

Art Nouveau
Art fantastique

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Ada Myriam Scanu
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Le fantastique dans l'art

1.1. Qu'est-ce que l'Art Fantastique

1.2. Le sentiment du fantastique

2. L'Art Nouveau

2.1. Fantastique de parti pris

2.2. Le Mouvement

2.3. Les influences

3. Quelques œuvres

3.1. La décoration

3.1.1. L'Arabesque

3.2. Les objets

Conclusion

Index des images

Bibliographie

Introduction

De même que la littérature, tout art pourrait être considéré fantastique, dans le sens d'un produit de la fantaisie humaine.

Fantasy is the beautiful, the sublime, the fragile ; it is the grotesque and the horrible, it is that which encompasses the real and overtakes it, it is the *supra*-real. It is some strange formulation of an equally bizarre inner statement, which when eternalised, comes to mean something quite uniquely important to all men. Fantasy is, well, art¹.

Dans le domaine artistique, ce que l'on désigne sous le vocable de fantastique reste bien plus ineffable qu'en littérature, d'autant plus que de nombreux critiques discutent encore non seulement sur les modalités de définition du fantastique dans l'art, mais sur son existence même. Est-ce que, devant un tableau, peuvent subsister l'hésitation ou le doute dont parlent les spécialistes du fantastique littéraire après Todorov ?

Devant une œuvre figurative, on ne peut pas fouiller, sondant les replis de la syntaxe ou avançant dans la lecture pour trouver trace de quelque explication rationnelle aux événements ou aux comportements comme ceux décrits à l'intérieur du roman ou de la nouvelle. Tout est là, le sujet et les personnages éventuellement représentés se dressent devant leurs spectateurs. Or, l'effet de fantastique dans une œuvre figurative ressort immédiatement, conduit par une mélange quasi insaisissable d'impossible et de vraisemblable, qui se répercute sur le spectateur dans le sentiment expliqué par Freud comme *unheimlich*. A différence d'une œuvre littéraire, où le protagoniste joue le rôle d'intermédiaire, dans une œuvre figurative, c'est le spectateur qui est protagoniste et qui vit l'œuvre à la première personne. Ainsi, s'il y a fantastique, c'est lui qui revivra la perturbation que ces œuvres mettent en scène. L'effet de fantastique se trouve là où les convictions les plus nettes commencent à vaciller, où s'insinue le doute que la réalité n'est peut-être pas aussi stable et rassurante qu'on le pensait.

¹ LARKIN, D. (ed.), *Fantastic Art*, London, Pan/Ballantine, 1973, p. 1.

Ce point de vue explique le choix de mon sujet, l'Art Nouveau. Depuis que j'étudie le fantastique, j'ai appris à me méfier de ce qui est apparemment organisé, accepté par la société. Plus j'avancais dans l'étude de l'Art Nouveau, plus je voyais que la confusion entre monde réel et monde imaginaire se compliquait et s'embrouillait, par le biais de ses objets ou de ses produits artistiques qui envahissaient entièrement la société. Tout était décoré, tout était couvert d'une patine d'« imaginaire », qui, de plus en plus envahissante, modifiait le visage normal des choses de tous les jours. Dans un climat de dissidence envers des modes de vie désormais désuets, à l'intérieur d'une ambiance de peur et de malaise pour les progrès trop accélérés apportés à la société par l'industrialisation et par une nouvelle conception du couple et de la famille, cet imaginaire qui ressort des œuvres d'Art Nouveau n'est point consolant et dérive des peurs cachées de l'homme. Un sentiment fantastique ressort de ses produits artistiques d'autant plus qu'ils n'en ont pas l'air. Refoulés, les fantasmes de l'homme sont pourtant là et acquièrent une dimension visible. La brièveté de la durée du mouvement Art Nouveau et l'enthousiasme suivi peu de temps après d'un mépris qui accompagne encore de nos jours ce style, montrent comment cet exploit représentait une menace pour l'univers ordonné de manière cartésienne que les occidentaux se sont construit.

Avant d'aborder le sujet, je voudrais tout de même avancer deux considérations. En premier lieu, il me semble important de souligner que je ne considère pas l'entière production de l'Art Nouveau comme fantastique, mais que je reconnais dans les motivations qui poussent à ces créations un sentiment fantastique, dans la signification employée par Roger Caillois. En second lieu, il est important de souligner que la production à laquelle je me réfère n'est pas spécialement picturale, mais plutôt décorative, c'est-à-dire spécifique de ces produits qui ont été transformés par la décoration Art Nouveau. Beaucoup de noms importants de l'Art Nouveau ne sont pas cités dans ce travail, je pense par exemple à Aubrey Beardsley. Ces vides, dont je suis avisée, ont été engendrés par la volonté de présenter un panorama de l'Art Nouveau, touchant plusieurs aspects de cette production, pour montrer comment l'action de ce mouvement était répandue et ne se reconnaissait que dans les personnalités les plus évidentes.

1. Le Fantastique dans l'Art

1.1. Qu'est-ce que l'art fantastique ?

Les origines d'un art considéré comme fantastique à l'intérieur de la production culturelle et artistique des hommes, sont retracées par la critique jusque dans l'Antiquité. André Barret remonte jusqu'à une fresque présente dans une grotte du Tassili.² Mais c'est surtout le Moyen Âge - dont les potentialités fantastiques sont particulièrement mises en évidence dans le livre de Jurgis Baltrušaitis³, la période qui, avec ses représentations du paradis et de l'enfer, avec ses cycles artistiques tirés de l'Apocalypse et ses mises en scène du péché et du châtement, a donné une forme visible à tout un imaginaire qualifié de fantastique et qui restera inchangé jusqu'à nos jours. Cet ensemble d'êtres, de personnages, de situations, qui tirait sa matière d'un imaginaire collectif d'origines encore plus anciennes, commença à se personnaliser avec la venue de Bosch, « which transformed traditional fantasy into a personal and original vision ».⁴ Si on ne peut pas encore parler de fantastique, son œuvre commence à manifester l'une des spécificités de l'art fantastique, c'est-à-dire l'hybridation. Ce n'est pas la matière qui choque, mais comment elle est assemblée.

Pendant la Renaissance, l'art des effets de fantastique se distingue d'un côté par ses sujets macabres et inquiétants, qui cachent tout de même, sous une patine de moquerie et de perversité des rappels savants aux sciences, à la religion, à la kabbale et etc., et de l'autre côté par ses bizarreries dans la composition ou la technique. Images doubles, jeux de miroirs, perspectives déformées sont les signes de la recherche d'un effet inquiétant et étrange, qui met les spectateurs mal à l'aise, sans qu'ils en comprennent exactement la motivation. L'envie, ou le besoin, de représenter le côté obscur de l'univers et la volonté de faire sentir aux spectateurs les sentiments qu'ils éprouveraient si, par hasard, ils se trouvaient face à face avec cette obscurité, donne à l'art fantastique une dimension nouvelle. Il ne faut pas confondre cette volonté avec ce que Caillois appelle le « fantastique de parti pris », c'est-à-dire des « Œuvres d'art

² BARRET, A., *Les peintres du fantastique*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1996.

³ BALTRUŠAITIS, J., *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Colin, 1955.

⁴ BARR Jr., A.H., (ed.), HUGNET, G. (essays), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, New York, Simon and Schuster, 1936, p.9.

créées expressément pour surprendre, dérouter le spectateur, œuvres qui relèvent de la décision consciente : jeu, pari ou résultat d'une esthétique ».⁵ Il s'agit plutôt de ce « fantastique insidieux »,⁶ dont parle toujours Caillois, qui ne rappelle plus à l'homme que le mal existe, mais le lui fait éprouver directement et produit le « sentiment du fantastique »,⁷ que Roger Bozzetto définit comme « ce qui, au terme d'un envoûtement devant le tableau, demeure quand on a épuisé toutes les significations possibles en termes de savoir, et que demeure un trouble, un malaise ». ⁸ Cette recherche de procédés techniques qui vise à troubler les sens des spectateurs et à leur faire perdre tous les points de repère va de pair avec l'idée de l'œuvre d'art en tant qu'objet créé pour être regardé et donc avec l'idée de jouissance de l'art.

Comme déjà Todorov⁹ l'affirme quand il parle de l'hésitation, le fantastique implique une intégration entre le monde des personnages ou des choses représentées et le monde des lecteurs, ou des observateurs. Ces derniers, qui forment le public jouent un rôle fondamental dans le mécanisme du fantastique : ils ne sont plus que les destinataires de l'œuvre, mais, par leur classement d'un événement ou d'une situation dans la catégorie du réel ou du fantastique, contribuent activement à l'essor ou non de l'effet fantastique, jouant ainsi, comme le souligne Rachel Bouvier,¹⁰ leur rôle de spectateurs idéaux. Qui peut dire si ce qu'est représenté n'est que la normalité pour les protagonistes de la scène ou bien s'ils se trouvent hors de leur contexte ? Pour illustrer ce discours par des exemples, l'on pourrait penser aux architectures infinies d'Escher : qui pourrait les considérer étranges si ce n'est une personne qui vit dans un univers où tout a un début et une fin et qui n'arrive pas à comprendre à fond la notion d'infini ? Comme Caillois le souligne, « il n'y a du fantastique que dans le scandale, dans l'inadmissible violation des lois de l'expérience ou de la raison »¹¹.

Le fantastique en peinture a donc, de même qu'en littérature, la condition primaire de l'existence d'un public qui puisse en témoigner l'effectivité. Cette

⁵ CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p.11.

⁶ *Ibid.*, p.13.

⁷ CHARREYRE-MEJAN, A., *Le réel et le fantastique – Essai sur les limites du descriptible*, Lille, 1992, p. 9.

⁸ BOZZETTO, R., *Y a-t-il des peintures fantastiques ?*, in *Le fantastique dans tous ses états* (pp. 204-217), 2001, sur <http://www.noosfere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=385>

⁹ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁰ BOUVET, R., *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, L'Univers des fictions, Balzac-Le Griot, éd. Montréal, 1998.

¹¹ CAILLOIS, R., *op. cit.*, p. 22.

affirmation, qui pourrait sembler anodine du moment que toute production artistique nécessite un destinataire, ne l'est pas complètement : le fantastique, ou un effet du fantastique, a besoin d'être reconnu pour pouvoir agir. On retrouve ici l'intuition d'Hernest Hello qui affirme que le fantastique est dans le regard plus que dans l'objet,¹² mais aussi l'avis de Charles Grivel selon lequel « n'est fantastique que ce qui s'offre au spectacle »¹³, dans le sens pas seulement de visibilité, mais dans le sens plus profond de la mise en œuvre du questionnement du fantastique par le fantastique même, sur « son statut d'imaginé »¹⁴.

Une deuxième condition indispensable serait l'utilisation de la part de l'artiste de procédés formels pour mettre en scène le fantastique. Les petites fleurs aux visages que tout enfant dessine ne nous troublent pas, mais les fleurs enfants de Redon ne nous laissent pas insensibles. Ces petits visages qui nous regardent intensément ou qui nous évitent, ces expressions parfois molles, parfois perverses, l'ensemble de la fleur qui semble pirouetter sur la feuille, nous communiquent, au biais d'attentions de nature technique, la vie de ces êtres, leur existence, leur différence et leur autonomie par rapport au spectateurs. Le message devient indissociable du souci technique, comme Baudelaire l'affirme dans son *Salon* de 1846 : « le fantastique ne gît que dans la manière dont la scène est représentée »¹⁵. Les cauchemars de Füssli ne seraient pas tels si l'artiste n'avait pas su utiliser de façon visée la couleur noire et les clairs-obscur. Il s'agit d'un jeu que l'artiste fait avec son public, qui explique aussi les images énigmatiques des Préraphaélites, des Symbolistes et plus tard encore des Avant-gardistes : trouvez-moi ce qui vous trouble. Sachant aussi bien que cette inquiétude n'est que stimulée et réveillée par le tableau, vu qu'elle se trouve en effet dans l'âme du spectateur. Comme Marcel Brion le dit,

Le Fantastique n'est pas le domaine du passé, cadastré et inventorié une fois pour toutes.
Il est, tout à la fois, le durable et le perpétuellement changeant, ce qui tient plus

¹² HELLO, H., *Le genre fantastique*, Revue de Paris, 1858-1859, p. 36 in BOZZETTO, R., *op. cit.*, p. 7.

¹³ GRIVEL, C., « Horreur et terreur philosophie du fantastique », in : *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p.174.

¹⁴ BELLEMIN NOËL, J., *Des formes fantastique au thèmes fantasmatiques*, « Littérature », mai 1971.

¹⁵ BAUDELAIRE, Ch., *Baudelaire critique d'art*, Paris, Folio Gallimard, 1992, p. 12.

étroitement aux racines de la pensée humaine, et ce qui reflète le mieux l'évolution et les métamorphoses de cette pensée¹⁶.

1.2. Le sentiment du fantastique

Dans le paragraphe précédent, nous avons mis en évidence deux conditions indispensables pour qu'on puisse parler d'art fantastique, c'est-à-dire d'un côté la présence d'un public qui sert de référent pour la réalité, et de l'autre un souci technique qui témoigne la volonté de l'artiste de mettre en scène le fantastique. Mais ces deux éléments ne sauraient suffire. Comme déjà Roger Caillois le remarque,

Il faut au fantastique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, survie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son propre auteur fut obligé de prendre comme elle est venue et à la quelle il désirait parfois éperdument donner réponse¹⁷.

Et il continue en écrivant :

je suis persuadé que l'auteur doit se trouver au moins sur un point aussi désarmé que le spectateur devant le message qu'il cherche à lui transmettre. Il faut en outre tenir compte du fait qu'il peut se tromper, en sorte que le mystère apparaît là où il n'a pas pensé l'avoir placé, alors que le fantastique qu'il a cru mettre en scène se révèle entièrement inopérant, une sorte de clause de style, de formule rhétorique dont la vertu est depuis longtemps évaporée¹⁸.

Cette idée est similaire à la pensée que Wilhelm Fränger a déjà exprimé dans les années vingt, selon laquelle « l'artiste est moins le créateur que la victime de ses propres figurations »¹⁹. Cela ne signifie pas que l'auteur agit en proie à un moment de folie et qu'il y ait dans ses œuvres une totale absence de *Gestaltungswille*, de volonté formatrice. Fränger parle plutôt d'un *willkürloses Wollen*, d'une volonté involontaire qui pousse à la création et qui se distingue nettement d'une expression psychique

¹⁶ BRION, M., *Art Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 8.

¹⁷ CAILLOIS, R., *op. cit.*, p. 46

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

immédiate et non véhiculée. Donc, selon Fränger, « la *Gestaltungskraft*, la force formatrice de l'artiste, au lieu d'être au service du *Wille* et du *Geist*, s'asservit au *Rythmus* et à la *Seele*, c'est-à-dire à l'expression des contenus vitaux »²⁰. Fränger reprend la pensée de Klages qui distingue entre *Leben*, rythme, sentiment, passion, auto-abandon, et *Geist*, volonté, conscience, action et auto-affirmation, et qui soutient : « Un sentiment, quel qu'il soit, ne m'appartient pas mais c'est moi qui lui appartiens ; au contraire, une volonté, quelle qu'elle soit, ne me possède pas mais c'est moi qui la possède ».²¹ L'individualité de l'homme, le moi, se trouve donc entre deux extrémités, d'un côté l'auto-abandon aux passions et aux sentiments et de l'autre une volonté d'auto-affirmation.

Voilà alors qu'une troisième condition indispensable pour une définition d'art fantastique se montre dans ce mélange entre volonté et nécessité. La première détermine une attention extrême à la réussite de l'œuvre et à son appréciation de la part du public, la deuxième, issue d'un besoin obscur, se met en jeu pour exprimer des signifiés de sens. Conquérir et éloigner le public en même temps, le faire jouir et le dégoûter, attirer son attention et lui faire détourner les yeux : l'art fantastique se révèle mû par des forces oxymoriques. Ceci est perçu par l'observateur du moment que, comme Klages le dit : « La perception des états psychiques d'autrui se fonde sur la simple impression vécue de leur manifestation et doit être nettement distinguée de la réflexion de ses données objectives »²².

L'art fantastique renvoi donc à une expérience des peurs de l'homme qui est vécue initialement par l'artiste qui lui donne une forme qui peut être perçue ensuite par l'observateur en lui donnant la possibilité de revivre la même expérience en la percevant à travers l'image. Dans cette création dérivant à la fois d'un procédé inconscient – les peurs et les troubles qui trouvent une voie de sortie – et d'une volonté consciente de la mise en scène, plus ou moins masquée de ces sensations, l'on pourrait repérer, en tant qu'un des éléments originaires, ce que Louis Vax appelle la « séduction

¹⁹ FRAENGER, W., *La figurazione fantastica. Studi di iconologia*, trad.it., Padova, Esedra, 1996, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

²¹ Cit. in PRINZHORN, H., *Die Begründung einer reinen Charakterologie durch Ludwih Klages*, in Id., *Um die Persönlichkeit. Gesammelte Abhandlungen und Vorträge zur Charakterologie und Psychopathologie*, Kampmann, Heidelberg, 1927, p. 107, [T.d.R.]

²² KLAGES, L., *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung des Wissenschaft vom Ausdruck* (1913), in FRAENGER, W., *op. cit.*, p.32.

de l'étrange » qui charme les hommes et les pousse à rechercher « un plaisir positif dans l'expérience d'un sentiment négatif »²³.

2. L'Art Nouveau

2.1. Fantastique de part pris ?

Les caractéristiques de l'art fantastique que nous venons de mettre en évidence, nous permettent finalement d'approcher notre sujet : l'Art Nouveau.

Les ouvrages touchant l'art fantastique présentent souvent une anthologie ou bien de fiches consacrées aux artistes fantastiques. Les noms qui apparaissent sont souvent les mêmes ; on passe de Bosch à l'Arcimboldi à Goya, de Hogarth à Füssli à Ensor jusqu'aux Surréalistes. L'Art Nouveau, dans ses différentes manifestations européennes n'y est pas représenté. Je me suis posée la question de cette absence : est-ce que ces fleurs anthropomorphes, ces femmes sirènes ne produisent-elles pas un effet fantastique ?

L'on pourrait débattre en soulignant l'inconvenance du point de vue méthodologique, de comprendre tout un mouvement artistique à l'intérieur d'une catégorie formelle. S'il est vrai que les productions artistiques varient d'auteur à auteur, il est néanmoins impossible de remarquer la surprenante similarité des œuvres Art Nouveau produites dans toute l'Europe. Donc, s'il est nécessaire dans le détail de distinguer parmi les différentes créations, il est possible, dans une vision générale, de souligner des caractéristiques communes qui peuvent faire comprendre un mouvement, ou bien une frange de ce mouvement, à l'intérieur d'une catégorie formelle.

Une autre cause de cette absence pourrait sans doute être l'existence même de l'Art Nouveau, dont le style a été créé intentionnellement et qui rentrerait donc dans la catégorie du *fantastique de parti pris* avancée par Caillois. Un fantastique fictif, forcé, artificiel qui n'a rien à voir avec le sentiment et qui touche principalement à la mode.

Mais alors la question qui se pose est : pourquoi cette mode ? Qu'est-ce qui en est à l'origine ? Il serait impossible de ne pas remarquer que ce mouvement, actif dans toute l'Europe et aux États-Unis, naît autour des années quatre-vingt du XIX^e siècle,

²³ VAX, L., *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 46.

c'est-à-dire le moment où la psychanalyse prenait son essor et quand la littérature fantastique du XIX^e siècle avait accompli ses chefs-d'œuvre.

Il est sans doute hasardeux de parler pour cette période fin de siècle d'un substrat fantastique qui meut la culture, mais il est aussi impossible de ne pas remarquer le concours du fantastique – et j'utilise ici le mot dans l'acception de ce besoin que nous avons éclairci au début de cette analyse – dans toute la production culturelle et artistique des dernières années du XIX^e siècle.

Le rejet du positivisme avait engendré, dans tous les domaines des sciences humaines, la tendance à vouloir trouver dans les formes visibles de la société, une deuxième réalité, une réalité spirituelle, laquelle, intouchable par la rationalité, influencerait les comportements humains et les événements de tous les jours. Les études de psychologie et d'anthropologie contribuèrent à donner une base scientifique à ces idées et à les légitimer, et une propulsion dérive naturellement de la graphologie et surtout de la psychanalyse, qui découvre, derrière les rêves et les actes manqués, la manifestation de symptômes d'une situation spirituelle particulière. Ce réveil de la spiritualité est un phénomène de cette époque, il suffit de penser aux cercles des spiritistes, à la religion des esthètes tels que Stefan George, à la redécouverte des civilisations exotiques. L'Art Nouveau fut une des manifestations les plus opulentes de ce réveil de la spiritualité, qui s'exprima par l'utilisation de la ligne mouvante²⁴.

2.2. Le mouvement

De nombreux ouvrages ont été consacrés à l'étude de l'Art Nouveau dans ces différentes manifestations. Il n'est pas le cas ici d'une reconstruction de l'histoire du mouvement et de ses personnages, mais d'une approche qui se limitera à mettre en relief le rapport entre Art Nouveau et Art Fantastique.

En 1895, un collectionneur et marchand français, Samuel Bing, ouvre à Paris un magasin d'objets d'art qu'il baptise « L'Art Nouveau Bing », s'inspirant du titre et des goûts d'une revue littéraire belge fondée en 1881, « L'Art Moderne ». Cette revue, dont le rédacteur et animateur était Edmond Picard, rassemblait une série de jeunes avocats parmi lesquels Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Eugène Demolder et

Jules Destrée. L'hebdomadaire avait comme but d'encourager les jeunes artistes et, comme son nom l'indique, de prôner un renouvellement dans l'art en défendant en particulier la notion d'art social. La revue s'adressait à un public restreint, entre les 250 et les 500 lecteurs, composé d'artistes et d'amateurs éclairés dont l'opinion fixa définitivement le goût du public²⁵. L'enjeu était grand. Déjà en 1878, Félicien Rops félicitait Picard pour avoir acheté son dessin *La Tentation de saint Antoine* et le loua d'être « assez indépendant d'esprit pour accepter un dessin qui soulèverait dans le gros public une vive réprobation »²⁶. Et ainsi cela fut : exposé au cercle d'avant-garde des XX, le dessein attira le blâme et la colère du public. Il s'agit ici d'un exemple limite, pas spécialement lié à l'Art Nouveau, mais qui démontre assez bien comment un groupe d'intellectuels et d'amateurs pouvait jouer un rôle prépondérant dans la codification des goûts de la société. L'Art Nouveau deviendra l'art des bourgeois, des parvenus et cela nous surprend encore plus si l'on pense par exemple qu'en Allemagne le terme *Jugend*, d'où l'appellation *Jugendstil*, avait une connotation négative et qu'en Italie Liberty était souvent écrit en bas de casse avec mépris pour cet art défini « déforme » dans un célèbre article d'Enrico Thovez de 1919²⁷.

Comment cet art méprisé a-t-il pu conquérir la sympathie des bourgeois ? Pour expliquer ceci il faut remonter aux précurseurs de l'Art Nouveau, le mouvement *Arts and Crafts* et les Préraphaélites.

2.3. Les influences

La confrérie des Préraphaélites avait été fondée en 1848 en Angleterre par Rossetti, Hunt et Millais et était composée par de très jeunes artistes qui s'inspiraient de l'art précédant le peintre italien Raphaël et qui recherchaient la pureté primitive de l'art avant qu'il fût corrompu par les temps modernes. Beauté des formes, pureté des

²⁴ HOFSTÄTTER, H.H., *Jugendstil – Graphik und Druckkunst*, Baden-Baden, Holle Verlag, 1973, trad. it. *La grafica Art Nouveau*, Milano, Frassinelli, 1984, p. 8.

²⁵ ARON, P., SOUCY, P.-Y., *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Édition Labor, 1993, p. 23.

²⁶ Lettre de Félicien Rops à Edmond Picard, Paris, 18 mars 1878, *Lettres de Félicien Rops à Edmond Picard*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Archives et Musée de la Littérature, ML 631, dans CLERBOIS, S., *Désir et représentation : L'Usage du diable dans la peinture symboliste belge*, in LYSØE, E. (éd.), *Le Diable en Belgique. Du Prince de Ligne à Gaston Compère*, Bologne, Clueb, 2001, pp. 84-86.

²⁷ THOVEZ, E., « L'Arte Deforme », *La Gazzetta del Popolo*, 12 novembre 1919.

lignes, opposition à la difformité, caractérisent les œuvres de ces peintres, dont les Ophélie et les Juliettes à l'attitude molle et rêvante sont très connues. Mais ce calme apparent cèle une dramatisation de fond :

Car nos amis d'outre-Manche ne représentent pas les sujets tirés du théâtre comme des scènes vraies, mais comme des scènes jouées avec l'exagération nécessaire, et ce défaut, si c'en est un, prête à ces ouvrages je ne sais quelle beauté étrange et paradoxale²⁸.

Comme Baudelaire le relève, ces tableaux silencieux au lieu d'inspirer un sentiment de paix, évoquent au biais d'une beauté extrême des formes, une atmosphère inquiétante et suspendue. Ce malaise improvisé et incompréhensible qui frappe le spectateur détermine soit l'admiration soit le mépris. Ainsi, Ernest Chesnau, historien d'art contemporain de Baudelaire, affirme que ces artistes trouvent leur inspiration dans la mort :

Il faut donc décider si le rôle de l'artiste consiste à nous montrer l'anatomie de la vie, c'est-à-dire la mort, ou bien l'aspect de la vie. La question ainsi posée, il n'y a pas d'hésitation possible, il faut se prononcer contre les Préraphaélites²⁹.

Les artistes italiens le définissaient avec mépris « Art philosophique », destiné à s'épuiser tout seul. Au contraire, cette confrérie, qui se dénoua quelques années plus tard, conflua dans une autre confrérie, apparemment très éloignée de son esprit, *The Arts and Crafts*.

John Ruskin, critique d'art très estimé et fervent socialiste, exprime un jugement positif à l'égard de cette peinture. Il en apprécie le mystère, la suggestion qui se cache derrière les figures et les choses. La recherche de la beauté reste le point fixe des théories artistiques de Ruskin, même s'il accepte, surtout en architecture, quelques éléments plus abrupts. Il faut apprendre à voir les choses comme elles sont, sans essayer de les cacher sous une patine de beauté néoclassique. Voilà alors que la beauté peut se trouver aussi dans le difforme, et d'autant plus donc dans les choses anodines, utiles. On retrouve ici l'un des buts principaux de l'Art Nouveau, c'est-à-dire

²⁸ BAUDELAIRE, C., *Salon 1859*, dans *Baudelaire critique d'art*, Paris, Folio Gallimard, 1992, p. 120.

²⁹ Cf. Ernest Chesnau, in CREMONA, I., *Il Tempo dell'Art Nouveau, Modern' style Sezession Jugendstil Arts and Crafts Floreale Liberty*, Firenze, Vallecchi Editore, 1964, p. 30.

l'abolition de la hiérarchie qui privilégiait les arts majeurs en dépit des arts ainsi dits mineurs. Cette idée sera fortement reprise par William Morris, fondateur avec Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne Jones de la Morris & Co., expression tangible des idées de Ruskin et du mouvement *Arts and Crafts*. Les artistes anglais et ensuite les artistes Art Nouveau prônaient pour l'Art Utile et pour une union de tous les arts afin d'améliorer l'environnement de l'homme.

Cette idée est soutenue aussi par Oscar Wilde, maître de l'esthétisme et défenseur d'un certain socialisme, qui affirme :

People often talk as if there was an opposition between what is beautiful and what is useful. There is no opposition to beauty except ugliness : all things are either beautiful or ugly, and utility will be always on the side of beautiful thing³⁰.

Les arts mineurs sont notamment ceux qui tiennent à l'embellissement des choses ordinaires, à la décoration. Oscar Wilde définit ainsi la décoration

est la seule, parmi les arts visibles, qui puisse créer en nous un état d'âme. La couleur pure, dépouillée de toute signification et libérée des formes définies, peut parler à l'âme de mille façons différentes. L'harmonie qui gît dans les proportions délicates des lignes et des volumes se reflète dans l'esprit. Les motifs répétés nous reposent. Les dessins merveilleux stimulent l'imagination. Dans la beauté pure des matériaux utilisés sont présents des éléments latents de culture. Et ce n'est pas tout. En repoussant de façon délibérée la Nature en tant qu'idéal de beauté de même que la méthode imitative des peintres communs, l'art décoratif prépare non seulement l'âme à accueillir la vraie œuvre de l'imagination, mais développe en elle le sens de la forme qui est à la base de la perfection aussi bien créative que critique³¹.

La décoration, mot-clé de l'Art Nouveau et élément traînant de toutes les compositions, entre irrésistiblement dans le domaine de l'Art. Elle justifie sa présence par le fait qu'elle rend beaux les objets qu'elle touche et que cette beauté n'est pas stérile ou répondant aux simples critères esthétiques, mais qu'elle apporte un message,

³⁰ WILDE, O., *Art and the Handicraftsman*, reprinted from *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co., 1908, disponible sur Internet: <http://www.burrows.com/founders/art.html>

³¹ Cf. CREMONA, I., *op. cit.*, pp. 51-52.

qu'elle touche au cœur et à l'esprit avant de toucher aux yeux. Ce qui est beau cèle un mystère, un secret et un message.

L'arcane, la double dimension, les rapports secrets entre les choses sont aussi les thématiques d'un autre groupe, les Symbolistes. La date du début du mouvement Symboliste est conventionnellement fixée en 1886, une année après l'ouverture des célèbres magasins de Mister Samuel Bing et de Mister Arthur Lasenby Liberty. Stéphane Mallarmé écrivait :

suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole ; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement choisir un objet et en déranger un état d'âme par une série de déchiffrements.³²

Le propos de Victor Horta « Préfère la tige et le bouton à la flore éclore »³³, ou le titre fortement évocateur de la revue autrichienne « Ver Sacrum », témoignent l'adhésion des artistes Art Nouveau aux idées du Symbolisme. La réalité, et la Nature en particulier, cachent des secrets qu'on sent mais qu'il est difficile de percer. Il faut savoir les lire et les déchiffrer, et si chez les Symbolistes et plus tard les Surréalistes, ce don n'appartient qu'à un nombre limité d'hommes, l'Art Nouveau semble vouloir ouvrir les portes de cette connaissance à toute la société. Les symboles sont partout, sur n'importe quel objet et ils s'exposent, s'offrent impudiquement au déchiffrement. Ils entrent dans les maisons, ils sont dans les rues, dans les bureaux, ils recouvrent même les vêtements. Voilà alors que l'idée d'Art Utile se mêle avec les suggestions des Préraphaélites avant et des Symbolistes après. Cet art n'est pas utile parce qu'il ne s'asservit qu'aux besoins matériels des hommes – voir les préceptes de Van de Velde sur la nécessité de fournir les objets de haute fonctionnalité –, mais parce qu'unissant décoration et fonctionnalité, l'on permet à tout homme d'avoir accès aux symboles et de pouvoir éventuellement les déchiffrer ou, ce qui n'est pas sans importance, de les leur faire pressentir. C'est le début de l'accomplissement du rêve de l'Art Total. Malheureusement, il ne s'accomplira pas. L'Art Nouveau, ce qui la différencie de ce

³² Cf. JALOUX, E., Préface, *Catalogue de l'exposition Cinquantenaire du Symbolisme*, Paris, 1936, dans CREMONA, I., *op. cit.*, pp. 56-57.

³³ Cf. http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_1147_p0.html

que l'on appelle Art Déco, restera toujours un art élitare, accessible aux riches, fait pour les bourgeois.

Ce rêve d'Art Total est visible aussi dans l'énorme diffusion qu'eut le mouvement Art Nouveau. Des États-Unis à la République Tchèque, de l'Estonie à la Catalogne, tout pays s'exprime avec ce style floral, comme s'il s'agissait d'un besoin auquel les artistes ne pouvaient plus résister. « Tout cela sent l'Anglais vicieux, le Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade des trois poissons », écrivait Alexandre Arsène sur le Figaro du 28 décembre 1895 à propos d'une exposition de Bing³⁴.

Souvent des migrants et des fuyitifs implantés dans un nouveau pays, ces artistes ont comme but de faire entrer la beauté dans la vie quotidienne et en même temps ils témoignent leur sens d'étrangeté au monde dans lequel il se trouvent à vivre et rendent ainsi déjà visible ce qui sera défini comme *heimlich* et *unheimlich*. Cette attitude est visible aussi chez les artistes de province, de Nancy à Glasgow, lesquels, étrangers dans leur propre pays par le fait de ne pas être au centre, ressentent aussi des transformations de la société que Flaubert avait déjà esquissées en 1857 avec *Madame Bovary*.

L'Art Nouveau résulte ainsi d'un mélange de plusieurs influences qui lui donnent un résultat contradictoire dès son début. Les artistes, répondant aux préceptes socialistes, visaient à faire rentrer l'art dans toutes les maisons et à le mettre au service de l'utilité publique. Cet art, qui s'exprime surtout par la décoration, s'approprie des objets et les rend beaux. Cette beauté les transforme, les rend différents, *heimlich* et *unheimlich* en même temps. Un malaise provient de ces objets et c'est comme s'ils cachaient une vérité secrète et mystérieuse, comme s'ils vivaient d'une vie propre. Tout autour des gens devient séduisant et inquiétant, tout est mouvant, tout est étrange.

Le mouvement Art Nouveau se vida aux environs du début du XX^e siècle n'ayant pas atteint son but socialiste et ayant limité son public à un groupe restreint de la société. Mais la cause de sa mort pourrait être aussi une autre. Cet Art Total envahissant la société à tous ses niveaux faisait peur. Et depuis, la décoration deviendra une sorte de crime. Ceci explique les développements successifs de ce style, l'Art Déco et le Bauhaus par exemple. En 1968, Adolf Loos écrit « the progress of culture is

towards the expulsion of ornament from utilitarian objects »³⁵. Les années soixante sont particulièrement intéressantes pour ce qui concerne la réception et l'interprétation de l'Art Nouveau. D'un côté on assiste à une volonté de destruction massive des œuvres architecturales Art Nouveau pour laisser la place à d'autres bâtiments plus fonctionnels et plus « propres », de l'autre côté on remarque une réévaluation de ce mouvement et l'acceptation de l'Art Nouveau en tant que style, visible dans la volonté de la part de certains artistes et intellectuels de sauver ces œuvres menacées,³⁶ ce qui est un signe que l'importance de ces œuvres ne réside pas seulement dans le domaine artistique, mais aussi dans la sphère du sentiment.

3. Quelques œuvres

3.1. La décoration

L'Art Nouveau peut donc être considéré un art déclanchant des effets fantastiques, en vertu de ses sujets et de ses moyens de représentation. Il met en effet en scène une hybridation, entre monde réel et monde imaginaire, où les objets s'humanisent et se naturalisent en vertu de la décoration. De cette manière, il se passe une irruption brutale de l'*unheimlich* dans le quotidien, dans le sens que ces objets décorés sont nouveaux et nécessitent d'un upgrade des systèmes cognitifs pour être à nouveau considérés normaux. Et encore, cet art met en œuvre un glissement de sens. Ce qui avant n'était qu'un simple outil devient une œuvre d'art et acquiert une importance de type esthétique. Cette nouvelle valeur lui confère le droit d'interprétation et balise de cette manière la voie d'accès au symbolique.

Tous ces éléments déclanchent dans le spectateur le sentiment du fantastique, dont parle Roger Bozzetto.

³⁴ Cf. TSCHUDI MADSEN, S., *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956, sur http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_1147_p0.html

³⁵ VANDENBREEDEN, J., DIERKENS-AUBRY, F., *op. cit.*, p. 19.

³⁶ Cf. SONCINI FRATTA, A., *L'immagine sfuggente. Horta e il mondo culturale belga alla fine del XIX secolo*, in Soncini Fratta, A., FIORAVANTI BARALDI, A. (a cura di), *Victor Horta. Architetto e Designer (1861-1947), Opere dal Musée Horta di Bruxelles*, Ferrara, Gallerie Civiche del Palazzo dei Diamanti, Centro Attività Visive, 1991-1992, Arcaedizioni, pp. 45-63.

Le sentiment de fantastique instaure et rend sensible un type particulier de rapport de l'être au monde. Les artefacts dits fantastiques construisent alors, pour les explorer, diverses modalités de ce rapport particulier. Ils rendent compte de l'affleurement, dans le monde du quotidien, d'un informulable conceptuellement, dont l'un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque, ou d'excès, engendrant malaise, terreur ou horreur, ainsi que de la jouissance qui en résulte³⁷.

Parmi les procédés de l'Art Nouveau pour mettre en œuvre le fantastique, l'usage de la décoration l'emporte. Toutes les œuvres Art Nouveau se caractérisent dès la première vue par une surabondance de décoration, qui s'exprime par des lignes courbes et par des éléments naturels comme les tiges ou les fleurs. Cette décoration est omniprésente et caractérise toute la production artistique, des tableaux à l'illustration des livres, des meubles aux vêtements et aux bijoux.

Mais quelle est sa signification ?

Alois Riegl dans son livre *Stilfragen* de 1893 affirme que le besoin de décoration est l'un des besoins primaires de l'homme qui précède même la nécessité de protection du corps. C'est un besoin qui se lie, dès son origine aux pratiques magiques, comme le démontrent les tatouages. L'ornementation Art Nouveau prend possession de l'objet qu'elle décore pour le rendre beau et répond ainsi aux exigences des artistes de créer un nouvel ordre du monde gouverné par des lois esthétiques. Cette décoration s'inspire de la nature qu'elle commence à observer de manière non conventionnelle, prêtant son attention surtout aux formes les plus petites et délicates, comme les feuilles, les boutons, les libellules, tous des éléments qui ont une existence terrestre mais qui par le biais de leur légèreté et presque inconsistance, acquièrent une dimension non terrestre. Cet effet est augmenté par l'utilisation d'une ligne courbe et ondoyante pour en définir les contours. Cette ligne dynamique mais qui est en même temps nette et définie, se multiplie, s'éparpille et enveloppe toute l'image. Félix Bracquemond, inciseur, affirme que « Ce qui, dans la vie est geste, mouvement, expression de caractère, manifestation d'êtres vivants et disposition d'objets, devient ligne dans l'œuvre d'art »³⁸. La ligne est une force qui conduit la représentation, définit les objets qui acquièrent une dimension d'abstraction. Déjà Novalis affirmait la nécessité de se

³⁷ BOZZETTO, R., *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E.C. éditions, 2001, p. 17.

³⁸ STERNBERGER, D., *Jugendstil*, trad.it., Bologna, Il Mulino, 1994, p. 12.

détacher de la nature pour en découvrir le vrai visage. L'Art Nouveau ne se détache pas complètement des modèles de la nature : on reconnaît les sujets, on discerne les formes, mais en même temps on voit qu'ils ont changé, qu'ils ne partagent qu'une vague similarité avec les formes originaires. La ligne détermine l'abstraction de ces formes. Les objets, ainsi représentés, gardent d'un côté leur aspect naturel et de l'autre ils s'en détachent. Toutes ces feuilles et ces tiges envoûtantes semblent presque se prolonger en dehors de l'espace qui leur est convenu, pour pousser et suffoquer l'assistance. Prenons comme exemple un livre d'Arthur H. Mackmurdo, un jeune architecte et designer ami et collaborateur de William Morris, qui s'intitule *Wrens City Churches* (fig. 1) et qui date de 1883. Ce tome, qui voit Mackmurdo en position de défenseur des églises construites par Wren, présente un frontispice totalement Art Nouveau et qui servira de source d'inspiration pour la nouvelle décoration, et qui tient des influences visiblement blakiennes (voir par exemple *The Songs of Innocence and of Experience* de 1789). Trois fleurs énormes qui ressemblent à des chrysanthèmes ou à des dents-de-lion se hérissent au milieu de la page occupant tout l'espace du cadre, se pliant même, comme démonstration que leurs longues tiges leur permettraient de sortir du livre. Les feuilles des fleurs se multiplient de façon démesurée et ressemblent à des langues de feu. Au milieu des fleurs s'enfile une bande apparemment en tissu qui contient le titre du livre. La scène est complétée par la présence énigmatique de deux énormes coqs qui restent aux deux côtés de la page. Ils ont de longues pattes et des ailes blanches qui ressortent du noir de la composition. Ils sont énormes, mais ils sont tout de même plus petits que les fleurs. S'agit-il donc de fleurs géantes ou de coqs minuscules ? Le dessin qui était harmonisé d'un point de vue graphique justement par la présence des deux animaux qui par leur linéarité atténuaient l'ondulation des fleurs, perd son équilibre du point de vue de la compréhension. Le spectateur, qui est censé être un possible lecteur, se sent donc déstabilisé par le manque de lien entre le sujet du livre et son image et par la composition même du dessin. Heureusement, un soulagement vient du double cadre qui entoure l'image. Le premier, plus épais pourrait tout de même s'écrouler, la base des deux traits latéraux étant sculptée. Tandis que le deuxième, plus fin mais plus net, ferme le tout sans donner aucune possibilité de fuite.

Cette tendance à encadrer est typiquement Art Nouveau et cache une signification profonde : tout dessin, tout manifeste, toute décoration est renfermé à

l'intérieur d'une ligne. Le cadre permet de bâtir une barrière entre la réalité, qui reste au dehors, et le monde imaginaire qui est à l'intérieur. Il s'agit d'une sorte d'arme contre le débordement de l'imagination, et selon mon interprétation, contre l'irruption du fantastique. Naturellement, la présence d'une barrière fait naître le désir de la franchir et donc de connaître ce qu'il y a au-delà. « Le désir sue de chaque angle, de chaque repli de l'âme ; désir d'origine primordiale, de fin extrême, d'union mystique », affirme Melchior Lechter sur « Blätter für die Kunst »³⁹.

3.1.1. L'Arabesque

L'arabesque est l'autre type de décoration Art Nouveau, dérivée de l'art islamique qui s'inventa des formes sans aucune référence à la nature, suivant les préceptes religieux qui défendaient la représentation de tout ce qui avait été créé par Dieu. « Elle n'a ni commencement ni fin, et ne peut y prétendre, car elle est en quête de Celui qui est à la fois selon le Coran (57,3), le Début et l'Achèvement [...] Elle est inlassablement dirigée, mais en vain, vers l'illimité. »⁴⁰ Ceci est représenté par la spirale qui symbolise l'infini en perpétuel devenir et par la tresse qui est l'infini de l'éternel retour.

Au spectateur qui tente de déchiffrer l'arabesque, celle-ci s'offre à ses yeux comme un labyrinthe, un dédale [...] Ce que recherche l'artiste, c'est dérober et à la fois révéler la sentence coranique et susciter ainsi... l'émoi cumulé d'une beauté et d'une vérité qui seraient surtout un engagement vers les lointains⁴¹.

La découverte d'arabesques chez les artistes de l'antiquité gréco-romaine nous permet d'élargir le domaine où ce motif est présent et donc de rendre universelle l'exigence qui en dérive.

Chez les artistes de l'Art Nouveau, ce motif perd naturellement sa connotation religieuse. Ainsi le définit Henri Matisse : « La ligne crée deux formes, une extérieure

³⁹ Cf. LECHTER, M., *Blätter für die Kunst*, dans STERNBERGER, D., *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p.48.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

et une intérieure qui s'interpénètrent. Elle est arabesque pure sans référence à un signifiant »⁴².

Privé de sens, l'arabesque reste comme élément embellissant. De plus, par sa présence surabondante, elle remplit les vides. Il s'agit maintenant d'une décoration qui aide à surmonter la peur du rien, mais contient en soi une menace. De même que la décoration à inspiration naturaliste, l'arabesque reste confinée dans un cadre. Si elle sortait, elle pourrait envahir le monde ; son essence contradictoire, qui se prolonge vers l'infini et qui se replie sur elle-même, représente un élément de menace pour une société déjà à la recherche de sa propre identité.

3.2. Les objets

Dans le cas de l'illustration et de la peinture, le monde de l'imagination reste donc circonscrit à l'intérieur du cadre qui indique symboliquement les limites de la réalité. Parfois le cadre manque, comme dans le cas par exemple de la couverture de H. Summer pour la traduction de l'*Undine* de La Motte-Fouqué de 1888 (fig. 2) ou dans la reliure du *Salambô* de Flaubert faite par René Wiener en 1893 (fig. 3). Dans les deux images, les personnages ne sont pas circonscrits dans une ligne carrée, mais la présence de buissons et d'algues touffus ne permet aux figures aucune voie de fuite.

Il y a par contre d'autres domaines où il est impossible de tracer des lignes et des cadres. Dans les arts appliqués, la décoration constitue l'objet tout entier sans autres limites que son être physique. Il suffit de voir un meuble, une lampe ou n'importe quel objet d'usage quotidien décoré en style Art Nouveau pour se rendre compte du fait que la nette séparation entre monde réel et monde imaginaire pouvait commencer à basculer. D'ailleurs, il suffit de lire les commentaires des contemporains. E. de Goncourt écrit sur son journal : « Exposition Bing. Je ne fais pas le procès à l'idée de l'exposition, je le fais à l'exposition du jour d'aujourd'hui ». Et encore, il plaint les Parisiens puisqu'ils seront obligés à utiliser « des toilettes et autres meubles ayant une parenté avec les lavabos d'un dentiste des environs de la Morgue » et de

⁴² Cf. Kat. Ausst. Matisse et Baudelaire..., Le Catéau-Cambrésis 1992, p. 82 in SPAAR, M., *Die Buchillustration bei Henri Matisse, Poésies von Stéphane Mallarmé und Les Fleurs du Mal von Charles Baudelaire*, Frankfurt a/M etc., Peter Lang, 1998, p. 89.

devoir dormir sur « un matelas posé sur une pierre tombale »⁴³. Et encore « Raffaëlli, à propos du mobilier exposé chez Bing, parle sérieusement de la perversion morale engendrée par ces peuples anglo-saxons et du développement de la pédéastie amené par les étoffes Liberty »⁴⁴. Cela ne pourrait surprendre, chaque fois qu'un nouveau style tente de s'imposer, la critique le marque tout de suite d'infamie. Mais il est vrai qu'ici au blâme s'associe l'idée d'un style porteur de perversions et de subversion de l'ordre établi. Cette portée est sûrement liée à l'intrinsèque élément fantastique de cet art et perpétué par cette confusion entre réalité et non-réalité qui s'instaure par le biais des objets décorés. Prenons comme exemple la chambre à coucher créée par le sculpteur Eugène Vallin entre 1903 et 1906 (fig. 4). Tout ici, du lustre aux vitres aux sculptures sur les meubles est en style Art Nouveau. La chambre, au biais de panneaux en cuir s'assombrit, et avec le concours des sculptures devient semblable à une clairière à l'intérieur d'un bois. Les matériaux utilisés se plient aux vœux de la forme, la fantaisie l'emporte sur les contraintes techniques. Les éléments naturels ressortent des meubles et du lustre et l'utilisation de la ligne donne l'impression que tous les objets sont aux aguets. Entrer dans cette pièce signifie donc aussi se mettre en péril, entrer dans un monde où les objets vivent d'une vie propre et où l'ordre universel reconnu bascule. De même pour le célèbre *Lit Papillon* d'Émile Gallé de 1904 (fig. 5). Le bois s'aplatit et s'allonge donnant un sens d'instabilité à toute la structure. On dirait que le lit est prêt à s'envoler. Les énormes papillons qui se trouvent à l'intérieur et à l'extérieur des panneaux devraient veiller sur le dormant, mais en vérité ils semblent arriver de loin pour emporter le lit. Au dormant donc le risque de s'envoler pendant son sommeil ou pire encore, de se réveiller sous forme d'insecte comme dans le roman de Kafka.

Les objets Art Nouveau plaisent donc parce qu'ils représentent une menace, c'est le goût de l'interdit, du risque, de l'excès qui pousse les riches bourgeois à acheter ces meubles. Mais du privé l'on peut aussi bien passer au public : la même considération vaut pour les cathédrales de Gaudi à Barcelone qui semblent s'écrouler d'un moment à l'autre, ou les entrées du Métro parisien d'Hector Guimard (fig. 8) qui paraissent engloutir les passants dans leurs profondeurs et encore pour toutes ces

⁴³ CREMONA, I., *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

décorations et tous ces objets, lampes, bougeoirs, statuettes, miroirs, vides-poches, en forme de jeunes filles qui imposent leur présence inquiétante.

La mode de décorer les objets de tous les jours avec des figures de femmes fut en vogue tout au long du XIXe siècle. Mais à l'intérieur du mouvement de l'Art Nouveau, elle acquiert une signification particulière. La présence féminine y est presque obsédante. Les jeunes filles sont partout, sculptées dans les frises d'un palais ou dessinées sur n'importe quelle surface. Dans ce mélange Art Nouveau entre la vision des Symbolistes d'une nature cachée des choses et, dans l'optique que tous les objets décorés sont beaux et méritent notre attention, la féminité devient l'image de la beauté et ces jeunes filles peuvent se hérissier en tant que trait d'union entre le monde réel visible et la dimension seconde. Leur attitude subtilement séduisante, leurs regards à la fois mous et froids invitent les spectateurs à les regarder et même à les toucher dans le cas d'objets. Sur les miroirs par exemple, souvent les jeunes filles sculptées sur les manches et le cadre réfléchissent leurs visages, préfigurant le geste que fera la personne vivante, en lui suggérant presque de regarder pour voir la vérité, comme le montre la *Nuda Veritas* de Schefer (fig. 6). Par certains traits être humain, par d'autres animal ou plante jusqu'à devenir une entité comme un ectoplasme, l'électricité ou le vent, la femme est la protagoniste de l'Art Nouveau, devenant un symbole universel. Elle représente l'autre moitié de l'univers, le côté primitif, sauvage et naturel des hommes, comme on le voit dans l'illustration de Robert Burns intitulé *Natura Naturans* (fig. 7). Si elle se laisse traiter comme un objet, c'est d'un côté pour acquérir sa liberté et de l'autre pour satisfaire les désirs des hommes qui, de cette manière, la subliment. Ceci est visible dans l'exemple vivant de la célèbre danseuse Loïe Fuller. En faisant bouger gracieusement un très long voile attaché à une hampe métallique, la danseuse donnait au voile des formes suggestives et fantastiques, reproduisant de quelque sorte le mythe de la création. Cette femme indépendante, était adorée comme une déesse, surtout par les artistes qui lui dédièrent maintes reproductions. Dans les déséquilibres entre les genres qui s'avertissent entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, la représentation des femmes dans l'Art Nouveau met en scène les peurs vis-à-vis de l'univers féminin et de sa progressive émancipation. Ce besoin irréfrenable qui pousse les artistes, hommes et femmes indifféremment, à représenter ces figures, cache en soi une grande peur du futur et d'un changement radical dans l'ordre des choses.

La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de force extraordinairement grandes et ceci par suite de cette particularité, spécialement marquée chez elle, de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel, de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but, qui n'est sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation⁴⁵.

La sublimation représente en particulier une tentative de répression de ces pulsions que Freud définit « les éléments pervers de l'excitation sexuelle »⁴⁶, ce qui nous renvoie au sentiment de culpabilité que pouvaient éprouver les hommes au tournant du siècle vis-à-vis d'une nouvelle sexualité symbolisée par une femme de plus en plus émancipée, de plus en plus Gorgone. Et encore, la sublimation se révèle étroitement dépendante de la dimension narcissique du moi, qui tente de surmonter ses angoisses par le biais d'une affirmation sociale. La production qui dérive d'une sublimation est généralement « gentille », bonne, dans le sens qu'elle rend visible, mais de manière renversée, les pulsions destructrices qui en sont à l'origine.

De cette manière, la revue belge « Art Moderne » décrit la nouvelle production :

L'artiste ne se contente du seul royaume de l'abstraction. Il travaille avec tout ce qui nous intéresse et qui influence nos vies [...] les petites objets de tous les jours sont constamment retouchés et transformés par l'Art, laquelle influence tout ce qui existe et modifie tous les aspects de la vie, la rendant ainsi plus élégante, plus noble, plus agréable et plus sympathique⁴⁷.

Cette volonté de cacher sous une patine de gentillesse et d'innocence la vie de tous les jours, cache sans doute un sentiment d'inadéquation au présent.

La dichotomie entre femme de maison et femme de la rue ne pouvait plus subsister. Par nécessité, ou par volonté, les femmes avaient acquis plus de liberté et échappaient au contrôle des hommes. Voilà alors qu'elles se montrent avec leur vrai

⁴⁵ Cf. FREUD, S., *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de LAGACHE, D., Paris, PUF, 1971, p. 465.

⁴⁶ Cf. FREUD, S., *Das Unbehagen in der Kultur*, in LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B., *op. cit.*, p. 466.

⁴⁷ Cf. « L'Art Moderne », in VANDENBREEDEN, J., DIERKENS-AUBRY, F., *Art Nouveau in Belgium. Architecture & Interior Design*, Tielt, Lannoo Publishers, 1999, p. 9.

visage, Gorgones et Mères à la fois. La *Frise de Beethoven* composé par Klimt en 1901 rend de façon exemplaire cette idée : le chevalier-artiste, encouragé par les muses inspiratrices part pour rejoindre la Poésie représentée par une jeune fille, mais il doit auparavant passer par le règne du mal, habité par des filles perverses et maléfiques, pour arriver au jardin final où se célèbre l'union entre l'homme et la femme et qui présente un univers totalement féminin, peuplé par des jeunes filles fleurs et parsemé de petites roses, symboles du sexe féminin⁴⁸.

Il s'agit bien ici d'une *Invitation au voyage* reprenant le célèbre poème de Baudelaire qui met en scène tout un univers féminin où l'homme ne peut entrer qu'après un long voyage, au long duquel subsiste le risque de devoir céder une partie de sa propre identité masculine⁴⁹.

Conclusion

Le thème de l'image de la femme à l'intérieur de l'Art Nouveau mériterait une étude à part pour l'importance de la matière. Néanmoins, je crois avoir mis en relief le rapport entre l'Art Fantastique et l'Art Nouveau, considérant ce style comme une représentation élégante et édulcorée des fantômes intérieurs qui hantaient la société au tournant du siècle. Le style Art Nouveau répond aux conditions que je pense être à la base de la conception d'art fantastique et que j'ai esquissées au premier chapitre. D'abord, nous venons de le voir, la présence de ce besoin irrésistible qui pousse les artistes à s'exprimer artistiquement et qui crée une production très vaste qui a plus ou moins les mêmes caractéristiques dans tous les pays concernés. À ce sentiment s'associe la volonté d'autoaffirmation. Les artistes suivent la mode, qu'ils ont d'ailleurs inventée et répandue, et tentent de s'affirmer à l'intérieur de la société grâce à leurs créations. Cette volonté n'est pas limitée qu'aux Artistes avec un « A » majuscule, mais appartient à tous ceux qui ont à faire avec l'art, donc les artisans et tous les décorateurs. La volonté d'auto affirmation se lie naturellement avec le souci technique. Toutes les œuvres Art Nouveau sont soignées de façon exquise, aucun détail

⁴⁸ DI STEFANO, E., *Klimt e le donne*, Firenze, Giunti, 2000, p. 25.

⁴⁹ G. MASSOBRIO, P. PORTOGHESI, *La Donna Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 23.

n'est laissé au hasard et pour chaque type de travail existait un spécialiste-artiste capable de donner le résultat le meilleur.

La troisième condition importante est la présence du public. Les spectateurs Art Nouveau ne manquent pas parce que ce type de décoration leur est imposée : ils ne peuvent pas sortir de chez eux sans en être submergés, tout dans les villes est décoré. L'on peut distinguer deux types de spectateurs : ceux qui achetaient les œuvres, donc les riches bourgeois et ceux qui étaient spectateurs contraints, simples habitants des villes décorées. Cela fait en sorte que, même si l'Art Nouveau resta un art élitaires pour ce que concerne la possession des objets d'art, sa diffusion fut tout de même très large, grâce aux œuvres d'architecture et d'urbanisme. C'est à la nécessité d'un Art Total que répondent ces artistes, exigence très dangereuse. Si d'un côté, elle est déterminée par des idées politiques socialistes qui visaient à la large diffusion des produits artistiques pour une amélioration des conditions de vie des hommes, de l'autre côté cette croyance causait une confusion progressive entre monde imaginaire et monde réel. Il suffisait de sortir dans les rues, de rendre visite à un ami, d'acheter un livre, pour se trouver en équilibre entre les deux mondes. Les sirènes, les fleurs-enfants étaient en train de devenir des éléments habituels s'imposant dans la vie quotidienne des hommes. Le cadre qui emprisonnait ces figures est emblématique du besoin de contrôler cette invasion.

Enfin, une oeuvre d'art, pour être fantastique, doit suggérer ce que l'on a reconnu dans la définition de « sentiment du fantastique », un trouble, un malaise qui proviennent de l'observation de l'oeuvre d'art. C'est bien le cas de l'Art Nouveau. L'hybridation, les arabesques et les décorations naturelles par le fait de leur surabondances et par quelques éléments déstabilisants à l'intérieur de la composition, contribuèrent au fait que l'Homme reconnut des présences autour de lui et qu'il se retrouva projeté dans un monde riche en présences énigmatiques et fortement érotisé. La peur du futur et du progrès déterminée par la croissante industrialisation, le capitalisme, le changement radical des modes de vie et des rapports entre hommes et femmes prend sa forme dans les motifs Art Nouveau. Ainsi parle Caillois :

Pour ma part, [...] le fantastique opiniâtre ne vient pas d'un élément extérieur au monde humain : monstres composites, faune infernale, irruption de créatures démoniaques, grotesques ou sinistres. Il surgit d'une contradiction qui porte sur la nature même de la

vie et qui n'obtient rien de moins que paraître abolir momentanément, par vain, mais troublant prestige, la frontière qui le sépare de la mort⁵⁰.

Les objets Art Nouveau répondent à cette exigence : ce n'est pas tellement ce qu'ils représentent qui est fantastique, il suffit de penser au simples gribouillis des arabesques, mais c'est ce qui inspire leur production qui est fantastique. Les peurs, les angoisses trouvent une forme de représentation. Il n'est pas surprenant en effet que certains maîtres de l'Art Fantastique comme Max Klinger, Odilon Redon, Edward Munch, Wassily Kandinsky, Paul Klee eurent un rôle dans l'histoire du mouvement Art Nouveau. Si l'on peut hasarder cette hypothèse, l'on pourrait dire que ces artistes qui ont su représenter d'une autre manière, bien plus directe et plus inquiétante leurs fantômes intérieurs, ont su se libérer des contraintes psychologiques de ces peurs et s'affranchir en quelque sorte de cette nécessité de sublimation.

À une époque (1893) où Stanislav Przybuszewski, un grand ami de Nietzsche, écrivait « En principe était le Sexe. Il n'y avait rien hors de Lui, tout était en Lui », ⁵¹ l'on comprend comment cette hantise de la sexualité était forte et répandue. Emblématique de cette volonté d'une part de se libérer des contraintes sexuelles et de découvrir la vraie nature de la sexualité, et de l'autre de la peur des nouvelles femmes, est l'illustration de Georges de Feure portant comme titre *Paris 10 Km* (fig. 9). L'on y voit une femme nue ne portant que de longs bas noirs et tenant dans la main droite un sceptre au visage d'animal, d'un bouc peut-être, sur le dos d'un cheval. L'animal vole à l'aide d'une grande queue ondoyante et ses pattes se terminent par des racines, comme s'il avait été extirpé de la terre. À côté de cette nouvelle Walkyrie on retrouve une autre femme complètement nue au visage de squelette qui tient les brides du cheval et porte un carquois à sa ceinture. Les deux femmes triomphantes quittent un bois dont il ne reste que la silhouette et se dirigent à la conquête de Paris.

Le deux figures mettent en scène ce qu'il y a de caché dans les objets Art Nouveau : le double visage de la nature, de la femme, de l'érotisme. D'un côté, la joie et l'enivrement qui dérivent du rapport homme-femme, de l'autre côté le danger que cache ce rapport, la peur du châtement et de ce que Freud appelle la peur de castration.

⁵⁰ CAILLOIS, R., *op. cit.*, p. 190.

Le dessin représente l'avancé du futur, la libéralisation des mœurs et la peur qu'en dérive. La figure n'est pas entourée par un cadre et les ailes du cheval sortent de l'image. Leur arrivée semble inévitable, combien de temps vont-elles y employer ?

⁵¹ VINCA MASINI, L., *Il Liberty, Art Nouveau, un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, Firenze, Giunti, 2000, p. 49.

Index des images

Fig. 1 : Frontispice de *Wrens City Churches* par Arthur H. Mackmurdo, 1883, in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1969, p. 56 [éd. orig. *The Sources of Modern Architecture and Design*, London, Thames and Hudson, 1968].

Fig. 2 : SUMMER, H., couverture de *Undine* de La Motte-Fouqué, 1888, in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus cit.*, p. 61.

Fig. 3 : Reliure de René Wiener pour *Salambô* de Flaubert, émaillées de Camille Martin et Victor Prouvé, in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus cit.*, p. 87.

Fig. 4 : Salle à manger en bois de cèdre et en cuir par Eugène Vallin pour un client de Nancy (1903-1906). Cuir, plafond et sculptures par Victor Prouvé, vitres de Daum, lustre par Eugène Vallin, in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus cit.*, p. 95.

Fig. 5 : Émile GALLÉ, *Lit Papillon*, 1904, in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus cit.*, p. 96.

Fig. 6 : L. SCHEFER, *Nuda Veritas*, dessin tiré de « Ver Sacrum », 1898, in DI STEFANO, E., *Klimt e le donne*, Firenze, Giunti, 2000, p. 21.

Fig. 7 : BURNS, R., *Natura Naturans* in « Evergreen », Spring 1895, in MASSOBRIO, E., PORTOGHESI, P., *La Donna Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1983, fig. 64.

Fig. 8 : GUIMARD, H., *Porte Dauphine*, Métro de Paris (1900), in PEVSNER, N., *L'Architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus cit.*, p. 113.

Fig. 9 : DE FEURE, G., *Paris 10 Km.*, lithographie en couleurs, in MASSOBRIO, G., PORTOGHESI, P., *La Donna Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1983, fig. 306.

Bibliographie

- ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 1927.
- ARON Paul, SOUCY Pierre-Yves, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Édition Labor, « Archives du futur », 1993.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Colin, 1955.
- BARONIAN Jean-Baptiste, *La France fantastique, de Balzac à Louÿs, contes et nouvelles étranges et diaboliques*, Paris, Marabout, 1973.
- BARR, Alfred H. Jr. (ed.), Essays by HUGNET, Georges, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, New York, Simon and Schuster, 1936.
- BARRET, André, *Les peintres du fantastique*, Paris, Ed. de l'Amateur, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire critique d'art*, Paris, Folio Gallimard, 1992, p. 12.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Notes sur le fantastique*, in « Littérature », 8, déc. 1972.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, based on the BBC television series, London, Penguin, 1972.
- BESSIERE, Irène, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BOSSAGLIA, Rossana, GODOLI Ezio, ROSCI Marco, *La nascita del Liberty. Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Milano, Fabbri Editore, s.d.
- BOSSAGLIA, Rossana, *Il Liberty in Italia*, Milano, Edizioni Charta, 1997.
- BOZZETTO, Roger, *Y a-t-il des peintures fantastiques ?*, in *Le fantastique dans tous ses états* (pp. 204-217), 2001, sur
- BRION, Marcel, *L'Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CHARREYRE-MEJAN, Alain, *Le réel et le fantastique – Essai sur les limites du descriptible*, Lille, 1992.

- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Allain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969.
- CREMONA, Italo, *Il Tempo dell'Art Nouveau, Modern' style Sezession Jugendstil Arts and Crafts Floreale Liberty*, Firenze, Vallecchi Editore, 1964.
- DI STEFANO, Eva, *Klimt e le donne*, Firenze, Giunti, 2000.
- DUNCAN, Alastair, DE BARTHA Georges, *Art Nouveau e Art Déco nelle copertine dei libri, capolavori francesi 1880-1940*, Firenze, Cantini Editore, 1989.
- FAETI, Antonio, PALLOTTINO Paola, *L'Illustrazione del romanzo popolare, Tavole originali della collezione Rava, 1907-1938*, edito in occasione della mostra "L'Illustrazione nel romanzo popolare", Assessorato alla cultura della Provincia di Torino nell'ambito del 1° salone del libro, 19-23 Maggio 1988, Umberto Allemandi & C. editori.
- FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- FRAENGER, Wilhelm, *La figurazione fantastica. Studi di iconologia dell'espressione*, Padova, Esedra, 1996.
- FRANKEL, Nikolas, *Oscar Wilde's Decorated books*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- GOMBRICH, Ernst, *L'uso delle immagini, studio sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999, (ed orig. *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, London, Phaidon Press United, 1999).
- GRIVEL, Charles, « Horreur et terreur philosophie du fantastique », in : *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p.174.
- GRIVEL Charles,
 - *Le fantastique*, « Mana, Mannheim Analytiques », I, Universitaet Mannheim, 1983.
 - *Fantastique-Fiction*, Paris, PUF, 1992.
- HELLO, Ernest, *Le genre fantastique*, Revue de Paris, 1858-1859.
- HODNETT, Edward, *Five Centuries of English Book Illustration*, London, Scholar Press, 1988.

- HOFSTÄTTER Hans H., *Jugendstil – Graphik und Druckkunst*, Baden-Baden, Holle Verlag, trad. it. *La grafica Art Nouveau*, Milano, Frassinelli, 1984.
<http://www.noosphere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=385>.
- JACQUEMIN Georges, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Labor, 1974.
- JALOUX, Edmond, Préface, *Catalogue de l'exposition Cinquantenaire du Symbolisme*, Paris, 1936, in CREMONA, I., cit.
- Kat. Ausst. Matisse et Baudelaire..., Le Catéau-Cambrésis 1992, in SPAAR Michaela, *Die Buchillustration bei Henri Matisse, Poésies von Stéphane Mallarmé und Les Fleurs du Mal von Charles Baudelaire*, Frankfurt a/M etc., Peter Lang, 1998,
- KLAGES, Ludwig, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung des Wissenschaft vom Ausdruck* (1913), in Id., *Sämtliche Werke*, par E. Frauchiger et autres.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean Bernard, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de D. LAGACHE, Paris, PUF, 1971.
- LARKIN, David (ed.), *Fantastic Art*, London, Pan/Ballantine, 1973.
- LASCU-POP, Rodica, PONNAU, Gwenhaël (Éds.), *Le Fantastique au carrefour des arts*, Actes du Colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 Octobre 1997, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1998.
- Lettre de Félicien Rops à Edmond Picard, Paris, 18 mars 1878, *Lettres de Félicien Rops à Edmond Picard*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Archives et Musée de la Littérature, ML 631, dans Sébastien CLERBOIS, *Désir et représentation : L'Usage du diable dans la peinture symboliste belge*, Eric LYSØE (ed.), *Le Diable en Belgique, du Prince de Ligne à Gaston Compère*, Bologne, Clueb, « Beloeil », 2001.
- *Liberty in Emilia*, coord. MANNI Graziano, testi di MARZOCCHI Maria Pace, PESCI Giovanna, VANDELLU Vincenzo, Modena, Artioli Editore, s.d.
- LYSØE Éric, *Littératures fantastiques, Belgique, terre de l'étrange*, contes réunis par, tome I 1830-1887 tome II, Bruxelles, Éditions Labor, 2003.
- MASSOBRIO Giovanna, PORTOGHESI Paolo, *La Donna Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

- MORRIS W., The Decorative Arts. Their relation to modern life and progress, in Id., An address delivered before the Trades' Guild of Learning (Dec.4, 1877), originally published in London, Ellis and White, 29 New Bond Street, sur Internet à la page : <http://www.burrows.com/founders/art.html>
- MORSE, Donald E. (edited by), *The fantastic in world literature and the arts*, Selected essays from the fifth International Conference on the fantastic in arts, New York – Westport – London, Greenwood Press, 1987.
- PALLOTTINO, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.
- PENZOLDT Peter, *The supernatural in fiction*, New York, Humanities Press, 1965. SASSOYE Axelle, PINT André, BOULUIN Olivier, *Le fantastique*, Bruxelles, ASBL, 2000
- PEVSNER Nikolaus, *L'architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969.
- PRINZHORN, Hans, *Die Begründung einer reinen Charakterologie durch Ludwih Klages*, in Id., *Um die Persönlichkeit. Gesammelte Abhandlungen und Vorträge zur Charakterologie und Psychopathologie*, Kampmann, Heidelberg, 1927
- ROY, Claude, *Arts fantastiques*, Bruxelles, Ed. Delpire, 1960.
- SCHNEIDER Marcel, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- SEMBACH Klaus-Jürgen, *Jugendstil, l'utopia dell'armonia*, trad. it., Köln, Benedicktaschen, 1991.
- SONCINI FRATTA Anna, *L'immagine sfuggente, Horta e il mondo culturale belga alla fine del XIX secolo*, in A. Soncini Fratta, A. Fioravanti Baraldi (Éds.), *Victor Horta, Architetto e Designer (1861-1947), Opere dal Musée Horta di Bruxelles*, Ferrara, Gallerie Civiche del Palazzo dei Diamanti, Centro Attività Visive, 1991-1992, Arcaedizioni, pp. 45-63.
- STERNBERGER Dolf, *Über Jugendstil*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1977 [trad.it., *Jugendstil*, Bologna, Il Mulino, 1994].
- SULLIVAN, C.W. (ed.), *The Dark fantastic*, Selected essays from the 9th International Conference on the fantastic in arts, New York – Westport – London, Greenwood Press, 1997.

- TODOROV Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983.
- VANDENBREEDEN Jos, DIERKENS-AUBRY Françoise, *Art Nouveau in Belgium. Architecture & Interior Design*, Tielt, Lannoo Publishers, 1999.
- VAX Louis
 - La Séduction de l'étrange, Paris, PUF, 1965.
 - VAX, Louis, L'Art et la littérature fantastique, Paris, PUF, 1979.
- VINCA MASINI Lara, *Il Liberty, Art Nouveau, un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, Firenze, Giunti, 2000.
- WILDE Oscar, "Art and the Handicraftsman", reprinted from *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co., 1908, sur Internet à la page : <http://www.burrows.com/founders/art.html>
- WINGLER, Hans M., *Il Bauhaus, Weimar Dessau Berlino 1919-1923*, Milano, Feltrinelli, 1962.