

*volupté*

INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF DECADENCE STUDIES

Volume 3, Issue 2

Winter 2020

---

L'Art Nouveau: Babel du bibelot ou espéranto décoratif?

Cyril Barde

---

ISSN: 2515-0073

Date of Acceptance: 1 December 2020

Date of Publication: 21 December 2020

**Citation:** Cyril Barde, 'L'Art Nouveau: Babel du bibelot ou espéranto décoratif?', *Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies*, 3.2 (2020), 64–76.

**DOI:** 10.25602/GOLD.v.v3i2.1450.g1563

[volupte.gold.ac.uk](http://volupte.gold.ac.uk)

---



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

**Goldsmiths**  
UNIVERSITY OF LONDON

## L'Art Nouveau: Babel du bibelot ou espéranto décoratif?

Cyril Barde

Université Paris 8

Les théoriciens de l'ornement et de l'art décoratif ne cessent, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de penser les formes artistiques comme un langage dont il faudrait inventorier le vocabulaire et organiser la syntaxe. On ne compte plus en effet les grammaires de l'ornement et les grammaires de l'ameublement qui s'inscrivent dans ce paradigme linguistique.<sup>1</sup> Comme l'écrit Rémi Labrusse, 'parler de grammaire ornementale plutôt que de recueil, c'est imaginer le théoricien de l'ornement non pas comme un philologue mais comme un linguiste, moins préoccupé par le sens global d'un *répertoire* (assimilable à une littérature) que par les règles de fonctionnement d'une *combinatoire* (assimilable à une langue)'.<sup>2</sup> Si le parallèle avec l'entreprise normative et taxinomique de la grammaire manifeste un souci de clarification et d'organisation rationnelle du langage des formes après des décennies dominées par la confusion de l'éclectisme, la référence à la langue implique aussi une réflexion sur l'identité nationale dans un pays – la France – où langue et identité nationale sont indissociables, et dans un moment – le tournant du siècle – marqué par les prolongements de la querelle du cosmopolitisme et l'exacerbation des rivalités entre États-nations.<sup>3</sup> L'émergence de l'Art nouveau et sa diffusion rapide dans l'Europe de 1900 suscitent de nombreuses métaphores linguistiques qui dénoncent le péril d'une dégénérescence du langage décoratif français. La nouvelle langue architecturale, qui puise aussi bien dans le japonisme, les *Arts and Crafts* anglais que dans les innovations belges ou allemandes, apparaît à bien des égards comme un terme étranger et corrupteur, un emprunt inassimilable, tout aussi intraduisible que le nom que les Français lui inventent – 'modern style' – faux anglicisme qui incarne à lui seul l'irréductible différence des langues et des cultures. Le nouveau langage décoratif, en raison même de son caractère cosmopolite, apparaît dès lors comme une

formation cacophonique de langues étrangères qui échouent à s'entendre et à former une langue commune cohérente.

Nous proposons d'explorer dans cet article la manière dont la réception française de l'Art nouveau convoque cet imaginaire linguistique. L'intention polémique évidente de ces discours invite alors à considérer leurs conceptions de la traduction comme autant d'armes rhétoriques, mobilisées au service d'enjeux politiques. Fustiger le 'modern style' comme un langage formel intraduisible, mettre en scène l'échec de cette traduction de la grammaire Art nouveau dans le style national devient, comme l'écrit Emily Apter dans sa réflexion plus large sur la littérature comparée, 'un prétexte facile pour rester confiné dans son univers monolingue'.<sup>4</sup>

Symétriquement, la représentation d'un style décoratif déraciné qui prétend tout traduire permet aux tenants d'un art décoratif français de développer un discours obsidional, revendiquant la défense d'une identité esthétique et linguistique menacée par un modernisme niveleur. Les références à Babel et au volapük, que nous examinerons successivement, sont ainsi l'avertissement et le revers d'une même angoisse et d'une même offensive qui assimile la traduction à la trahison et à la décadence.

### **L'Art nouveau ou la défiguration de la langue française**

L'Art nouveau s'affirme comme la volonté de rompre avec le ressassement des styles historiques qui a prévalu pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de renouveler en profondeur le répertoire des formes ornementales pour fonder un style moderne, retrempé aux sources d'une nature qui lui inspire ses motifs et ses structures. L'Art nouveau apparaît alors à beaucoup de critiques circonspects comme un néologisme au sein même du langage français du décor. Robert de La Sizeranne, dans un article sévère écrit à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, utilise la métaphore linguistique pour exprimer ses craintes:

Et de même que ce n'est pas blâmer une langue que de dire qu'elle est composite, puisqu'elle se compose de mots formés en différents temps et différentes sources, pour répondre à différents besoins: de même un salon, une maison peuvent contenir des

meubles imaginés à différentes époques pour répondre à différents besoins sans cesser d'appartenir au même ensemble. Comme il y a dans une langue des mots éternels pour exprimer certains besoins qui ne changent pas, il y a des formes éternelles. Une fois qu'elles sont trouvées, elles demeurent dans la maison de même que le mot dans la langue. À côté, se trouvent des mots, qui ne sont venus que plus tard, répondant à des nuances de pensées plus modernes et des meubles qui ne sont que plus tard apparus, répondant à des besoins que les aïeux ne connaissaient pas. Les uns et les autres s'ajoutent au patrimoine déjà acquis. Et c'est toujours la même langue et c'est toujours la même maison. Il y a des mots, enfin, qui ne répondent qu'aux besoins d'un instant, à la fantaisie d'une heure, à une nuance que peut seule imaginer et saisir un petit groupe d'initiés, mots d'argot ou mots de précieuses. Il y a des meubles que créa aussi le besoin d'une seule génération ou même d'une seule société dans un seul moment [...]. Telles sont les formes passagères du mobilier dans un salon comme des mots qui, dans une langue, durent deux ou trois saisons. Parce qu'ils existent et parce qu'ils sont nouveaux et parce qu'ils paraissent un instant nécessaires, faut-il tout sacrifier à leur existence et remanier tout le langage des formes pour les accommoder à ces tard-venus et pour obtenir l'homogénéité du style?<sup>5</sup>

La Sizeranne envisage le développement d'une langue comme une stratification d'usages et d'influences ou plutôt comme l'ameublement progressif d'une maison. Il distingue clairement deux types de néologismes au sein de ce processus. Il évoque d'abord les néologismes que leur utilité va peu à peu intégrer au mobilier déjà présent, si bien qu'ils ne seront plus perçus comme néologismes après cette accommodation à l'ensemble du décor. En revanche, les néologismes qui ne relèvent que d'une mode fugace ne peuvent en aucun cas s'accommoder durablement au mobilier au sein duquel ils figurent toujours comme des emprunts temporaires et transitoires. L'Art nouveau est bien conçu comme l'un de ces néologismes précaires, adaptés aux besoins du temps mais de ce fait accessoires et passagers, l'un de ces sociolectes excentriques ('mots d'argot ou mots de précieuses') qui ne sauraient s'assimiler et encore moins se substituer aux mots de l'ancienne langue. Octave Mirbeau, quant à lui, envisage franchement l'Art nouveau comme une dénaturation des styles anciens et n'hésite pas à comparer le style nouveau à la modernisation de certaines œuvres littéraires. La traduction en français moderne des *Cent Contes drolatiques* de Balzac par André Hélie suscite sa colère:

Je vois très bien un Racine, un Molière, un Diderot, et, plus tard, un Renan ou un Anatole France, traduits en argot de Belleville, ou en patois bas-normand: en argot par M. Bruant, par exemple, en patois, par M. Quesnay de Beaurepaire, n'est-ce pas ? ... pour la plus grande instruction des souteneurs suburbains et des braves paysans de France [...]. Ingéniez-vous donc à écrire un délicieux pastiche de la langue de Rabelais pour être ensuite traduit en français de brasserie moderne, par un écrivain qui ne voit, évidemment, dans ces

contes transformés, que lucrative pornographie [...]. Que penseriez-vous de ce sinistre bonhomme qui gratterait les murs et mutilerait les ornements d'une charmante habitation du seizième siècle, pour en faire une maison modern-style du vingtième?<sup>6</sup>

Comme dans l'article de La Sizeranne, l'Art nouveau ou 'modern-style' est désigné comme un équivalent visuel de l'argot, renvoyé aux territoires de la marginalité sociale, de la vulgarité esthétique et morale. La traduction est ici ramenée à une opération d'avalissement et de dégradation. L'image du 'sinistre bonhomme' qui gratte les murs de la maison du XVI<sup>e</sup> siècle pour mutiler ses ornements rappelle le processus du palimpseste, comme l'écrira Henri Meschonnic: 'En grattant la traduction, ce n'est pas tant le texte, l'original, qu'on découvre, que ce qui échappe communément au traducteur [...], ce n'est plus la traduction qu'on voit, et le texte d'origine encore moins. C'est le traduire'.<sup>7</sup> Or, Mirbeau reprend ici l'image du palimpseste pour mettre au jour ce qui, pour lui, constitue le geste de traduction à l'œuvre dans cette opération de modernisation: le traduire (en) 'modern style' relève de l'ablation, de la profanation et du vandalisme.

Le parallèle entre langue et ornement intervient également au détour de chroniques consacrées à une passion bien française: la réforme de l'orthographe. En 1905, l'homme de lettres Henry Asselin réagit au projet de réforme de l'orthographe proposé par le célèbre grammairien Ferdinand Brunot.<sup>8</sup> Asselin y voit un 'symptôme de [...] décadence', un péril mortel pour la tradition des lettres françaises qui n'a d'équivalent que la grande défiguration du 'modern style'. Si la comparaison n'est pas explicite, le lecteur attentif établira un rapport entre le danger de cette réforme linguistique et l'évocation finale d'un paysage méditerranéen: l'auteur décrit les 'vieilles maison du Cannet' et leurs 'belles et vénérables pierres aux couleurs du pays' cernées par 'une éruption soudaine de petites villas "modern-style", tachées d'iris ou de nénuphars mal peints, et déjà déteints'. L'"envahissement universel du modernisme"<sup>9</sup> menace décidément tout ce qui fait la beauté du langage et des paysages français: modernisation de l'orthographe et 'modern-style' architectural sont les deux noms d'un même outrage aux traditions nationales. Le poète Robert de Souza, très impliqué dans les recherches linguistiques de l'époque et théoricien du vers

libre, file une métaphore similaire dans les pages de *La Phalange*. Les réformateurs de l'orthographe risquent, à cause de leurs remèdes maladroits, de défigurer la langue comme Viollet-le-Duc et ses émules de l'Art nouveau dénaturent l'architecture française:

L'école de Viollet-le-Duc est condamnée; on sait tous les monuments historiques qu'elle nous coûte au profit d'une unité conjecturale qui supprime les âges qu'ils ont vécus jusqu'à nous, et qui les défigure, quand elle ne les détruit pas sous les pierres neuves entièrement. Il ne faudrait pas que les archéologues de la langue renouvellent de si beaux exploits.

Ces exploits n'aboutiraient pas seulement à des reconstructions par où la tradition serait travestie plus que 'restaurée', mais à l'oubli même, au renversement complet de cette tradition. On sait que les champions en architecture de l'art nouveau se prétendent disciples fidèles de Viollet-le-Duc, qui leur enseigna par l'exemple de notre passé ogival l'économie de la matière, le retour à la simplicité des moyens. On sait aussi qu'à force de simplicité et d'économie la nature ne fut plus respectée du tout et que les formes gauchirent. Les mêmes accidents se produiraient dans l'état de la langue, si du jour au lendemain l'on devait apporter des formes archaïques plus simples dans la transcription des mots.<sup>10</sup>

On notera que dans tous les exemples cités, la dégénérescence du langage – verbal ou architectural – relève de la régression, de la simplification abusive qui ramène la langue à des formes primitives et archaïques. Ainsi Abel Hermant, dans l'un de ses 'Propos cosmopolites' consacré à l'Art nouveau, fait dire à ses personnages:

Cottbus. – Il y a réellement toute une classe d'artistes qui se croient malins de renoncer au bénéfice de la civilisation. Ils recommencent à balbutier l'art, non comme des primitifs, mais comme des sauvages.

Siegfried. – C'est à peu près comme si nous nous ingériorions de renoncer au langage, comme trop banal, pour en revenir aux onomatopées.<sup>11</sup>

Modernisation outrée et barbarie primitive se confondent à la faveur d'un paradoxe qui n'est qu'apparent: la décadence est ce ruban de Möbius où le plus moderne et le plus ancien se rejoignent parce que le temps de l'histoire, de la tradition, de la lente maturation des langues et des styles s'est aboli.

### **L'Art nouveau ou la babélisation de l'art**

Si cette nouvelle langue architecturale fait violence aux traditions françaises, ce n'est pas seulement en raison d'un désir forcené d'originalité et de modernité, c'est aussi parce qu'elle est étrangère, ou plus précisément, cosmopolite. Les créations de l'Art nouveau, innervées par les

expériences anglaises et belges, se heurtent à des réactions inquiètes, voire franchement hostiles, lorsqu'elles font leur apparition en France au milieu des années 1890. La réaction horrifiée de Jules de Goncourt à la sortie de *La Maison de l'Art nouveau*, inaugurée à Paris par Siegfried Bing en décembre 1895, est emblématique du rejet que suscite l'initiative chez de nombreux hommes de lettres:

Vraiment, est-ce que nous serions *dénationalisés*, conquis moralement par une conquête pire que la conquête de la guerre, en ce temps où il n'y a plus de place en France que pour la littérature moscovite, scandinave, italienne et peut-être bientôt portugaise? En ce temps où il semble n'y avoir plus de place en France que pour le mobilier anglo-saxon ou hollandais?<sup>12</sup>

Le parallèle avec l'invasion des littératures étrangères, véritable lieu commun de la querelle du cosmopolitisme, est significatif: Edmond de Goncourt oppose deux langages formels – la légèreté de la volute française et la dureté anguleuse du mobilier anglais – selon lui incompatibles en ce qu'ils appartiennent à deux traditions nationales inconciliables. Dominique Jarrassé a en effet montré que la convocation du modèle philologique et linguistique contribue à l'ethnisation de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et rappelle la formule de Viollet-le-Duc: 'Dans un pays deux choses doivent être éminemment nationales, la langue et l'architecture; c'est ce qui exprime le plus nettement le caractère d'un peuple'.<sup>13</sup> Il s'agit donc de prendre au sérieux les métaphores qui envisagent les formes et les lignes du décor comme une écriture, une langue qui aurait ses lois et ses règles, entretiendrait un rapport intime avec l'esprit d'une nation, le génie d'un peuple et ne saurait souffrir un certain nombre de néologismes qui viendraient la corrompre et la travestir.

Nombreux sont ceux qui mobilisent alors l'imaginaire de la tour de Babel pour décrire les tentatives de collaborations internationales. Cela commence dès l'ouverture de la galerie de Bing en décembre 1895, qui réunit des artistes et décorateurs français mais aussi anglais, allemands, belges ou américains. Edmond Cousturier dénonce le disparate de l'installation, résultat de la collaboration d'artistes de tempéraments et d'horizons trop différents: 'Nous savions assez que l'Art s'érige aujourd'hui en une Babel où tous les artistes s'évertuent à parler un idiome

différent.<sup>14</sup> S'il s'agit plutôt de viser l'éclectisme ou l'absence d'unité d'ensemble, la métaphore renvoie aussi au cosmopolitisme de l'entreprise de Bing, presque unanimement dénoncé dans la presse française. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, J.-H. Morel-Lacordaire donne une série de chroniques sur l'Art nouveau. S'il fait preuve de bienveillance à l'égard des tentatives de rénovation du style, il déplore à son tour les influences étrangères importées par Bing en 1895:

Réellement, nous autres Français, nous sommes de bons enfants; il plaît à un négociant qui jusqu'alors importait des bibelots de la Chine et du Japon, de changer son fusil d'épaule, de faire fabriquer par des ouvriers de toutes les nations (excepté des ouvriers français), un 'art nouveau' [...]; cet habile *marchand de Venise* a opéré ainsi: se rappelant qu'il avait prêté de l'argent à un nommé Antonio qui tenait boutique sur le Rialto, il lui dit: '[...] tu vas me faire un style dont on parlera dans le monde entier, ce sera le *Style Nouveau*. Tu auras comme collaborateurs des Japonais, des Chinois, des Allemands, des Belges, en un mot je te donnerai un ouvrier de chaque nation.

Exemple: Tu leur feras un modèle de siège, chacun aura la liberté absolue de l'interpréter comme il l'entendra; de là sortiront des mouvements, des contorsions épileptiques, car tes collaborateurs ne parlant pas ta langue (et eux ne connaissant que la leur propre) tu ne pourras les influencer...'

Antonio, interrompant le marchand de Venise, lui dit:

'Je vois ce que vous voulez faire; c'est *l'art de la tour de Babel*.'<sup>15</sup>

Le chaos des langues voue l'entreprise à l'échec et sape la cohérence du nouveau style voué à la déraison et au délire des 'contorsions épileptiques': l'hystérie mobilière n'est que le reflet de l'affolement cosmopolite. Ce style, conçu par le monde entier pour le monde entier, n'a d'autre langue, échoue à trouver quelque identité stable. La référence au *Marchand de Venise*, qui assimile Bing à l'usurier Shylock, reconduit le stéréotype antisémite d'un Art nouveau promu à des fins mercantiles par des marchands sans patrie ni drapeau, chefs d'orchestre d'une cacophonie des langues et des styles.<sup>16</sup> La babélisation du bibelot Art nouveau est également soulignée dans un conte satirique d'Abel Hermant, paru dans *Le Journal* en 1909. Madame Albert Deschamps et son jeune fils voyagent en Allemagne. Lorsqu'ils arrivent chez leur hôte, le professeur Gross, les deux touristes français découvrent avec stupeur la décoration des lieux:

Le mobilier était du 'style sécession', qui est au 'moderne style' ce que la folie furieuse est à la folie. Mais M<sup>me</sup> Albert Deschamps, maîtresse de maison accomplie, et qui avait une âme de commissaire-priseur, savait faire abstraction de la laideur des choses pour en estimer la valeur marchande. Elle observa d'ailleurs que, de tous ces objets affreux, émanait



ce je ne sais quoi d'indéfinissable qui a un nom dans toutes les langues, mais que chaque peuple se targue de posséder en propre et exclusivement. La maison Gross aurait paru 'désirable' à un Anglais; un Italien l'aurait jugée 'sympathique'; elle avait, aux yeux d'un Français, un certain air bon enfant, et il est clair que les Allemands y devaient trouver la *Gemüthlichkeit* dans tous les coins.<sup>17</sup>

La réflexion linguistique est d'autant plus intéressante qu'elle renvoie le 'modern style' à un intraduisible, un 'je ne sais quoi' que chaque nation considère comme ce qui la distingue radicalement des autres. Ironiquement, le seul accord que l'Art nouveau permette de réaliser entre les langues, c'est la conviction de leur irréductibilité et de leur incommunicable singularité.

### **L'Art nouveau: un espéranto architectural?**

Un imaginaire linguistique symétrique à celui de la confusion babélique se développe autour de 1900. La propagation des formes ornementales et architecturales de l'Art nouveau dans toute l'Europe a en effet pu être considérée comme l'uniformisation artificielle et inquiétante des langages décoratifs. Cet espéranto visuel, loin de susciter l'espoir d'une esthétique commune et transnationale, suscite de nouveau l'ire des gardiens jaloux de la spécificité nationale. C'est le cas de Jean Lahor qui fait partie des tenants d'un Art nouveau fidèle à ce qu'il estime être la tradition française. En 1901, il met en garde ses lecteurs contre un Art nouveau international

encouragé par le cosmopolitisme d'aujourd'hui, un art indépendant de toute nationalité, de toute tradition, aspirant à une sorte de règne universel, comme l'art classique d'autrefois, [...] ou comme le latin, dont nous ne voulons pas davantage et qui tendait lui aussi à être et à rester la langue universelle.<sup>18</sup>

Lahor évoque le latin, mais il y a bien à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs tentatives de créations de langues auxiliaires internationales, rêvant de substituer à la langue universelle perdue, pré-babélique, une langue universelle moderne, construite d'après les lois rationnelles de la linguistique. Parmi ces langues, on trouve en particulier le volapük, langue internationale construite par le prêtre catholique allemand Johann Martin Schleyer en 1880, et qui connut un certain succès jusqu'au début des années 1890 avant de décliner au profit de l'espéranto. Autour

de 1900, c'est donc à une langue en perte de vitesse et partiellement discréditée que le peintre

Louis Morin fait référence dans la revue *L'Œuvre et l'image*:

Parmi les petites chapelles qui officient en ce moment, il n'en est pas de plus intransigeante que celle du modern style, et nous ne sommes pas suspects de tendresse pour ce volapuk artistique dont les Roumains ou l'Équateur se sont montrés d'emblée aussi capables que nous-mêmes.<sup>19</sup>

La crainte est toujours celle d'un nivellement, d'une dilution des identités particulières et des spécificités nationales. Est-ce un hasard si cette langue inventée par un Allemand est davantage associée au 'modern style' dans la seconde décennie du siècle alors que le Salon d'automne de 1910 a confirmé la prééminence des artistes-décorateurs munichois? À l'occasion de l'exposition internationale de Bruxelles, également organisée en 1910, on peut lire sous la plume d'un chroniqueur anonyme, dans la revue *L'Éventail*:

Le modern-style en architecture correspondra à l'esperanto ou au volapuk. Ce seront – ce sont – des inventions arbitraires sous des prétextes impérieusement logiques, mais nous ne voyons pas bien pourquoi des races d'éducation française ne conserveraient pas un style architectural qui s'est imposé sous ses divers avatars au monde, renonceraient [à] une langue qui est la langue universelle des lettrés, tout en faisant évoluer, bien entendu, cette architecture et cette langue selon les conditions vitales éternellement variables.<sup>20</sup>

Non seulement l'auteur réaffirme cette alliance intime entre la langue et l'architecture, mais il dévoile au passage que le refus de cet esperanto architectural est en réalité motivé par le souci de préserver l'hégémonie culturelle de la France sur l'Europe et le monde. Par ailleurs, le critique insiste aussi sur le caractère arbitraire et donc artificiel de la langue construite. Deux ans plus tard, Louis Dimier, historien de l'art monarchiste, écrit dans *L'Action française*:

Il en est de l'art comme des langues, ou comme des lents ouvrages de la nature physique, fruits de la terre, obscure formation des marbres, du charbon, des pierres précieuses. Celui qu'on créera ainsi sera à l'art classique ce qu'un produit chimique est aux mets naturels, ce que le volapuk est aux langues véritables.

En veut-on la preuve? Elle est faite. Elle est fournie par l'incapacité où nous avons vu (et bien vu) que le *modern style* a été de se développer.<sup>21</sup>

Le volapük et le 'modern style' sont deux langages artificiels qui relèvent d'une poétique de la décadence, hors-nature et déterritorialisée, coupée de la croissance organique des langues naturelles. Marc Angenot note qu'on accuse dès 1889 le volapük d'être une 'chimère'

linguistique, une langue sans mémoire ni avenir ‘idéale pour traduire la poésie des décadents’.<sup>22</sup> En 1900, Léon Duvauchel reconduit le thème cosmopolite en décrivant une langue apatriote qui vole de bouche en bouche, sans ancrage et sans permanence: ‘Et le suave volapük voltigera sur les lèvres des femmes! Et les sans-pays se réjouiront de ce modern style, cosmopolitement baragouiné!’<sup>23</sup> La boucle est bouclée: le ‘modern style’ était considéré comme un volapük architectural, le volapük devient à son tour une langue ‘modern style’, qui déparle plus qu’elle ne parle.

Il est intéressant de constater qu’au même moment, en 1911, quoique dans une perspective différente, l’architecte et théoricien Adolf Loos s’en prend à l’ornementalisme de l’Art nouveau et de la Sécession viennoise en mobilisant des métaphores similaires. Dans un article consacré au travail d’Otto Wagner, il fustige le moment où l’architecte autrichien s’est détourné de la tradition viennoise pour s’inspirer de l’ornement végétal de l’Art nouveau belge et s’en prend à ‘tous ces horribles tournesols, spirales, lignes dentelées, vrilles et lombrics, lâchés du fond de l’atelier Wagner sur cette pauvre ville’<sup>24</sup> de Vienne, langage formel échevelé et aberrant emprunté qui ne correspond pas à la véritable identité de l’architecte. Loos poursuit:

Il s’éloigna délibérément du langage formel de l’Antiquité pour tenter de parler un langage formel à lui. Ce fut et c’est encore une erreur. L’écrivain moderne, tout aussi bien, peut exprimer dans son langage tout ce qu’il a à dire. Il n’a pas besoin pour cela d’un volapük. Otto Wagner commit la faute de se joindre avec véhémence aux recherches belges en vue d’inventer un nouvel ornement.<sup>25</sup>

À l’universalité de la tradition classique s’oppose une nouvelle fois l’artificialité d’un langage formel moderniste voué, comme le volapük, à s’éteindre parce qu’il est coupé de la vitalité de la tradition. Dans un entretien donné à un journal tchèque en 1924, Loos reconduit le parallèle entre les tentatives extravagantes de l’ornement Art nouveau et les langues construites de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: ‘Notre éducation repose sur les études classiques. Un architecte est un maçon qui a appris le latin. Mais les architectes modernes semblent plus attachés à l’espéranto. L’enseignement du dessin doit partir de l’ornement classique.’<sup>26</sup> L’architecture-espéranto est une architecture à rebours, une langue à rebours qui commence par là où elle devrait finir.

Si l'Art nouveau est un volapük architectural, l'arabesque en serait assurément le mot essentiel, le trope le plus fréquent. Des papiers peints de Walter Crane aux réalisations d'Antonio Gaudi en passant par la Belgique et la France, l'arabesque est bien le motif privilégié de ce langage international, le trait commun qui permet de l'identifier. Or, si les grammaires de l'ornement tentent de répondre à l'angoisse du brouillage des signes et du chaos ornemental au nom d'un double principe de lisibilité et d'intelligibilité, l'arabesque Art nouveau, si l'on en croit ses détracteurs ou ses soutiens les plus circonspects, propose une langue qui, loin de permettre une quelconque clarté, favorise la cacophonie et l'illisibilité. André Hallays développe cette métaphore de l'écriture folle dans son texte sur l'Exposition universelle de 1900:

*Le modern style à l'Exposition: 'Est-ce le paraphe d'un maître d'écriture? Est-ce le zigzag de la foudre? Est-ce la forme d'un infusoire démesurément grossi par le microscope? Paraphe, éclair ou infusoire? Nul ne le saura jamais. Et pourtant cette arabesque saugrenue, cette ligne tordue au hasard, voilà – forme et décor, – ce qu'on appelle 'le style moderne', le modern style, comme disent les tapissiers et constructeurs polyglottes.<sup>27</sup>*

L'allusion aux tapissiers polyglottes suffit à désigner le cosmopolitisme comme la source de ce délire ornemental qui confond l'infiniment grand (la foudre) et l'infiniment petit (l'infusoire est un protozoaire), l'artefact humain et le phénomène naturel. L'abstraction de la forme, symptomatique d'une langue ornementale standardisée et décontextualisée, rend le dessin incompréhensible, l'instaure en pur signifiant détaché de tout signifié identifiable. Pour Hallays, ces embrouillaminis linéaires sont précisément le produit d'une uniformisation dangereuse du style architectural:

*Tout se contourne, s'amincit et se déséquilibre selon la mode nouvelle. Du nord et du sud de l'Europe, ce sont les mêmes formes grêles et vacillantes, le même décor vague et puéril. Notre ineffable castel Béranger est un logis cosmopolite. Les Allemands sillonnent de dessins hétéroclites les tentures de leurs intérieurs les plus gothiques et font un mélange extraordinaire de gothique et d'art nouveau. Les Viennois ont adopté le zigzag décoratif avec un enthousiasme consternant. On fabrique du modern style à Barcelone.<sup>28</sup>*

Le métissage des traditions nationales et la constitution d'un langage ornemental européen, après avoir dissout les spécificités et le caractère de chaque pays, risquent d'accoucher d'un style international absurde, d'un monstrueux espéranto architectural. La décadence 'modern style'

nous ramène une fois encore aux balbutiements primitifs d'une langue à rebours, au 'gribouillage'<sup>29</sup> d'un 'décor vague et puéril' sans forme et sans force. L'Europe retombée en enfance abandonne le langage articulé pour le zézaïement des 'bouzilleurs'<sup>30</sup> et des maniaques du 'zigzag'. Voici venu le triomphe du 'z', dernière lettre de l'alphabet et initiale de l'interjection 'zut' qui résume, dans sa brièveté impuissante et ironique, toute une poétique de la Décadence, comme l'a montré Guy Ducrey dans un bel article.<sup>31</sup> Le volapük architectural se voit réduit à une lettre que Roland Barthes considère comme 'la lettre de la mutilation', dont la prononciation claque comme un 'fouet châtelier'.<sup>32</sup> La ligne coup de fouet de l'Art nouveau est donc le signe et la signature, pour ses détracteurs, d'une langue ornementale décadente qui rature les identités et voue toute tentative de traduction à l'insignifiance.

Ces discours défensifs soulignent néanmoins, du fait même de leur existence et de leur insistance, le succès et les tâtonnements d'un Art nouveau qui, quel que soit le nom qui lui fut donné, a constamment cherché à concilier sa dimension internationale avec les traditions des pays ou des régions qui l'accueillaient. L'acharnement à faire de l'Art nouveau (ou du 'modern style') un intraduisible peut alors se comprendre comme la recherche inquiète et fébrile d'une formule esthétique articulant subtilement singularité et altérité. L'intraduisible, comme le dit joliment Barbara Cassin, ne serait donc pas 'ce qu'on ne traduit pas, mais [...] ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire'.<sup>33</sup>

---

<sup>1</sup> Voir notamment Owen Jones, *Grammaire de l'ornement* (Londres: Day & Son, 1856); Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison* (Paris: Renouard, 1882); et Henry Havard, *L'Art dans la maison. Grammaire de l'ameublement* (Paris: E. Rouveyre, 1883).

<sup>2</sup> Rémi Labrusse, 'Face au chaos: grammaires de l'ornement', *Perspective*, 1 (2010), 97-121 (p. 101).

<sup>3</sup> Sur ce point, voir Blaise Wilfert-Portal, 'La "querelle du cosmopolitisme" des années 1890. Une perspective socio-historique', in *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, éd. Anne Cadin, Perrine Coudurier, Jessica Desclaux, Marie Gaboriaud, et Delphine Pierre (Paris: Classiques Garnier, 2017), pp. 67-90. Pour ce qui concerne l'Art nouveau, voir par exemple Jessica M. Dondona, *Nature and Nation in Fin-de-Siècle France: The Art of Émile Gallé and the École of Nancy* (New York et Londres: Routledge, 2017).

<sup>4</sup> Emily Apter, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée* (Paris: Fayard, 2015), p. 135.

<sup>5</sup> Robert de La Sizeranne, 'L'Art à l'Exposition de 1900. IV: Avons-nous un style moderne?', *Revue des Deux Mondes*, 161 (15 octobre 1900), 866-97 (pp. 891-92).

<sup>6</sup> Octave Mirbeau, 'L'Avenir des chefs-d'œuvre', *Le Journal*, 9 mars 1902, p. 1.

- <sup>7</sup> Henri Meschonnic, 'Traduction, adaptation – palimpseste', *Palimpsestes*, 3 (1990), <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/421>> [consulté le 8 mai 2020].
- <sup>8</sup> Sur ce point, voir Henri Besse, 'Ferdinand Brunot, méthodologue de l'enseignement de la langue française', *Histoire, Épistémologie, Langage*, 17 (1995), 41-74.
- <sup>9</sup> Henry Asselin, 'La Réforme de l'orthographe', *La Presse*, 22 mars 1905, n. p.
- <sup>10</sup> Robert de Souza, 'La Réforme de l'orthographe: sa vanité', *La Phalange*, 38 (20 août 1909), 289-315 (p. 300).
- <sup>11</sup> Abel Hermant, 'Propos cosmopolites. Art nouveau', *Le Figaro*, 7 septembre 1900, p. 1.
- <sup>12</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire* (Paris: Robert Laffont, 1956), p. 1213.
- <sup>13</sup> Cité dans Dominique Jarrassé, 'Ethnicisation de l'histoire de l'art en France 1840-1870: le modèle philologique', in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, et François-René Martin (Paris: La documentation française, 2008), pp. 337-59 (p. 342).
- <sup>14</sup> Edmond Cousturier, 'Galeries S. Bing. Le Mobilier', *La Revue blanche*, 10 (15 janvier 1896), 92-95 (p. 92).
- <sup>15</sup> J.-H. Morel-Lacordaire, 'Chronique de l'Exposition. L'Art libre dit "Art nouveau"', *Le National*, 17 septembre 1900, p. 1.
- <sup>16</sup> Sur l'Art nouveau considéré comme 'esthétique dreyfusarde' et style juif, voir Sophie Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le 'modern style'. Arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu* (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 152-55.
- <sup>17</sup> Abel Hermant, 'Contes du Journal. La demoiselle de la maison', *Le Journal*, 12 août 1909, p. 1.
- <sup>18</sup> Jean Lahor, *L'Art nouveau* (Paris: Lemerre, 1901), p. 88.
- <sup>19</sup> Louis Morin, 'Bibliographie. Le livre d'art de demain', *L'Œuvre et l'image*, 1 (novembre 1900), 1-12 (p. 9).
- <sup>20</sup> Anonyme, 'Promenades à l'Exposition II', *L'Éventail*, 19 juin 1910, p. 3.
- <sup>21</sup> Louis Dimier, 'Chronique artistique', *L'Action française*, 26 mai 1912, n. p.
- <sup>22</sup> Marc Angenot, 'Chapitre 20. Les à vau-l'eau culturels', *Médias 19* [en ligne], Publications, 1889. *Un état du discours social*, E. Déterritorialisation, mis à jour le: 30/07/2013, <<http://www.medias19.org/index.php?id=12298>> [consulté le 8 mai 2020].
- <sup>23</sup> Léon Duvauchel, 'Noël traditionniste', *La Jeune Picardie*, 6 décembre 1900, p. 130.
- <sup>24</sup> Adolf Loos, *Ornement et crime* (Paris: Payot & Rivages, 2003), p. 179.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 178.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 248.
- <sup>27</sup> André Hallays, *À travers l'Exposition de 1900* (Paris: Perrin, 1901), pp. 253-54.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 256.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 254.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 266.
- <sup>31</sup> Guy Ducrey, 'Zut, premier ou dernier mot de la Décadence?', in *States of Decadence. On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression across Time and Space*, éd. Guri Barstad et Karen P. Knutsen, 2 vols (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017), I, pp. 144-52 (p. 151).
- <sup>32</sup> Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), p. 113.
- <sup>33</sup> Barbara Cassin, 'Les intraduisibles. Entretien avec François Thomas', *Revue Sciences/Lettres*, 1 (2013), <<http://journals.openedition.org/rsl/252>> [consulté le 30 septembre 2020].