



**HAL**  
open science

## **Le castel Béranger d'Hector Guimard : une utopie saint-simonienne fin-de-siècle**

Bruno Montamat

► **To cite this version:**

Bruno Montamat. Le castel Béranger d'Hector Guimard : une utopie saint-simonienne fin-de-siècle. Sculptures : Études sur la sculpture | XIXe-XXIe siècle, 2023, 9, pp.10-20. <hal-04459153>

**HAL Id: hal-04459153**

**<https://hal.science/hal-04459153v1>**

Submitted on 19 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License



Fig. 1 : Hector Guimard, Façade du castel Béranger, planche 1, Paris, Rouam & Cie, bibliothèque de Zurich.

# Le castel Béranger d'Hector Guimard : une utopie saint-simonienne fin-de-siècle

Bruno Montamat

*La courbe est la ligne géométrique  
de la beauté et du bonheur*<sup>1</sup>.

Face à l'autonomisation grandissante des pratiques artistiques au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement réformateur de l'Art nouveau peut être vu comme un moment de réaction esthétique par sa volonté farouche de replacer l'architecture à la tête des arts. « L'architecte d'Art » autoproclamé<sup>2</sup>, Hector Guimard, fut sans doute l'artiste de la période qui a exprimé le plus intensément cet idéal d'œuvre d'art total en dessinant le moindre élément décoratif de son célèbre immeuble de rapport du XVI<sup>e</sup> de Paris, le castel Béranger (1894-1898). Suite à sa rencontre à l'été 1895 avec Victor Horta, une ligne dynamique harmonisa un bâtiment néo-médiéval assumé au pittoresque d'un *Domestic revival* francisé. L'abscons slogan publicitaire vanté par Guimard, « logique, harmonie, sentiment » s'éclaire à la lecture d'un de ses écrits de 1896

récemment redécouvert révélant autant l'appartenance de son esthétique au courant idéaliste fin-de-siècle qu'au crédo belge de la « maison-portrait » :

Une table, un siège, une tenture, un vitrail seront œuvres d'art complètes si l'artiste a compris et idéalisé l'utilité de son sujet, exprimé le caractère de la matière et respecté le sentiment du milieu auquel il destine ces œuvres<sup>3</sup>.

Car l'ornementation sinueuse si caractéristique du décor guimardien puise moins sa source dans une citation littérale de la nature, ni d'ailleurs dans une insaisissable « ligne coup de fouet » que dans la manifestation de la mécanique des fluides<sup>4</sup>. L'architecte poète s'en était d'ailleurs expliqué en 1897 dans la revue symboliste *L'Ermitage* :

M. Guimard juge que les éléments décoratifs doivent être cherchés en dehors des formes que nous fournit la Nature, et que les lignes et les courbes que l'on combine pour leur harmonie, leur caprice ou leur souplesse, ne doivent rien rapeler d'existant<sup>5</sup>.

Dès lors, ce rationalisme violletleducien porté à son paroxysme et sublimé par des aspirations

1. Joséphin Péladan lors d'une conférence en Belgique en 1892. Rapporté dans *Art Nouveau Belgique*, Jacques-Grégoire WATELET (dir), Bruxelles, Exposition Palais des beaux-arts, 1980, p. 185.

2. « M. Guimard – par quel concept aveuglé ? – prétend être un architecte d'art [!] et avoir créé un style ! Je veux périr si l'architecte ne doit pas être un architecte d'art toujours [...] Son architecture dénonce plus d'une parenté. Elle a des aïeux lointains en Extrême-Orient, en orient, en Espagne, et son ascendant le plus direct est un Belge. » Pascal FORTHUNY, « Le Meuble à l'Exposition », in *Le Mois littéraire et pittoresque*, décembre 1900, p. 702.

3. Hector GUIMARD, « D'Art », in *La Critique*, 20 mai 1896, p. 77-78.

4. Laurent BARIDON, « La fluidité architecturale et urbaine : une recherche de nouveaux paradigmes au XIX<sup>e</sup> siècle », in *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 193-202.

5. Gustave SOULIER, « L'Architecture nouvelle, une maison », in *L'Ermitage*, avril 1897, p. 268.

idéalistes s'affilie naturellement aux théories architecturales saint-simoniennes<sup>6</sup> annoncées par César Daly dès 1869 : un style nouveau apparaîtrait le jour où la figure géométrique de l'ellipse combinerait l'esthétique et le constructif à partir des ressources matérielles de la science et de l'industrie<sup>7</sup>. Dans sa retraite utopiste de Ménilmontant, l'un des adeptes spirituels de cette doctrine fondatrice pour les idées au XIX<sup>e</sup> siècle, Michel Chevalier (1806-1879), n'avait-il pas prophétisé dès la Monarchie de Juillet que « l'architecture, comme théorie des constructions [était] un art incomplet. La notion de la mobilité, du mouvement, y manqu[ait]. Durée – solidité – mouvement ou mobilité sont les trois conditions d'une bâtisse [...] il y a un continuel mouvement qui agite toute construction, ne fût-ce que le choc de l'air, le choc des ondes lumineuses. Tout bâtiment doit être fait de manière à recevoir le MOUVEMENT et à le rendre, et on ne construit qu'en vue de RÉSISTER au MOUVEMENT<sup>8</sup> » ?

*« Par son goût et par son luxe,  
la Femme tient dans sa main, le pain  
de l'artisan, la fortune de l'artiste<sup>9</sup> »*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme « saint-simonienne » était une insulte proférée à l'encontre des femmes libres. Il faisait référence aux adeptes de cette idéologie politico-industrialo-spirituelle fondée par Claude de Saint-Simon dans les années 1820 qui s'était proposée, entre autres, d'affranchir la femme du patriarcat séculaire. La commanditaire du castel Béranger, « M<sup>me</sup> veuve É. Fournier », a longtemps été présentée comme une riche veuve anonyme de la bourgeoisie catholique de Passy soucieuse de faire fructifier avantageusement

son patrimoine. Pourtant, choisir ce jeune architecte séducteur et hâbleur ne pouvait être considéré comme sans risque pour qui souhaitait respecter la discrétion et les conventions de ce milieu conservateur. En réalité de religion protestante, Anna Boingnières (1835-1923) est née d'une mère anglaise, veuve depuis 1891 d'Émile Fournier, descendant de puissants manufacturiers en draps de Lodève (Hérault) par lesquels elle est alliée à l'élite intellectuelle et industrielle du Second Empire (les Chevalier, les Leroy Beaulieu, les Le Play). Le « père » saint-simonien Michel Chevalier est même leur témoin de mariage à l'oratoire du Louvre en 1860. Après avoir vécu dans le cosu VIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Anna Fournier avait acquis en 1890 sur ses deniers personnels un hôtel particulier austère à la lisière du bois de Boulogne dans lequel l'architecte Alexandre Durville (1844-1922) avait effectué 40 000 francs de travaux. À l'époque où elle chargea Guimard de lotir le terrain de la rue La Fontaine que son mari avait acheté en 1861, elle vivait retirée avec sa fille aînée Marguerite (1861-1945), fraîchement divorcée d'un officier mangeur de dot, Alexandre Cossins de Belvalle, et sa fille cadette Madeleine (après 1861-1933), soignée périodiquement pour ses crises d'épilepsie dans le réputé et discret établissement hydrothérapique d'Auteuil. Cette dernière, diminuée intellectuellement, n'ayant « aucune valeur de l'argent ni de la consistance de sa fortune, commettant à ce sujet les erreurs les plus grossières, l'exposant aux pires dangers et la livrant sans défense à toutes les entreprises de gens malhonnêtes<sup>10</sup> » avait été l'objet de mesures conservatoires prises en urgence par sa mère de 1897 à 1899 afin d'être interdite de gestion de ses biens et de sa personne malgré son opposition<sup>11</sup>.

Si des archives familiales complémentaires manquent à ce jour, force est de constater

6. Antoine PICON, *Les Saint-Simoniens, Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002.

7. Marc SABOYA, *Presse et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Picard, 1991.

8. Michel CHEVALIER, « Le Temple », in *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, P. RÉGNIER (dir.), Du Lérot, Tusson, 1992 [1853], p. 237-243.

9. Marius VACHON, *La Femme dans l'art : les protectrices des arts, les femmes artistes*, Paris, Rouam, 1893, p. 607.

10. AD Paris, DU5 1026, procès Veuve Fournier contre Demoiselle Fournier, 29 décembre 1897.

11. Par jugement de la cour d'appel du 18 mars 1899, Madeleine Fournier est interdite de gestion de ses biens et de sa personne, placée sous la tutelle du vice-président de la Société générale, Georges Lemarquais.

qu'après ces pénibles événements, la situation financière des Fournier se dégrada : Anna Fournier se sépara de son hôtel de la rue Adolphe Yvon pour s'installer dans un immeuble banal de la même rue jusqu'au remariage de sa fille ainée avec le chef d'escadron Aimé Schneider (1867-?). Ensuite domiciliée modestement à la « maison du Roule », couvent tenu par la congrégation de Notre-Dame, elle fut même poursuivie en justice par Guimard en 1906 pour un règlement d'honoraires en souffrance. À son décès en 1923, l'héritage conséquent de son mari (propriété dans l'Hérault, rentes et actions) a disparu, la valeur du castel Béranger ne parvenant pas à rééquilibrer une succession né-



Fig. 2 : Anonyme, Hôtel Fournier, rue de la Tour, puis rue 18 Adolphe Yvon (XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris), photographie, première guerre mondiale. Fonds James H. Hyde papers, New York Historical society.

gative, écrasée par un lourd emprunt souscrit en 1905. Ce contexte économique et familial des plus singuliers éclaire d'un jour nouveau la construction de ce bâtiment hybride de l'Art nouveau. Le tapage médiatique fait autour de « la maison moderne » par le jeune architecte (publication d'une monographie, articles de presse complaisants, conférence dans les salons du *Figaro*) se devait de justifier aussi bien l'effort d'art moderne félicité par le premier ou premier prix au concours de façades de la ville de Paris que la solvabilité de l'opération. L'usage de la presse à des fins de propagande appartenaient enfin aux moyens d'influences ??? modernes que les saint-simoniens encourageaient, ce qui permettait à Guimard de complimenter d'une manière assez obséquieuse une propriétaire qui n'avait « pas craint d'exposer hardiment ses capitaux en les mettant au service d'une tentative, dont le succès pouvait être problématique<sup>12</sup> ». L'honorable Louis Charles Boileau<sup>13</sup> dans l'organe officiel de la Société des architectes français

*L'architecture* n'était pas dupe de cette réclame effrénée strictement prohibée par la profession, ni de l'affichage économique exagéré, voire mensonger de cette « bâtisse de luxe » :

Je veux bien que ce soit du luxe le moins cher et le meilleur, parce qu'il est le plus durable ; ce n'en est pas moins du luxe. Le pittoresque, les matières précieuses comme le grès émaillé, tout le soin que vous prenez de dessiner les moindres détails, l'exclusion des camelotes de l'industrie moderne, autant de choses et de raisons qui aboutissent à des majorations du coût ordinaire de la maison banale. [...] Vous avez travaillé pour une certaine clientèle qui peut être sensible aux pensées d'art jetées un peu partout dans votre œuvre<sup>14</sup>.

Dès lors, quelle place attribuer à Madeleine Fournier dans le projet de cet immeuble de rapport familial dont les sobres plans avaient été validés par sa mère en 1895 ? Était-ce elle qui avait donné carte blanche (et crédit illimité) à Guimard pour qu'il applique dans le second œuvre les théories belges d'individualisation et de mise en mouvement de la matière qui se révéleront extrêmement dispendieuses ?

12. HECTOR GUIMARD, *L'Art dans l'habitation moderne le Castel Béranger*, Paris, Rouam, 1898, p. 7.

13. Son père, l'architecte Louis Auguste Boileau était un disciple du doctrinaire saint-simonien Philippe Buchez.

14. Louis Charles BOILEAU, « Causerie », in *L'Architecture*, 15 avril 1899, p. 131-132.

Face au scandale esthétique, mondain et financier, l'anonymisation finale du bâtiment qui devait primitivement s'appeler le castel Fournier pourrait accréditer cette thèse.

« *Le temple entier pourra être un orchestre mugissant, un thermomètre gigantesque [...] un temple pile de Volta*<sup>15</sup> »

L'aspect riant du castel Béranger tient autant à sa généreuse polychromie issue de l'observation des bâtiments de l'antiquité et du Moyen Âge qu'aux progrès techniques des produits de l'industrie céramique française. La maîtrise toujours plus précise de la température des fours grâce à la vapeur et l'électricité avait considérablement amélioré la résistance des pièces ainsi que la diversification des couleurs. La galerie des machines, clou de l'exposition de 1889, était ornée précisément en façade des allégories sculptées de ces deux forces motrices<sup>16</sup> à l'origine de l'industrialisme, cœur de la société de l'avenir rêvée des saint-simoniens. Par logique rationaliste et véracité toute violetteducienne, le registre décoratif extérieur du castel Béranger renvoie à ces énergies dynamiques en charge de l'illustration de la structure interne : le bâtiment sur cour reçoit deux tympanes représentant un visage indéfini émergeant de la vapeur alors que le plus prestigieux, sur la rue, symbolise, non sans humour nous le verrons, les applications de la nouvelle énergie révélée lors de l'exposition parisienne de 1881, l'électricité. Depuis son début de carrière, Guimard avait largement puisé dans les produits de l'industrie céramique comme le rappelle sa collaboration passée avec la maison de l'ingénieur et promoteur de constructions d'habitations ouvrières Émile Muller<sup>17</sup>. À l'instar du temple métallique rêvée par Chevalier, « Le fer est au premier rang parmi

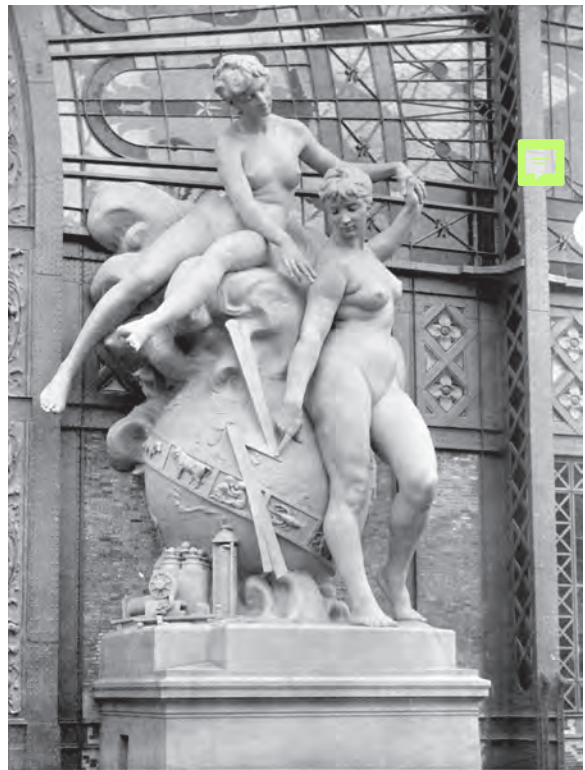


Fig. 3 : Ernest Barrias, *L'Électricité*, plâtre, 1889.

les matériaux de l'architecture sacerdotale<sup>18</sup> », les plafonds des étages sont constitués de solives de fer restées apparentes, comblés par des hourdis creux en céramique (système Perrière). En situation de quasi-monopole, la Tuilerie de Choisy-le-Roi (Gilardoni fils, Alfred Brault et Cie) en vantait les avantages : « légèreté, insonorité, absence d'humidité des plafonds, rapidité de pose » et « modicité des prix<sup>19</sup> ». Cette manufacture florissante spécialisée dans la production d'éléments préfabriqués appliqués à « la construction, l'ornementation, l'hygiène et la salubrité<sup>20</sup> », demeure l'associé principal d'Hector Guimard dans l'édification de l'immeuble de la rue La fontaine au moment où la « collaboration avec le feu<sup>21</sup> »

15. Michel CHEVALIER, « Le Temple », in *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, P. RÉGNIER (dir.), op. cit., p. 237-243.

16. *La Vapeur* par Henri CHAPU et *L'Électricité* par Louis Ernest BARRIAS.

17. Émile MULLER et Émile CACHEUX, *Les Habitations ouvrières en tous pays*, Paris, Baudry & Cie, 1889.

18. Michel CHEVALIER, « conversation avec le Père, 7 septembre 1832 », in *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, op. cit., p. 237-243.

19. Journal de l'exposition nationale et coloniale de Rouen, *Les Grandes Industries. La Tuilerie de Choisy-le-Roi*, 1896, p. 4-5.

20. *Ibid.*

21. Paul MORAND, 1900, Paris, Flammarion, 1931, p. 90.



Fig. 4 : Hector Guimard, *Portail d'entrée du castel Béranger avec à gauche la plaque du cabinet médical et à droite le coulisseau/sonnette permettant l'ouverture*, planche 4 et 35, Rouam & Cie, 1898. Bibliothèque de Zurich.

était à son sommet. Rien d'étonnant donc à ce que cette fructueuse entente ait été célébrée en mai 1897 par le stand Gilardoni & Brault à l'Exposition de la céramique et des arts du feu qui présentait, non sans emphase, « un style moderne national<sup>22</sup> » à partir d'éléments dessinés par l'architecte.

Le rationalisme lyrique guimardien atteint son apothéose dans le célèbre portail inséré dans la serlienne de l'entrée principale au dessin soigneusement préservé en vue de la monographie consacrée au castel. Non sans faire frissonner les visiteurs surpris<sup>23</sup>, l'ouverture

automatique du vantail était provoquée par le « coulisseau en bronze sur plaque en lave émaillée » situé à sa droite qui déclenchait une sonnerie. À la manière de notes invisibles glissantes sur une partition de musique vierge, les fers ondulaient pour matérialiser le mouvement interne des matériaux de la porte. À sa suite, le vestibule recouvert de grès flamés jouait le rôle de caisse de résonance de la cloche tintant suspendue au fond<sup>24</sup>. Bien que voulant dépasser le luxe violent et tiède de celui de l'immeuble de Pot-Bouille d'Émile Zola, Guimard n'évite pas la surenchère ornementale par ce décor entièrement consacré à la manifestation physique de l'électricité. Enchâssé dans des armatures de fer symbolisant la pile électrique, le grès bouillonne sous

22. GP 1840, Hector Guimard, *Projet pour une enseigne pour le stand Gilardoni & Brault à l'Exposition de la Céramique*, 1897, Encre et mine de plomb sur papier calque, musée d'Orsay.

23. André HALLAYS, « En flânant », in *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 avril 1899.

24. Visible planche 26 de l'album du castel Béranger.

la réaction chimique engendrée par la rencontre des cations et anions. Au sol, la mosaïque bleue aux signes négatifs figure l'eau salée productrice d'électricité tandis que le plafond recouvert de cuivre rouge rappelle la conductivité de ce métal. Le chimiste et inventeur accompli Alexandre Bigot qui travaillait notamment sur les variations de cuisson des céramiques par thermoélectricité apparaissait donc comme le collaborateur le plus indiqué pour d'une part, magnifier le « banal vomitoire acajou en faux-marbre » dénoncé par les contemporains et d'autre part démontrer la virtuosité atteinte par les produits manufacturés lorsqu'ingénieurs et fabricants se soumettaient à la ligne directrice de l'architecte. À la veille de 1900, la Fée électricité était parée de toutes les vertus de santé, de confort et d'hygiène en se proposant de répondre à la question sociale grâce au « tout électrique<sup>25</sup> » :

Elle guérit tout, même les névroses à la mode. Elle est le progrès, la poésie des humbles et des riches ; elle prodigue l'illumination ; elle est le grand Signal [...] c'est la religion de 1900<sup>26</sup>.

Pour l'éclairage artificiel du castel Béranger, il semblerait que seules les salles à manger de certains appartements en furent dotées. En revanche, les parties communes reçurent deux technologies complémentaires : une lampe à arc dans une applique spectaculaire pour le hall et une ampoule à incandescence, type Edison pour la cour. Il ne serait pas impossible d'ailleurs que le fameux cordon d'ouverture de la porte principale de l'immeuble tenu, jour et nuit, par le portier/concierge ait été assuré par un système de serrurerie électro-magnétique facilement déclenchable de la loge<sup>27</sup>. De plus, la présence de prises d'air en forme d'araignée dans le plafond cuivré du vestibule laisserait penser à la probable installation d'un « home téléphone » permettant autant la communication directe entre la

rue et la loge que celle des locataires avec la concierge au moyen de la célèbre cabine téléphonique publique pour « épargner bien des étages à ses visiteurs en cas d'absence » ou de « congédier facilement les importuns<sup>28</sup> ».

### « *La maison joyeuse dans la cité future*<sup>29</sup> »

Assurément, le programme social imposé par les Fournier – les loyers devaient s'échelonner de 700 à 1 500 francs – reflétait un idéalisme dont l'immeuble à bâtir devait être l'incarnation tout comme son architecture se devait de s'insérer dans un quartier excentré, industriel et populaire<sup>30</sup>. Les différentes surfaces et expositions des 36 appartements répartis dans les trois bâtiments étaient conditionnés aux moyens des locataires pour offrir à tous « le luxe, le confort, la gaieté jadis seuls dévolus à l'affirmation puérile d'individualités fortunées<sup>31</sup> » : antichambre, salon et salle à manger, cabinet de toilette, escalier de service et monte-charge pour les plus grands, cuisinière en fonte, WC particulier. L'économie des matériaux employés dans la construction était explicite : la pierre de taille aristocratique s'effaçait vite face à la meulière et à la brique plus plébéienne. Le gracile casier à lettres dessiné par Guimard – aujourd'hui disparu – finissait de confirmer le niveau du train de vie des locataires. Guimard fait fi de la hiérarchie pyramidale sociale de l'immeuble haussmannien en encourageant une nouvelle mixité citadine néanmoins calquée sur l'incontournable modèle de la vie bourgeoise fin-de-siècle. S'attaquer aux problèmes de « la boîte à loyers » aurait pu être une gageure pour un artiste soucieux de soumettre l'architecture à ses occupants comme son maître Horta lui avait appris :

28. Édouard HOSPITALIER, *L'Électricité dans la maison*, Paris, Masson, 1885.

29. Paul SIGNAC, « Guimard, l'art dans l'habitation moderne le Castel Béranger », in *La Revue blanche*, 15 février 1899, p. 319.

30. En face du castel se trouve le dépôt des marbres de la ville de Paris, rue Gros, deux entrepôts métallurgiques Nozal ou encore les usines de gaz du quai de Passy.

31. Émile STRAUS, « Le Castel Fournier », in *La Critique*, 20 octobre 1896, p. 171-172.

25. Alain BELTRAN, Patrice CARRÉ, *La Vie électrique. Histoire et imaginaire (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Belin, 2016.

26. Paul MORAND, 1900, *op. cit.*, p. 68-69.

27. Manuel CHARPY, « Silence intérieur et machineries de la communication au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Socio-anthropologie*, 41-1, p. 23-38.



Fig. 5 : Vestibule du castel Béranger avec son décor de grés bouillonnant évoquant la formation de l'électricité à l'œuvre dans une pile de Lalande en forme d'obus. Droits réservés.

Fig. 6 : Deux systèmes d'éclairage des parties communes du castel Béranger : une lampe à arc dans le hall et une lampe à incandescence type Edison pour la cour, planche 27 et 18, Rouam & Cie, 1898. Bibliothèque de Zurich.



En édifiant un immeuble, le maître tiendra compte des goûts de son propriétaire ; il aménagera les pièces selon ses besoins, selon ses préférences, selon les personnes qui seront appelées à s'y réunir, selon les heures plus ou moins nombreuses qu'elles y passeront, une chambre où l'on passe ne demandant qu'une décoration relative, alors que celles où l'on cause, où l'on travaille, où l'on mange, réclament une ornementation plus grande, plus complète, plus attachante aussi. Selon l'affectation des salles, il les éclairera plus ou moins vivement<sup>32</sup>.

Guimard réussit à appliquer ses préceptes rationalistes hygiénistes et humanistes par la création de deux modules différents d'appartements par cage d'escalier (soit 6 distributions distinctes) afin de multiplier les profils

d'occupants aux modes de vie inconnus tout en unifiant la décoration fixe pérenne (moultures, cheminées, vitraux, serrurerie, placards, fourneaux, papiers-peints) : « L'unité dans la variété » exaltée par le peintre Paul Signac qui loua un atelier et un appartement dès novembre 1897 faisait de cette « maison une demeure intime et personnelle au lieu des immeubles anonymes et uniformes où, les locataires se succèdent, étrangers et indifférents<sup>33</sup> ».

Si le voyage d'études que Guimard avait réalisé en Angleterre et en Écosse en 1894 l'avait sensibilisé au charme de l'architecture vernaculaire ainsi qu'à la suprématie du « confort » d'outre-Manche, l'intérêt qu'il porta à la même période au mode de vie

32. Sander PIERRON, « L'Évolution de l'Architecture en Belgique, M. Victor Horta », in *La Revue des arts décoratifs*, 1899, p. 278.

33. Gustave SOULIER, « L'Architecture nouvelle, une maison », in *L'Ermitage*, avril 1897, p. 269.

coopératif de la rue des immeubles industriels du faubourg Saint-Antoine (XI<sup>e</sup> arrondissement) est révélateur de ses recherches entreprises pour se conformer à la commande reçue<sup>34</sup>. L'originalité de cette cité ouvrière modèle résidait dans son organisation centralisée de logements, boutiques et ateliers dans des immeubles similaires de part et d'autre d'une rue privée. Une imposante machine à vapeur en sous-sol fournissait d'une part la force motrice pour tous les ateliers et d'autre part l'eau chaude pour les lavoirs et les bains communs. Le castel Béranger fut lui aussi doté d'équipements collectifs<sup>35</sup> oubliés aujourd'hui. Typiques d'un certain paternalisme social, ils étaient placés sous la responsabilité de la concierge, gardienne des bonnes mœurs de tout immeuble respectable : aux côtés de la cabine téléphonique du vestibule commun, les locataires bénéficiaient d'une salle de bains partagée, d'une remise à bicyclette, d'un incongru atelier de photographie et de très probables boutiques d'alimentation donnant sur la rue. Luxe ultime, deux puissants calorifères à vapeur chauffaient les parties communes et les antichambres de chaque appartement par une gaine technique laissée apparente. L'ouverture d'un cabinet médical au deuxième étage du bâtiment sur rue par le docteur Léon Chastanet<sup>36</sup>, médecin des crèches du XVI<sup>e</sup> arrondissement, les occupations du rez-de-chaussée par Guimard et de deux des ateliers d'artistes des derniers étages par le peintre néo-impressionnisme Paul Signac et par le décorateur Pierre Selmersheim achevaient de faire du castel Béranger un condensé de la population parisienne où même « l'amateur des jardins y p[ouvait] satisfaire ses goûts grâce aux plates-bandes du rez-de-chaussée ou

des terrasses supérieures<sup>37</sup> ». Ce phalanstère oublié pour classes moyennes anticipait celui de la « Société Anonyme des Logements Hygiéniques à Bon Marché » de 1903 qu'Henri Sauvage construira pour la militante socialiste Emmeline Weill-Raynal rue de Trétaigne (XVIII<sup>e</sup> arrondissement) avec bains douches, salle de réunion pour l'Université populaire et restaurant coopératif. Ainsi, c'était loin d'être pour les partis-pris décoratif jugé « trop mirobolant [...] de mauvais goût [...] trop criard<sup>38</sup> » de cette « eccentric house » que Signac avait rédigé un article complaisant dans la *Revue blanche* mais plus pour cet idéal de vie communautaire moderne proposé à un prix abordable « à deux pas du Bois et de la Seine ». Lassé du conformisme rapin de la villa des arts du XVIII<sup>e</sup> arrondissement, l'anarchiste bourgeois n'avait pu qu'être séduit par ce temps d'harmonie social en préfiguration.

« *Le Chat noir, ce fut un peu  
le Bethléem du mysticisme*<sup>39</sup> »

Saisir la symbolique du décor foisonnant de ce palais social resterait imparfaite si l'on omettait de considérer la jeunesse de Guimard ainsi que sa fréquentation d'une bohème contestataire symboliste<sup>40</sup>. Le calembour 1900 « fils cadet du jeu de mot » qui « envahissait la scène, le prétoire, les journaux, le Parlement, la poésie de Rostand<sup>41</sup> » mêlé à une révolte [mesurée] contre la bien-pensance académique bourgeoise irrigue sa production artistique. Pour preuve, le célèbre chat « faisant le gros dos » en céramique de chez Gilardoni & Brault placé bien en évidence à l'angle du hameau Béranger est digne d'une correspondance baudelairienne. Face aux critiques de

34. À cette époque, Guimard est architecte de la Compagnie anonyme des immeubles industriels voulue par les industries J.F Cail & Cie. 4 relevés sont conservés au musée d'Orsay (GP 189-190, 1187-1188).

35. Publicité pour l'album du castel Béranger parue dans la *Revue des arts décoratifs*, 1898.

36. Une plaque indicative se trouvait à la gauche du portail d'entrée. GP 577-578, *Hector Guimard, Castel Béranger : esquisse pour la plaque d'un médecin*, papier calque, pierre noire, 1,07 × 0,75 m, musée d'Orsay.

37. Paul SIGNAC, « Guimard, l'art dans l'habitation moderne le Castel Béranger », in *La Revue blanche*, 15 février 1899, p. 318.

38. Paul SIGNAC, « 2 mai 1897 », in *Journal 1894-1909*, Charlotte HELLMAN (éd.), Paris, Gallimard, 2021, p. 281.

39. VICTOR CHARBONNEL, *Les Mystiques dans la littérature*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 49.

40. BRUNO MONTAMAT, « Les cercles artistiques, littéraires et philosophiques d'Hector Guimard, "architecte d'Art" », in *Romantisme*, 2017.

41. Paul MORAND, 1900, *op. cit.*, p. 158.

cette « maison de cauchemar » qui ambitionnait de révolutionner l'habitation moderne, les poils du félin se hérissent par électrostatisme. Signac, non sans malice, s'était délecté des réactions de stupeur des passants qui « béent, des groupes chevelus qui discutent, des cyclistes qui se relèvent, des automobilistes qui s'arrêtent » jusqu'au « colonel qui se retourne et se congestionne ». La même ironie se retrouve dans les lézards s'électrocutant aux yeux exorbités des colonnes de l'entrée, évocateurs de la curiosité proverbiale des concierges ou encore dans les fleurs à la tête baissée de certains bas-reliefs sous les fenêtres pour lesquelles la corvée d'arrosage a manifestement été oubliée ! Sous le mâchicoulis dépassé du bâtiment sur cour, une chauve-souris suffoque de chaleur tandis que les fameuses ancre des tirants font plus allusion aux pics verts qui tapaient contre les troncs des « grands arbres du hameau Béranger<sup>42</sup> » disparus qu'à d'hypothétiques hippocampes capables de virevolter hors de l'eau...

Cet esprit irrévérencieux s'était personifié dans le lieu de rencontre incontournable du Paris fin-de-siècle, le cabaret du Chat noir de Montmartre dont l'enseigne orné d'un félin outragé semble avoir été le modèle du bas-relief du castel Béranger. En 1894, Jules Lemaître avait révélé le symbolisme occulte de cet animal représenté par Eugène Grasset, Alexandre Charpentier, Adolphe Willette ou Steinlen :

un chat noir, à la queue en triangle [...] pose une patte dédaigneuse sur une oie effarée. Ce chat représente l'Art, et cette oie la Bourgeoisie. Mais, contrairement aux traditions, cette oie et ce chat ont eu ensemble les meilleurs rapports. L'oie, reçue chez le chat – non gratuitement – s'est crue en pays de bohême ; et c'est, en somme, le chat qui a galamment « exploité » l'oie, tout en l'amusant, et même en lui ouvrant l'intelligence. [...] Il a vulgarisé, mis à la portée de l'oie une partie du travail secret qui s'accomplissait dans les demi-ténèbres des Revues jeunes<sup>43</sup>.

42. « La maison de Bouffé », in *Le Figaro*, 19 juin 1876, p. 3.

43. Jules LEMAÎTRE, *Les Gaités du chat-noir*, Paris, Ollendorf, 1894, p. 4-7.

Lemaître poursuit ensuite dans une veine ésotérique : le Chat noir contribuait au « réveil de l'idéalisme ». Il « nous a appris que le mysticisme se pouvait allier, très naturellement, à la plus vive gaillardise et à la sensualité la plus grecque [...] Au fond, le digne Chat resta gaulois et classique [...]. Le Chat, sur quelques menus points, fut un précurseur ». Le mysticisme fin-de-siècle étant principalement basé sur la réhabilitation spirituelle du principe féminin<sup>44</sup>, on ne peut que songer à la persistance au cours du XIX<sup>e</sup> siècle de la figure de la femme-messie des saint-simoniens pour qui la ville nouvelle s'incarnera dans un temple femme à l'architecture organique. « Les femmes sont des fleurs à ampoules. Les fleurs à ampoule sont des femmes<sup>45</sup> » confirme la métaphore filée de l'énergie électrique exprimée par les « zigzag » du castel Béranger. « Honneur au fou qui ferait faire un rêve heureux au genre humain !<sup>46</sup> » avait chanté le poète Béranger, ancien habitant de Passy et sympathisant de l'avènement prochain de la femme grâce aux utopistes socialisants du saint-simonisme et du fouriérisme. Enfin, ce chat électrisé pourrait être une référence au compagnon incontournable de la sorcière, imago de la femme libre mis au ban de la société<sup>47</sup>. Ce bas-relief serait alors un ultime hommage rendu aux commanditaires féminines, et plus particulièrement à Madeleine Fournier soumise aux séances d'électrothérapie du docteur Joseph Béni-Barde.

Les prophéties architecturales de Michel Chevalier développées dans *Le Livre nouveau des saint-simoniens* en 1832 s'avèrent dès lors comme une des sources principales d'inspiration du décor symboliste du castel Béranger,

44. Bruno MONTAMAT, « Jules Lavirotte (1864-1929) ou l'Art nouveau symboliste », in *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, Actualités de la recherche, 2021.

45. Paul MORAND, 1900, *op. cit.*, p. 68.

46. Pierre-Jean de BÉRANGER, « Les Fous », in *Œuvres complètes de Béranger*, H. Fournier, 1839, p. 113-114.

47. Jules MICHELET, *La Sorcière*, Paris, Lévy, 1862.

ode aux progrès techniques et artistiques de la maison anticipatrice :

Un temple de mélodie et d'harmonie, un temple à travers le mécanisme duquel d'énormes lentilles jetteraient à des instants donnés des flots de chaleur et de lumière ; un temple qui, à un instant donné, vomirait la lumière et le feu par le gaz ; la vie de la terre manifestée dans sa face de mystère par le magnétisme et l'électricité, dans sa pompe par l'éclat des métaux et des tissus, par les cascades merveilleuses, par une pompeuse végétation apparaissant à travers les vitraux du temple ; la vie solaire manifestée par la chaleur et la lumière ; la vie des hommes manifestée par la musique, par tous les arts, par la profusion des peintures et des sculptures, par les panoramas et dioramas qui réuniraient en un seul point tout l'espace et tout le temps, quelle communion immense ! Quelle gigantesque moralisation de tout un peuple ! Quelle glorification de Dieu, de son messie et de l'humanité<sup>48</sup> !

« L'Art nouveau n'étant pas un style » comme le martèle François Loyer mais un « lieu de rencontre de tendances parfois contradictoires. Sa seule unité venant de la contestation des traditions académiques<sup>49</sup> », l'art du mouvement selon Guimard ne peut être pleinement appréhendé qu'à travers sa profonde singularité exprimé dans une époque désabusée en cours d'accélération. « Être de son temps » imposait nécessairement que l'art moderne soit social<sup>50</sup> grâce aux produits de l'industrie et en perpétuelle dynamisme pour se dégager de la gangue de l'historicisme. Tenter d'incarner par l'art les forces vitales invisibles apparaît comme le cœur des recherches esthétiques d'Hector Guimard à la veille de 1900. Cette eurythmie appliquée à tous les éléments décoratifs n'était pas sans évoquer les réflexions anthroposophiques de Rudolf Steiner autour du langage corporel occulte ou

des recherches contemporaines menées pour maintenir le spirituel dans l'art. Enfin, si l'on se place dans la stricte histoire des formes, le franc-maçon idéaliste Horta ne révélait-il pas dans les années 1930 que les lignes courbes qu'il avait employées n'étaient nullement de fantaisies mais provenaient de l'observation du galbe des colonnes antiques<sup>51</sup> (ou entasis), rappel, contre toute attente, de la dette contractée par l'Art nouveau à l'égard de la tradition classique<sup>52</sup> ?

---

48. À la même époque, la Sagrada familia d'Antonio Gaudi répond à cette description comme à cet idéal messianique. Michel CHEVALIER, « Le Temple », in *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, op. cit., p. 237-243.

49. François LOYER, préface, in *Paul Mezzara. Un oublié de l'Art nouveau*, Bruno MONTAMAT, Paris, Mare & Martin, 2017, p. 14.

50. Neil MCWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'art social dans la gauche française (1830-1850)*, Paris, Les Presses du réel, 2007.

---

51. Victor HORTA, *Mémoires*, Cécile Dulière (éd.), Bruxelles, ministère de la Communauté française, 1985, p. 16.

52. Amélie PERRIER, 19 mars 2008. Communication : « Guimard et le chapiteau ionique » au séminaire de l'ATCA (Analyse des Transferts Culturels à partir de l'Antiquité), Université de Paris IV Sorbonne. Aimablement communiqué par François Loyer.