HAL
open science

# Les cercles artistiques, littéraires et philosophiques d'Hector Guimard "architecte d'Art"

Bruno Montamat

## To cite this version:

Bruno Montamat. Les cercles artistiques, littéraires et philosophiques d'Hector Guimard "architecte d'Art". Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle, 2017. hal-01936640

**HAL Id: hal-01936640**

**https://hal.science/hal-01936640**

Submitted on 6 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bruno Montamat

# *Les cercles artistiques, littéraires et philosophiques d'Hector Guimard, « architecte d'Art »*

Le long crépuscule professionnel que connut l'architecte Hector Guimard (1867-1942) après la Première Guerre mondiale, sa disparition à New York en 1942, alors qu'il est devenu aveugle[1] et sénile[2], ont failli le faire tomber définitivement dans l'oubli. Les dons d'archives et de pièces de mobilier par sa veuve aux musées français et américains dans les années 1950, puis le lent travail de redécouverte mené par une poignée d'historiens de l'art et de conservateurs permirent cependant de le reconnaître comme l'un des pionniers de l'Art nouveau français, comme en témoigne la rétrospective organisée au musée d'Orsay en 1992 par Philippe Thiébaut. Artiste fougueux, aux propositions esthétiques singulières et reconnaissables entre toutes, Guimard avait su, par ses différentes créations, marquer d'une empreinte des plus personnelles le paysage parisien par ses entrées du métropolitain et par ses immeubles d'habitations du quartier d'Auteuil. Pourtant, l'homme demeure encore largement méconnu, comme le reconnaît l'un des premiers « hectorologues », Georges Vigne, en raison sans doute du peu d'archives personnelles disponibles, la plus grande partie de celles-ci ayant été brulées durant l'Occupation par une trop diligente concierge qui appliqua avec rigueur les recommandations contre le risque d'incendie en cas de bombardement. Les historiens en sont donc réduits à croiser les sources et les informations complémentaires afin de tenter de dresser le cadre familier et intime de ce « Ravachol de l'architecture[3] ».

Face aux nombreuses critiques de la presse conservatrice dont Guimard fut l'objet au début de sa carrière, notamment à partir de la construction de son immeuble de rapport, le castel Béranger, de 1895 à 1898, il bénéficia de la défense d'ardents journalistes tels Georges Bans (1864-1913) et Émile Straus (1865-après 1919) de l'Association artistique et littéraire *La Critique*, respectivement directeur et rédacteur en chef de la revue du même nom. Le compte rendu par Bans des fiançailles de Guimard en 1909 avec l'artiste peintre américaine Adeline Oppenheim (1872-1965)

1. Lettre d'Auguste Bluysen du 7 octobre 1947 à Adeline Guimard : « J'avais aussi appris son affreuse cécité avec grande peine ». Papiers Adeline Oppenheim Guimard. New York Library, Mss Col 1264.

2. Liste des passagers du paquebot Normandie du 7 septembre 1938 à New York, annotée pour Hector Guimard des mentions « med. center, senility », Ellis Island Foundation.

3. Hector Guimard, « La renaissance de l'art dans l'architecture moderne », *Le Moniteur des Arts*, 7 juillet 1899, p. 1465.

atteste même une fidèle amitié où « à chaque étape, chaque stade de la brillante carrière d'Hector Guimard, correspondent les successives agapes amicales auxquels il nous convia[4] ». La figure du poète Alcanter de Brahm (1868-1942) dans son proche entourage révèle l'appartenance de Guimard à un cercle de relations idéalistes d'une jeunesse fin-de-siècle. Les noms des quatre hommes se retrouvent aussi au sein de la Société du *Nouveau Paris*, cercle utopiste d'architectes et d'artistes qui souhaitait faire de Paris une ville moderne, placée sous la présidence de l'infatigable défenseur d'un art de son temps, Frantz Jourdain (1847-1935). Enthousiasmés par le nouveau siècle prometteur qui s'annonçait, les quatre amis passèrent ensemble le réveillon symbolique de décembre 1900, au son de la Marseillaise et de la valse du ballet Excelsior de Marenco (1841-1907), célébration musicale du progrès technique du XIXe siècle et préfiguration du mouvement futuriste, où Straus déclara, confiant dans les recherches architecturales de son ami : « [...] mais grâce à un rare esprit, le fer souple et flexueux s'est uni au verre translucide, la maison moderne est, un artisan d'art, un chercheur, un patient, un énergique l'a créée, c'est (retenez bien ce nom) M. Hector Guimard[5] ».

## Les amis de la revue *La Critique*

La revue *La Critique,* publiée à partir de 1895 par deux personnalités secondaires du monde de l'art, Georges Bans, son directeur-fondateur, et Émile Straus, son rédacteur en chef, s'inscrit dans la mouvance de ces petites publications littéraires et artistiques qui fleurissent dans les dernières années du XIXe siècle et dont la plus connue reste *La Plume*, conçue sur le modèle du *Mercure de France*. « Après avoir collaboré avec distinction à divers journaux et en particulier à *l'Écho de Paris*[6] », Bans, fils d'un directeur de la Société de Constructions des Batignolles en Europe, décida de fonder sa propre revue d'art proposant analyses, comptes rendus et opinions sur le théâtre, la musique, les expositions artistiques, les livres ou périodiques. « *La Critique* doit être la contrepartie de la *Revue des deux-mondes*. Elle doit représenter la jeunesse, les opinions libres, l'esprit nouveau[7] », déclare Bans en 1900. Volontairement polémique, la revue n'hésite pas à lancer des débats d'actualité, comme ceux concernant le droit à la critique ou la propriété intellectuelle, auxquelles répondent des personnalités de premier ordre : Zola, Séverine, Bois, Gourmont, Osbert, Rambosson, Péladan, Willy, A. Proust... Ce réseau prestigieux de contributeurs, qui démontre l'importance et la qualité du public visé par la revue, est à porter au crédit d'Émile Straus, Alsacien d'origine qui avait été directeur du *Nouvel Écho* de 1892 à 1894 et avait publié des interventions d'Haraucourt, Rodenbach, Trézenik, Willy...

Dans la droite ligne du Salon des Cent, organisé à partir de 1894 par *La Plume*, les articles de *La Critique* s'ornent d'estampes de Mouclier, Couturier, Valtat, Jossot,

4. Georges Bans, « Mariage d'artistes », *La Critique*, 1909, p. 12.
5. LC, « L'aurore du XXe siècle », *La Critique*, 5 janvier 1901, p. 3.
6. Société artistique et littéraire, « Nos tristesses », *Le Cornet*, décembre 1913, p. 3.
7. LC, « L'aurore du XXe siècle », art. cité, p. 4.

D'Espagnat, sous l'impulsion de Straus, fondateur de la Société des iconophiles pour favoriser le développement des arts par l'achat d'estampes de toutes natures. Un recueil de ces planches est publié chaque année de 1896 à 1899 sous la forme de *l'Almanach Georges Bans* afin de diffuser et faire connaître au plus grand nombre le travail de ces jeunes artistes. Les noms des deux hommes se retrouvent aussi au sein de sociétés et de manifestations de cartophilie représentatives de l'engouement populaire que suscite la carte postale illustrée en France autour de 1900[8]. Guimard saura s'en inspirer à des fins publicitaires et pédagogiques lorsqu'il éditera en 1903, pour l'exposition de l'habitation au Grand Palais, 23 (ou 24) cartes postales qui reproduisent ses plus célèbres créations, tout comme lui-même surpris en pleine créativité dans son cabinet de travail du castel Béranger ! Une autre facette des deux hommes transparaît dans leur participation, au côté d'Alfred Jarry (1873-1907), à une revue volontiers ironique et ubuesque dont le titre satirique et grivois, *L'Omnibus de Corinthe*[9], les place dans la mouvance du Cabaret du Chat Noir de Montmartre, fréquenté par une jeunesse bohème, contestataire et symboliste. Bien que certains exemplaires de *La Critique* manquent à la Bibliothèque Nationale de France, il semble que le nom d'Hector Guimard soit mentionné pour la première fois dans le numéro du 20 mai 1896 non pas, comme on pourrait s'y attendre, dans le compte rendu d'un salon des Beaux-Arts ou dans une réflexion sur l'architecture moderne, mais comme critique, auteur d'un essai intitulé « D'art[10] ». On ne sait précisément comment Bans et Straus ont rencontré le jeune architecte mais le fait de lui avoir ouvert les colonnes de leur modeste mais ambitieuse revue révèle une confiance certaine. Il est fort possible que cette rencontre se soit produite par l'intermédiaire de la famille Carpeaux et plus précisément de Charles (1870-1904), fils aîné du sculpteur pour qui Guimard, entre 1894 et 1895, agrandit l'atelier paternel, boulevard Exelmans, en vue de l'installation de la « Galerie Carpeaux », musée méconnu que « madame Carpeaux, dans un pieux souvenir, a consacré au grand sculpteur[11] » et dont *La Critique* relate la visite, le 5 mai 1896. En effet, à la tête des reproductions des œuvres de son père, le jeune homme avait fait publier sa réponse dans la revue concernant l'enquête sur la propriété artistique, un an auparavant, sur les conseils vraisemblables du frère de Georges Bans, Henry (1870-1977), futur auteur du monument Carpeaux dans le XVIII^e^ arrondissement de Paris et « ami intime de la famille[12] » selon la sœur de Charles, Louise Clément-Carpeaux (1872-1961).

Ainsi, avant de défendre ardemment l'esthétique et les propositions plastiques d'Hector Guimard par de nombreux articles ou entrefilets tels ceux sur le « castel

8. Straus fonde en 1899 *La Carte postale illustrée* (7, rue Pierre-Legrand, Paris 8^e^), un bulletin de l'International Poste-Carte Club. Comme Bans, il est membre du cartophile Club créé en 1903 regroupant éditeurs, dessinateurs et collectionneurs (*La Presse* du 9 octobre 1903).

9. De son vrai nom, *L'Omnibus de Corinthe, véhicule illustré des idées générales*, la revue fut publiée de 1896 à 1899, dirigée par Marc Mouclier. Dans l'Antiquité, la ville de Corinthe était connue pour ses prostituées.

10. Hector Guimard, « D'art », *La Critique*, 20 mai 1896, p. 77-78.

11. Marc Mouclier, « Galerie Carpeaux », *La Critique*, 5 mai 1896, p. 72.

12. Louise Clément-Carpeaux, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, Paris, 1936, p. 276.

Fournier » de 1896, sur l'avancée des constructions des édicules du Métropolitain en 1900, sur l'inauguration du décor du Salon de thé Lecante[13] ou encore sur le « castel Nozal » en 1906, *La Critique* avait demandé à l'architecte de faire le compte rendu de la section des Arts décoratifs au Salon national des Beaux-arts de 1896. Le jeune homme de vingt-neuf ans n'avait pas été tendre avec ses confrères : Carabin, Vallgrenn, Charpentier avaient, selon lui, « une vision incompréhensible de l'art », les sculptures d'un lit de Dampt étaient « belles mais la composition générale est imparfaite et manque de proportions » tandis que le projet d'habitation de de Baudot « n'exprime pas un sentiment d'art suffisant pour s'imposer à notre époque[14] ». Seules les œuvres des frères Selmersheim et de Plumet trouvèrent grâce à ses yeux. Sentencieux et doctoral, il rappelait aux artistes que « l'union des talents fera la force de l'art, que la faiblesse d'un seul peut compromettre l'avenir d'un mouvement artistique. On excusera toujours le talent, mais on ne pardonnera jamais l'ignorance. Que ceux qui prétendent occuper en ce moment la tête du mouvement rénovateur de l'art décoratif se méfient. Ils ont certainement du talent, mais ils marchent sans principes et dépourvus des connaissances techniques qu'ils ont à idéaliser[15] ». Pour le jeune Guimard, « l'art, le plus puissant moralisateur de l'âme doit se manifester dans les moindres détails de ce qui nous entoure » replaçant l'architecte tel un « chef d'harmonie[16] » au cœur de la création artistique. Ces propos assez péremptoires et à forte connotation symboliste reflètent parfaitement l'état d'esprit qui l'anime dans l'élaboration du castel Béranger, à laquelle il s'attelle précisément à cette période en dessinant la moindre décoration de cet immeuble de rapport. Par cette amitié avec Bans et Straus, la revue *La Critique* devient l'organe de presse le plus fidèle et le plus défensif, relayant le travail d'Hector Guimard auprès d'un public certes restreint, mais cultivé et avant-gardiste. Elle devient aussi un relais plus prosaïque comme l'atteste la petite annonce parue fin 1896, proposant au « 14-16 rue Lafontaine, castel Fournier (Hector Guimard, architecte) des appartements à louer, ateliers de 700 à 1 600 francs[17] ». Enfin, Bans, par son article – trilingue – sur le renouveau de l'architecture française dans la revue allemande *Die Architektur des XX. Jahrhunderts* place Guimard dès 1901 « en tête de la phalange des novateurs[18] » lui assurant une publicité internationale.

## Le singulier Alcanter de Brahm

Mais le plus fervent admirateur de l'architecte d'art reste Alcanter de Brahm, de son vrai nom Marcel Bernhardt, dont la dédicace adressée à « [s]on cher Hector Guimard »

13. Deux chaises du salon de thé de la maison Doret-Lecante, 17 rue de Rome avec leur monogramme imprimé sur le cuir (STL) firent longtemps parties de la collection du Garden Museum au Japon et furent vendues aux enchères en 2013.

14. Hector Guimard, art. cité, p. 77-78.

15. *Idem.*

16. *Ibid.*

17. Encart publicitaire paru dans *La Critique* à la fin de l'année 1896, non paginé.

18. Peter Haiko, « L'Architecture du XXe siècle », *Revue d'architecture moderne, 1901-1914*, Liège, Mardaga, 1989, p. 21.

dans son ouvrage paru en avril 1907 sur le musée des Arts décoratifs de Paris, est sans équivoque quant à leur longue amitié : « À vous qui m'apparaissez, envers et contre tous, depuis le premier jour où je connus votre œuvre, comme le précurseur d'un style et d'un art nouveau [...], à vous qui continuez, par votre incessant et formidable labeur, la tradition décorative des peuples d'autrefois, nativement originaux, j'offre, par simple affinité, la dédicace amie de ces menues pages [...] d'amitié constante Alcanter de Brahm[19]. »

Ce dandy excentrique – il est un ami d'Émile Straus et originaire de Mulhouse – est contributeur à *L'Omnibus de Corinthe*, secrétaire de rédaction au *Nouvel écho*, puis à *La Critique*, et enfin secrétaire du *Nouveau Paris*. Le poète et littérateur est un habitué de Montmartre et du cabaret du Chat Noir, ayant rédigé avec Straus, sous le pseudonyme de Saint-Jean, les « chansons poilantes » en 1892, archétypes de l'esprit « rosse ». Sous son nom, il a publié « L'arriviste », l'année d'après ou encore « L'ostensoir des ironies » dans *La Critique* de 1899 à 1900, chroniques de critiques acerbes sur la vie contemporaine. Alcanter de Brahm assure la défense de Guimard dans les multiples journaux où il se révèle être un chroniqueur littéraire, artistique, dramatique ou musical des plus prolifiques. Avec son épouse romancière d'ouvrages sentimentaux, Jane Achard (1876-1951), dite Jean Rosmer, il organise des soirées mondaines dans les ateliers de Guimard, avenue Perrichont, dont *Le Rappel* rendit compte, telle celle de 1906 : « [les époux de Brahm] conviaient hier dans le bel atelier de l'architecte d'art Hector Guimard, une élégante assemblée littéraire [...] à laquelle ils ont offert le régal d'œuvres inédites de plus de trente poètes contemporains, dont la plupart interprétaient eux-mêmes leurs œuvres [...] reconnu dans l'assistance d'élite : Duchesse de la Roche-Guyon, Baronne de Barye, Hubert de la Rochefoucault, Princesse Cantacuzène, Alphonse Osbert, Lionel d'Astorg, Bans[20]. » L'invention du « point d'ironie[21] », principale gloire posthume de cet esthète maniant une ironie mordante, ne doit pas cacher que de Brahm fut le premier critique français à prendre la défense d'Edward Munch (1863-1944) en 1895 comme le révéla Rodolphe Rapetti en 1991 : « Pour de Brahm, le mérite essentiel de l'artiste consistait en cette évocation d'un "ailleurs", cette préoccupation de l'au-delà, du mystique, parfois du diabolique, trop négligé en ce siècle d'affaire [...] et aussi de l'hypnose naturelle à laquelle tous les êtres sont sujets[22]. » Cette approche ésotérique du poète sur la création artistique est confirmée par les souvenirs sur le Chat Noir, parus en 1925, du chansonnier Dominique Bonneau (1864-1943) qui qualifie de Brahm comme un adepte des mystères théosophiques : « En ces temps déjà lointains, le Sar Péladan, le docteur Papus, Alcanter de Brahm et quelques autres "initiés" avaient mis la magie à la mode[23]. » Cette information pourrait être des plus capitales dans la

19. Alcanter de Brahm, *Visite au Musée des arts décoratifs*, Paris, Tournier, 1907, p. 5.
20. *Le rappel* du 4 juin 1906.
21. En 1905, le *Nouveau Larousse illustré* stipule à l'article « Ironie » : signe particulier, proposé par Alcanter de Brahm, pour indiquer au lecteur les passages, les phrases ironiques d'un ouvrage, d'un article. Claude Augé, article « Ironie », *Nouveau Larousse illustré*, Paris, Larousse, vol. 5, p. 329.
22. Rodolphe Rapetti, *Munch et la France*, Paris, RMN, 1991, p. 21.
23. Dominique Bonnaud, « La fin du Chat Noir ou les derniers Mohicans de la butte », *Les Annales*, 3 mai 1925, p. 476.

formation philosophique comme dans la constitution des réseaux professionnels du jeune Guimard si l'on songe que nombre de ses premiers clients semblent évoluer dans un milieu sensible à ces théories occultistes : Ferdinand de Boyères (1840-1890)[24], inventeur d'une extraordinaire « batterie magnéto-galvanique Richardson et de la médaille électro-magnétique Carolus » qui guérit « presque toutes les maladies » et « évite les épidémies[25] » est un charlatan pour qui Guimard construisit un pavillon de l'électromagnétisme en 1889. Pour meubler l'hôtel Delfau en 1894, le jeune architecte dessine un portemanteau[26] orné d'un serpent qui se mord la queue – un ouroboros – symbole alchimique datant de l'Antiquité puis de « l'initié au Moyen-Âge[27] ». De plus, une de ses autres commanditaires, Amélie Carpeaux (1847-1908), a basculé dans un mysticisme catholique teinté de théosophie, fréquentant des directeurs de conscience troubles tel le père Lavy (dates inconnues)[28], futur commanditaire de la salle Humbert de Romans, auteur d'une publication sur *Les anges*[29] ou sur *L'histoire de l'esprit humain, pour servir d'introduction à une étude de la vie chrétienne*[30] et membre de la Société des Sciences Psychiques pour qui il étudie le cas de la voyante qui défraie alors la chronique, Mlle Couedon (1872- ?)[31].

Cet attrait pour un syncrétisme religieux, tentative de retour à une religion fantasmée considérée comme originelle où se mêlent les mythologies égyptienne, moyen-orientale, asiatique et la mystique juive – la Kabbale – pourrait expliquer l'énigmatique signature du projet pour un « hôtel de la Critique » [fig. 1] dessiné par Guimard sous le pseudonyme de Geza Kiss (traduisible par « baiser de Gizeh ») et publié en septembre 1900 dans *La Critique*[32]. En 1897, à l'entrée du porche d'une habitation à l'Exposition de la Céramique et des Arts du feu de Paris, Guimard avait déjà placé un bronze ou un plâtre teinté d'Auguste Cain (1821-1894), *Vautour sur une tête de sphinx*[33] dont le sujet comme la présence détonnent dans cette manifestation

24. Anonyme, « Monsieur Ferdinand de Boyères et la médaille électro-magnétique », *Le Panthéon de l'industrie : journal hebdomadaire illustré*, 1887, n° 626.

25. Publicité pour la batterie Richardson et la médaille Carolus parue dans *Le Petit journal, Parti social français* du 20 mai 1890.

26. RF MO OAO 2016 8, Hector Guimard, *Porte-manteau*, 1894, 236 x 101 cm, chêne, fer, collection du musée d'Orsay.

27. Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, A. Michel, 2006, p. 803. Première édition en 1940.

28. Sans explication connue, le père Lavy fut exilé du jour au lendemain à Constantinople en 1901 par le père provincial des dominicains. Anonyme, « Entre cléricaux », *Le Rappel*, 14 décembre 1901.

29. R. P. Lavy, *Les Anges*, Paris, Lethielleux, 1890.

30. R. P. Lavy, *Conférences sur l'histoire de l'esprit humain, pour servir d'introduction à une étude de la vérité chrétienne*, Paris, Lethielleux, 1893.

31. Lavy interrogea, aux côtés entre autres de Papus, la « voyante de la rue de Paradis », Henriette Couedon, qui se considérait comme l'interprète de l'Archange Gabriel (*Le Gaulois* du 2 avril 1896). Mme Carpeaux possédait de très nombreux ouvrages occultistes et théosophiques dans sa bibliothèque. Fonds Louise Holfeld, Musée d'Orsay, ODO 1996-42. Voir Bruno Montamat, « "La vérité" sur l'atelier Carpeaux d'Auteuil », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, à paraître en octobre 2017.

32. « Projet d'un hôtel pour la Critique » par Geza Kiss paru dans *La Critique* du 5 septembre 1900. On reconnaît aisément le monogramme de l'architecte sur le dessin. Ce relatif anonymat disparaît dans le sommaire du numéro où l'auteur du projet est clairement identifié.

33. Le plâtre original fut présenté au Salon de 1863. RF 3908, Auguste Cain, *Vautour sur une tête de sphinx*, 1864, bronze, 165 × 80 × 90 cm, collection du musée d'Orsay.

artistique[34]. Ces références à l'Égypte se retrouvent aussi chez Émile Straus qui publie des articles sous le pseudonyme de Papyrus. À l'instar des Rose-Croix kabbalistiques de Joséphin Péladan (1858-1918), de l'influent Martinisme de Papus, alias le docteur Gérard Encausse (1865-1916), ou encore de la puissante Société Théosophique d'Helena P. Blavatsky (1831-1891), il semblerait que Brahm, Guimard et Straus aient pu appartenir à un mouvement initiatique de même nature où la mythologie mystique égyptienne dominait, tel le très secret « Ordre Hermétique de l'Aube Dorée » dirigé par MacGregor Mathers (1854-1918) et sa femme Moïna (1865-1928), sœur du philosophe Henri Bergson (1859-1941), qui célébraient les rites isiaques dans leur villa cachée, *Le Temple Ahathoor*, dans le XVI^e^ arrondissement[35] et dont les historiens ne savent que très peu de choses.

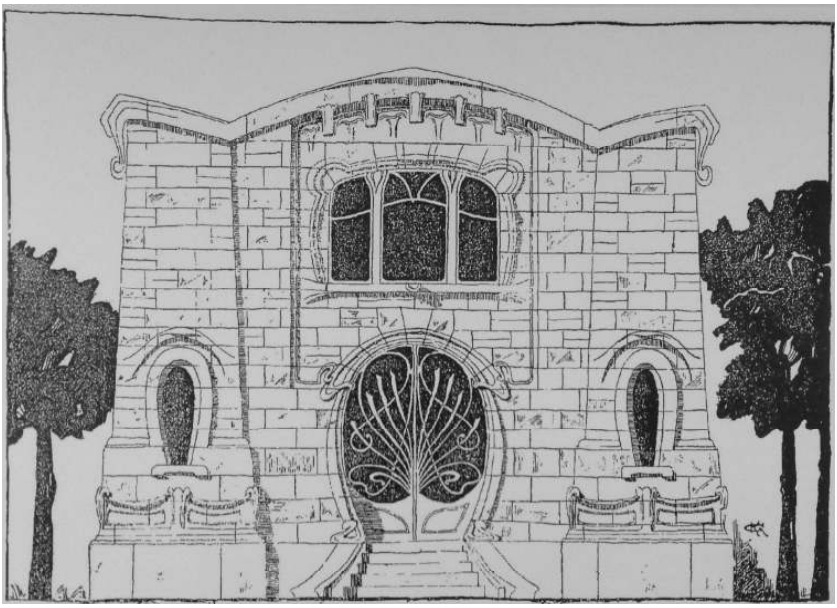

Figure 1. Hector Guimard, *Projet d'un hôtel de la Critique*, publié dans *La Critique* du 5 septembre 1900.

Car les rares témoignages laissés par l'architecte sur ses principes architectoniques et décoratifs définis par la triade à laquelle il restera farouchement attaché – la logique, l'harmonie et le sentiment –, ne permettent pas de comprendre précisément les ressorts de sa pensée. Assistant à sa conférence sur « La Renaissance de l'Art dans l'architecture

34. Le fils du sculpteur, Georges Cain (1856-1919), fréquenta assidûment le Chat Noir. Peintre et écrivain, il fut conservateur du musée Carnavalet de 1897 à 1919. De Brahm y fut secrétaire à partir de 1903.

35. *L'Écho du Merveilleux* du 15 février 1899 consacre un article aux mythes isiaques dont une cérémonie eut lieu à la Bodinière, théâtre que Guimard mit au goût du jour en 1898. Il est à noter que Papus vit lui aussi dans le XVI^e^ arrondissement de Paris, boulevard de Montmorency depuis 1895.

moderne » en 1899, Paul Planat (1839-1911), ingénieur et directeur de la revue *La Construction Moderne*, dresse le portrait d'un homme, certes charmeur et séducteur – surtout envers la gent féminine – mais quelque peu simpliste et déconcertant. Il commente, avec une ironie mesurée, la nébulosité des propos de Guimard, notamment sa définition de la logique qui trouve, selon lui « son expression dans le rythme des mouvements éternels[36] », telle une évidence. « Nous lisons peu les ouvrages de métaphysique, ceux d'esthétique encore moins », reconnaît Planat, et « grâce à ce régime sévère, nous avons pu conserver encore quelques lueurs d'intelligence. Aussi soupçonnons-nous, sans oser l'affirmer, qu'il doit être question ici des planètes ; mais sincèrement, nous ne distinguons pas très bien ce que le rythme des mouvements planétaires ou autres peut venir faire dans le domaine des arts et pas du tout dans celui de l'architecture, où l'idéal est la stabilité[37] ». Plus loin, Planat rajoute, cette fois-ci acerbe face au ton sentencieux d'Hector Guimard qui affirme que son esthétique « n'est pas l'œuvre des premiers venus et des esprits terre à terre » : « ceci soit dit pour les infirmes de notre espèce et pour nos congénères. Du reste, nous ne réclamons pas contre cette incontestable vérité ; que nous sommes totalement incapables, faute d'essor suffisamment élevé, d'établir le rapprochement demandé entre les lois qui président au cours des astres (il faut y ajouter, paraît-il, *le bruissement des arbres et des ondes, et leur immense harmonie*) et les règles qu'on peut conseiller à la peinture, à la sculpture ni même à l'architecture[38]. » Guimard, auto-promoteur de son œuvre, ne cite dans cette conférence, où se mêlent bon sens et propos ténébreux, comme sources d'inspiration, aux côtés des pensées de Viollet-Le-Duc (1814-1879), qu'un ouvrage des plus confidentiels d'un dénommé Azbel intitulé *Le Beau et la Loi*. Publiant sous différents pseudonymes (Azbel, Émile Chizat, ou encore Hizcat), Maurice Dancourt (1855-1924) est un journaliste, rédacteur à la revue satirique *Le Charivari* et compositeur de musique. Son *Beau et la loi* paru en 1899 est un essai spiritualiste des plus obscurs définissant « une esthétique nouvelle » appelée « Althéïque » basée sur une esthétique mâle (démocratique) et féminine (aristocratique) que les artistes se doivent d'accorder. Ces thèses androgyniques et kabbalistiques sont dominées par le principe d'immortalité de l'âme. La définition de l'architecture que donne Azbel, « l'œuvre type des collaborations [...] elle est bien la représentation la plus complète de la divine matière, liée, soumise, attendant le mystère des libérations infinies, sous le ciel adoré, implacable, énigmatique et souverain[39] », ne paraît pas éloignée de celle de Guimard lorsque celui-ci avait appelé dans *La Critique* ses confrères à « s'entourer d'artistes convaincus et unis dans une même conscience de leur union pour créer l'œuvre d'une collaboration dévouée, intelligente, poursuivant avec audace le rythme bien défini qui donnera à l'œuvre cette expression caractéristique que l'on nomme le

36. Paul Planat, « Actualités », *La Construction Moderne*, 22 juillet 1899, p. 505-507.
37. *Idem.*
38. *Ibid.*
39. Azbel, *L'Esthétique nouvelle althéique : le beau et sa loi, loi de l'action, loi de l'harmonie, loi de l'intelligence... Précédé d'une définition des termes nouveaux ou précisés*, Paris, H. Robert, 1899.

"style" afin de soutenir et d'élever la réputation de la France qui depuis si longtemps occupe la première place dans les arts[40] ».

Ainsi, se pose naturellement la question de l'influence des théories ésotériques et mystiques fin-de-siècle dans la construction et l'élaboration du « style Guimard », expression plastique de l'énergie vitale de la nature. Nous savons que c'est à partir de la rencontre avec Victor Horta (1861-1947) à l'été 1895, vécue comme une révélation personnelle, qu'Hector Guimard adopte définitivement la ligne « coup de fouet » de son confrère et l'importe en France. Hors, Horta était franc-maçon, membre des Amis Philanthropes de rite égyptien comme l'atteste le décor de leur temple[41], dont l'influence amicale et philosophique de sa loge fut déterminante dans son début de carrière. Est-ce cette appartenance et ce sous-entendu à un réseau d'initiés aux mystères du monde que Guimard exprime dans une lettre à l'architecte belge, datée du 8 mai 1896, dans sa phrase « vous étiez le seul ARCHITECTE que je connaisse[42] », où l'emploi marqué de la majuscule est une référence au grand architecte de l'univers, terme fréquemment utilisé en franc-maçonnerie comme dans les pensées occultistes pour désigner Dieu ? De même, dans une lettre adressée au critique Victor Champier (1851-1929), la dernière phrase de Guimard paraît à ce titre éloquente lorsqu'il écrit « [...] quant à moi, je vais continuer à demander des leçons au **G**rand **A**rchitecte de l'Univers, et le temps nous dira à tous, si je les ai bien comprises[43] ». La conversion organique du dessin d'Hector Guimard qui trouvera son apothéose onirique dans sa dernière expression à la veille de la Grande Guerre pourrait trouver, par ces croyances mystiques, l'une de ses origines philosophiques. Ce culte de la courbe et de l'énergie du flux végétal qui se dégage de ses bâtiments comme de son mobilier apparaît comme une ode à cette vie silencieuse de la nature, trait d'union entre l'animal et le minéral. Pour les tenants d'une tradition alchimique et occultiste, le cabaret du Chat Noir tenu par Rodolphe Salis (1851-1897) qui réunissait poètes, artistes et littérateurs de toutes sortes aurait été un rendez-vous ésotérique de première importance, évoqué par l'énigmatique Fulcanelli dans son ouvrage *Les demeures philosophales* paru en 1930 : « [...] mais combien savent quel centre ésotérique et politique s'y dissimulait, quelle maçonnerie internationale se cachait derrière l'enseigne du cabaret artistique[44] ? » Dès lors, peut-on toujours considérer comme simplement décoratif le chat hirsute en grès flammé que Guimard place, bien en évidence, sur la façade du castel Béranger, fer de lance de ce renouveau architectural que le jeune homme promeut et dont le motif ressemble étrangement à celui de l'enseigne du célèbre cabaret de Montmartre[45] ?

40. Hector Guimard, art. cité, p. 78.

41. Grand Temple des Amis Philanthropes de style égyptien du 6-8 rue du Persil à Bruxelles.

42. Lettre d'Hector Guimard à Victor Horta du 8 mai 1896. Archives Horta, musée Horta, Bruxelles. Les majuscules du mot *architecte* sont souvent enlevées dans les retranscriptions d'ouvrages consacrés à Horta et Guimard.

43. Lettre d'Hector Guimard à Victor Champier du 26 janvier 1899. Frontisi, *Les architectures d'Hector Guimard*, thèse, 1978, p. 436. Guimard a volontairement mis en gras et en majuscules les deux premières lettres de « grand architecte ».

44. Fulcanelli, *Les Demeures philosophales et le symbole hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, Paris, Pauvert, p. 64. Première édition en 1930.

45. EN 192, Willette, *Enseigne du cabaret du Chat noir*, 1881, tôle, 130 x 96 cm, collection du musée Carnavalet.

## UN *NOUVEAU PARIS* D'ANTICIPATION

Annoncée par *La Critique* dès février 1902, la société *Le Nouveau Paris*, dont les statuts seront énoncés dans une sorte de manifeste en mai 1903 par Franz Jourdain, élu Président, voit le nombre de ses membres passer à près de deux cents en 1906 contre une cinquantaine à sa fondation[46]. Elle regroupe architectes, critiques d'arts, artistes (Séverine, Émile Sedeyn, Maurice Dufrène, Fernand Hauser, Armand Dayot, Abel Landry, Georges d'hostingue, Jules Lavirotte, Charles Plumet, [Tony ou Pierre] Selmerhseim, Jules Chéret...) réunis afin de « créer un profil moderne au Paris futur[47] ». Les fondateurs, Georges Bans et Émile Straus, en deviennent respectivement secrétaire général et trésorier tandis que Guimard, membre du conseil, en devient le vice-président en 1904[48]. Ce groupe d'influence auprès des édiles parisiens, aux idées ambitieuses, souhaite « réserver le profil de la capitale pour qu'il se projette hardiment dans le XXe siècle, qu'il fixe une date, une époque et soit représentatif du génie français[49] ». Les travaux des membres portent sur tous les chantiers qui concernent la capitale : le réaménagement du Champ de Mars, l'aménagement des grands boulevards périphériques, le lancement d'un concours d'enseignes, de décor de boutiques et d'affichages des palissades ou encore la création de trottoirs cyclables. Guimard est chargé plus particulièrement de réfléchir à la prolongation de la rue de Rennes, à la construction de nouveaux ponts sur la Seine mais surtout de proposer un projet pour remplacer les fortifications nord et ouest de Paris en cours de démolition. L'intérêt de l'architecte s'avère double puisqu'Auteuil, théâtre de son activité de constructeur depuis 1888, jouxte un des futurs quartiers projetés où il propose, le long d'un vaste boulevard circulaire avec trottoir cyclable et allée cavalière, tantôt des maisons peu élevées (deux ou trois étages) avec jardin sans mur séparatif, tantôt des petits parcs avec kiosque à musique, évoquant des quartiers résidentiels à l'anglaise. À ce titre, il demande « la suppression de l'impôt sur les jardins, le transfert des serres du Cours la reine et plus de tolérance pour les terrasses fleuries des marchands de vins dans les quartiers populaires[50] ». Ce désir de replacer la nature dans la ville se concrétise – et reste la seule véritable action pérenne de cette société idéaliste – par l'organisation, chaque année, d'un concours de balcons fleuris, suivi par presque 300 particuliers en 1906. Ainsi, à l'inauguration du lotissement de la rue Agar/Lafontaine dessiné par Guimard en novembre 1912, « toutes les fenêtres des immeubles étaient fleuries, tous les balcons garnis de touffes de chrysanthèmes[51] ». Seul un projet de réaménagement de l'architecte à l'emplacement de l'ancien cirque des Champs-Élysées, évoqué dans

46. Georges Bans, « Le Nouveau-Paris », *La Critique*, 5-20 novembre 1906, p. 84.
47. *La Critique, Société du Nouveau Paris*, 5 février 1902, non paginé.
48. *Le Rappel* du 26 novembre 1904.
49. *La Critique*, *Société du Nouveau Paris*, 5 février 1902, non paginé.
50. *La Critique* du 20 mai 1902 et *La Presse* du 26 août 1903.
51. Pierre Couturaud, « L'inauguration de la rue Agar », *La Construction Moderne*, 10 novembre 1912, p. 62.

*La Critique* en décembre 1902, conservé au musée d'Orsay, rappelle concrètement sa participation aux réflexions urbanistiques de ce groupe[52].

Tournés résolument vers l'avenir, les membres du *Nouveau Paris* prennent fait et cause pour les nouveaux modes de transport qui révolutionneront le déplacement des habitants et donc l'urbanisme même de la ville. Ils s'enthousiasment pour l'automobile, militent pour l'électrification des locomotives des trains de voies de chemin de fer intra-muros ou pour le développement du trolley et félicitent, naturellement, leur ami Hector Guimard pour ses nouvelles gares du Métropolitain[53]. Mais un aspect aujourd'hui oublié de cette frénésie de nouveaux moyens de déplacement que l'évolution des techniques des années 1900 encourage, est l'aéronautisme domestique évoqué par Frantz Jourdain en 1910 : « Comme l'imprimerie, le dirigeable bouleversera bien des choses et bien des préjugés, et les terrasses de nos maisons dépourvues des toits qu'auront remplacés les terrasses verront s'élever des garages où chacun mettra à l'abri son auto-volant[54]. » En 1908, Georges Bans, chef du secrétariat de l'Aéro-club et pilote de son propre ballon, le « sans nom[55] », avec lequel il survole plusieurs régions de France, avait dressé dans le cadre du *Nouveau Paris* « un curieux relevé des immeubles dont la toiture terrasse se prête dès maintenant aux atterrissages d'aéroplanes ou même de dirigeables [...] indiquant toutes les escales ainsi offertes aux navigations dans l'air ainsi que les espaces libres, Champ de Mars, Trocadéro, Invalides, Tuileries où ils pourront descendre sans gêner la circulation[56] ». Une terrasse d'immeuble privé est même mentionnée dans son rapport, à l'angle du boulevard Bonne-Nouvelle et de la rue de la Lune « dont le propriétaire prévoyant, interdit par bail, à ses locataires de soulever aucune réclamation lorsque, dans un avenir plus ou moins rapproché, cette terrasse pourra servir de station à des véhicules aériens[57] ». Cet enthousiasme, qui nous paraît aujourd'hui bien naïf, est évoqué dans les célèbres romans d'anticipation du caricaturiste Albert Robida (1848-1926), ancien collaborateur du théâtre d'ombres du Chat Noir et membre, lui aussi, du *Nouveau Paris*. Déjà en 1883, dans son *Vingtième siècle*, il avait imaginé le Paris de 1953 encombré d'aéronefs, d'aérocabs et de voyages en tube électropneumatique. Il évoquera ensuite dans *La Vie électrique* de 1892 un petit hôtel particulier de Passy, qui faute d'espaces naturels, possédait de nombreux balcons et terrasses recouvertes de forêts, aux arbres et plantes naines en pot, où « l'embarcadère, à 12 mètres au-dessus du toit, est tout en verre, supporté par une gracieuse et artistique arcature de fer. Une coupole, surmontée d'un phare électrique, abrite quatre ascenseurs desservant les appartements de Monsieur et Madame, les appartements de réception [...] sur l'un des côtés de la plate-forme de l'embarcadère débouche le grand ascenseur de service,

52. *La Critique* du 5 décembre 1902. GP 540 à 543, Hector Guimard, Projet de jardin aux Champs-Élysées, 1902, encre, papier-calque, 60 x 80 cm, 32 x 90 cm, 32 x 104 cm, 32 x 97 cm, collection du musée d'Orsay.

53. *La Critique* du 20 mai 1902.

54. Frantz Jourdain, « Paris ! Beau Paris ! », *Touche à tout*, 15 mars 1910, p. 329-334.

55. Selon une anecdote familiale, Bans aurait emmené en ballon Mata-Hari. Je remercie ici la petite-fille d'Henry Bans pour la transmission des renseignements biographiques sur sa famille.

56. *L'Aérophile* du 1er décembre 1908, p. 492.

57. *Idem.*

près de la remise des aéronefs, haute tour rectangulaire sur un angle de la maison, ayant place pour dix véhicules superposés, avec les ouvertures de ses dix étages sur un des côtés[58] ».

Cette architecture urbaine fantasmée, inversée – l'entrée se faisant désormais par le toit – évoque parfaitement le pittoresque des toits guimardiens, tel l'étonnant campanile effilé du castel Henriette (1899-1903), la tour avec balcon surplombant le castel d'Orgeval (1904) ou encore la terrasse sur les toits de l'hôtel Nozal (1902-1906) qui paraît anticiper la ville moderne de demain telle que les contemporains l'imaginaient. Cette démarche ne paraît pas isolée si l'on songe à l'immeuble du quai Anatole France de 1905 par Richard Bouwens Van der Boijen (1863-1939), à la forme arquée et à la tour centrale semblant attendre un dirigeable, ou encore au bâtiment d'Eugène Chastel (1866-1934) de 1909 pour la revue *La Démocratie*, boulevard Raspail, dominé par une horloge et un belvédère de fer forgé. Par ailleurs, Guimard s'essaiera à la construction de demeures sans escalier principal, remplacé par des ascenseurs, l'un de fer forgé pour l'hôtel Nozal[59] et l'autre de glace sans tain pour son propre hôtel de l'avenue Mozart. L'architecte Marcel Porcher-Labreuille (1895-1986) se souvient que Guimard disait que « l'escalier était d'un encombrement tel que son emploi, remontant à la plus haute antiquité (!) devait être banni[60] ». L'aspect futuriste des recherches architecturales d'Hector Guimard, se confirme par un de ses discours de 1909 à de jeunes architectes, où il leur exprime, dans un élan exalté, sa propre vision de la ville de demain où l'aéronautisme aura toute sa place : « [...] quelle tâche immense, Messieurs, vous incombe, vous et la génération à venir. Pour bien faire, il faudrait presque construire dans le ciel !!! Il faudrait certainement être prêt à faire des volières alléchantes pour ces oiseaux – petits et grands – qui planeront et visiteront nos villes futures. Je prévois des cités nouvelles où les toitures rivaliseront les jardins de Sémiramis[61] !!! »

La redécouverte de ces cercles amicaux inédits où gravite le pionner de l'Art nouveau français durant son début de carrière apporte un éclairage neuf sur ses motivations, sa sociabilité et sa philosophie personnelle. Certes, les archives et témoignages sont encore trop partiels pour définir précisément la teneur réelle de ces relations avec les membres de *La Critique* mais il est désormais certain que le jeune architecte évolua dans un milieu fin-de-siècle, frondeur et mystique, représentatif en cela de l'esprit « décadent » de l'époque, alors en pleine période symboliste. Ainsi, en 1925, Guimard dénonça « la mode du nu » de l'architecture de l'après Première Guerre mondiale, et fustigea « une époque qui ne croit plus au mystère[62] » car tombée,

58. Albert Robida, *La Vie électrique*, Paris, La Librairie illustrée, 1892, p. 130-131.

59. Les Nozal durent à de nombreuses reprises prendre l'escalier de service, seul moyen d'atteindre les étages car l'ascenseur était le plus souvent en panne. Conversation avec les descendants de Léon et Marguerite Nozal.

60. Antony Goissaud, « Le salon d'automne de 1928 », *La Construction Moderne*, 13 janvier 1929, p. 173.

61. Discours prononcé par Hector Guimard lors d'un banquet en 1909. Papiers Adeline Oppenheim Guimard. New York Library, Mss Col 1264.

62. Conférence sur l'architecture faite par Hector Guimard à la radio de la Tour Eiffel, non datée (probablement vers 1925). Papiers Adeline Oppenheim Guimard. New York Library, Mss Col 1264.

selon lui, entre les mains des industriels et des ingénieurs, et où l'artiste ne pouvait plus jouer son rôle de maître d'œuvre. Guimard gagne à être approché à travers le réseau des personnalités oubliées et peu connues qui l'entouraient : quoique longtemps présenté comme la figure de l'artiste solitaire et farouchement indépendant de l'Art nouveau français, il était parfaitement inscrit dans la tradition de sociabilité artistique parisienne. Par ailleurs, l'utilisation du rôle propagandiste de la presse[63] comme la diffusion de cartes postales publicitaires à la gloire de son style, le distinguent de ses confrères par l'adaptation qu'il fait du rôle grandissant du média papier et de l'image, vecteur, pense-t-il, de démocratisation de ses innovations artistiques. Enfin, son réseau amical d'ardents défenseurs de son art conforte, au-delà de l'émulation partagée en faveur d'un renouveau artistique national pour qui l'utopie n'est jamais loin, son opportunisme social voire sa mégalomanie, tempérament que les premiers biographes de ce personnage singulier avaient déjà effleuré.

(Mission des Archives et du Patrimoine culturel,
Ministère de l'Éducation nationale/
Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation)

63. Nous songeons ici à l'organisation d'une exposition d'œuvres ainsi qu'à des conférences que Guimard avait données dans les locaux du journal *Le Figaro* en avril 1899.