Ce programme international est mené par une équipe franco-brésilienne de chercheurs en humanités, sciences sociales, arts et littérature. Il vise à la réalisation d'une plateforme numérique d'histoire culturelle transatlantique, éditée en quatre langues, pour analyser les dynamiques de l'espace atlantique et comprendre son rôle dans le processus de mondialisation contemporain. À travers une série d'essais consacrés aux relations culturelles entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques, il met en œuvre une histoire connectée de l'espace atlantique depuis le XVIIIe siècle.

Le Nouveau Monde et l'Art nouveau: Siegfried Bing et les États-Unis

Cyril Barde - Paris 8

- Atlantique Nord - Europe - Amérique du Nord
- La consolidation des cultures de masse

Un art nouveau venu du Nouveau Monde : la diffusion et la réception du mouvement du renouveau décoratif américain en Europe ont été largement assurées par le marchand d'art Siegfried Bing dans les années 1890. Retour sur ce passeur culturel, son voyage fondateur aux États-Unis et ses relations avec l'artiste et entrepreneur Louis Comfort Tiffany.

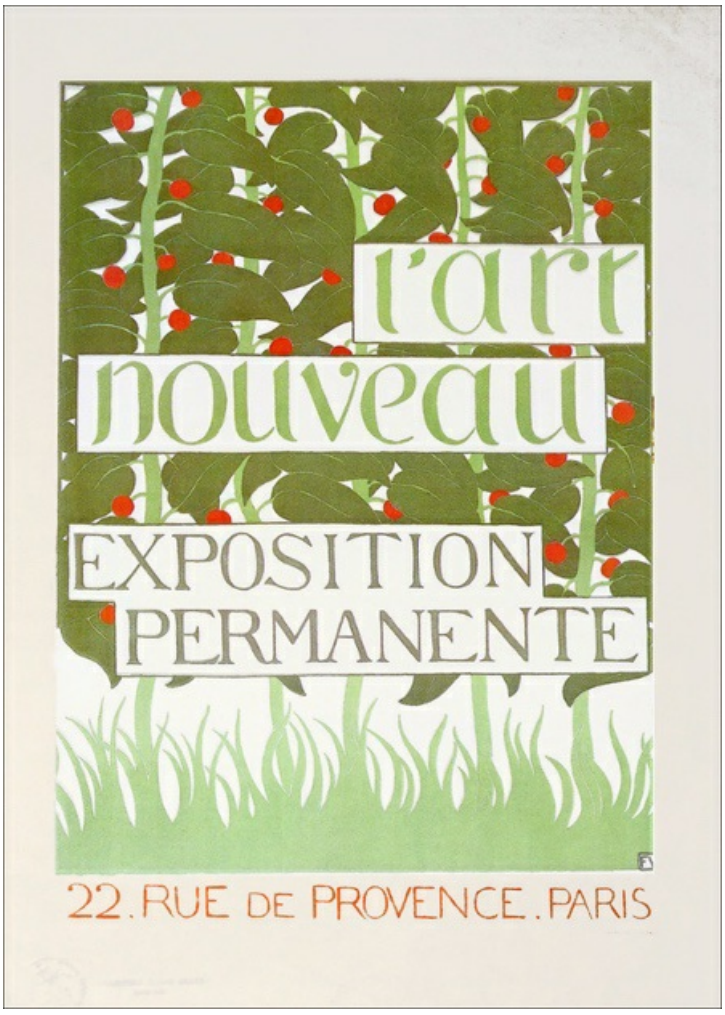
En 1896, Siegfried Bing (1838-1905) publie *La Culture artistique en Amérique*, compte rendu d'un voyage aux États-Unis effectué deux ans plus tôt. L'ouvrage paraît alors que Bing vient d'ouvrir sa galerie de L'Art nouveau, située au 22 rue de Provence à Paris, pour promouvoir les tentatives internationales de rénovation des arts décoratifs. Cet article s'attachera à montrer comment, dans *La Culture artistique en Amérique*, Bing mobilise l'imaginaire, voire l'imagerie d'une Amérique jeune et primesautière pour l'articuler au projet artistique et commercial de l'Art nouveau qu'il souhaite défendre face aux polémiques qu'il suscite. Bing dépasse toutefois le simple réemploi de *topoï* pour fonder son programme sur l'observation fine des établissements Tiffany, qu'il érige en modèle d'organisation et de régénération des arts décoratifs pour le vieux continent. Le verre de Tiffany devient dès lors l'emblème de cet Art nouveau américain que Bing s'emploie à diffuser en Europe, dans les vitrines des musées et des expositions comme dans l'imaginaire esthétique et littéraire de l'époque.

Siegfried Bing et les États-Unis : du japonisme à l'Art nouveau

Siegfried Bing est, en matière d'art décoratif, le passeur d'Amérique majeur dans la France de la Belle Époque. Marchand d'art d'origine allemande, naturalisé français en 1876, Bing se spécialise dans l'art d'Extrême-Orient dès les années 1870 et dirige la revue *Le Japon artistique* de 1888 à 1891. C'est comme spécialiste des arts décoratifs asiatiques qu'il noue ses premières relations avec les États-Unis : en 1882, il fait don au Metropolitan Museum of Art (New York) d'un grand vase chinois de l'époque Quianlong ([xviii]{.smallcaps}$^{e\hat{}}$ siècle). Deux ans plus tard, Bing envoie des porcelaines et bronzes d'Extrême-Orient à l'Exposition internationale de Boston. Il possède par ailleurs un espace d'exposition et de vente à New York, sur la Cinquième Avenue.

En 1894, Bing est désigné par Henry Roujon (1853-1914), le directeur des Beaux-Arts, un service alors rattaché au ministère français de l'Instruction publique, pour rédiger un rapport sur le développement des arts aux États-Unis. Cette mission s'inscrit dans un contexte d'intérêt croissant de la France pour l'art américain dans le dernier tiers du siècle. Les expositions universelles de Philadelphie (1876) et de Chicago (1893) donnent lieu à des articles dans les revues spécialisées ainsi qu'à des rapports plus officiels. Dans celui qui concerne l'exposition de Philadelphie, Auguste Bartholdi prend en charge la rédaction du chapitre réservé aux arts décoratifs et constate encore le peu d'originalité dont les États-Unis font preuve en la matière, oscillant entre imitation des *Arts and Crafts* de William Morris et orientations dispersées qui n'évitent pas toujours l'écueil du clinquant[1]. Pourtant, lorsqu'en 1883 Ernest Lourdelet, vice-président du

syndicat général de l'Union centrale du commerce, est envoyé aux États-Unis par le ministre du Commerce pour étudier les progrès de l'industrie, il redoute que les productions du Nouveau Monde ne fassent concurrence à une France endormie sur ses lauriers, y compris sur le plan des arts décoratifs[2]. Victor Champier (1851-1929), emblématique directeur de la *Revue des arts décoratifs*, est quant à lui chargé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'examiner l'évolution des industries d'art américaines à l'occasion de l'exposition de Chicago, dont il est l'un des rapporteurs. Ce voyage aboutit à une série de conférences au cours de l'année 1894 (à Roubaix, Lyon et Limoges) dans lesquelles le critique d'art montre comment la qualité des écoles de dessin et le dynamisme du mécénat privé ont permis le renouvellement et l'amélioration des industries d'art américaines[3]. C'est donc dans un climat partagé entre admiration pour les réalisations américaines et craintes d'une compétition accrue entre les deux pays que Bing embarque pour les États-Unis. Pendant ce séjour outre-Atlantique de deux mois (février-mars 1894), il se rend dans les villes qui abritent les manufactures les plus en vue (New York, Chicago, Boston, Cincinnati, Washington…), visite les ateliers de l'entreprise Tiffany & Co à New York, ainsi que la maison de l'entrepreneur et collectionneur Henry O. Havemeyer dont Louis Comfort Tiffany (1848-1933) vient d'achever la décoration intérieure. Tiffany, qui s'est spécialisé dans l'art du verre, lui présente une toute nouvelle technique qu'il vient de mettre au point et qu'il a lui-même nommée *favrile glass* : elle consiste à donner un aspect irisé et lustré à l'objet en incorporant au verre fondu des solutions (mélange de sable, potasse et chaux) qui produisent des couleurs et des effets visuels inédits. De retour en France, Bing sollicite plusieurs artistes nabis (Bonnard, Denis, Toulouse-Lautrec, ou encore Vallotton) pour la réalisation de cartons en vue de la fabrication d'une série de vitraux par Tiffany. Ces vitraux, exposés au Salon du Champ de Mars de 1895, associent d'emblée Tiffany à l'avant-garde picturale et artistique française et européenne[4]. Le voyage de Bing aux États-Unis marque donc un tournant dans la carrière du marchand d'art qui délaisse progressivement ses premières amours japonistes pour se tourner vers les arts décoratifs européens et américains alors en plein renouveau.



Félix Vallotton, Affiche pour la Maison de l'Art nouveau de Bing, 1895

Source : Wikimedia Commons

Cette réorientation se concrétise avec l'inauguration, à la fin du mois de décembre 1895, de la Maison de l'Art nouveau. Bing y expose les créations d'artistes-décorateurs de toute l'Europe et d'outre-Atlantique dans des pièces aménagées qui doivent mettre en évidence la concordance des efforts et la cohérence d'une esthétique qui cherche encore sa formule. Tiffany figure en bonne place dans le catalogue d'exposition : sont en effet présentés les dix vitraux réalisés en collaboration avec les Nabis et plusieurs verreries en *favrile glass*, dont la nouveauté fait sensation. Malgré la réception mitigée des œuvres de Tiffany par la critique d'art[5], Bing se lance dans une promotion énergique de l'artiste états-unien. Dès 1896, le verre de Tiffany est exposé au salon de La Libre Esthétique à Bruxelles. À l'automne 1897, Tiffany a les honneurs d'une nouvelle exposition organisée pour lui par Bing à la Maison de l'Art nouveau, qui circule ensuite dans plusieurs pays européens, notamment à l'Internationale Kunst-Ausstellung de Dresde en mai 1897. Cette dernière ouvre à Tiffany les portes du monde germanophone. En 1899, l'exposition organisée par Bing aux galeries Graffton de Londres constitue l'apogée de sa collaboration avec Tiffany. Le marchand d'art, qui devient dès 1898 le représentant exclusif de Tiffany en Europe, s'emploie à promouvoir son œuvre auprès des collectionneurs et des musées de tout le continent. Outre les grandes institutions françaises telles que le musée du Luxembourg, le musée des Arts décoratifs ou le musée Galliera, de nombreux établissements européens font l'acquisition de verreries Tiffany sous l'impulsion de Bing dans les années 1897-1900. Les musées de Bruxelles, Berlin, Hambourg, Saint-Pétersbourg et Vienne accueillent des verres en *favrile glass* dans leurs collections, si bien que l'œuvre de Tiffany est à l'époque mieux représentée dans les institutions européennes que sur son propre continent.

Louis Comfort Tiffany, *Vase Paon*, c. 1898

Source : Musée des arts appliqués, Budapest

En 1898, le musée des Arts décoratifs de Budapest achète un vase Paon, dont le motif et la virtuosité technique résument parfaitement ce que représente le style Tiffany pour les Européens du tournant du siècle, fascinés par le mystère iridescent et l'élégance sensuelle de ces objets[6]. En 1900, Otto Wagner fait installer une magnifique verrière Tiffany, réalisée à partir d'une composition d'Adolf Böhm, dans sa villa des environs de Vienne. Ces quelques exemples témoignent de la large réception du verrier états-unien en Europe[7].

Verrière Tiffany (1900) dans une aile de la villa Otto Wagner, Ernst Fuchs, Vienne

Source : Photo de l'auteur

Événement retentissant, l'ouverture de la galerie de l'Art nouveau par Bing en décembre 1895 déclenche une véritable querelle dans la presse française dès le début de l'année 1896. Ses contempteurs critiquent sa prétention à décréter artificiellement le nouveau, dénoncent le caractère hétérogène et disparate des objets et des intérieurs présentés. Les attaques visent très fréquemment la dimension internationale de l'exposition et conspuent son cosmopolitisme. Le critique d'art Arsène Alexandre (1859-1937) donne le ton à la une du *Figaro*, estimant que tout cela « sent l'Anglais vicieux, la Juive morphinomane ou le Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons[8] ». La publication de *La Culture artistique en Amérique* en 1896 à l'enseigne de L'Art nouveau ne semble donc pas relever d'une commande d'État mais de l'initiative personnelle de Siegfried Bing. Elle doit ainsi être considérée comme son intervention dans le débat qui fait rage depuis l'ouverture de sa galerie. Le détour par l'Amérique permet finalement de décentrer le regard et de tendre « un miroir à une France qui se cherche », selon la belle expression d'Étienne Tornier[9].

Efflorescence, poussée, métamorphose : l'Amérique comme terreau du « nouveau »

Sans beaucoup d'originalité, Bing dépeint dans son texte l'Amérique comme une terre propice à l'éclosion du nouveau et en particulier à ce renouveau du style et du décor que recherchent l'Europe et la France en tâtonnant. Dès l'introduction, Bing se présente comme un Christophe Colomb moderne subjugué par l'énergie et la force transformatrices qui agissent partout en Amérique :

> « Pour juger sainement des choses d'outre-mer, il faudrait les considérer comme autant d'éléments d'un monde en formation, éléments transitoires, où certains restes d'autrefois recèlent de nouveaux germes en éclosion. Jamais on ne tiendra assez grand compte, en ce pays, de la prodigieuse force de transformation qui, sans relâche, y accomplit son œuvre colossale. En débarquant d'abord au sol nouveau, le cerveau imprégné encore de notre ambiance coutumière, il peut nous échapper qu'en ce milieu étrange, où tout fermente sans repos, les choses sont pareilles parfois à telles étoiles du ciel, que le regard humain perçoit encore, alors que bien souvent elles ne sont déjà plus. Ce que nous supposons actuel peut n'être plus qu'un reflet du passé. Or, pour l'Américain, *hier* ne compte déjà plus et *aujourd'hui* ne fait que préparer *demain*.
>
> Tout le passé de la culture américaine est ainsi fait d'une suite de soubresauts. — Un jour le désir surgissait de s'arracher au terre-à-terre d'une existence banale. Mais, loin de monter peu à peu, selon les lois communes, les envolées se poursuivaient subites et saccadées, voulant passer, sans transition, des mœurs rudimentaires à des raffinements extrêmes, et

> s’égarant en route, par trop d’inexpérience, dans les éclats trompeurs d’un luxe intempérant[10]. »

L’image de la germination inaugure une série de métaphores organiques et végétales qui constituent des analogies particulièrement efficaces puisqu’elles coïncident avec le vocabulaire ornemental de l’Art nouveau qui emprunte à la nature la forme de ses courbes et le dynamisme de ses lignes. Pays jeune, vigoureux et primesautier, les États-Unis ont l’immense avantage, selon Bing, de ne pas être encombrés par les siècles d’académisme qui ont condamné le xix^e^ siècle français à ressasser les styles historiques dans une répétition sclérosante et du passé dont le mouvement des arts décoratifs cherche à s’extirper dans les années 1890. Le recours aux formes de la nature, perçues comme anhistoriques, apparaît comme une manière de s’arracher à l’emprise d’un passé encombrant. Or, les États-Unis, dans leur élan juvénile, montrent la voie d’un art neuf que Bing ne cesse d’opposer à la décadence de l’art européen, victime de son « asphyxiante culture », pour reprendre une formule postérieure de Jean Dubuffet à propos de l’Art brut[11] :

> « Et du coup ce pays, qui était naguère encore à son premier réveil, allait faire preuve d’une singulière puissance d’initiative, d’une vigueur juvénile, formant contraste avec l’affaiblissement de sève qui depuis quelque temps semble anémier nos arts industriels d’Europe, et frapper d’impuissance nos dons héréditaires les plus précieux[12]. »

Ce dépouillement, cette forme d’inculture sont à ses yeux la chance d’un pays dont Bing aime à souligner le caractère « primitif ». La figure du primitif, en cette fin de siècle, est particulièrement valorisée par le discours sur l’art moderne et en particulier dans les réflexions sur l’ornement, considéré comme le geste esthétique primitif par excellence, la première manifestation d’une intention artistique. Dans le sillage des peintres nabis, la catégorie du « primitif » devient synonyme d’un retour aux sources et à l’essence des choses qui aboutit à une esthétique de la synthèse et de la simplicité[13]. Le goût pour les formes de la nature traduirait, selon Bing, cette primitivité tout américaine. Ainsi écrit-il, à propos de pièces d’argenterie de la maison Tiffany destinées à l’usage quotidien :

> « Quand on veut rehausser la structure raisonnée des formes par quelque surcroît d’élégance, les ornements s’empruntent aux libres dessins de la plante ou de la fleur, au règne grouillant des animaux. Est-ce leur contact suivi avec l’art japonais qui fait que les Américains se tournent si volontiers vers la nature ? N’est-ce pas plutôt le fait d’un peuple encore neuf, resté en possession de certains penchants primitifs ? Les deux facteurs ont sans doute agi de concert[14]. »

La référence au Japon, même si elle est convoquée avec certaines réserves, redouble cette appartenance du jeune pays au primitif, tout en le projetant dans la modernité. Comme l’a bien montré Sophie Basch[15], le Japon devient, à la fin du xix^e^ siècle, l’autre nom du rejet de l’académisme et d’une modernité en quête d’elle-même. L’Amérique japonaise et primitive indiquerait donc une nouvelle voie, plus rationnelle et épurée, à une Europe engoncée dans un byzantinisme fin de siècle : « Nous compliquons chaque jour notre ancien édifice intellectuel par toutes sortes d’ajoutures ; *le Nouveau Monde peut ériger le sien d’un seul et même jet, d’après toutes les données les plus modernes*[16] ». L’image du « jet » résume avec éloquence cette esthétique de l’évidente simplicité, de la netteté et de la sobriété qui s’adosse, chez Bing, à un refus de l’ornementalisme qui parasite l’objet. Il faut au contraire penser une adéquation rationnelle entre fonction et ornement, autrement dit penser un décor qui épouse la forme de l’objet au lieu de s’imposer à elle :

> « Jamais, en Amérique, on n’a compris qu’un ustensile d’usage pût s’embellir d’une surcharge d’ornement plutôt que d’un fini plus parfait du travail, de la simplicité d’un contour plus gracieux, d’un perfectionnement pratique. […] Inconsciemment peut-être, et par le seul bon sens lucide qui est dans sa nature, l’Américain a mis ces principes en pratique dans la plupart des choses parmi lesquelles il passe son existence. On ne saurait imaginer de plus frappant contraste que celui de ce peuple, s’égarant follement quand, dans ses inconsidérées recherches d’un luxe d’ostentation, il cherche à imiter l’Europe et qui, lorsqu’il s’agit de ses besoins climatériques, procède avec une netteté de vues dont n’importe quelle nation du monde pourrait faire son profit[17]. »

On notera au passage l'habileté avec laquelle Bing renverse l'accusation, elle aussi topique, du mauvais goût américain, souvent attribué aux excès des nouveaux riches : ses extravagances lui viendraient plutôt de ce qu'il y a encore d'européen en lui ou du complexe d'infériorité qu'il nourrit à l'égard de l'Europe, alors que sa tendance native le conduirait vers cette épure de la forme, cette harmonie spontanée entre la structure et l'ornement.

Liberté, égalité, fraternité des arts : les États-Unis, pays démocratique

L'Art nouveau est à la fois l'aboutissement et le catalyseur d'une longue entreprise de remise en cause de la hiérarchie des arts amorcée dès le milieu du xix^{e} siècle. En contestant la suprématie des Beaux-Arts sur les arts dits mécaniques, industriels ou décoratifs, les tenants de l'Art nouveau revendiquent l'unité de l'art, quels que soient ses supports, ses moyens d'expression et ses finalités. Selon Bing, les États-Unis, patrie de la démocratie s'il en est, devaient naturellement porter le processus d'égalisation des conditions jusque dans le domaine de l'esthétique et des productions artistiques :

> « La même démocratie, qui sert de base à l'état social de la contrée, pénètre également le monde des arts […]. Aucun esprit de caste ne saurait exister dans un milieu où tous les chemins peuvent conduire aux honneurs. Quand un artiste américain occupe un rang privilégié dans l'opinion publique, ce n'est aucunement pour s'être adonné à la peinture ou à la sculpture : c'est pour avoir su enfanter une conception nouvelle du beau — et, pourvu qu'un outil ait pu servir avec éclat cette cause intéressante, il importe peu que son nom soit pinceau, ciseau ou autre[18]. »

Pays démocratique et primitif, débarrassé des préjugés aristocratiques qui ont façonné la civilisation européenne, les États-Unis proclament spontanément l'unité du beau et de l'art, insoucieux des hiérarchies arbitraires. Il faut d'ailleurs noter que le rapport de Bing ne concerne pas seulement les arts industriels, mais qu'il s'intéresse également à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Cependant, pour être le dernier, le chapitre sur les arts industriels est le plus développé et le plus important de l'ouvrage. L'organisation du livre ne fait donc pas des arts décoratifs un sujet mineur ou secondaire, mais l'expression la plus aboutie de la culture artistique aux États-Unis.

L'esprit de solidarité et de coopération consubstantiel à l'état social démocratique favorise également la coordination et la conjonction des efforts individuels, condition indispensable à la cohérence d'un style encore introuvable en Europe et en France, où l'on ne parvient pas à dépasser l'éparpillement des initiatives particulières. Selon Bing, les grandes figures américaines du renouveau des arts décoratifs procèdent comme tout bon chef d'entreprise : après avoir identifié un objectif, conçu un plan et une méthode, « ils ont centralisé entre leurs mains tous les efforts épars, établissant un lien étroit, une solidarité réelle entre les arts les plus variés -- arts majeurs ou mineurs -- appelant les plus humbles techniques individuelles à concourir aux plus grandes conceptions d'ensemble[19] ». La figure de Tiffany est mobilisée comme l'exemple le plus remarquable de cette tentative concertée de rénovation du décor, qui ne se limite pas à la production de pièces uniques et rares. Bing retrace en quelques paragraphes le parcours d'un artiste d'abord peintre avant de s'adonner à l'art du verre pour le renouveler en profondeur. Si Tiffany commence par réaliser des vitraux, son travail le conduit à penser le rôle du verre dans et pour des espaces profanes, quotidiens, du vase aux rampes d'escalier en passant par les appareils d'éclairage des appartements modernes. Tiffany conçoit alors l'installation d'intérieurs privés ou de bâtiments publics (hall d'entrée de la Maison-Blanche), chapelles (la chapelle Tiffany est présentée à l'exposition universelle de Chicago en 1893), lieux de réunion, salles de théâtre… C'est cette conception d'ensemble de l'intérieur et cette tentative de faire émerger un décor harmonieux et homogène qui intéresse au premier chef Bing. Mais cette ambition doit s'appuyer sur une structure qui permette « cette concordance étroite et homogène de tous les éléments de grande et petite décoration, du mobilier et des moindres objets d'usage[20] ». Pour ce faire, Tiffany fonde :

> « une grande officine d'art, d'un vaste établissement central, groupant sous un seul toit une armée d'artisans de tous métiers : verriers et sertisseurs, ouvriers en métaux, brodeuses et tapissiers, gainiers et ciseleurs, doreurs, joailliers et ébénistes, tous appliqués à donner corps aux conceptions mûrement élaborées d'un groupe d'artistes dirigeants, — eux-mêmes unis dans un commun courant d'idées[21]. »

La Maison de l'Art nouveau que Bing inaugure en décembre 1895 peut alors être considérée comme la transposition de ce modèle américain en ce qu'elle réalise à sa manière un effort similaire de regroupement et d'orchestration de talents divers qui convergent pourtant vers un style nouveau encore en devenir.

Les États-Unis, pays électrique : modernité technique et symbolisme

Après avoir passé en revue plusieurs champs dans lesquels s'épanouissent les arts décoratifs américains (orfèvrerie, verre, céramique), Bing en vient aux appareils d'éclairage modernes. Pour Bing, l'électricité est une « force à peine conquise[22] », à la mesure des défis et des appétits du Nouveau Monde qui, en raison de toutes les qualités énoncées plus haut, sait capturer le nouvel élément dans des appareils idoines, adaptés à sa fluidité immatérielle :

> « Pour la substance impondérable, plus de ces corps de lampes pesants, dont la seule raison d'être était de contenir le liquide combustible ; plus de ces tubes rigides et déplaisants, créés pour amener le gaz jusqu'à son foyer lumineux ; plus de ces lustres compliqués, dont la masse encombrante dément l'idée de subtile légèreté que l'électricité suggère[23] ».

Les États-Unis, pays électrique, sont aussi le pays mécanique qui n'hésite pas à recourir à la force de la machine pour produire en masse les appareils d'éclairage simples et quotidiens destinés aux habitations ordinaires. Selon Bing, les Américains, entre autres préjugés encombrants, se sont émancipés de l'« axiome [qui] veut que la machine soit l'ennemie prédestinée de l'art[24] ». Grâce à la machine, en effet, « une conception unique peut, lorsqu'elle est géniale, vulgariser à l'infini la joie des formes pures[25] ». Les États-Unis offriraient dès lors une réponse à l'une des questions les plus épineuses de l'Art nouveau européen qui ne cesse de se débattre entre son ambition de démocratiser le beau dans tout, partout — ce qui nécessite des produits bon marché —, et sa tendance à privilégier les pièces uniques ou en petites séries, au nom de la qualité esthétique, mais au prix d'un élitisme qui contredit la première aspiration.

Bing écrit depuis un écosystème français où les arts décoratifs et la littérature sont intimement liés, pour deux raisons au moins. D'une part, les écrivains, de plus en plus contestés dans le champ de la critique d'art par l'émergence d'experts et de critiques d'art professionnels, voient dans les arts décoratifs, moins prestigieux et moins étudiés, un domaine où ils peuvent encore exercer leur plume. D'autre part, les artistes du décor et leurs promoteurs voient dans l'alliance avec les écrivains une source de légitimation et de prestige non négligeable à l'heure de l'offensive contre la hiérarchie traditionnelle des arts. Des figures majeures de la promotion de l'Art nouveau naissant, tel que Roger Marx (1859-1913), inspecteur des Beaux-Arts et ami des frères Goncourt, n'hésitent pas, dans leurs articles, leurs rapports et leurs écrits théoriques, à mobiliser « l'écriture artiste », inventée par les mêmes frères Goncourt, pour vanter et chanter les prestiges du style nouveau. L'expression désigne une prose raffinée et sophistiquée, qui mobilise toutes les ressources de la langue et de la matière verbale pour produire un effet d'art et restituer les séductions de la matière. Or, il est intéressant de noter que, dans ce qui constitue un rapport officiel – genre qui ne se caractérise pas, en général, par une recherche stylistique renversante – Bing insère de véritables morceaux de prose artiste à des moments stratégiques. L'un des plus flagrants s'inscrit dans le passage consacré aux appareils électriques où Bing se plaît à décrire la richesse des effets nés de la combinaison de l'art du verre et des nouveaux appareils électriques :

> « En ces sortes d'appareils, le verre, poussé à ses effets les plus magiques, prenait le rôle d'un merveilleux collaborateur. C'étaient des lampes de suspension, dont la lumière à foyer invisible se tamisait à travers les feuillages de couleurs, sertis d'argent, et s'accrochant par des chaînes lumineuses : c'étaient des rampes derrière les écrans aériens, descendants du plafond […] et dont les feux se projetaient intenses sur la surface des murs décorés de peintures[26]. »

La magie dont parle Bing ne vient pas seulement de l'effet enchanteur des formes et des couleurs, elle tient aussi à l'innovation technique qui permet de dissimuler le foyer de la lumière et donc la source de ces effets laissés au libre jeu de leurs suggestions. Cette observation revient quelques lignes plus loin à propos de verrières : « parfois aussi, en quelque riche habitation, surgit soudain dans la pénombre le scintillement mystérieux d'une paroi lumineuse aux harmonies magiques, dont l'aspect grise

l'imagination et la transporte dans un rêve de féerie[27] ». L'évocation de cet art tout de suggestion, qui dérobe son principe technique aux regards du spectateur, permet à Bing de l'inscrire dans l'orbite du symbolisme, à laquelle l'écriture artiste est intimement liée, et de l'acclimater au goût des écrivains et amateurs d'art français.

Jules Chéret, affiche *La Danse du Feu* de Loïe Fuller, 1897

Source : Gallica

Bing souligne des procédés qui ne sont pas sans rappeler ceux qui, depuis 1892, charment les spectateurs de Loïe Fuller (1862-1928), danseuse d'origine américaine qui se produit sur la scène des Folies-Bergère. Fuller fascine Mallarmé et d'autres poètes en faisant disparaître son corps dans des jeux des voiles et de lumière électrique. Non seulement l'origine de l'effet (le corps qui meut les voiles) est masquée, mais le procédé scientifique et technique à l'œuvre est comme spiritualisé par les suggestions immatérielles du mouvement et de la lumière. L'écrivain et critique d'art Jean Lorrain (1855-1906), dans l'une de ses chroniques, associe la nationalité états-unienne de Fuller à ce nouage singulier de la modernité technique à l'effet d'art le plus suggestif et le plus intemporel :

> « Cette fresque de Pompéi animée, ces attitudes de femme-fleur et de femme-phalène déjà vues dans les bas-reliefs antiques, mais tout à coup resurgies du fond des siècles, de par une volonté d'artiste, c'était l'Amérique qui nous l'envoyait, c'était le "Nouveau-Monde", le monde des téléphones, de la mécanique et du phonographe, qui déléguait à l'"Ancien" cette vision chimérique de jadis et d'au-delà, cette lumineuse et spectrale joueuse de flûte tirée des cendres de l'oubli par on ne sait quel Edgar Poe mâtiné d'Edison[28].
> »

Mallarmé, dans une formule plus lapidaire, opère un rapprochement similaire dans une des *Divagations* consacrées à Fuller :

> « L'art jaillit incidemment, souverain : de la vie communiquée à des surfaces impersonnelles eurythmiques, aussi du sentiment de leur exagération, quant à la figurante et de l'harmonieux délire. Rien n'étonne que ce prodige naisse d'Amérique, et c'est grec. Classique en tant que moderne tout à fait[29]. »

L'Amérique devient la figure d'une modernité spectrale et paradoxale perçue sur le mode des survivances, les installations électriques et les danses de Fuller retrouvant le plus ancien dans le plus moderne, le plus archaïque dans le plus technique.

Bing recourt également à l'écriture artiste lorsqu'il aborde plus spécifiquement le travail de Tiffany. À l'occasion de son voyage aux États-Unis, le marchand d'art a été le témoin privilégié et fasciné par l'aspect lustré et les effets d'irisation d'une récente invention du verrier, le *favrile glass* :

> « Il avait composé une matière toute spéciale, très différente des brillantes luminosités des transparents vitraux. Ici, ce qu'il voulut, c'était le calme discret des tons semi-opaques, où se dissimulaient, mélangés à la pâte, de fines nervures, des filaments, des traînées de couleurs, pareilles aux délicates nuances observées dans la peau d'un fruit, dans le pétale d'une fleur, les veines d'une feuille d'automne. Et sous le doigté de l'artiste naissaient des courges, des élégances de tiges flexibles, des calices entr'ouverts qui, sans copier servilement la nature, prirent l'allure imprévue des formes librement écloses[30]. »

Les subtiles transitions permises par les jeux d'assonances et d'allitération, les arabesques de la syntaxe accompagnent les métamorphoses d'une matière miraculeuse qui semble, comme la verrerie de Mallarmé, surgie de la croupe et du bond, née d'un élan vital qui l'apparente au règne végétal. Bing, on le voit, est particulièrement sensible aux effets haptiques que suggère cette nouvelle matière qui, prenant vie sous le *doigté* virtuose de l'artiste, évoque les textures des fleurs et des fruits si ce n'est pas l'« épiderme soyeux et délicat[31] » de la peau humaine. La subtilité des effets visuels et tactiles des verres Tiffany en fait des objets éminemment sensuels relevant d'une esthétique de la suggestion congruente avec les principes du symbolisme. Ce faisant, Bing installe discrètement Tiffany dans l'univers littéraire du vieux continent.

Du Tiffany dans le texte : *Maman Colibri* de Henry Bataille (1904)

Il faut bien reconnaître que Tiffany ne fait que des apparitions ponctuelles et discrètes dans la littérature française au tournant 1900. Ces apparitions n'en contribuent pas moins au processus d'américanisation du paysage et de l'imaginaire littéraires français entamé depuis les premières traductions de James Fenimore Cooper à la fin des années 1920[32]. Souvent réduites à une antonomase (« c'est du Tiffany »), les évocations de l'artiste sont censées éveiller dans l'imagination du spectateur des images de verres délicats et fragiles. La pièce *Maman Colibri* de Henry Bataille (1872-1922) contient la référence la plus développée à l'artiste états-unien. Créée à Paris, au théâtre du Vaudeville, en novembre 1904, cette comédie en quatre actes raconte l'histoire d'Irène, grande bourgeoise mariée à un époux qui la néglige. Surnommée « Maman Colibri » par ses enfants, elle étonne par son éternelle jeunesse et son inépuisable vivacité. Les premières scènes se déroulent dans l'hôtel particulier de l'époux d'Irène (M. Rysbergue), situé avenue Friedland, dans le très chic huitième arrondissement de Paris.

> « Un salon fumoir, vaste, attenant par le fond au grand salon. C'est une pièce d'assez grand luxe raffiné. Tout est tendu d'étoffes rares de l'Inde, très flottantes, même le plafond ; mais sans verser dans le mauvais goût. — Le piano à queue recouvert d'une admirable vieille chose asiatique qui traîne à terre. — La porte qui sépare le grand salon, et qui est fermée au lever du rideau, est toute en vitraux Tiffany, opalins, ni trop clairs ni trop foncés. — Au milieu de tout cela pourtant, la tache brutale qui marque des gens d'affaires ; le téléphone dans un coin, près du piano, — une table encombrée de papiers, des journaux qui traînent, etc., etc. Quatre jeunes gens et un monsieur d'une cinquantaine d'années, tous en habit, causent en fumant[33]. »

Comme dans de nombreux récits et pièces de cette époque, la référence à l'Art nouveau est d'abord un marqueur social, un attribut de la grande bourgeoisie parvenue.

> « *(Depuis quelques instants, tout en parlant, Irène se retourne souvent vers la*

porte du salon ; à travers les vitraux opaques et lumineux, on voit l'ombre de quelqu'un qui s'y est appuyé.)

COLETTE, *(à Irène.)*
Qu'est-ce que tu as ? Tu es ennuyée ?
IRÈNE.
Moi ? pas du tout.
COLETTE, *(suivant ses yeux.)*
Que regardes-tu derrière, tout le temps ? (*Elle se retourne à son tour.*) Oh ! en effet, voyez !
LA MARQUISE.
Quoi ? … Oh ! oui, cette ombre chinoise ! … On ferait ça en peinture, on ne le croirait pas.
(L'ombre se dessine, en effet, nettement, en un profil qui bouge de temps en temps, s'efface ou se précise.)
IRÈNE.
C'est le grand lustre. Comme il éclaire beaucoup, cela fait, quand on passe devant, une vraie projection sur les vitraux Tiffany, comme sur une vitre dépolie.
COLETTE.
Surtout que celui qui s'appuie est tout contre… Il fume son cigare…
MADELEINE.
Qui est-ce ? Ce n'est pas M. Richard, ni M. Soubrian ; il a le nez plus long, M. Soubrian.
IRÈNE.
Je crois que c'est Georges de Chambry, l'ami intime de mes enfants ; il devait venir rejoindre ses camarades et sera entré directement au salon.
MADAME CHADEAUX.
Ah ! le petit Georget…
IRÈNE.
Vous l'avez déjà vu ici, je crois… […]
COLETTE.
On prendrait un crayon, on le dessinerait de profil admirablement…
IRÈNE.
Attendez, je vais cogner à la vitre.
(*Irène s'approche des vitraux et toque avec le doigt.*)[34] »

Il faut noter que les vitraux Tiffany s'insèrent dans un décor pensé par Bataille comme une composition picturale où les éléments orientalisants s'harmonisent avec la verrière, mais que viennent perturber des personnages en habit noir, qui font littéralement tache. La didascalie initiale insiste sur la translucidité de ces vitraux « opalins, ni trop clairs ni trop foncés ». On pressent que la valeur des verres de Tiffany n'est pas seulement sociologique mais également symbolique et poétique. Les plaisanteries échangées par les fils d'Irène au cours de la scène 2 au sujet du surnom de leur mère (« Maman Colibri ») nous ramènent indirectement à l'œuvre de Tiffany. En effet, l'un d'entre eux croit se souvenir de pages consacrées au colibri par Jules Michelet dans *L'Oiseau *(1856) :

> « Ces oiseaux vivent des fleurs de là-bas, de leurs sucs brûlants et acres, en réalité de poisons qui semblent leur donner leur âpre cri et l'éternelle agitation de leurs mouvements colériques, et aussi ces reflets étranges… or, acier, pierres précieuses. La vie chez cette flamme ailée, est si brûlante, si intense, qu'elle brave tous les poisons[35]… »

Non seulement le colibri peut rappeler la nature exotique que représentent certains vitraux de Tiffany, mais les évocations très visuelles de Michelet peuvent également évoquer toute la gamme des créations de Tiffany, et en particulier ses bijoux. En outre, à la fin du premier acte, les vitraux de Tiffany se trouvent au centre d'un jeu d'ombres chinoises qui dramatisent l'apparition d'un nouveau personnage. La translucidité du verre Tiffany est mise au service d'un théâtre d'ombres qui projette devant les yeux d'Irène, de ses amies et des spectateurs une silhouette inconnue mais remarquable qu'elle est la seule à identifier… puisqu'il s'agit de l'entrée en scène de l'amant, Georget (diminutif affectueux de Georges). Cette scène est commentée plus loin dans la pièce, à la faveur d'un dialogue intime entre Georget et Irène :

> « Tout à l'heure, quand ton ombre est apparue sur la vitre, positivement je l'ai sentie là… dans le dos… elle m'attirait… je me retournais tout le temps inquiète… je n'étais plus à ce qu'on disait… je me suis presque trahie, par

> amour d'elle… Ce n'était pas toi et c'était toi tout de même, cette ombre, et quand j'ai été cogner dedans avec le doigt, j'ai eu l'impression de la toucher comme un oiseau… Et devant tout le monde, instinctivement, par une irrésistible impulsion, je m'en suis si fort approchée que j'ai senti le contact de la vitre, là, sur mes lèvres… J'avais baisé ton ombre sans le vouloir[36]. »

La verrière Tiffany devient une véritable surface de projection, celle de l'ombre de Georges bien sûr, mais aussi celle où se projettent les rêves et le désir d'Irène. On peut parler, en mobilisant toutes les connotations de cette formule, d'une véritable scène de cristallisation au cours de laquelle Irène tente d'apprivoiser, « comme un oiseau », une ombre qu'elle fétichise mais, de l'autre côté du verre, un corps qui lui échappe encore et qui la trahira définitivement à la fin de la pièce… L'usage des vitraux de Tiffany dans cette pièce condense et résume les enjeux de la réception du verrier états-unien en France, tel qu'elle a été préparée par Bing : l'art de Tiffany n'est pas réduit à un objet ornemental mais joue un rôle fonctionnel au sein d'un décor cohérent. Il ménage également, au sein du vaudeville, une scène plus onirique, qui rejoint certaines expérimentations du théâtre symboliste. Enfin, il dit la fascination de l'époque pour la virtuosité d'un verrier dont les créations comme le nom même, aux sonorités douces et brillantes, sont devenus de véritables objets de désir.

Si Bing est une figure centrale de l'esthétisme et des arts décoratifs au tournant du siècle, l'influence qu'il a exercée dans son champ tient davantage à l'entreprise qu'il a menée sous la bannière de l'Art nouveau qu'à la publication de *La Culture artistique en Amérique*, assez peu débattue dans la presse de l'époque. Alors que les critiques d'art professionnels, les journalistes de la grande presse et les écrivains mobilisent tour à tour la figure repoussoir d'un « *modern style* » anglais, belge ou allemand dont l'Art nouveau français devrait se distinguer, l'Amérique n'est presque jamais considérée, dans le discours social, comme une influence dont il faudrait s'inspirer ou se méfier. L'intervention énergique de Bing dans le domaine des arts décoratifs européens impose moins le modèle américain qu'elle n'installe, cette fois avec beaucoup d'efficacité, le nom et l'œuvre de Tiffany dans les musées comme dans les imaginaires des amateurs européens, souvent plus attentifs au prestige de l'objet unique qu'aux recherches d'ensembles décoratifs homogènes et cohérents.

---

1. Jules-Antoine Sainte-Marie Ozenne, Edmond du Sommerad (ed.), *Exposition internationale et universelle de Philadelphie, 1876 : rapports/France Commission supérieure* (Paris: Imprimerie nationale, 1877), 525--542.

2. « Enquête parlementaire sur l'industrie et l'agriculture. Déposition de M. Lourdelet, président de la chambre syndicale des négociants commissionnaires », *Journal officiel* (8 mai 1884).

3. Étienne Tornier, *Pour une histoire transatlantique des arts décoratifs. Échanges et interactions entre la France et les États-Unis (1876-1915)* (thèse de Doctorat, Université Paris Nanterre, 2020), 66--72.

4. Le poète Émile Verhaeren s'en fait l'écho dans la revue belge *L'Art moderne* le 2 juin 1895 : « M. Tiffany a, au moyen de ses verres aux colorations veloutées, si doux à l'œil, si chauds et si riches, réalisé un ensemble exquis. Et l'on rêve au prestige de ces verrières, traversées de soleil, dans l'intimité du *home*, apportant dans la monotonie de la vie quotidienne leur gaîté exubérante, la féerie de leurs chatoiements. » (p. 173).

5. Sur ce point, voir les articles de Louis de Fourcaud dans la *Revue des arts décoratifs*. Par exemple, « Les arts décoratifs aux salons » (1er^ janvier 1894), 420 et suivantes ou « Les arts décoratifs au salon de 1899 » (1er^ janvier 1899), 330.

6. Une photographie de ce vase se trouve dans le fonds Robert de Montesquiou, à l'année 1902, alors que le poète vient de publier *Les Paons* (BNF, Fonds Robert de Montesquiou, Mss., Nafr. 15132, f. 279.)

7. Cf. Martin Eidelberg, « S. Bing and L.C. Tiffany: Entrepreneurs of Style », *Nineteenth-Century Art Worldwide* 4, n^{o}^ 2 (2005).

8. Arsène Alexandre, « L'"Art nouveau" », *Le Figaro* (28 décembre 1895), 3.

9. Tornier, *Pour une histoire transatlantique des arts décoratifs*.

10. Siegfried Bing, *La Culture artistique en Amérique* (Paris: L'Art nouveau, 1895), 6.
11. Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture* (Paris: Éditions de Minuit, 1968).
12. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 77.
13. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français* (Paris: Flammarion, 1998).
14. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 99.
15. Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français* (Dijon: Les Presses du réel, 2023).
16. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 107. L'auteur souligne.
17. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 95.
18. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 78-79.
19. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 82.
20. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 90.
21. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 91
22. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 104.
23. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 104.
24. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 106.
25. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 106.
26. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 105.
27. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 105.
28. Jean Lorrain, « La Loïe », *Le Journal* (29 octobre 1897).
29. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, éd. Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 2003), 313.
30. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 90.
31. Bing, *La Culture artistique en Amérique*, 90.
32. Pauline Pilote, « "Toute histoire a ses deux versions" : traduire et raconter l'histoire américaine dans *Le Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper et ses traductions françaises », *Palimpsestes* 37 (2024).
33. Henry Bataille, *Théâtre complet*, t. III (Paris: Flammarion, 1922), 193.
34. Bataille, *Théâtre complet*, t. III, 240--242.
35. Jules Michelet, *L'Oiseau* (Paris: Hachette, 1856), 84.
36. Bataille, *Théâtre complet*, t. III, 266.

Bibliographie

Voir sur Zotero

Barde, Cyril. *Littérature et Art nouveau: de Mallarmé à Proust*. Paris: Classiques Garnier, 2023.

Basch, Sophie. *Le japonisme, un art français*. Dijon: les Presses du réel, 2023.

Dagen, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris: Flammarion, 1998.

Dessy, Clément. *Les écrivains et les Nabis: la littérature au défi de la peinture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

Ducrey, Guy. *Corps et graphies. Poétiques de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1996.

Eidelberg, Martin. “S. Bing and L.C. Tiffany: Entrepreneurs of Style.” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 4, no. 2 (2005).
Froissart-Pezone, Rossella. *L’Art dans tout. Les arts décoratifs en Europe et l’utopie d’un art nouveau*. CNRS. Paris, 2005.
Meneux, Catherine. “Roger Marx (1859-1913), critique d’art.” Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.
Tornier, Étienne. “Pour une histoire transatlantique des arts décoratifs: échanges et interactions entre la France et les États-Unis (1876-1915).” Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2020.
Weisberg, Gabriel P. *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*. New York: Abrams, 1986.

Auteur

- Cyril Barde - Paris 8

  Normalien, agrégé et docteur en littérature française, Cyril Barde enseigne en classes préparatoires au lycée Faidherbe de Lille.

  Cyril Barde is a graduate of the École Normale Supérieure and PhD in French literature.