

Quand la périphérie se centralise : Strasbourg (Strassburg) et Riga au cœur de l'Art nouveau

La Revue de la BNU, n°19, 2019, p. 8-18

Jérémy Howard



Figure 1. Figure 1 – Observatoire de la marine, colline du gouvernement, Tsingtao, ca. 1909



Figure 2. Figure 2 – Curt Rothkegel (?), pharmacie Larz, 1905



Figure 3. Figure 3 – Ignacy Cytowicz, gare de Harbin, 1903-05. Détail de carte postale



Figure 4. Figure 4 – Institut polytechnique russo-chinois, ancien bâtiment du consulat général impérial russe,

Harbin, 1909. Photographie extraite de l'album Views of the Chinese Eastern Railway, ca. 1920 (coll. Bibliothèque DeGolyer, Southern Methodist University, Dallas, Texas)

Les confins, les coeurs

Certes, Strasbourg (ou Straßburg) et Riga étaient aux confins d'empires autour de 1900, que ce soit celui de Guillaume II ou celui des Romanov. Et certes, ces deux villes étaient le lieu d'un mélange cosmopolite de populations, parmi lesquelles on comptait celles dont l'identité ethnique locale, alsacienne ou lettone, différait de celles du centre des empires qui les dominaient, c'est-a-dire allemande ou russe. Que ces populations locales aient pu développer des langages visuels, littéraires ou autres, qui annonçaient et proclamaient l'identité de leur peuple, souvent selon un romantisme vernaculaire et moderne, variante des tendances générales de l'Art nouveau, est un phénomène qui leur fut dénié au sein d'un empire dans lequel elles devaient au contraire s'assimiler. Ainsi nous pouvons considérer Strasbourg et Riga comme les artères pulmonaires, droite et gauche, du cœur battant de l'Europe dont le système circulatoire se ramifiait dans le monde entier avec des tentacules dont la fonction principale, comme on le montre ici, était d'êtreindre et d'entraîner plutôt que de ressentir.

Les empires orientaux (les « périphéries périphériques ») : Tsingtao et Harbin

Pour bien appréhender l'étendue et l'apparition de cet Art nouveau, avant que de revenir à nos centres européens « périphériques » et aux questions de définition et d'esthétique, il est opportun de se tourner vers l'Orient, ainsi que le firent les puissances allemande et russe ; vers la Chine continentale par exemple, puisque l'on peut y trouver des déclinaisons officielles (et privées) du langage de l'Art nouveau laissant peu d'espace ou de possibilité pour l'expression de la culture indigène ou locale. À Tsingtao et Harbin, les capitales respectives des concessions allemande et russe de la baie de Kiautschau et de la Mandchourie, l'idiome de l'Art nouveau représentait tout l'éventail des intérêts et stratégies européennes. Dans ces deux villes, le nouveau style fut le plus souvent utilisé pour établir emphatiquement une distinction avec des autochtones dont l'identité était piétinée, sinon éradiquée.

Le « développement », notamment par la construction du chemin de fer et des infrastructures commerciales, était considéré comme

stratégiquement vital pour les intérêts allemands et russes. De ce fait, à la différence de ce qui fut le cas à Strasbourg et à Riga, en Asie, les bâtiments emblématiques étaient les résidences de coloniaux, des gares, des bureaux, symbolisant une affirmation de la valeur du pouvoir européen, impérialiste et modernisant. Paradoxalement, tandis que le destin allait décider que les conflits infligés au monde par les ambitions européennes amèneraient la chute de leurs orgueilleux empires, l'Art nouveau eut à l'Est une longévité qui a survécu aux manifestations post-impérialistes, phénomène sans égal sur le continent d'origine. En voici l'illustration par quelques exemples de la Chine allemande et russe.

Tsingtao

La ville était à l'origine un petit village de pêcheurs sur la péninsule chinoise de Shandong. Prise au cours de l'intervention militaire de l'empereur Guillaume en 1897, puis concédée comme protectorat par le gouvernement chinois l'année suivante, elle devint un centre pour l'exploitation allemande des ressources chinoises. Transformée en base par l'escadre allemande de l'Asie orientale, Tsingtao était gouvernée par des officiers de la marine impériale, le plus remarquable étant Oskar von Truppel (1901-1911), fils d'un pasteur luthérien de Schwarzburg-Rudolstadt (Thuringe). L'architecture approuvée officiellement pendant la période Truppel, et après la réinstallation des habitants chinois le long de la côte, était un mélange de romantisme national allemand, « Heimatstil », et d'Art nouveau. Cette phase commence avec le terminus du chemin de fer qui courait sur 400 kilomètres à l'ouest entre Tsingtao et Tsinan, maintenant Jinan (la « Schantung-Bahn »).

Édifiée selon les plans de l'ingénieur Heinrich Hildebrand (1901), la gare est surmontée de la flèche de la tour-horloge, avec des moellons taillés de manière rustique et des moulures de maçonnerie rappelant la tradition allemande (privée ou publique), mais en même temps avec une touche Art nouveau, par sa décoration simple et relativement sans relief. Un modernisme rustique analogue caractérise l'église du Christ et le Club (Curt Rothkegel, 1907-1910 et 1909-1911), tandis que la résidence du gouverneur construite pour von Truppel (Werner Lazarowicz, 1903-1907) offre une version beaucoup plus vigoureuse et monumentale de la même inspiration, plus créative en termes d'ouvertures, de masse, de plan, d'espace et de finitions. Cependant, l'édifice le plus remarquable en termes de modernisme « châtelain » fut l'Observatoire de la marine, immeuble de quatre étages – avec ses parements de moellons bruts – sur la Colline du gouvernement (ca. 1909), dont le directeur était l'astronome Bruno Meyermann de Strasbourg (voir figure 1).

Les structures germaniques avec leurs lourdes formes médiévales européennes se différencient des déclinaisons modernes plus légères, moins en relief, des commandes privées, comme l'officine et l'immeuble d'habitation construits pour le pharmacien et photographe amateur Aldabert Larz (Rothkegel ?, 1905), avec des surfaces relativement animées, profilées et en damier (voir figure 2). Ces deux courants de l'Art nouveau trouvent une autre orientation après le début de la Première Guerre mondiale, laquelle mit fin à la période allemande dans la baie de Kiautschou, avec l'établissement, à partir de novembre 1914, du nouveau pouvoir colonisateur nippon.

Ce changement entraîna l'internement de 4 600 soldats d'active et de réserve allemands et autrichiens de la région de Tsingtao (dont Meyermann et Gottfried Dehio, le fils du célèbre historien de l'art germano-balte ayant travaillé à Strasbourg, Georg Dehio) dans des camps de prisonniers de guerre japonais, dont les plus importants étaient au sud-ouest, à Kurume, sur l'île de Kyushu et à Bando sur l'île voisine de Shikoku. Concerts, lectures poétiques, publications, expositions d'art et d'artisanat constituaient les activités culturelles sur l'île. Tout cela se poursuivit après l'armistice de novembre 1918, car les prisonniers allemands le demeurèrent jusqu'à la fin de 1919 et le début de 1920.

Ainsi, en mars 1919, une exposition d'œuvres de prisonniers de guerre eut lieu dans le nouveau palais des expositions industrielles d'Hiroshima, conçu par l'architecte Jan Letzel dans un style éloquemment moderne qui reflétait son expérience précédente du style baroque-sécessionniste de Bohème. À la suite de la première explosion atomique américaine en août 1945, ses ruines survécurent avec le dôme de Genbaku hautement symbolique, dans le Parc du mémorial de la paix d'Hiroshima.

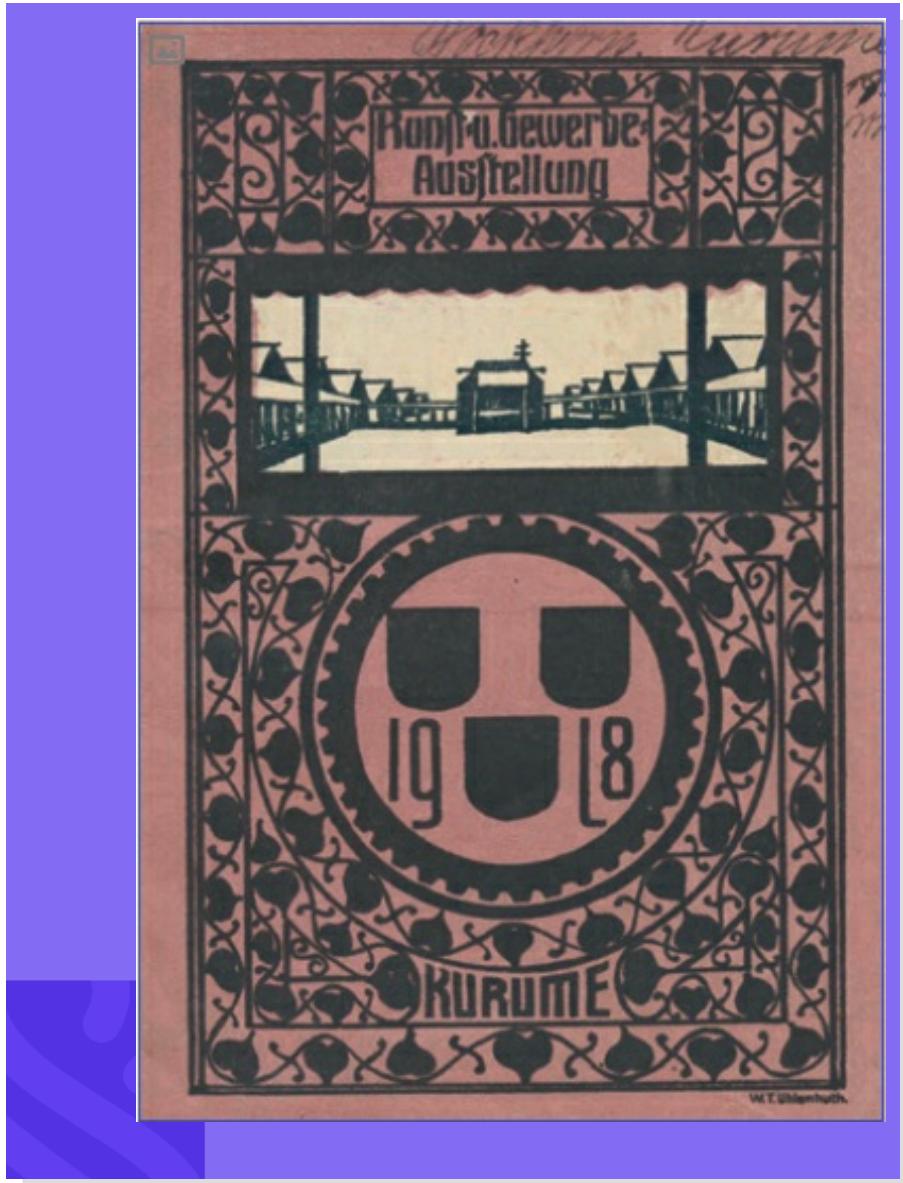


Figure 5. Figure 5 – Kunst- und Gewerbe-Ausstellung, troisième exposition, camp de prisonniers de guerre de Kurume, 1918. Couverture du catalogue illustrée par Walther Uhlenhuth

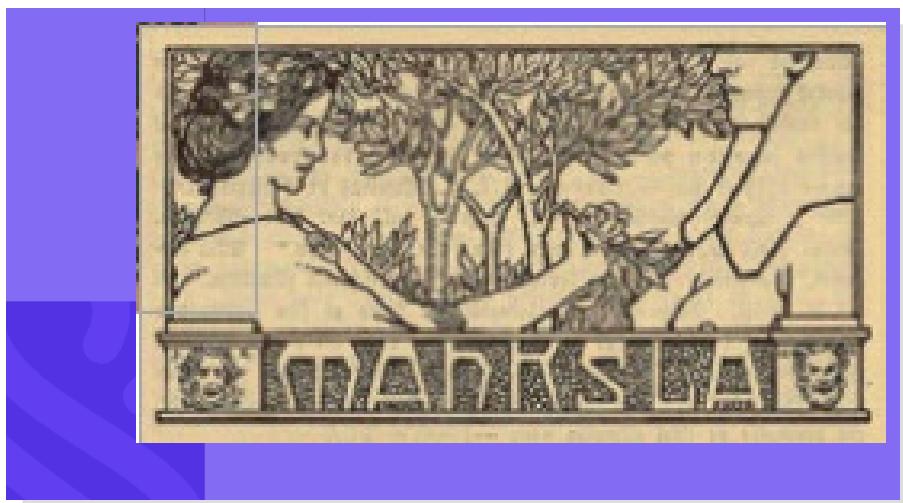




Figure 6. Figure 6 – Vignette de Janis Rozentāls, in « Mahksla [Art] », Verotajs, mai 1904, n° 7, p. 862 (coll. Bibliothèque nationale de Lettonie)

Si la carcasse brisée du Hall d’Hiroshima porte témoignage de l’extrême capacité de destruction de l’humanité, les catalogues – qui ont survécu – des expositions des prisonniers de guerre révèlent l’opposé, c’est-à-dire notre aptitude à tirer le meilleur parti de l’adversité au cours de notre brève existence. La troisième exposition d’art et d’artisanat qui se tint au camp de Kurume à la fin de 1918¹ en témoigne. Avec plus de cent contributeurs et 500 pièces réparties en six sections principales, l’exposition fut une énorme entreprise, dont le but était de maintenir le moral des détenus par le plaisir d’un travail créatif et l’acquisition de nouveaux talents qui pourraient être utiles dans le vaste monde après la libération. Les sections étaient les suivantes : ébénisterie, travail sur métal, beaux-arts, artisanats divers, poésie et musique, avec la présentation distincte d’objets décoratifs et d’ustensiles.

La présentation graphique du catalogue comme la liste des œuvres indiquent une sensibilité esthétique en accord avec l’évolution de l’Art nouveau. Les trois principaux artistes graphiques étaient Walther Uhlenhuth, Léopold Müller et Wilhelm Steitz, dont les dessins introduisaient les sections². Leur travail est encadré par des motifs abstraits et floraux, courbes et rectilignes, avec de plus petits motifs figuratifs et symboliques : ainsi la page de couverture d’Uhlenhuth avec ses entrelacs en forme de coeurs, formant des motifs dynamiques, autour d’une roue dentée avec trois écus vides (attendant l’idée créatrice) et une fenêtre à trois panneaux qui laisse voir deux rangs de tentes, dont les lignes convergent à l’arrière d’une tente centrale à laquelle ils sont reliés par une allée couverte ou une barrière (voir figure 5). On y sent une sorte d’enfermement créatif et industriel comme dans la plupart des vignettes du catalogue, notamment dans celles d’Uhlenhuth pour les beaux-arts et l’artisanat (jouets, modèles réduits, marionnettes, reliures, photographie, etc.). L’exception à cette règle est la vignette de la dernière section, c’est-à-dire « l’art tonal » (« Tonkunst » en allemand), où la musique est représentée par les branches d’un arbre qui se projettent en diagonale de la composition et viennent dépasser une barrière. Dans cette image japonisante, l’entourage est secondaire, réduit à une étroite frise le long de la bordure inférieure. Voilà la liberté !

Harbin

En allant vers le sud-ouest par la mer Jaune septentrionale, en direction de la péninsule de Shandong, on trouve celle de Liaodong

dont la pointe était connue sous le nom de péninsule de Kwantung (ou Guandong). C'est là que, après la signature de la convention russo-chinoise de 1898 (et la concession de droits sur les territoires limitrophes et l'infrastructure de l'arrière-pays pour vingt-cinq ans), le pouvoir des Romanov construisit, à nouveau sur les lieux d'anciens villages chinois de pêcheurs, son port commercial principal, Dalniy et la base navale stratégique de Port-Arthur (les deux formant maintenant la ville de Dalian). Ces ports devaient être reliés, à quelque mille kilomètres plus au nord, avec une autre ville nouvelle, Harbin, constituant une liaison essentielle entre les deux lignes du chemin de fer russe de la Chine orientale, et complétant ainsi le réseau reliant l'extrême-orient russe au centre de l'Europe. Même si Dalniy et Port-Arthur ont toutes deux connu une considérable mise en œuvre de l'Art nouveau dans l'architecture moderne, c'est à Harbin, sur les bords de la rivière Sungari (actuellement Songhua), en Mandchourie chinoise, quartier général de la construction du chemin de fer russe, que le mouvement a prospéré.

Le 25 décembre 1921, la théosophe Helena Roerich, qui habitait alors à New York, nota dans son journal que la ville de Harbin avait été sélectionnée comme centre de création de la culture russe pour le futur. De ce fait, elle envisageait à Harbin la construction d'une école pour l'enseignement de l'Agni Yoga, la philosophie de l'éthique de la vie de son mari Nicolas Roerich, artiste russe d'origine germano-balte. La sensibilisation et la protection du patrimoine culturel dans son ensemble étaient des préoccupations essentielles pour les Roerich. À Harbin, leurs idées étaient portées par le prolifique écrivain letton Alfredas Cheidokas (Alfred Kheydok). Et de même que le Riga post-Art nouveau devint le centre baltique pour la diffusion des idées de la théosophie et du mouvement Roerich, de même la ville Art nouveau de Harbin fut le creuset initial pour l'avancement et la réalisation des idées de Roerich sur la nécessité d'une conscience planétaire par l'aspiration individuelle et la pratique synthétique du yoga. Avec une population cosmopolite d'émigrants russes, polonais, allemands, lettons, ukrainiens, juifs et bien d'autres peuples, la ville asiatique avait vu éclore toute une gamme d'églises et de sociétés religieuses, parmi lesquelles on comptait les rose-croix qui se faisaient les avocats d'une réforme universelle par une compréhension nouvelle des vérités essentielles.

Dès l'origine, l'argent coula à flot sur Harbin. Comme pour Tsingtao, quelques exemples suffisent pour donner une impression de l'aspect durablement Art nouveau de la ville. Peu après le tournant du siècle, Konstant Jokisch (Konstanty Jokisz), chef de la direction de la construction de la Société des chemins de fer de l'Est chinois (CFEC) et auteur du premier plan de la ville de Harbin, insista pour faire construire dans un « style moderne », dépourvu de tout « romantisme national ». Avec son esprit transnational et universel, l'Art nouveau était considéré comme le style le plus adapté à un projet « d'Europe en

Asie » aussi inédit que stratégique. Cela explique qu'il apparaisse si souvent dans les catalogues des logements types et des constructions de la CFEC, créés durant cette période initiale.

L'un des premiers édifices de ce type fut la gare (1903-1905), dont les plans sont dus à un ingénieur polonais, Ignacy Cytowicz, s'inspirant vraisemblablement d'un prototype de gare à Moscou, et qui devint le symbole de la ville (voir figure 3). L'entrée principale y était dominée par des pylônes jumeaux entourant une fenêtre en forme de bulbe, au-dessus d'une marquise en métal et en verre. Avec une centaine de mètres de long et un vestibule de neuf mètres de hauteur, la structure faisait un large usage du béton armé, du métal, de poutrelles, et la façade de l'entrée s'ornait d'une décoration homogène, riche, avec peu de relief sur les murs et autour des fenêtres³.

Les voyageurs arrivant à Harbin sortaient sur la place de la gare et de là, ils entraient dans le plan quadrillé de la nouvelle ville où de nombreux édifices Art nouveau furent construits, depuis le Collège commercial, vaste et rationaliste, et les bâtiments de l'administration du chemin de fer jusqu'au mélange des villas comme celle du général Nicolay Chichagov (ca. 1905), avec ses références sécessionnistes viennoises, ou celle de l'ingénieur italien et consul Pietro Gibello-Socco (1919), avec ses réminiscences amusantes de Tudor anglais.

La mode Art nouveau de Harbin s'est poursuivie après la chute de l'empire des Romanov en 1917, notamment parce que la ville devint le centre asiatique de l'émigration russe et que sa nouvelle population appréciait ce style comme un symbole de ce qu'elle avait laissé derrière elle - d'où sa reprise à diverses occasions, depuis l'architecture du restaurant Miniature (1926) jusqu'aux pages du magazine en langue russe *L'Architecture et la vie* (1921) et les expositions du studio d'art Lotos (dès 1921).

Alors qu'il avait déjà emprunté des éléments de chinoiserie, d'architecture russe vernaculaire et de néo-byzantinisme dans plusieurs édifices avant 1917, l'Art nouveau local évolua encore. Cette diversité fut facilitée par l'établissement d'un Institut polytechnique russo-chinois en 1920, dans l'ancien bâtiment du consulat général impérial russe (1909 ; voir figure 4). En conséquence, une abondance particulière de styles modernes ont marqué les nombreuses villas contemporaines construites dans les nouveaux quartiers de Harbin et dans ses faubourgs, ceux-ci édifiés sous la direction de l'ingénieur en chef letton de l'administration de la concession, Peteris Ozols (lui-même designer et urbaniste), dans les années 1920-1930.

Les empires occidentaux (les « périphéries centrales ») : Strasbourg et Riga (selon Sèthe,

Saenger et Van de Velde)

A la différence de Tsingtao et Harbin, à Strasbourg et à Riga, ce sont des commandes privées qui ont introduit l'Art nouveau. En mai 1904, la section de l'art du septième numéro du magazine d'art et de littérature letton *Verotajs* (*L'observateur*) comprenait deux articles, tous deux étant la conclusion de longs essais, dont les premières parties avaient été publiées dans le numéro précédent. Il s'agissait d'études de l'artiste contemporain letton le plus en vue, Janis Rozentāls, et de la saison musicale 1903-1904 à Jelgava. La première étude illustrée avait été rédigée par Jūlijs Madernieks, qui avec Rozentāls se disputait la première place sur la scène artistique foisonnante de Riga. Madernieks avait ajouté, à la fin de chaque article, des vignettes avec des triples motifs floraux qui s'enroulaient de façon stylisée. Les vignettes venaient en complément de l'*« Art »* de Rozentāls (p. 862) qui introduisait la section, se focalisant sur une belle jeune femme, portant la broche et le châle traditionnels lettons, arrachant une branche à l'un des trois arbres représentés, jeunes et vigoureux, comme en offrande à la déesse dénudée qui lui faisait face (voir figure 6).

Dans la section de l'art, à la fin de la partie consacrée à la musique (p. 884), une critique très élogieuse louait la violoniste virtuose de vingt-six ans, Irma Saenger-Sethe, pour son interprétation superbe et passionnée de Schubert, Vieuxtemps et Brahms. Au cours de cette même tournée en terre lettone, en octobre et en novembre 1903, Saenger-Sethe a également donné deux concerts très appréciés dans la Maison des Têtes noires à Riga. C'est précisément le personnage de Saenger-Sethe et son entourage qui unissent, peut-être plus que d'autres, l'Art nouveau de Riga et de Strasbourg et qui permettent ainsi de mettre en lumière la centralité de ces villes périphériques.

En 1894, le peintre belge Théo Van Rysselberghe fit le portrait d'Irma Sethe⁴ (voir figure 7). C'était le troisième des portraits qu'il fit des trois soeurs Sethe, Alice, Maria et Irma (Irmgard). Fréquemment exposée, l'image d'Irma devint un standard, non seulement du pointillisme de Van Rysselberghe, mais aussi de l'avance européenne depuis l'esthétique de Whistler. En grandeur nature, dans une robe de soie rose brillante, les courbes de la plastique d'Irma sont entourées de lignes épaisses et verticales qui définissent son espace environnant. Debout sur un parquet ciré éclairé par la lumière du soleil, Irma, avec son violon, dépasse ces lignes qui divisent la toile. Ce faisant, elle pénètre le champ à demi-caché de la spectatrice qui est assise derrière elle, révélant ainsi que sa personne et la musique, comme la peinture de Van Rysselberghe, traversent les frontières. Une telle manifestation moderne (par des milliers de petits points de couleur pure, savamment coordonnés) d'un ordre harmonisé, transcendant et paraissant en même temps si simple, s'accorde avec ce que nous

pouvons considérer comme les fondements de l'Art nouveau.

Irma était la fille de Gérard Sethe, un marchand de feutre, et de Louise Seyberth, chanteuse d'opéra de Wiesbaden. Sa tante Anna, la soeur de Gérard, avait épousé Ernst Haeckel, le zoologiste de Iéna et philosophe moniste dont l'ouvrage *Kunstformen der Natur* (Leipzig 1899-1904, Saint-Pétersbourg 1907) inspira la génération de l'Art nouveau par ses modèles d'illustrations, à base de structures biologiques dont la plupart venaient d'être découvertes dans des contrées et des mers lointaines, grâce au microscope. Sa sœur Maria avait, elle, épousé Henry Van de Velde, le très proche collègue de van Rysselberghe, quand ce dernier faisait le portrait d'Irma. Puis Van de Velde passa de la peinture au design, en commençant par créer un meuble de rangement pour les violons d'Irma, puis en faisant la décoration de la maison des Van de Velde, Bloemenwerf, sur un terrain donné par la veuve Sethe, dans la banlieue-jardin d'Uccle où la famille vivait déjà. En 1897, il devait aussi décorer une villa pour sa belle-mère dans un style vernaculaire Art nouveau, analogue à celui de Bloemenwerf, quelques maisons plus bas dans la même rue (l'avenue Vanderaey).

L'émergence de Van de Velde comme fer de lance de l'Art nouveau est intimement liée à sa relation avec les Sethe. Irma est à l'origine de la connexion qui va s'établir entre Strasbourg et Riga, et ainsi l'on peut imaginer que c'est par elle que s'établit la centralité des deux villes à l'époque de l'Art nouveau. L'année où madame Sethe fit créer la décoration de sa nouvelle maison par son gendre, Irma épousa en effet Samuel Saenger, un écrivain juif, traducteur, publiciste et futur diplomate allemand qui était né à Riga, fils d'un cantor. L'un des premiers livres que Saenger écrivit après qu'il fut devenu le beau-frère de Van de Velde fut *John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk* (*John Ruskin, sa vie et son œuvre*), en 1900. Son éditeur fut J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) de Strasbourg. L'ouvrage fut rapidement traduit en polonais et publié à Varsovie en 1901. Ainsi Saenger fut l'auteur de la première monographie destinée aux publics allemand et polonais sur le critique d'art qui a fait davantage que quiconque pour semer les germes du mouvement esthétique réformiste, qui devait ensuite progresser avec William Morris puis, avec Van de Velde, évoluer vers l'Art nouveau.

Le volume strasbourgeois s'ornait d'une couverture et d'un frontispice (voir figure 8) dessinés par Van de Velde, dont l'estime pour Ruskin (et pour Morris) était manifeste, tant dans ses écrits que dans ses dessins. Les deux œuvres d'art montrent des dispositions simples et symétriques, dont les lignes noires et unifiantes donnent une impression de force abstraite. La couverture comprend aussi le titre et le nom de l'auteur, en lettres majuscules dorées et stylisées, la première incluant au sommet des compartiments rehaussés dont les diagonales et les courbes suggèrent une impression de croissance et de dynamisme dans l'espace.

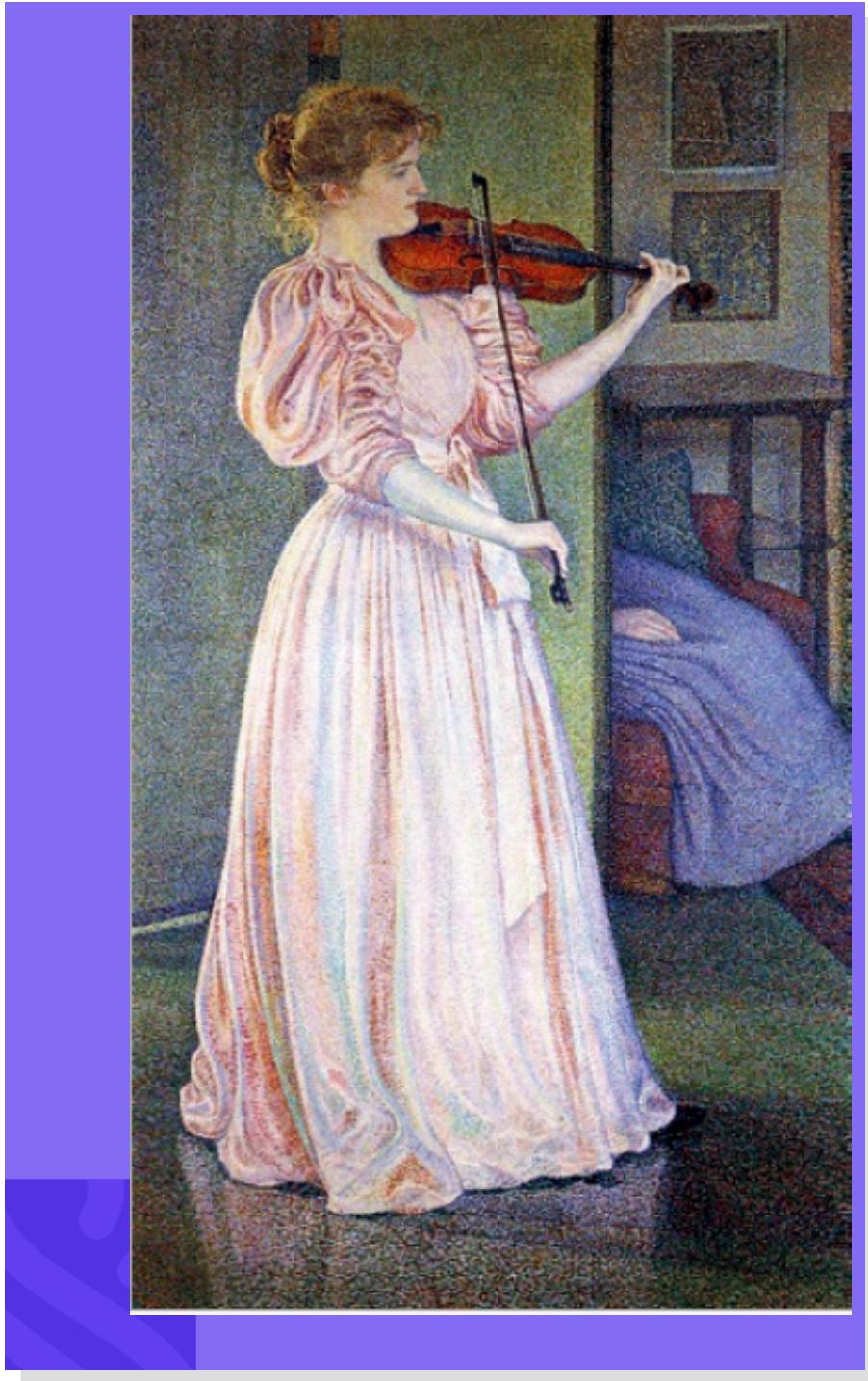
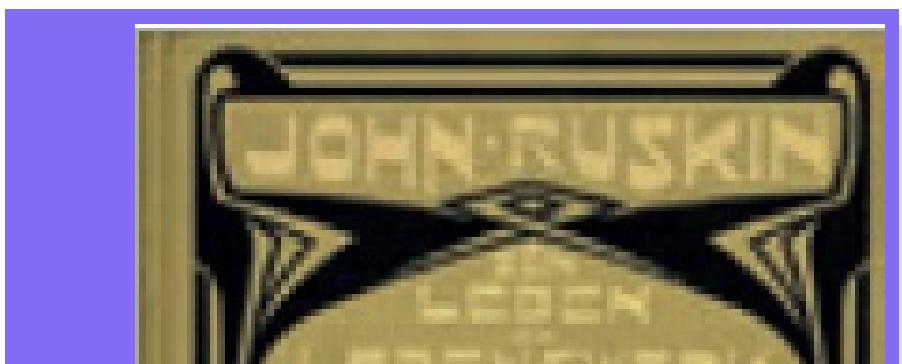


Figure 7. Figure 7 – Théo Van Rysselberghe, *Portrait d'Irma Sèthe*, 1894. Huile sur toile (coll. Musée du Petit Palais, Genève)



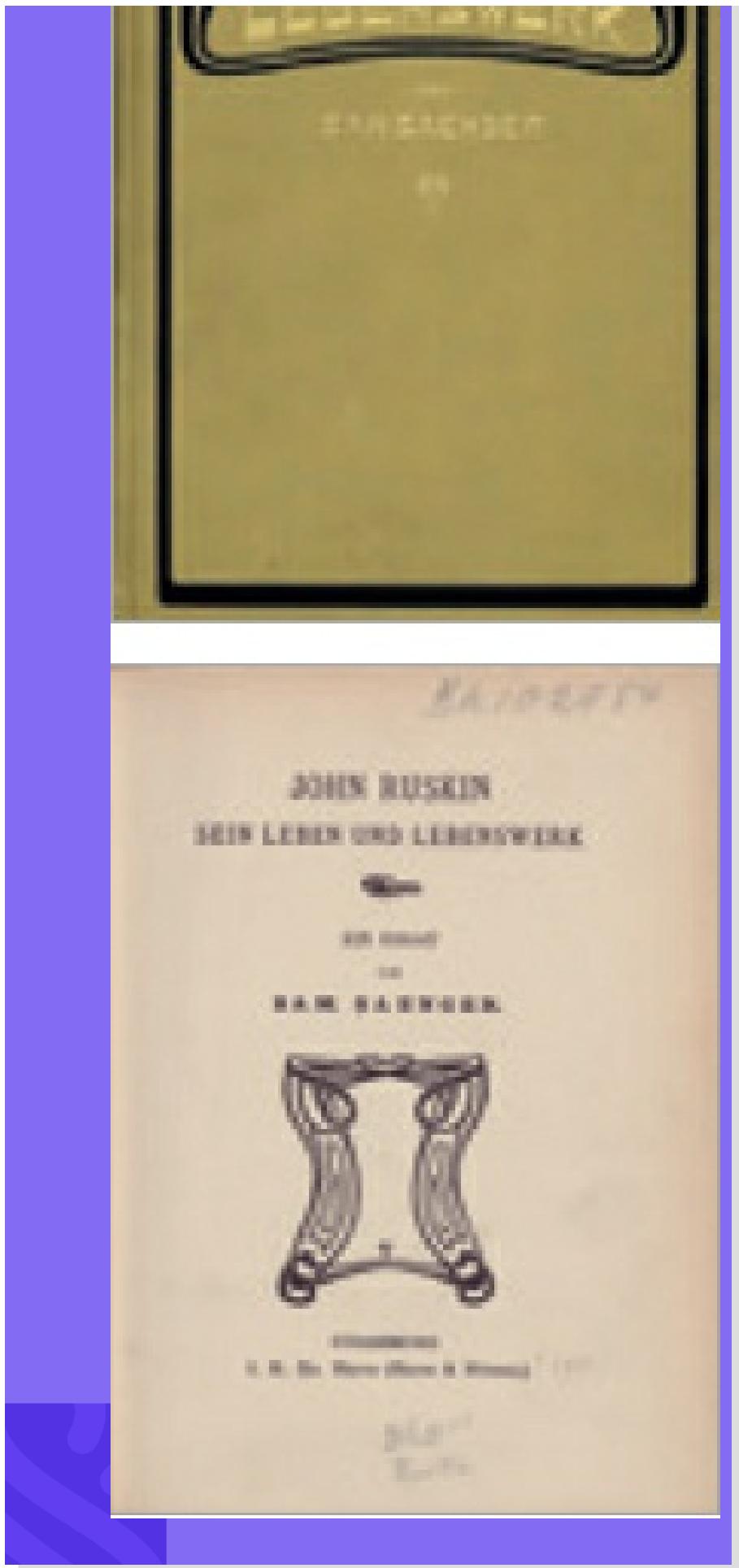


Figure 8. Figure 8 – Henry Van de Velde, couverture et vignette pour la page de titre de l'ouvrage de Samuel



Figure 9. Figure 9 – Vignettes de frontispice et de page de titre des éditions Samuel Fischer [artiste anonyme], in *Die neue Rundschau*, 1908, n° 3

A la même époque que celle de la parution de son ouvrage sur Ruskin, Saenger étudia les traductions des essais de ce dernier par Jakob Feis.

Elles furent aussi éditées à Strasbourg par Heitz & Mündel avec deux volumes publiés peu avant le tournant du siècle, et un troisième,

publié par Saenger du fait de la mort de Feis, en 1901⁵. Les volumes de Strasbourg comprennent une large sélection des essais de Ruskin sur l'esthétique, l'éducation à l'art et la morale. Celui publié par Saenger concernait les quatre dernières conférences de Ruskin à Oxford en 1870 sur les fondements de l'art, c'est-à-dire la relation de l'art avec la fonctionnalité, la ligne, la lumière et la couleur. Ainsi les lecteurs allemands pouvaient aborder les idées de Ruskin sur les principes de l'art, y compris sur la nécessité d'un équilibre entre le talent, la beauté et la fonction en art, architecture et design. Était-ce un hasard si la publication coïncida avec les premières années de la « *Kunstgewerbeschule* » (École des arts décoratifs) de Strasbourg, dirigée par Anton Seder ? Probablement pas. En tous cas, les volumes sont entrés dans les bibliothèques de nombreuses écoles d'art allemandes, dont la moindre ne fut pas celle de Weimar (dont Van de Velde devait être le conseiller à partir de 1902, puis le directeur à partir de 1908).

Samuel et Irma Saenger s'installèrent à Berlin après leur mariage et c'est là, également en 1908, que Samuel devint le rédacteur politique de *Die neue Rundschau*, un magazine trimestriel très influent, consacré à la littérature et aux idées modernes et publié par Samuel Fischer. Le logo du magazine était tout à fait Art nouveau, jouant sur le nom de Fischer (pêcheur) avec la représentation d'un poisson stylisé et d'une vague en spirale avec un pêcheur nu ramenant un filet à terre sous les initiales « S. F. » (voir figure 9).

On peut à nouveau se demander si ce fut par hasard qu'au moment où Saenger assumait son nouveau rôle dans le magazine, l'article de Van de Velde *La ligne*⁶ fut précisément publié. Dans le même esprit que le logo linéaire, l'essai en appelait à l'usage de la ligne comme expression fondamentale de la sensibilité, comme un art pouvant communiquer tout à la fois beauté et force, du fait de l'énergie du corps humain et de la main qui se projettent dans le dessin. Ainsi, en proposant une histoire du style linéaire de la préhistoire à l'époque contemporaine, l'architecte belge légitimait sa propre ornementation, abstraite et rythmée, influencée par l'Art nouveau. C'est ainsi que lorsque Van de Velde écrivait *La ligne*, il donnait à voir sa théorie dans son illustration (couverture, pages de titre et motifs ornementaux) de l'*Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche, son dernier ouvrage, le plus sardonique (Lieipzig, Insel, 1908 ; voir figure 10). Les doubles pages de titre résument ses idées, en un mélange de lignes figurant des lettres, des spirales et des entrecroisements au sein desquels ou sous lesquels on peut proprement « voir l'homme », c'est-à-dire lire le titre et le nom de l'auteur. Il n'est pas surprenant de savoir que ce fut Saenger qui

batailla, difficilement, avec ce « livre-destin » dans un compte rendu pour *Die neue Rundschau*⁷.

Conclusion : les coeurs emplis de sens de Van de Velde

Si les volutes de Van de Velde, dans la page de titre d' *Ecce Homo*, évoquent par leurs pulsations comme deux coeurs jumeaux et abstraits battant ensemble, répondant ainsi au dynamisme linéaire et laconique du design de son livre *John Ruskin*, l'ensemble des deux ouvrages peut être considéré comme autant de métaphores visuelles faisant se rejoindre et témoignant de l'Art nouveau de Strasbourg et de Riga. Il est tristement ironique que la plus monumentale œuvre architecturale de l'architecte belge soit aussi celle dont il reste le moins de traces, que ce soit physiquement ou sur le papier⁸. Car la Seconde Guerre mondiale l'a effacée de sorte qu'il ne puisse subsister aucune trace mémorielle, à l'instar du dôme de Letzel à Hiroshima. Le fait que cet édifice soit le presbytère de l'église Saint-Pierre et une école (Petrikirchenhaus und Schule), bâtiment de cinq étages occupant un emplacement de 1 000 m² à Riga (en bordure de la vieille ville, en face de la ville moderne), et qu'il date de 1909-1912 en fait un objet parfait pour conclure cette introduction sur nos deux centres jumeaux de l'Art nouveau.

Au début de la collaboration de Van de Velde et de Saenger à Strasbourg, le premier visita Riga plusieurs fois pendant qu'il travaillait à son projet. Celui-ci devait constituer un lieu de rassemblement pour la communauté de l'église luthérienne toute proche de Saint-Pierre, l'un des édifices architecturaux les plus emblématiques de la vieille ville. Le presbytère constituait un pendant moderne à cette église, la plus vaste de Lettonie, avec son clocher baroque de 120 m. de haut. Avec sa cage d'escalier centrale et vitrée, grimpant vers une corniche en forme de bulbe au-dessus de la ligne du toit, on accédait aux cieux comme à une manifestation sublime, austère et puissante du rationalisme de l'Art nouveau.

Pendant la construction du bâtiment, Van de Velde publia un long essai dans la *Rigasche Rundschau*⁹. Intitulé *L'aveu de ma conception de l'amour*, il s'agit d'une synthèse en forme de credo de ce qui l'a le plus touché et a constitué l'essence de son art. Des fleurs, « les yeux de la terre », en passant par les arbres, les corps (humains et animaux), les coquillages, les papillons et le spectacle de la nature (c'est-à-dire les ruisseaux sinuieux, les rochers, le vent, les volcans), il en arrive aux

productions esthétiques de l'homme. Toujours attiré par la ligne efficace et sensible, il apprécie les monuments basés sur des formes élémentaires, le mobilier ergonomique, l'artisanat attentionné, les instruments à cordes, les machines (surtout les voitures, les navires et les avions), toutes les choses liées au sport et à sa relation à une forme exigeante et organique, et finalement... Hyde Park au mois de mai. Il terminait avec ce qui l'émuait dans ce lieu, et ce faisant il évoquait l'exemple parfait de l'aspiration de l'Art nouveau : « Avec son harmonie poignante, inégalée, son pouvoir d'unisson collectif et ses rythmes particuliers – c'est un festival de beauté moderne ».

C'est en paraphrasant cette affirmation, esthétique et sensible à la fois, de Van de Velde que nous voudrions introduire les mondes centraux, périphériques, impériaux et individuels à la fois de l'Art nouveau à Strasbourg et à Riga.



Figure 10. Figure 10 – Henry Van de Velde, couverture pour Friedrich Nietzsche, *Ecco Homo*, Leipzig, Insel Verlag, 1908 (coll. BNU)

Notes

1. On peut consulter ce catalogue sur le site internet « Tsingtau und Japan 1914 bis 1920. Historisch-biographisches Projekt ». L'exposition eut lieu du 29 novembre au 4 décembre 1918. Elle fut parrainée par le bureau de Tokyo de la Société industrielle électrique Siemens-Schuckert ainsi que par les comités locaux de secours et des contributeurs privés allemands basés à Shanghai. Voir : <http://www.tingtau.info/index.html?lager/kur-ausst.htm>

2. Uhlenhuth était l'un des six organisateurs de l'exposition. Originaire

de Coburg, il s'installa en 1919 comme peintre et photographe à Medan (à Sumatra, en Indonésie), sous le contrôle des Hollandais.

3. Pour l'architecture, et dans une certaine mesure pour l'art du début de Harbin, voir en particulier les nombreuses publications (en russe) de Nicolay Kradin et Svetlana Levoshko.

4. Musée du Petit Palais, Geneve.

5. John Ruskin, *Wege zur Kunst* (*Les voies vers l'art*), vol I-III, Strasbourg, 1897-1901. Le volume I était un mélange de principes artistiques, tels qu'exprimés par exemple dans ses conférences intitulées *Two paths* (*Deux voies*, 1858-59) sur l'utilisation de l'art en décoration et en production industrielle, ainsi que dans ses conférences *The Eagle's nest* (*Le nid de l'aigle*, 1872), sur la relation de l'art aux sciences naturelles. Le volume II reprenait essentiellement *The Stones of Venice* (*Les pierres de Venise*, 1851-1853), avec son invitation à une interprétation intelligente et moderne (en termes d'organisation sociale) des valeurs de l'architecture du gothique et de la Renaissance à Venise.

6. Henry Van de Velde, « Die Linie », in *Die neue Rundschau*, 3, 1908, p. 1035-1050

7. Samuel Saenger, « Ecce Homo », in *Die neue Rundschau*, 4, 1909, p. 1491-1495. La compréhension par Van de Velde des idées de création du « pouvoir de la volonté » nietzschéen a été exprimée de façon cohérente dans son œuvre, et surtout dans son design du fonds des Archives Nietzsche à Weimar (1902-3).

8. Quelques plans, ainsi que des correspondances et des journaux d'époque ont été conservés. Il ne semble pas qu'il y ait de traces photographiques significatives. Le bâtiment a fait l'objet d'une étude universitaire approfondie par Eduards Klāviņš (Moscou, 1987) et d'une petite exposition (Riga, 2013).

9. Henry Van de Velde, « Mein Liebesbekenntnis », in *Illustrierte Beilage der Rigaschen Rundschau*, 1^{er} juillet 1911, n° 7, p. 49-50

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



P D N

Pôle Document Numérique
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

métopes

méthodes et outils
pour l'édition structurée

EPFL

bnu
strasbourg

enssib

école nationale supérieure
des sciences de l'information
et des bibliothèques

CAK

Centre Alexandre-Koyré
Histoire des sciences et des techniques
UMR 8560 EHESS-CNRS-MNHN



ANHIMA

