. La quantité de journaux, magazines, et revues qui sillonnaient l'Europe de cette époque était extraordinaire, et fatalement, les architectes, artistes et décorateurs strasbourgeois se trouvaient exposés aux plus nouvelles tendances (qu'elles vinssent d'aussi loin que de Londres grâce au magazine The Studio ou de tout près, de Munich, à travers la Sddeutsche Bauzeitung).



d'architecture

ouveau

asbourg

ein-Rabinovitch



F. Leitschuh, professeur à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg, lança la revue *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen* (1900-1906) et se consacra à la diffusion des doctrines de l'Art Nouveau, de même qu'à la promotion de la communauté artistique alsacienne pour qu'elle s'en imprègne et les transpose dans son œuvre propre. Animés d'un désir opiniâtre d'intégrer les tentatives artistiques au milieu allemand sans cependant abandonner leur autonomie culturelle, Charles Spindler, Gustave Stoskopf et Anselme Laugel fondèrent le «Groupe de St Léonard». Essentiellement alsaciens, ils firent la synthèse des influences extérieures et des traditions régionales pour susciter marqueteries, peintures, pièces de théâtre, etc. Leur importante revue *Images Alsaciennes*, à partir de 1893, à laquelle succéda *Illustrierte Elsassische Rundschau - Revue Alsacienne Illustrée*, à partir de 1898, apportait un élan qui motivait grandement la communauté tout en contribuant à répandre les nouvelles des succès du groupe à l'étranger (Exposition de Paris en 1900, de Turin en 1902, de St Louis en 1904, entre autres). Le groupe joua un rôle significatif en contrebalançant l'écrasante présence allemande.



Les 70 à 80 édifices à caractère Art Nouveau/Jugendstil couvrent la période qui s'étend de la fin du XIX^e siècle à la 1^{ère} guerre mondiale, les plus beaux exemples et les plus nombreux se situant aux premières années du XX^e siècle (1900-1905). Les bâtiments Art Nouveau ne font qu'à peu près 10 à 12% de tous les édifices érigés pendant la période allemande. Comme c'était le cas aussi à Nancy, aucune commande municipale ne fut offerte à des architectes pratiquant le style Art Nouveau, à l'exception du Palais des Fêtes, rue Sellenick, qui d'ailleurs respecte les normes académiques et ne dévie que peu des caractéristiques de base en vigueur. En fait, les clients les plus ouverts au nouveau mode d'expression se recrutaient dans la puissante classe moyenne: hommes d'affaires, commerçants, mais surtout des artistes, les architectes eux-mêmes (souvent pour leur bureau ou leur résidence) en même temps que ceux liés d'une façon ou d'une autre aux architectes comme les entrepreneurs...

Les œuvres de Lütke et Backes, nés et formés en Allemagne, montrent les formes les plus progressives, manifestant une recherche certaine et s'appuyant sur une science architecturale solide. Leur production, qui s'étend seulement sur 7 années d'association, est sans conteste la meilleure expression de la liberté du style Art Nouveau.

Durant la longue association de Berninger et Krafft, la coexistence harmonieuse de formations internationales (Paris, Stuttgart, Londres ?) et du contexte artistique alsacien se reflète dans l'œuvre de ces deux natifs de Strasbourg. Leur souci de la perfection les amena quelquefois à commander des vitraux à Genève et à Paris. Leur atelier s'ouvrit aussi pour les artistes émanant des centres francophones: Paris, Bruxelles et Nancy, servit leur intégration à la communauté autochtone, forcément plus ouverte aux traditions françaises. Ce qui n'empêche pas qu'ils aient assimilé une multitude de références variées du domaine alsaco-germanique avant d'arriver à une expression qui leur fût propre.

Aloys Walter, alsacien de souche, eut beaucoup de succès dans le secteur privé, illustrant avec une aisance consommée son sens perspicace de l'articulation spatiale et sa maîtrise de la qualité du détail.

L'architecte Samuel Landshut, d'origine prussienne, lui, apparaît méthodique et méticuleux dans sa conception et son respect du paysage urbain.

Les œuvres de l'architecte-ingénieur Auguste Brion sont nombreuses et présentent bien des aspects divers. Important promoteur, il consacra la majorité de sa production architecturale à ses propres opérations immobilières. Extrêmement actif toute sa vie pour le bien de sa profession, il fut élu président de la «Fédération des Entrepreneurs» et président de la «Corporation des Industries du Bâtiment d'Alsace et de Lorraine».

Les travaux de F. Kalweit et R. Rimmelin illustrent ce qu'on peut appeler une «architecture de catalogue». La structure en est relativement simple, mais les baies de façades sont rehaussées de maçonneries décoratives rapportées, agréablement distribuées et dont on retrouve les modèles dans les catalogues que faisaient circuler partout détaillants et fabricants d'Alsace et d'ailleurs.

F. Scheyder, autodidacte, est certainement celui qui manifeste le plus d'excentricité et d'audace dans ses immeubles, qui témoignent d'une recherche certaine, mais dont la conception reste gauche. Deux de ses immeubles sont





décorés de fresques dues à l'artiste A. Zilly: motifs égyptiens pour la rue du Gal Rapp, façade de la droguerie de la rue Principale à Schiltigheim.

Si on considère la production d'un certain nombre d'agences d'architectes importantes pendant la même période, on s'aperçoit que peu se cantonnent dans le style Art Nouveau. Leur répertoire est vaste et met en valeur toute une série de périodes historicistes par l'emploi des qualités de chacune. Kuder et Muller en furent un exemple. Leur « Palais des Fêtes » illustre avec emphase à la fois leur adhésion aux styles « nobles » du passé, tout en intégrant des traits contemporains originaux. Un autre exemple fut l'atelier de Muller et Mossler, très estimé en ville pour avoir construit des édifices « respectables », et qui érigea aussi un grand magasin quai St Nicolas, empruntant à Biet et Wallin de Nancy (rue St Dizier) le rythme des fenêtres et autres détails similaires.

Nous ne connaissons rien de l'œuvre de J.V. Brejcha, sauf sa propre demeure (20, rue Rathgeber). Le programme de cette villa est assez austère mais rehaussé d'une ornementation hybride dont certains éléments sont directement empruntés au travail de Berninger et Krafft, (place Broglie).

Pour terminer, W. Osterloff, formé à Karlsruhe, n'a réalisé que quelques projets architecturaux avant de s'établir comme promoteur. L'immeuble d'habitation de la rue Teutsch a servi d'exemple à beaucoup (y compris Lütke et Backes, et A. Walter) grâce à l'excellent traitement des matériaux et la distribution heureuse du plan qui le distinguent parmi les architectes de la région.

L'Architecture Art Nouveau révèle un afflux d'éléments régionaux divers, se mêlant aux influences universitaires académiques tant françaises qu'allemandes, le tout aboutissant à une expression tout à fait originale du mouvement. En termes d'unité, la typologie d'une façade peut venir contredire le programme architectural (distribution traditionnelle, rationalisation limitée) mais les caractéristiques formelles renouvellent la grammaire ornementale. C'est là le signe d'une architecture qui aspire à l'Art Nouveau, mais qui s'impose des restrictions (économiques ou sociales) soit de la part de l'architecte, soit de celle du client. Le bâtiment projette alors une image de la modernité tout en maintenant la « respectabilité » associée à la tradition. D'autres immeubles sont conçus comme un tout, avec une attention particulière prêtée à l'harmonie et à l'articulation des espaces, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Il faut dire un mot de la démolition regrettable de certains lieux Jugendstil qui enchantaient autrefois Strasbourg: l'intérieur du « Kleine Metzsig » de G. Oberthur (1901) qui comprenait un bistrot « Art Nouveau »; la « Wirtschaftsgebäude » de Berninger et Krafft (1895) sur l'emplacement de l'actuel Bowling de l'Orangerie; de même, deux grands magasins: Erlenbach (1902) achetés et transformés par les Grandes Galeries, et le bâtiment Knopf (1899) avec son escalier monumental et sa structure squelette moderne, lui aussi complètement modifié. D'autres encore: le théâtre-brasserie « Maison Rouge », route de Bischwiller à Schiltigheim, probablement de Scheyder, remplacé par un immeuble d'habitation et une « taverne » du même nom; diverses boutiques comme celle abritant un marchand de parapluies au 39 bd de Nancy avec son vitrail signé Ott frères en devanture; et bien sûr le café Bauzin, Place Broglie.

Indéniablement le cheminement à travers Strasbourg permet au piéton de saisir telle ou telle bribe d'un discours architectural Art Nouveau sans pour autant être à même de les replacer dans leur contexte syntaxique. Cette exposition doit faire écho à notre perception première de telles images, et, par là même nous aider à redécouvrir dans l'enthousiasme, la richesse du paysage urbain de notre ville, qu'il faut savourer et protéger au besoin...



Shelley Hornstein - Rabinovitch, de nationalité canadienne, est l'auteur d'une thèse de 3^e cycle soutenue à l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg en 1981, ayant pour sujet « les tendances d'architecture d'art nouveau à Strasbourg » avec des illustrations photographiques de Marli Shamir.



N° des photos	Localisation	Architectes	Année de construction
1a, b	7, rue Teutsch	Osterloff	1903
2	2, rue Teutsch	Walter	1904
3	8, rue C. Grad	Walter	1905
4	11, rue C. Grad	Walter	1905
5	14, rue C. Grad	Walter	1906
6a, b	23, rue Oberlin	Lutke/Backes	1904
7a, b	34, rue Oberlin	Walter	1905
8a, b	1, rue Sellenick	Lutke/Backes	1904
9	3, rue Sellenick	Lutke/Backes	1904
10a, b	5, rue Sellenick	Kuder/Muller	1903
11	10, rue du Gal Rapp	F. Scheyder	1906
12	87, av. des Vosges	S. Landshut	1905
13	53, av. des Vosges	R. Rimmelin	1904
14	11, rue du Mal Foch		
15a, b, c, d, e, f,	22, rue du Gal de Castelnau	Lutke/Backes	1903
16a, b	11, rue du Gal Frère	Lutke/Backes	1902
17a, b, c	76, allée de la Robertsau	Berninger/Krafft	1900
18a, b	32, rue Herder	F. Kalweit	1905
19a, b	24, rue Twinger	Lutke/Backes	1903
20a, b, c, d, e	56, allée de la Robertsau	Lutke/Backes	1904
21a, b, c,	10, rue Schiller	Berninger/Krafft	1905
22a, b, c, d,	4, rue Erckmann-Chatrian	Lutke/Backes	1904
23a, b	13, rue de Reims	A. Brion	1905
24	16, rue de Verdun		
25a, b	7, rue Sleidan		
26a, b, c	22, rue Sleidan	A. Brion	1905
27	26, rue Sleidan	A. Brion	1906
28a, b, c	1, place Broglie	Berninger/Krafft	1901
29a, b	24, rue Brûlée	Berninger/Krafft	1905
30a, b	50, rue de Zurich	F. Kalweit	1903
31	22, quai St Nicolas	Muller/Mossler	1908
32	20, bd de Lyon	A. Walter	1905
33	55, route du Polygone	A. Walter	1903
34	4, rue Rathgeber	A. Walter	1904
35	20, rue Rathgeber	J.V. Brejcha	1903