

« La nécessité de tentures à bas prix s'est imposée et l'industrie du papier peint, en réalisant des merveilles, n'a fait que se conformer à un besoin social, à une nécessité dérivant de nos mœurs. »

Henry Havard, *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, 2 t., Paris, 1887, t. 1, p. 248

Le 1^{er} mai 1851 est inaugurée la première Exposition universelle au Crystal Palace de Londres. Le propos est de montrer le développement de l'industrie et la variété des produits manufacturés. Cinquante ans plus tard, en 1900, l'Exposition universelle de Paris signe le triomphe de l'Art nouveau. Entre ces deux dates, la conception des arts décoratifs aura connu une profonde évolution.



Eugène Delacroix, *Intérieur d'un Ouvrier - Rue de Rembrandt*, [Rue Campagne-Première], 1910, N° Argset 241, BNF, Est. Orl 173 r6s. © DR

La seconde moitié du 19^e siècle consacre l'essor d'une élite qui fait fortune dans l'industrie et la finance. Ancienne noblesse et nouvelle bourgeoisie exhibent dans leurs hôtels particuliers un luxe qui favorise le modèle des cours impériales : la surcharge ornementale y devient synonyme de richesse.

L'exode rural, contrepartie de l'industrialisation, entraîne un rapide essor urbain. Les villes font l'objet de chantiers qui s'efforcent d'y introduire embellissement, hygiénisme et progrès social. Cependant, la question des cités ouvrières reste le plus souvent le fait d'entrepreneurs philanthropes, comme à Mulhouse.

« L'achat du papier fut surtout une grosse affaire. Gervaise voulait un papier gris à fleurs bleues, pour éclairer et égayer les murs. Boche [le concierge] lui offrit de l'emmenager ; elle choisirait. Mais il avait des ordres formels du propriétaire, elle ne devait pas dépasser le prix de quinze sous le rouleau. Ils restèrent une heure chez le marchand, la blanchisseuse revenait toujours à une perte très gentille de dix-huit sous, désespérée, trouvant les autres papiers affreux. Enfin, le concierge céda ; il arrangerait la chose, il compterait un rouleau de plus, s'il le fallait. »

Émile Zola, *L'Assommoir*, 1877, Paris, éd. 1879, p. 164.

La mécanisation de l'industrie du papier peint, bientôt capable d'imiter toutes les matières précieuses, permet d'obtenir un décor à la mode à un prix modique. Beau, l'objet d'art ou de décoration industriel n'est ni unique ni exclusif. Toutes les catégories sociales y auront recours. L'information sur les nouvelles tendances est diffusée par les revues de décoration et les grandes Expositions universelles.



Anna Karénine, *La villa Berg-jens de Stuttgart*, vers 1855, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung. © DR

À partir des années 1860, se fait jour en Grande-Bretagne une volonté de réformer les arts décoratifs. Ce mouvement nommé *Arts and Crafts* (Arts et métiers) combine un désir social de réhabiliter l'artisanat et le refus de l'imitation et du naturalisme dans la tradition française. L'artiste et théoricien socialiste William Morris, l'un de ses principaux protagonistes, considère l'art comme un instrument de transformation de la société. Largement influencé par la découverte de l'art japonais, l'Art nouveau s'affirme comme la modernité. La décoration de l'intérieur est conçue comme un art total où le concepteur est à la fois architecte, décorateur, dessinateur et parfois créateur d'objets, de meubles, de textiles et de papiers peints.

L'Exposition universelle de Paris en 1900, sur le thème du « Bilan d'un siècle », marquera l'apogée d'une époque de foi dans le progrès technologique.

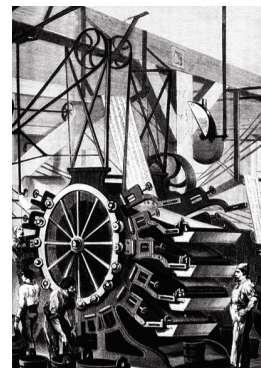
Célibe et stylisations: Thierry Hénot, Emma Leclercq, Laurie Meyer

Évolutions Techniques

Lorsqu'il revient de l'Exposition universelle de Londres en août 1851, Jean Zuber fils lit à la Société Industrielle de Mulhouse un rapport sur l'industrie du papier peint. Il constate que les entreprises françaises ont reçu la quasi-totalité des médailles, tandis que la Grande-Bretagne doit faire le constat de la très faible qualité de ses réalisations.

On observe des différences nationales dans les modes de productions. La France reste longtemps attachée à l'impression manuelle. En 1851, la seule machine présente en France est une 6 couleurs, dans l'entreprise Zuber de Rixheim. Cette manufacture acquiert une machine 12 couleurs en 1877, et une 16 couleurs en 1890. Pourtant, spécialisée dans l'art de luxe, elle continuera jusqu'en 1904 d'imprimer à la planche. Quelques chiffres permettent de se rendre compte de la révolution qu'apporte la mécanisation : le rouleau de papier coûte en moyenne 75 centimes imprimé à la machine, et 3,25 francs imprimé à la planche. Un ouvrier peut satinier (c'est-à-dire apposer un fond brillant) 70 rouleaux en un jour, une machine 50 en seulement une heure.

Avec le déclin du panoramique, les entreprises se spécialisent dans la copie de peintures, et la réalisation de décors imitant des boiseries dans tous les styles du passé et avec un grand luxe de détails. Des manufactures comme celle de Paul Balin atteignent un très haut degré de qualité dans la reproduction de textiles et de tentures de cuir précieux.



Machines à dix couleurs, dans Paul Poiné, *La France industrielle*, Paris, 1873, p. 596

La production en Grande-Bretagne, presque entièrement mécanique, est de faible qualité. À partir de 1871, on y met au point par souci d'hygiène des « sanitary papers », papiers lavables. Imprimés au rouleau gravé en creux, ils imitent le textile ou le bois. Le linocruta breveté par Frederick Walton en 1877 propose des décors gaufrés, imitant le cuir repoussé et les panneaux de stuc. Lessivable, il allie hygiène, durabilité et richesse dans les effets d'ornement.

À partir de 1856, date à laquelle l'Anglais Perkin met au point la mauvéine (colorant violet), la multiplication des colorants de synthèse permet un élargissement considérable de la palette, et les motifs sont souvent produits dans une large gamme de couleurs et d'effets de texture. Jusqu'à l'Art nouveau, les couleurs sont vives, conséquences d'une mode qui aime la surcharge mais également de la faiblesse de l'éclairage. On utilise la bougie, la lampe à pétrole et le gaz, la lumière est faible et vacillante. Les rehauts d'or et d'argent, les jeux de reliefs permettent de jouer avec les reflets. La diffusion de l'électricité dans les années 1890, parallèlement à la montée des *Arts and Crafts* et de l'Art nouveau, autorisera l'emploi de couleurs pastel, plus claires.

Célibe et stylisations: Thierry Hénot, Emma Leclercq, Laurie Meyer

L'imitation

L'essor du papier peint « de style » est corollaire à l'essor économique et politique de la bourgeoisie, qui recherche un décor luxueux à moindre prix. La combinaison de techniques manuelles et industrielles permet l'obtention d'effets spectaculaires. Les manufactures parviennent bientôt à imiter toutes les matières : textile, cuir, bois, mosaïque, marqueterie...

La manufacture de Paul Balin, active entre 1863 et 1898, occupe une place particulière dans ce paysage. Sa spécialité est le gaufrage du motif : le relief est obtenu en plaçant le papier entre deux matrices mâle et femelle et en actionnant une presse à balancier extrêmement puissante. Balin atteint la perfection dans l'imitation de textiles précieux, en rendant l'armure de la toile, la torsion du fil brodé, le volume du cuir repoussé. Il joue de contrastes entre un fond brillant et un motif mat, entre des parties rehaussées d'or (ou d'alliages métalliques) qui accrochent la lumière des bougies et d'autres imitant le velours (tontisse) qui l'absorbent. Il va jusqu'à coller sur le papier, au préalable foncé (c'est-à-dire teinté d'une couleur de fond), une légère gaze de soie qui rendra encore mieux l'illusion du tissu.



Atelier d'un artiste parisien vers 1887, dans P. Planet, *Habitations particulières, 1^{er} siècle. Houtbrouck, Paris, s. d.* © DR

« Les tissus les plus précieux de la Chine, du Japon, de la Perse, les soieries de Brousse, les brocarts de Lyon, les velours de Gênes, les Damas, les lampas, les reps, les perses, les cuirs de Hongrie, de Portugal, de Flandre, le point des Gobelins et celui de la Savonnerie, les étoffes épinglées, chagrinées, gaufrées, pluchées, moirées, ouatées, lisses ou grenues, glacées ou mates, feutrées ou brillantes, enfin les rehauts d'or et d'argent, la nacre même et les laques fond noir, tout cela est imité à ravir et rendu dans la perfection par le mélange des anciens procédés du papier peint, combinés avec ceux de l'estampage, rendus chaque jour plus souples, plus fins, plus sûrs. »

Charles Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, 1881, p. 70

Balin tire son inspiration de sa grande collection personnelle de textiles anciens, de cuirs et de faïences, et dans les collections de musées de toute l'Europe. Ses créations font l'admiration de tous les critiques dès l'Exposition universelle de Paris en 1867, et plus encore à l'Exposition universelle de Vienne en 1873, où il se voit décerner le Grand diplôme d'honneur. Pourtant, ruiné par les nombreux brevets qu'il dépose pour protéger ses inventions, et par les procès qu'il intente à ses concurrents, il se suicide en 1898.

À côté de Balin, toutes les manufactures possèdent dans leur gamme des imitations de différents matériaux. Pourtant, en l'absence d'indice apposé sur le papier peint, nous ne savons que rarement le rattacher à une entreprise précise.

Credits et réalisations: Thierry Héris, Emma Leclercq, Laurie Meyer

L'historicisme

La Révolution industrielle au début du 19^e siècle a permis la fabrication massive d'objets décoratifs et leur diffusion dans tous les intérieurs. La bourgeoisie affiche alors sa fortune nouvellement acquise en se référant aux styles du passé. Notre époque juge sévèrement l'éclectisme dans la décoration de l'époque. Pourtant, depuis le Moyen Âge jusqu'au néo-classicisme, toutes les générations se sont inspirées des productions antérieures. La nouveauté, dans l'historicisme de la seconde moitié du 19^e siècle, est le mélange des références et la quasi-absence de créations originales jusqu'à l'écllosion de l'Art nouveau.

La professionnalisation des métiers de l'archéologie et de la restauration a permis une meilleure connaissance des caractéristiques, des matériaux et des techniques des arts antiques et médiévaux. Ce retour aux sources a produit, après l'inspiration antique au tournant du 19^e siècle, un *revival* néogothique dans l'architecture et la décoration des années 1830-1840. Après 1850, la plupart des commanditaires préfèrent les formes classiques, de la Renaissance au style Louis XVI.

Les papiers peints produits alors imitent des boiseries, des parements de pierre, des textiles appliqués. Les grands décors (voir l'exposition présentée au 2^e étage du musée) permettent de ressusciter l'ambiance d'une époque, de la Renaissance au Néo-classicisme. Les dessinateurs puisent dans des fonds d'estampes et des répertoires d'ornements, véritables « banques de données » classées par genre. Le plus utilisé est la *Grammar of Ornament* que publie Owen Jones, architecte et dessinateur anglais, en 1856. Ce type de catalogue de motifs décoratifs, qui existe depuis le 16^e siècle, connaît un regain d'intérêt au 19^e siècle; leur production est facilitée par l'usage de la lithographie et à partir des années 1880 de la photographie.



Fernand Pelez, *Sallo à manger*, 1852, Rome, Maison musée Mario Prati. © DR

« les prétendues inventions de nos artistes, incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches. »

Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, 1842-1848, t. 17, *Les parents pauvres*, 2. Le Cousin Pons, p. 386

Le plus souvent, les dessinateurs n'hésitent pas à combiner plusieurs modèles, ils ne recherchent pas la fidélité à une période historique mais plutôt l'harmonie de l'ensemble.

Il faut imaginer l'effet d'un salon entier tapissé d'un motif d'ornement brun ou bordeaux pour concevoir le goût du Second Empire pour la surcharge décorative. Certains panneaux associant des imitations d'ornements en pierre à des guirlandes ou des bouquets de fleurs, voire des paysages, permettaient d'alléger l'impression d'étouffement que devait produire cet *all-over*.

Credits et réalisations: Thierry Héris, Emma Leclercq, Laurie Meyer

La Fleur

La représentation de fleurs, de jardins et de plantes est une tradition ancienne dans le décor mural, mais l'époque du Second Empire la met particulièrement à l'honneur. À Paris, Napoléon III fait créer des parcs et des squares dans chaque quartier pour apporter la lumière et l'air. L'aristocratie et la haute bourgeoisie cultivent dans leurs jardins d'hiver des essences exotiques et les dernières variétés de fleurs mises au point par les horticulteurs.

Répondant à la demande d'une bourgeoisie désireuse d'avoir sur ses murs l'illusion de ces pergolas, les manufactures de papier peint produisent des motifs végétaux en grand nombre. Elles offrent des ensembles complets – voir dans cette section quelques éléments du *Jardin d'hiver* – comprenant des frises en haut et en bas du mur, des montants latéraux et des accessoires (vases, statues), tout autour de panneaux simulant une verrière. Mais la fleur peut aussi être combinée à des ornements en fausse pierre, organisée en bouquets, en guirlandes ou enroulée autour de treillages.

Les dessinateurs créent d'après nature, mais également d'après des estampes de maîtres anciens.



Situation: Charles Girard, *Le soir de la princesse Mathilde dans l'hôtel de la rue de Courcelles*, 1864, Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. 36323.
© Les Arts Décoratifs / Jean Thibaut

Les peintres hollandais des 17^e et 18^e siècles, spécialement renommés pour leur approche naturaliste, fournissent de nombreux modèles. Le Second Empire apprécie particulièrement la fleur opulente, épanouie : pivoine, rose, glycine, lilas, jacinthe, tulipe, iris, lys... Elle est peinte à l'apogée de sa floraison, rendue dans toute sa splendeur. La rose a particulièrement la faveur de la clientèle et devient le motif le plus fréquent dans le papier peint après 1850. Cette fleur fait l'objet de nombreux croisements depuis le début du 19^e siècle, permettant l'apparition de nombreuses variétés, avec des couleurs et des formes différentes.

Après 1856, la mise au point des colorants synthétiques pour l'impression, qui élargit considérablement la gamme, permet un rendu étonnamment illusionniste de la plante. Ces produits manifestent le haut degré de perfection technique atteint par l'industrie du papier peint : l'artisan arrive à traduire avec maestria l'ombre au creux d'un pétale, le dégradé d'un feuillage, le grain d'un pistil. La création d'un motif de roses, par exemple, requiert fréquemment plus d'une vingtaine de couleurs différentes et donc autant de planches ou de rouleaux.

Credits et réalisations: Thierry Hémin, Emma Leclercq, Laurie Meyer

La Tapisserie

Pendant le Second Empire, l'art de la tapisserie est un art d'imitation : on copie servilement des tableaux de grands maîtres, de Raphaël à Boucher, sans prendre en compte la spécificité de la technique du tissage, notamment la possibilité d'un nombre de couleurs plus limité. Les tapisseries sont réduits à un rôle d'exécutant.

À partir de 1870, les manufactures de papier peint répondent à leur tour à la demande de ces grands décors. Elles reproduisent des tapisseries d'Aubusson, des tentures médiévales, des verdure mais aussi, pratiquant la copie au second degré, des peintures de Téniers ou de Boucher. Parallèlement, elles créent de nouveaux modèles de fausses tapisseries, et adaptent sous cet aspect textile des motifs également déclinés dans d'autres matières (faux bois, fausse pierre). Ces compositions sont entourées de bordures coordonnées, dont on peut choisir la couleur et la largeur, et posées au-dessus d'un lambris de bois ou d'imitation bois en papier peint.

« L'étude de la tapisserie du XIX^e siècle aboutit à cette conclusion navrante :

aucune des époques antérieures n'a produit, avec des instruments imparfaits et des connaissances techniques et scientifiques incomplètes, des résultats aussi peu satisfaisants que la nôtre. »

Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Tours, 1886, p. 453.

Comme pour les autres matériaux, l'imitation de tapisserie requiert un grand savoir-faire technique. Comme l'explique Charles Blanc, on cherche à reproduire « les croisements de la chaîne et de la trame, les stries d'une tenture de haute lisse, les coutures en fil d'or ». L'effet de tissage est obtenu par des combinaisons variées de lignes horizontales, verticales ou obliques, obtenues par impression en taille-douce et par cylindrage (estampage par la face). À partir de l'exposition de 1878, l'impression mécanique l'emporte sur l'impression à la planche.

À la fin du siècle, si l'on remarque quelques tentatives dans le style Art nouveau, comme la *Cueillette des oranges* en 1900 de la manufacture d'Isidore Leroy, le refus de l'imitation au nom de l'« honnêteté décorative », dans la mouvance des *Arts and Crafts* anglais, signera la fin de ce type de décor.

* Charles Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, 1881, p. 74.



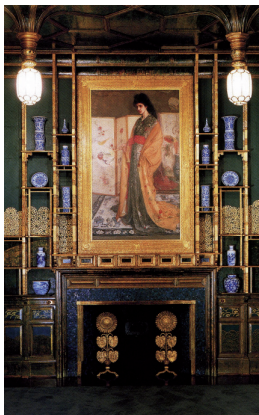
Credits et réalisations: Thierry Hémin, Emma Leclercq, Laurie Meyer

Le Japonisme

La fascination de l'Europe pour l'art japonais à la fin du 19^e siècle participe d'un goût général pour l'exotisme, dans la suite des chinoiserie du 18^e siècle. Les deux civilisations sont d'ailleurs longtemps confondues. Si dès les années 1830, on commence à s'intéresser aux arts visuels japonais, c'est à partir de l'ouverture des ports à l'Occident en 1854 et plus encore du début de l'ère Meiji en 1868 – lorsqu'il devient possible de voyager au Japon – que l'influence nipponne pénètre profondément l'art européen. Des critiques, des artistes et des collectionneurs rapportent de leur périple des céramiques, textiles, bronzes, émaux cloisonnés, estampes, éventails, kimonos ou encore des laques. Samuel Bing, antiquaire et marchand d'art parisien d'origine allemande, est l'un des premiers promoteurs de la connaissance du Japon en France. Il réalise en 1880-1881 un long voyage en Orient, publie à son retour à Paris la revue *Le Japon artistique* et vend dans son magasin *La Porte chinoise* des objets d'Extrême-Orient. Parallèlement aux galeries, les expositions sont des lieux de connaissance privilégiés de la culture japonaise. À l'Exposition de Londres en 1862, Rutheford Alcock, premier ambassadeur britannique au Japon, présente sa collection d'art et d'artisanat japonais et à l'Exposition universelle de Paris en 1867, les Shoguns envoient un remarquable ensemble d'objets.

« [L'art japonais] a fait invasion sur le marché européen. Paris l'a adopté ; ses bronzes, sa céramique, ses feuilles peintes, ses cartonnages, ses jouets même s'étalent à mille vitrines de la ville. [...] Une importation si considérable devait agir et effectivement agir sur le goût français. Nos grandes industries de luxe – nos faïences notamment, nos bijoux, nos émaux, nos étoffes et nos papiers de tenture – se sont inspirées de l'art japonais. »

Ernest Chesneau, « *Le Japonisme dans les arts* », Musée universel, 1873, vol. 2, p. 214-215



James Whistler, *The Painted room (salle à manger de l'ambassadeur Frédéric R. Leyland à Liverpool)* 1876-1877, Washington, Foyer gallery of art. © DR

À l'Exposition universelle de Paris en 1889, on peut admirer des demeures seigneuriales, une maison de campagne, de la céramique, des estampes et des livres japonais. Pour l'Exposition de 1900, Hayashi Tadamasu, le commissaire de la section japonaise, fait construire par des charpentiers de son pays une maison de thé, un jardin, et un pavillon présentant des sculptures bouddhiques et des kakémonos qui suscitent un très vif intérêt.

La tendance japonisante dans le papier peint est surtout manifeste de 1867 à 1880 environ. La gravure sur bois (*ukiyo-e*) est la principale source d'inspiration pour les artistes, qu'ils soient peintres ou dessinateurs pour les arts appliqués. De Hokusai, Hiroshige et Utamaro, ils retiennent la stylisation des formes, les motifs bidimensionnels, l'absence de perspective et d'ombres, les compositions asymétriques, souvent axées sur des diagonales, les couleurs vives et brillantes appliquées en aplat. Leur influence est aussi visible à travers l'apparition de sujets nouveaux, issus de la nature (grues, hérons, carpes, insectes, bambous, cerisiers), d'objets d'art décoratifs (éventails) ou de motifs copiés de planches d'emblèmes héraldiques. Les dessinateurs européens, à la suite des maîtres japonais, font preuve d'une grande audace dans la combinaison des couleurs, souvent vives et saturées, et rehaussées d'or.

La connaissance de l'art japonais, libérant les artistes de l'héritage académique, permettra bientôt l'écllosion de l'Art nouveau.

Credits et réalisations: Thierry Héris, Emma Locking, Laurie Meyer

Les Arts & Crafts

Le mouvement des Arts and Crafts naît en Angleterre dans les années 1860. Il est particulièrement actif entre 1890 et 1910, d'abord dans les îles britanniques, puis en Europe continentale et en Amérique du Nord. Son nom dérive de l'*Arts and Crafts Exhibition Society* fondée en 1887, qui expose à partir de l'année suivante dans la *New Gallery* de Regent Street à Londres.

L'instigateur en est l'artiste et écrivain William Morris (1834-1896), inspiré par les écrits du théoricien John Ruskin (1819-1900). Ce mouvement préconise une réforme des conditions de la production autant économique et sociale qu'artistique. Face au développement du capitalisme industriel, à une condition ouvrière synonyme de pauvreté et de maladies, un environnement fortement pollué, il prône un retour à la nature, la réhabilitation de l'artisanat, et la restauration de valeurs morales. L'exposition de Londres en 1851 avait prouvé la piètre qualité de l'ameublement et des arts décoratifs industriels anglais. Ruskin, passionné par le Moyen Âge, veut retrouver la créativité et la qualité du travail artisanal médiéval. Pour lui, l'ouvrier doit participer à toutes les étapes de la création d'un objet.

Morris fonde en 1861 avec plusieurs amis une entreprise liée à une boutique à Londres qui commercialise des verres colorés, des étoffes tissées et imprimées, des meubles, tapisseries et tapis et des papiers peints, réalisés par des artistes. À partir de 1888, Morris organise des expositions d'arts appliqués. Il souhaite la démocratisation de l'accès à l'art, mais doit bientôt constater que sa production, de haute qualité et réalisée en quantité limitée, n'est accessible qu'aux classes supérieures. Les idées de Morris se diffusent bientôt et 130 organisations d'*Arts and Crafts* sont fondées en Grande-Bretagne. Dans de petits ateliers citadins ou dans des manufactures rurales, on réapprend les techniques traditionnelles pour créer à la main des objets du quotidien élevés au rang d'objets d'art : vaisselle, argenterie, reliures, tapis, luminaires, vitraux, ainsi que papiers peints. Les matériaux sont laissés bruts, les formes sont épurées.

« En écrivant la chronique des progrès de l'art industriel, il faut surtout prêter attention à la décoration murale. [...] Il est rare maintenant qu'on tombe sur ces monstruosité dorées de manière criarde (qui deviennent la proie d'émanations gazeuses délétères, qui rapidement ternissent leur lustre), ou ces papiers veloutés lourdement chargés versant partout leur poussière empoisonnée. L'exposition des Arts and Crafts, où des espaces considérables sont dévolus au papier peint, peut témoigner combien tout ceci a bien changé. »

The Art Journal, 1889



Salle à manger de Stansmore Hall, papier peint de William Morris. Photographie de H. Bedford Lemere, 1891 © DR

Dans le domaine du papier peint comme dans les autres types d'objets créés, les végétaux et les animaux, stylisés, sont de constantes sources d'inspiration. Le mouvement se réfère également à l'art médiéval, au préraphaélisme, à l'art populaire.

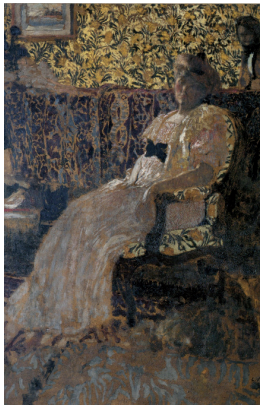
Le mouvement des *Arts and Crafts* exercera une influence importante sur l'Art nouveau français et belge ainsi que sur le *Jugendstil* allemand. Prônant le rapprochement entre les beaux-arts et les arts appliqués, il invente le design moderne.

Credits et réalisations: Thierry Héris, Emma Locking, Laurie Meyer

L'art Nouveau

À la suite du mouvement anglais des *Arts and Crafts*, et sous l'influence du japonisme, se fait jour dans les années 1890 le désir d'un art plus sobre, en réaction à l'éclectisme et à la culture académique de la génération antérieure. L'Art nouveau touche à la fois l'architecture, les arts décoratifs, le costume et une partie des Beaux-Arts. Le décor intérieur, intimement lié à l'architecture, est conçu comme un art total. Le papier peint n'est qu'un élément d'un ensemble où chaque objet a sa place, sans hiérarchie.

Pour la première fois, des artistes majeurs, architectes et décorateurs, s'intéressent au papier peint. Critiques et théoriciens réfléchissent au renouveau de la décoration et rendent compte des innovations dans des revues qui se multiplient autour de 1900 (*The studio, Art et décoration, L'Art décoratif, Dekorative Kunst*). Conscients de la mauvaise qualité de la fabrication mécanique et de la nécessité de régénérer les arts industriels, ils prônent l'usage de la planche, et insistent sur l'authenticité du matériau et son adaptation à l'espace. Selon eux, le décor de papier peint doit mettre en évidence la planéité du mur et ne pas tromper par des images tridimensionnelles.



Édouard Vuillard, *La femme au fauteuil*, 1896, coll. part. © DR

« Une simple copie naturaliste d'une plante sur un objet industriel ne formera pas en soi-même un ornement. [...] Pour devenir ornement, les formes naturelles doivent être arrangées en un motif régulier ; elles doivent être simplifiées pour que leur signification puisse être facilement comprise ; leurs qualités décoratives doivent être exprimées dans le matériau en question de la façon la plus directe et la plus efficace. »

W. Midgley et A.E.V. Lilley, *Plant Form and Design*, Londres, 1902, p. 13

Les premiers papiers peints Art nouveau arrivent d'Angleterre en France vers 1890, et bientôt toutes les manufactures en impriment. Mais elles ne s'en tiennent que rarement aux théories des puristes du mouvement : il s'agit bien d'une production mécanique de masse, et les motifs récents sont souvent combinés avec des procédés anciens d'ennoblissement (gaufrage, tontisse). Parallèlement, les manufactures continuent aussi leur production traditionnelle, répondant à la demande d'une clientèle conservatrice qui apprécie toujours la fleur naturaliste et le décor d'imitation.

Malgré des différences nationales, on peut distinguer des traits généraux communs aux papiers peints Art nouveau. Pour ressourcer un art décoratif qui s'essouffle, et sous l'influence du japonisme, les artistes puisent dans la nature. Les plantes communes (surtout la tulipe et le pavot) fournissent un répertoire de formes dont ils retiennent les enlacements, les lignes sinueuses, en « coup de fouet ».

Les fleurs ne sont plus représentées dans toute leur splendeur, mais à tous les stades de leur floraison, du bouton à la plante fanée. Les végétaux et les animaux sont stylisés, les motifs puisés dans l'ornement des siècles passés sont redessinés, les formes abstraites dénotent un intérêt nouveau pour la calligraphie et la typographie. L'organisation plastique privilégie l'asymétrie et les coloris, pastels, rompus ou sourds, font souvent preuve d'une grande originalité.



Art nouveau parisien 1900, dans Georges Rémon, *Artistes modernes*, Paris, 1900. © DR

Crédits et établissements: Thierry Hénot, Emma Leckow, Laetitia Meyer