



HAL
open science

L'Exposition Universelle de 1900 et le voyage Barcelone - Paris

Mireia Freixa

► **To cite this version:**

Mireia Freixa. L'Exposition Universelle de 1900 et le voyage Barcelone - Paris. Catalonia, 2016, Art Nouveau – Modernisme : Paris – Barcelona, 18, pp.3-17. hal-03647514

HAL Id: hal-03647514

<https://hal.science/hal-03647514>

Submitted on 20 Apr 2022

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.

L'Exposition Universelle de 1900 et le voyage Barcelone - Paris¹

Mireia FREIXA

Universitat de Barcelona
mireia.freixa@ub.edu

Résumé : L'Exposition Universelle de 1900 de Paris revêt une importance particulière pour sa contribution à la diffusion de l'Art nouveau, un style que l'on perçoit pourtant davantage dans la rue que dans les pavillons officiels de l'Exposition construits encore dans un style éclectique. Le pavillon espagnol de José de Urioste devient la référence de la nouvelle architecture *regionaliste* d'Espagne mais cet événement a exercé une influence relative sur l'art et l'architecture en Catalogne car la modernité s'était déjà engagée une dizaine d'années auparavant, sur la voie de ce qu'on a appelé le « premier modernisme », depuis l'Exposition Universelle de Barcelone de 1888. Mais l'exposition de Paris exerce un énorme pouvoir d'attraction sur les artistes et les intellectuels catalans et sensibilise la culture catalane à l'esprit cosmopolite et devient surtout un modèle de ville – grande métropole européenne – dont Barcelone se veut être le reflet. La recherche a été faite à partir de matériaux qui attestent du succès de l'événement : catalogues, cartes postales, brochures touristiques, lettres et documents personnels, conservés dans des archives et avec le magazine hebdomadaire *Pèl & Ploma*.

Abstract: The Paris 1900 Universal Exhibition is particularly important for its contribution to the spread of Art Nouveau, a style that nevertheless collects more in the streets than in the official pavilions of the exhibition, still built in an eclectic style. The Spanish pavilion, constructed by José Urioste becomes the reference of the new regionalist architecture in Spain but this event has had a relative influence on art and architecture in Catalonia. There the modernity had already committed a decade ago, towards what we call « first modernity », since 1888 Barcelona World Exhibition. But the Paris one exerts enormous power of attraction on artists and Catalan intellectuals and sensitizes Catalan culture with a cosmopolitan spirit and becomes mainly a city model – as a modern European metropolis - for Barcelona citizens. This research was made from materials that attest to the event's success: catalogues, postcards, tourist brochures, letters and personal documents in archives and with the weekly magazine *Pèl & Ploma*.

Mots-clés : Exposition Universelle de 1900, Modernisme, Art nouveau, *Pèl & Ploma*, Ramon Casas, Miquel Utrillo.

Keywords: 1900 Paris World Exhibition, Modernisme, Art Nouveau, *Pèl&Ploma*, Ramon Casas, Miquel Utrillo.

De la même façon que certains événements jouissent d'une diffusion extraordinaire sans que l'on sache exactement comment ni pourquoi, l'Exposition universelle de 1900

¹ Cette étude s'inscrit dans le cadre de la production du Groupe de recherche sur l'art catalan du modernisme au *noucentisme* (GRACMON), financé par le Ministerio de Ciencia y Tecnología et par la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya.

organisée à Paris devient un véritable mouvement de masse. Ce phénomène pourrait être comparé à la popularité acquise actuellement par certains romans ou expositions qui, contre toute attente et en marge des circuits de diffusions officielles, deviennent de véritables best-sellers. Le nombre de visiteurs de l'Exposition universelle de 1851 de Londres avait déjà largement dépassé toutes les prévisions et, tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la participation à ce type d'événements ira en augmentant. Cependant, aucun d'entre eux n'obtiendra un succès de public comparable à celui remporté par l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

C'est la société catalane de l'époque, concrètement, qui place l'exposition au cœur des sujets quotidiens. La presse, en l'occurrence, lui consacre des pages régulières. Par ailleurs, l'exposition attire des visiteurs de tous genres, des techniciens de toutes les professions, des architectes, des touristes – dans le sens moderne du terme –, voire de simples ouvriers. Quant aux catalogues et aux ouvrages faisant référence à l'Exposition, ils circulent à profusion. Nombreux sont les architectes et les artistes catalans qui visitent Paris à l'occasion de l'exposition, entre autres Isidre Nonell et Ramon Casas. Mais l'exposition est aussi l'une des raisons qui poussent le jeune Pablo Picasso² à réaliser son premier voyage à Paris, une occasion que les artistes plastiques ne pouvaient pas manquer pour entreprendre un voyage qui allait mettre l'Europe à la portée de leur main. Les communications ferroviaires effacent les distances : on peut désormais se rendre au cœur même de la *Ville Lumière* en une seule journée et en voyageant confortablement. Il ne fait aucun doute que l'Exposition universelle de 1900 à Paris exerce une bien plus grande influence sur les artistes catalans que celles qui s'y étaient déroulées les années précédentes, notamment celle de 1889 – à plus forte raison si l'on considère son rôle déterminant dans la construction d'un monument aussi significatif que la tour Eiffel.

Par ailleurs, l'exposition de Paris revêt une importance particulière pour sa contribution à la diffusion de l'Art nouveau – un style que l'on perçoit pourtant davantage dans la rue que dans les pavillons officiels de l'Exposition –, mais aussi, comme nous le verrons, pour la découverte de la personnalité d'Auguste Rodin. Cependant, nous insisterons sur le fait que ces événements se déroulent en marge de l'exposition officielle – et ce faisant, des pièces exposées dans les pavillons et de l'image qui en est diffusée –, et nous dirons même qu'ils se produisent « malgré » ou « contre » l'exposition elle-même. Dans la présente étude, nous montrerons que le pavillon espagnol de José de Urioste devient la référence de la nouvelle architecture *regionaliste* d'Espagne.

Le pavillon consacré à Rodin sur la place de l'Alma³, aménagé à ses dépens en dehors du site de l'exposition, est un cas spécial. Toute la bibliographie sur l'artiste souligne d'ailleurs l'importance de cet événement. Rodin organise ce montage pour compenser l'échec que représente pour sa carrière le fait que la Société des Gens de Lettres lui annule sa commande du Monument à Balzac. L'exposition remporte un grand succès de public et l'artiste commence alors à asseoir sa réputation auprès de ses pairs catalans. Par manque d'espace, je ne développerai pas ce point qui, par ailleurs, a déjà fait l'objet de plusieurs travaux de recherche⁴.

² En témoigne le dessin publié par Josep Palau i Fabre, *Sortint de visitar l'Exposició*, représentant Picasso, Ramon Pitxot, Ramon Casas, Miquel Utrillo, Carles Casagemas et Germaine. Fusain et pastel, 14,3 x 22,6 cm, Bâle, coll. Galerie Beyeler, reproduit dans : PALAU I FABRE, Josep. *Picasso vivent [1881-1907]*. Barcelona : Ediciones Polígrafa, S.A. (édition non datée [1980]).

³ *Rodin en 1900 : l'exposition de l'Alma*. Paris : Musée du Luxembourg, 2001.

⁴ DOÑATE, Mercè. « Rodin i Catalunya ». *Rodin, Bronzes i aquarel·les del Museu Rodin de París*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 13-30 ; A.A.D. *Auguste Rodin i la seva vinculació amb Espanya*. Barcelona : Fundació « laCaixa », 1996-1997.

Il est possible de reconstruire la façon dont les artistes et les architectes voyageaient, ainsi que les attentes qui les animaient, à partir de matériaux de différents types qui sont conservés dans des bibliothèques aussi bien publiques que privées. L'examen de la presse catalane de l'époque, de livres et de revues, de documents iconographiques, voire de la correspondance elle-même, ouvre de nouvelles perspectives de recherche. En outre, nous connaissons certaines bibliothèques de créateurs et d'architectes susceptibles de nous renseigner sur les revues auxquelles ces artistes avaient souscrit ou sur les livres qu'ils importaient⁵.

Paris 1900, le triomphe de l'Art nouveau mais, officiellement, du régionalisme

L'assistance massive à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, comme nous l'avons dit, contribue à la divulgation en Catalogne, comme dans le reste de la culture occidentale, des formes sinueuses et abstraites de l'Art nouveau – une mode internationale et cosmopolite qui entendait mettre fin aux styles dits « nationaux ». On retrouve aussi cette tendance dans les arts plastiques et dans l'esprit internationaliste des premières avant-gardes artistiques, de l'impressionnisme jusqu'au cubisme et à l'abstraction. Les chroniqueurs de l'époque sont eux-mêmes conscients de l'esprit cosmopolite qui domine l'art et l'architecture à travers l'utilisation d'un langage qu'ils considèrent tout simplement plus moderne. Mais leur implication va bien au-delà : certains commentaires vont même jusqu'à justifier cette tendance en mettant en avant la nécessité de trouver dans ce nouveau goût un juste milieu qui soit favorable à l'exportation. Il s'agissait, en quelque sorte, de rechercher des goûts communs afin de faciliter la circulation d'objets manufacturés. C'est du moins ce qu'avance le critique français, Pierre Marcel, dans un commentaire sur les industries artistiques de l'exposition : « Il est assez probable aussi que l'esthétique deviendra *internationale*. Les styles particuliers à chaque région disparaîtront devant les nécessités de l'exportation »⁶.

⁵ Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée aux ouvrages utilisés par les architectes et les constructeurs – les professionnels ayant contribué le plus à la diffusion du goût Art nouveau. Grâce à la numérisation des catalogues de bibliothèques, nous en savons à présent davantage sur les livres et les publications périodiques auxquels ils pouvaient avoir accès. À cet égard, il faut citer le précieux fonds de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya, créée en 1875 (désignées ci-après sous les sigles ESTAB et UPC, respectivement) ; il est constitué d'un important fonds propre d'ouvrages anciens et d'autres cédés par des particuliers, notamment par l'architecte Àureo Bis Mas de Xaxars ; la bibliothèque del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (l'Ordre des architectes de Catalogne), connue sous le sigle COAC qui abrite le fonds de l'ancienne Associació d'Arquitectes de Catalunya (1890) ainsi que de multiples ouvrages cédés notamment par August Font i Carreras, Adolf Florensa i Ferrer, Enric Catà i Catà et Lluís Domènech i Montaner. Par ailleurs, j'ai eu aussi l'occasion d'examiner la bibliothèque du maître d'œuvres Jeroni Granell i Mundet et de son fils, l'architecte Jeroni F. Granell i Manresa (ici FG). Concernant les livres d'artistes, d'industriels et d'artisans, certains groupes d'œuvres ont été conservés à la Bibliothèque générale des Musées d'art de Barcelone, au Musée national d'art de Catalogne (MNAC), notamment celui ayant appartenu à Alexandre de Riquer et étudié par TRENC BALLESTER, Eliseu ; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernism*. Sheffield : The Anglo Catalan Society Occasional Publications, 1980 ; et d'autres fonds, bien que partiels, de Josep Lluís Pellicer, d'Apel·les Mestres et de Lluís Masriera i Rosés, dont un important album de photographies documentaires est également conservé ; nous citerons aussi les fonds apportés par la famille d'ébénistes Busquets (FB) et par le créateur Josep Pey i Farriol. Finalement, la Biblioteca de Catalunya (BC) et les fonds des universités catalanes, désormais centralisés dans le « Catàleg Col·lectiu de les Universitats Catalanes » (CCUC), nous permettent de localiser un autre type d'ouvrages qui allaient susciter l'intérêt d'un public plus large. Nous marquons toujours l'origine des livres d'époque citées dans le texte.

⁶ MARCEL, Pierre. *Les industries artistiques*. Paris : Librairie C. Reinwald, Schleicher frères & Cie, (édition non datée), p. 276.

Or, l'exposition est placée sous le signe « officiel » de l'éclectisme en vogue ou du néo-rococo le plus pompeux. L'Art nouveau triomphe, comme le soulignera Philippe Julian dans un livre – déjà historique – sur l'exposition⁷, mais seulement dans la rue et dans la vie quotidienne. Pourtant, les entrées des stations de métro conçues par Hector Guimard sont ce qui attire le plus l'attention des visiteurs étrangers. La première ligne de métro qui relie Porte Maillot et Porte de Vincennes est inaugurée en juillet 1900 et la deuxième, le tronçon Étoile-Trocadéro, en octobre de la même année⁸. Nous pourrions citer aussi Maxime, le restaurant qui conserve encore toute sa somptuosité originale, mais aussi des grands magasins comme le Printemps ou le Bon Marché, ou encore le théâtre de la célèbre danseuse Loïe Fuller, conçu par Henry Sauvage. Le nouveau style est également adapté, bien qu'avec de nombreuses réminiscences exotiques, à l'accès principal, connu sous le nom de Porte Binnet, en référence à son créateur René Binnet, et qui consistait en une grande coupole reposant sur trois arcs, dont le plus grand correspondait à l'accès principal, alors que les deux autres étaient situés sur les côtés. Couverte de mosaïques et de plaques en plâtre polychromées, cette porte était agrémentée d'une sculpture stylisée, la *Parisienne*, qui deviendra l'emblème de l'exposition. Les pavillons officiels ainsi que le Grand Palais et les pavillons nationaux optent au contraire pour un éclectisme conventionnel ou se font l'écho des styles architecturaux autochtones désignés sous le nom de *régionalisme*. Tel un énorme pastiche stylistique, l'image si souvent reproduite des pavillons nationaux et des palais des Nations, vus de la Seine, illustre bien cette tendance. Il suffit, par exemple, de se rappeler l'image officielle de l'Exposition, aussi bien du point de vue de l'architecture de ses pavillons que des œuvres qui y étaient exposées. Hormis quelques sections nationales concrètes, nous pourrions citer le cas de la Finlande dont les goûts artistiques évoluent dans les limites de l'éclectisme et de l'art officiel, et où « le nouveau » est censuré avec dureté par les critiques et les artistes.

Comme le signale son biographe Philippe Thiébaud, le grand promoteur de l'Art nouveau en France, Hector Guimard est à peine représenté dans les expositions officielles, bien que ce dernier ait présenté une brochure destinée précisément à faire connaître le « style Guimard ». À l'intérieur du site, l'Art nouveau n'apparaît que dans des éléments secondaires ou décoratifs et, plus particulièrement, dans les arts décoratifs et appliqués des différents pavillons, notamment ceux de l'Allemagne et de l'Autriche, ou dans celui construit par l'Union centrale des arts décoratifs avec des meubles de Louis Majorelle. Dans ce contexte, il convient de signaler que le pavillon espagnol s'oriente vers les options les plus éclectiques. José de Urioste conçoit la construction d'un édifice qui définira une nouvelle ligne d'action dans le panorama espagnol : le régionalisme⁹. « Ai Mare de Deu, a Espanya diuen que no l'han tret del Renaixement espanyol! », lit-on dans *Pèl & Ploma*¹⁰. Mais, curieusement, ce pavillon donnera naissance en Espagne à tout un courant architectural d'inspiration régénérationniste et strictement parallèle au modernisme catalan, désigné sous le nom de *régionalisme*, dont l'architecture nettement inspirée du régénérationnisme dominera le panorama hispanique pendant les deux premières décennies du XX^e siècle.

⁷ *The triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900*. London : Phaidon Press Limited, 1974.

⁸ THIEBAUD, Philippe. « Édicules et entourages du Métropolitain ». THIEBAUD, Philippe (éd.), *Guimard*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 242.

⁹ BUENO FIDEL, María José. *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga : Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos de Málaga, 1987, p. 101-113.

¹⁰ COLL, Pere. « Exposició Universal de París. Abans de tirar el teló ». *Pèl & Ploma*, 46-47 (21 avril 1900). Les pages des premiers numéros de *Pèl & Ploma* ne portent aucune numérotation. L'orthographe a été modernisée en catalan et en français.

Le pavillon espagnol conçu par José Urioste abandonne la tradition orientalisante qui s'était instaurée lors de précédents événements¹¹ et s'inspire désormais de l'architecture plateresque. En 1900, après le « désastre de 98 » et en plein processus régénérationniste, on cherche à donner une nouvelle image de l'Espagne¹². L'architecture qui se développe dans les villes universitaires d'Alcalà et de Salamanque, berceaux de l'humanisme hispanique à la fin du XV^e et au XVI^e siècle, devient alors le modèle idéal. Le style plateresque réapparaît, mais dans une version civile, pourrait-on dire. Ce style, également appelé « isabélin » ou « des Rois Catholiques », est une savante combinaison de gothique tardif et d'éléments décoratifs inspirés des styles mudéjar et Renaissance ; mais c'est surtout un style ancré dans la plus pure tradition castillane. Dans un hommage que lui rendent ses concitoyens, Urioste reconnaît lui-même qu'il s'agit d'« un style dont le caractère s'affirme en Espagne, à une époque glorieuse de notre histoire, celle de la fondation des universités »¹³. Dans une étude décisive sur les pavillons espagnols des expositions universelles¹⁴, Maria José Bueno précise que ce n'était pas la première fois qu'un projet de style plateresque était présenté. Avant la révolution de septembre 1868, le gouvernement conservateur s'inspire également de ce style pour l'Exposition universelle de Paris de 1867, raison pour laquelle les gouvernements libéraux postérieurs le rejettent au profit d'autres modèles. Le style arabisant – en particulier, celui qui s'inspire directement de l'Alhambra – finit par recueillir le plus large consensus, tandis que dans l'Exposition universelle de Paris de 1889, Arturo Mélida opte pour synthétiser avec une pondération très éclectique les styles mudéjar, gothique isabélin – de l'époque de la Reine catholique – et plateresque.

Le pavillon d'Urioste sert de point de départ pour définir une nouvelle manière de faire de l'architecture en Espagne – il s'agit réellement du dernier style *historique* –, et que nous connaissons sous le nom de *régionalisme*. Comme nous venons de le dire, ce courant s'inscrit dans la continuité logique de l'idéologie de la génération de 98, bien qu'il soit plus tardif et que sa base sociale se soit élargie, ne se limitant donc plus à un groupe restreint d'intellectuels. Dans son œuvre *Andanzas y visiones españolas* notamment, Miguel de Unamuno évoque la tour de Monterrey de Salamanque, ville dans laquelle il exerçait en tant que professeur, en ces termes : « [La tour de Monterrey] me rappelle notre Renaissance, la Renaissance espagnole, l'« espagnolité » éternelle devenue pierre de vision, et me pousse à dire que je suis espagnol »¹⁵. Nous disposons de nombreuses études sur l'architecture régionaliste espagnole, menées par le professeur Alberto Villar Movellán, et toutes s'accordent pour faire ressortir son caractère régénérationniste, ouvert aux progrès techniques, mais opposé au modernisme ou à l'Art nouveau – ces derniers étant censurés pour leur caractère cosmopolite et exotique. Le régionalisme prend ainsi une orientation clairement divergente de celle de l'architecture du modernisme catalan.

¹¹ Voir NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 314-315. Le style du pavillon est acclamé à l'unanimité par la presse de l'époque, notamment dans *Arquitectura y Construcción*, 48 (1899), p. 53-56, revue dirigée par Manuel Vega March, architecte très proche des modernistes catalans.

¹² ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo*. Madrid : Taurus, 2001.

¹³ CABELLO LAPIEDRA, Luis María. « Banquete al Sr. Urioste ». *Resumen de Arquitectura*, 12 (1900), p. 174-175, cité par Maria José Bueno, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴ *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga : Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1987.

¹⁵ Cité par NAVASCUES PALACIO, Pedro. « Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930) ». *Arquitectura y vivienda*, 3 (1985) ; ressource en ligne : <http://oa.upm.es/6595/> (consultée le 10 octobre 2014).

L'écho de l'exposition en Catalogne et l'intérêt qu'elle suscite

Mais l'exposition, vraiment, exerce un énorme pouvoir d'attraction sur les artistes et les intellectuels catalans. Comme nous le verrons, de nombreux matériaux, catalogues, cartes postales, brochures touristiques, lettres et documents personnels sont conservés et attestent le succès de l'événement. Dans le cadre de cette étude, nous pouvons avancer l'hypothèse que cet événement a exercé une influence relative sur l'art et l'architecture, car la modernité s'était déjà engagée une dizaine d'années auparavant sur la voie de ce qu'on a appelé le « premier modernisme », à savoir la période comprise entre 1888 – date de l'Exposition universelle de Barcelone – et le tournant du siècle¹⁶. Des architectes comme Gaudí ou Domènech i Montaner avaient déjà créé des œuvres significatives et, dans le champ des arts plastiques, ils s'étaient assimilés en l'espace de dix ans seulement aux courants modernes, de l'impressionnisme au symbolisme et au postimpressionnisme. L'exposition de 1900 sensibilise la culture catalane à l'esprit cosmopolite et devient surtout un modèle de ville – grande métropole européenne – dont Barcelone se veut être le reflet.

À partir des publications générées par l'Exposition et qui sont conservées dans les bibliothèques précitées, nous pouvons nous faire une idée précise de la répercussion de l'exposition dans la culture catalane. Dans un premier temps, je commenterai brièvement les catalogues et les livres généraux, ainsi que ceux consacrés à des questions techniques, d'un intérêt évident pour l'industrie locale croissante. La *Revue technique de l'Exposition universelle de 1900*¹⁷, écrite par un comité d'ingénieurs, d'architectes, de professeurs et de constructeurs, est l'un des ouvrages les plus consultés dans ces centres. Il est constitué de deux tomes, dont le premier est consacré à l'architecture et à la construction, et le deuxième à la mécanique, accompagné d'un atlas contenant des photographies et des plans des principaux édifices. J'ai également localisé divers exemplaires des fascicules publiés par la veuve de Charles Dunod¹⁸ sur des thèmes monographiques comme les moteurs hydrauliques, les machines à vapeur, les machines frigorifiques ou le matériel agricole. Cependant, la collection complète des catalogues officiels de l'Exposition¹⁹ n'est pas conservée à Barcelone, bien que Ramon Casas affirme avoir acheté les vingt volumes pour Utrillo²⁰. Cependant, le tome XII, qui correspond à une partie de la section d'Agriculture, est conservé à la Chambre de commerce de Barcelone²¹.

Les deux grandes expositions d'art organisées au Grand Palais, celle de peintres français du XIX^e siècle, connue sous le nom de « Centennale », et celle consacrée à l'art de tous les pays de ces dix dernières années, connue sous le nom de « Décennale », reçoivent le même traitement. La critique catalane se montre très sévère à l'égard des contenus des expositions, en particulier de ceux de la Décennale. Le manque d'intérêt envers ces manifestations peut expliquer qu'aucun catalogue n'en ait été conservé. Par

¹⁶ FREIXA, Mireia. *El modernismo en España*. Madrid : Ediciones Cátedra, 1986, p. 97-106.

¹⁷ *Première partie : Architecture et construction*. Paris : Bernard & Cie, 1900-1902. *Deuxième partie : Matériels et procédés généraux de la mécanique*, etc. Dans la bibliothèque du COAC et ETSAB.

¹⁸ La maison d'édition de la veuve de Charles Dunod se spécialise dans la publication d'ouvrages techniques, y compris des comptes-rendus des congrès tenus lors de l'Exposition. Dans la bibliothèque de l'UPC.

¹⁹ *Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel*. Lille : L. Danel, 1900, 20 volumes ; UTRILLO, Miquel. *Pèl & Ploma*, 48-49 (5 mai 1900), p. 2-3.

²⁰ CASAS, Ramon. « Pèl & Ploma a París ». *Pèl & Ploma*, 57 (1^{er} août 1900), p. 7.

²¹ En provenance de la Càmara de Comerç (Chambre de commerce). Dans la bibliothèque de la Universitat Pompeu Fabra.

contre, c'est probablement l'*Exposition rétrospective de l'art français*²² qui accueillera le plus grand nombre de visiteurs. Nous en avons localisé plusieurs exemplaires, dont un grâce à l'ex-libris de l'architecte Francesc Folguera. Cette exposition traitait avec force détails des arts appliqués et décoratifs, un sujet auquel la Catalogne de l'époque était très sensible.

Par ailleurs, l'exposition génère aussi une série de publications spécialisées en art et en architecture qui seront largement diffusées. Certaines œuvres contenant de nombreuses illustrations telles que *L'architecture et la sculpture à l'Exposition de 1900*²³ ou *Les Beaux-Arts et les arts décoratifs* de L. Bénédicte [et al.]²⁴, mettront en évidence à quel point l'Art nouveau apparaît davantage dans le design de vitrines ou d'installations que dans l'architecture ou dans les contenus des expositions. Il existe également un grand nombre de textes spécifiques sur la « Centennale » et la « Décennale », sur la rétrospective de l'art français et sur les arts industriels des différents pavillons.

Finalement, j'ai recueilli une quantité considérable de documentation d'ordre plus général, des souvenirs de l'exposition ou des livres et des opuscules touristiques. Il s'agit, pour la plupart, de recueils photographiques tels que l'*Album photographique Exposition 1900*, édité par A. Taride²⁵. Les guides sont également importants, notamment celui édité par Hachette, dont un volume est conservé, en l'occurrence celui ayant appartenu au diplomate catalan Eduard Toda²⁶, ou le *Guide-boussole* qui comprend une carte et une boussole²⁷. Parmi les sources complémentaires, je peux également citer l'affiche *Vue panoramique de l'Exposition universelle de 1900* de Lucien Baylac²⁸ qui offre une vue d'ensemble avec les principaux palais et la tour Eiffel, ou le plan pliable du site offert en cadeau par les grands magasins de La Samaritaine²⁹.

Visiblement, le succès de la culture française est tel que le pavillon de la Sécession viennoise de l'exposition de Paris³⁰ éveille aussi l'intérêt du public ; et c'est ainsi qu'apparaissent des versions françaises de la revue autrichienne la plus moderne, *Inne-Dekoration*³¹. L'accueil réservé à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin, en 1902, est un autre cas intéressant. Il s'agit sans aucun doute de la plus grande contribution italienne à la culture de l'Art nouveau car la publication qui divulgue l'exposition à Barcelone est un livre édité par Alexander Kock à Darmstadt qu'on connaît selon une édition française³².

²² *Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800*. Paris : Impr. Lamerrier, Éd. Baschet (édition non datée [1900]). Dans la bibliothèque du COAC.

²³ Paris : Guérinet, Armand, 1904. Dans la bibliothèque du UPC.

²⁴ Imprimé par la Gazette des Beaux-Arts. Dans la bibliothèque du COAC. Il s'agit d'un don de D. Arturo Andreu à l'ancienne Asociación de Arquitectos. Roger Marx publie le même article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et sous forme de monographie (1901), Paris : Delagrave éditeurs. Il s'agit de la continuation d'un livre similaire écrit sur l'Exposition universelle de 1889.

²⁵ Paris : A. Taride Éditeur (édition non datée). Dans la bibliothèque du COAC et BC.

²⁶ *Paris-Exposition : guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition*. Paris : Hachette, 1900. Dans UPC et Biblioteca Toda d'Escornalbou.

²⁷ BROCHERIOUX, E. *Guide-boussole : exposition et Paris*. Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff (édition non datée). Dans la BC.

²⁸ 93 x 66,7 cm, lithographie, éditée à Toulouse, B. Sirven Imp. Édité. Dans la bibliothèque du COAC.

²⁹ 1 plan pliable. *Exposition Universelle 1900. Paris*. Paris : Grands magasins de La Samaritaine. Dans la bibliothèque du COAC.

³⁰ *Catalogue des sections autrichiennes*. Vienne : Impr. Impériale-Royale de l'État, 1900. Dans le COAC.

³¹ Dans COAC et FB.

³² *L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin*. Darmstadt : Librairie des arts décoratifs (édition non datée). Dans COAC/FB/FG, également dans le fonds Pey.

L'Exposition dans *Pèl & Ploma*

Mais si les matériaux conservés permettent de justifier l'ampleur des répercussions de cet événement, les publications constantes qui y font référence dans la presse catalane constituent aussi le revers de la médaille. La réalisation d'une étude exhaustive étant impossible par manque d'espace, je me suis centrée sur une revue concrète, *Pèl & Ploma*, la revue d'« art » dessinée par Ramon Casas et écrite par Miquel Utrillo, une œuvre de référence au sein de la bourgeoisie catalane. Tous deux connaissent très bien Paris. Utrillo visite la ville de façon assidue comme tant d'autres artistes de l'époque et Casas y passe un séjour de longue durée, entre mars et octobre 1900³³. Cette publication nous permet non seulement de suivre le déroulement de l'événement, mais aussi d'apprécier la critique mordante dirigée contre les goûts artistiques et les agissements des gouvernements et des commissions.

Dans un premier temps, on pense que l'exposition peut offrir une image de la peinture espagnole différente de celle qui avait été divulguée au cours des expositions nationales. La présence du Catalan Eduard Toda en tant que consul d'Espagne dans cette ville contribue à alimenter les attentes de renouvellement : « Per fi durant la pròxima exposició de París tindrem un amic que entendra els interessos morals a més dels materials... »³⁴, disait Miquel Utrillo. Toda (1855-1941) était originaire de Reus et ami d'enfance de Gaudí. Dans l'exercice de sa mission comme diplomate, il voyage en Extrême-Orient et devient un important collectionneur. Entre 1898 et 1900, il a vécu à Paris³⁵. En 1901, il se rend à Londres, puis il abandonne la carrière diplomatique pour se consacrer aux affaires privées³⁶.

Cette affirmation est formulée par Utrillo le 22 juillet 1899. Or, le 29, un article intitulé « La pintura d'aquí a l'Exposició de París » commence à susciter de la méfiance envers l'orientation esthétique de l'art espagnol sélectionné pour l'exposition. Le duc de Sesto est alors nommé commissaire de la Section espagnole et, à travers la sélection des œuvres, il finit par reproduire une image fidèle de l'Espagne officielle – comme dans les expositions précédentes –, bien que la « nouvelle peinture » soit déjà connue et très appréciée par certains collectionneurs³⁷. La situation nourrit le pessimisme des critiques français. La revue publie une lettre d'un critique, dont le nom n'est pas cité mais qui est considéré comme le critique le plus important de Paris, qui suggère que « pour qu'ils se noient parmi des croûtes prétentieuses, il vaut mieux que vos amis s'abstiennent de ne pas faire le jeu parmi ces pompiers. C'est mon avis »³⁸. Néanmoins, malgré les réticences manifestées à l'égard de l'orientation officielle donnée progressivement aux beaux-arts dans l'exposition, les informations contenues dans la revue n'en demeurent pas moins exhaustives. Tous les communiqués du commissariat royal, qui se retrouve finalement entre les mains du marquis de Villalobar³⁹, sont publiés, de même que toutes

³³ UTRILLO, Miquel. « Ramon Casas se n'ha anat a París ». *Pèl & Ploma*, 40 (3 mars 1900) ; COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art*. Barcelona : El Centaure Groc, 1999, p. 131-132.

³⁴ UTRILLO, Miquel. « Toda consul a París ». *Pèl & Ploma*, 8 (22 juillet 1899).

³⁵ GORT, Jordina. *Eduard Toda i Güell, un intel·lectual pragmàtic* ; ressource en ligne : <http://centredamicsdereus.cat/eduard-toda-i-guell-un-intel%2%B7lectual-pragmatic/> (consultée le 7 mars 2016).

³⁶ Sur Eduard Toda voir, GORT OLIVER, Jordina. *Eduard Toda i Güell. Ideologia i escriptura (1855-1941)*. Barcelona : Universitat de Barcelona, Tesi doctoral, 2012 ; GINÈS BLASI, Mónica. « Eduard Toda i Güell : From Vice-Consul of Spain in China to the Renaixensa in Barcelona (1871- 84) ». *Entremons. UPF Journal of World History*, 5 (juin 2013), p. 2-18 ; ressource en ligne : <http://www.raco.cat/index.php/Entremons/article/viewFile/266753/354375> (consultée le 7 mars 2016).

³⁷ UTRILLO, Miquel. « La pintura d'aquí a l'Exposició de París I ». *Pèl & Ploma*, 9 (29 juillet 1899).

³⁸ « La pintura d'aquí a l'Exposició de París II ». *Pèl & Ploma*, 11 (12 août 1899).

³⁹ *Pèl & Ploma*, 12 (19 août 1899) ; 20 (14 octobre 1899).

les informations utiles pour les artistes désireux de participer à l'événement, ainsi que les caractéristiques des formulaires d'inscription ou les photographies qui devaient être envoyées pour participer à la sélection.

L'année suivante, une fois l'exposition inaugurée, les chroniques de Casas et d'Utrillo continuent de dénoncer avec dureté la qualité de l'architecture et des œuvres d'art exposées dans les pavillons officiels : « Hi ha tants disbarats que sembla una novel·la de *risa* »⁴⁰. Mais en même temps, ils deviennent de fervents chroniqueurs de l'événement. *Pèl & Ploma* publie une chronique hebdomadaire de l'exposition, toujours accompagnée de dessins de Casas, qui permet au public catalan de suivre dans le détail la construction des pavillons⁴¹, les cérémonies d'inauguration⁴², etc. Pourtant, le ton critique de ces textes est indéniable, non seulement en référence au caractère scénographique de l'architecture, mais aussi aux styles utilisés dans les pavillons nationaux : seuls ceux de l'Autriche et de l'Allemagne sont défendus, tandis que ceux de l'Espagne et de l'Italie sont jugés avec sévérité : « Posant vins en temples gòtics, barralons [*sic*] en quioscos àrabs, olives en vitrines Lluís XV, i tintes litogràfiques en armaris de mosaics de la Alhambra, estrafets en paper i cartró. El resultat que obtenen al costat de les altres seccions és d'un mareig que calma la curiositat del visitant de més bona voluntat »⁴³.

Par contre, les chroniques rédigées à quatre mains par les deux amis ont un ton très différent. Elles sont illustrées par Casas et ne portent plus sur l'exposition ; elles se limitent à décrire la réalité qui les entoure, les visiteurs et les citoyens de Paris, les nouvelles inventions comme la plateforme mobile, les amusements populaires ainsi que les différentes expositions qui deviennent une recreation de coutumes et de types⁴⁴. La prodigieuse facilité de Ramon Casas pour le dessin et les descriptions vivantes d'Utrillo teintent d'ironie les pages de *Pèl & Ploma*, tout en offrant une vision complète de l'image que l'exposition de Paris offrait au public de l'époque.

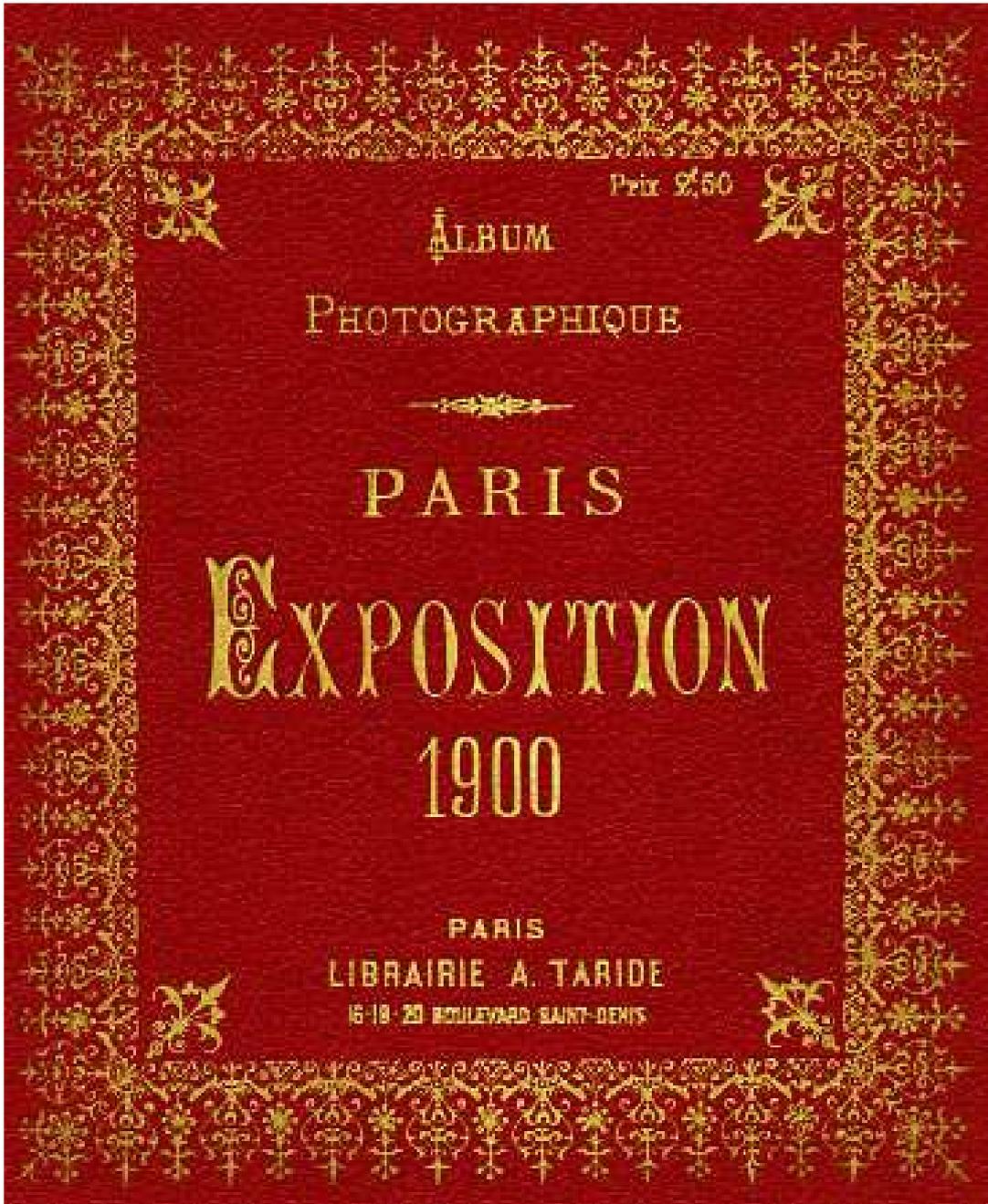
⁴⁰ CASAS Ramon. « Pèl & Ploma a París ». *Pèl & Ploma*, 57 (1^{er} août 1900), p. 7.

⁴¹ COLL, Pere. « Exposició Universal de París. Abans de tirar teló ». *Pèl & Ploma*, 46-47 (21 avril 1900), p. 1.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ UTRILLO, Miquel. *Pèl & Ploma*, 48-49 (5 mai 1900), p. 2.

⁴⁴ La série commence par un voyage d'Utrillo à Paris et se poursuit avec des dessins de Casas. Les chroniques sont rédigées par Utrillo. *Pèl & Ploma*, 46-47 (21 avril 1900), p. 2-5 ; 53 (1^{er} juin 1900), p. 6-7 ; 54 (15 juin 1900), p. 6 ; 57 (1^{er} août 1900), p. 6-7.



Album photographique Exposition 1900. Paris : A. Taride. Bibliothèque du COAC. Barcelone.



José de Urioste, Pavillon Espagnol. Exposition Internationale de Paris. 1900.
Madrid : Archivo General de Palacio



Lucien Baylac, *Vue panoramique de l'Exposition universelle de 1900*. Lithographie, 72 x 93 cm. Collection particulière. Open access
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_panoramique_de_l%27exposition_universelle_de_1900.jpg

Num. 46 & 47 Barcelona 21 d'Abril de 1900 25 cents.

Pèl & Ploma



EXPOSICIÓ UNIVERSAL
* * * DE PARÍS * * *

Abans de tirar teló

CARTA DE PARÍS

Abril de 1900

CERTAT Tirillo: Per una vegada solament deixem pendre una mica de llisc en el teu domini del Pèl & Ploma.

Acompanyat del Gosca m'he passejat per entremès de ruma, fane, pole i guix en l'Exposició Universal, i com ho que m'propocava era donar-te notícia per a els llegidors del Pèl & Ploma

de les noves impressions, aquí te les envio, i podrà esser que siguin dolentes, però pug assegurar-te que són fetes amb tota la

que amb tot fics callerada.

Les parets són pintades a l'aeris, i d'un color són d'un color de rosa d'ammotilla i de l'altre d'un terríca de rucola; sembla que l'color sels ha acollat per a fer-ho tot igual.

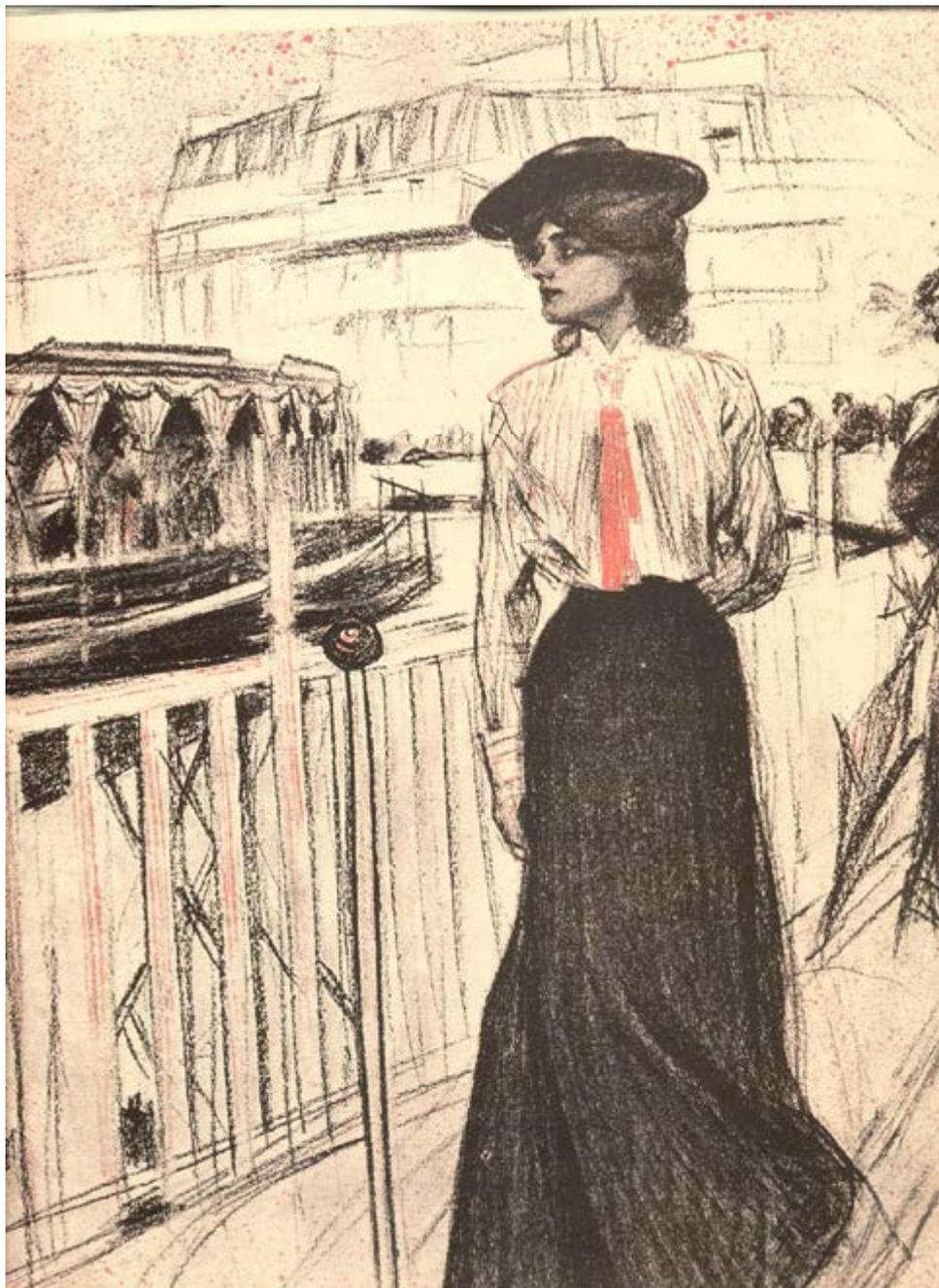
Les armes, com te deia, estan molt senyualic però com si Catalunya no existís, ni Navarra formés part de l'Estat Espanyol, els han deixat pel comú, puix s'ha emen *Los fenos y las Torres de Gascón*, i una altra com era i falles (que diuen que és



« Exposició Universal de París, Abans de tirar teló ». *Pèl & Ploma*, 46-47 (21/04/1900), p. 1



Ramon Casas, « L'estranger ». *Pèl & Ploma*, 46-47 (21/04/1900), p. 5



Ramon Casas, « La Plataforma mobible ». *Pèl & Ploma*, 57 (01/08/1900), p. 7