

Strand 2: The Historiography of Art Nouveau (looking back on the past)

Antoni Gaudí, le Modernisme et l'Art Nouveau, un état de la question

Elisée TRENC

Sur les rapports entre Gaudí, le Modernisme catalan et l'Art Nouveau international, on a écrit tout et son contraire. Entre un des grands spécialistes catalans de notre architecte, Joan Bassegoda i Nonell qui nie tout rapport entre le Modernisme et Gaudí¹, excepté la coïncidence chronologique et deux des grands spécialistes de l'Art Nouveau, S. TschudiMadsen, pour qui en Espagne l'Art Nouveau ne fut l'expression architecturale personnelle et fantaisiste que d'un seul homme, Antoni Gaudí², et Robert Schmutzler³, qui écrit que Gaudí fut non seulement le grand maître de l'Art Nouveau à Barcelone mais aussi l'éminent génie de tout le mouvement international de l'Art Nouveau, il y a toute une série de jugements critiques moins catégoriques et plus nuancés que nous allons analyser, avec toutefois un trait constant qui est la difficulté à insérer totalement Gaudí dans l'Art Nouveau. Mais avant de s'attaquer à l'architecture de Gaudí il faut essayer de définir d'abord l'Art Nouveau, puis sa modalité catalane, le Modernisme, car ce n'est qu'en fonction des définitions des deux mouvements que l'on pourra y associer ou non Gaudí.

L'Art Nouveau, un style international ?

La tentative de S. TschudiMadsen⁴, déjà ancienne, elle date de 1955, de définir un style Art Nouveau se heurte d'entrée à une impossibilité de trouver à ce nouveau style une identité internationale, ce qui amène l'auteur à distinguer quatre catégories de conception plus ou moins géographiques, nationales, un style floral s'inspirant du monde végétal en France, que l'on retrouve aussi en Italie, une tendance structurelle et généralement soulignée par l'ornement dans la région franco-belge, un caractère linéaire et plan, littéraire et symbolique en Écosse, et une conception géométrique et constructive en Allemagne et en Autriche avec la Secession. A ces quatre catégories, TschudiMadsen en ajoute une cinquième, qui cultive le motif animalier, en Scandinavie et en Écosse. On se demande dans quelle catégorie il aurait mis le Modernisme catalan, s'il l'avait connu. Faire de l'Art Nouveau un style dans les arts décoratifs, les arts appliqués est peut-être possible, mais en architecture cela semble impossible car plus qu'une unité stylistique, ce qui réunit cette nouvelle architecture de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, c'est le rejet de l'historicisme, de la copie des styles

¹ Joan BASSEGODA : « Arquitectura », dans José M. INFIESTA (coord.) *Modernisme en Catalunya*, Barcelona, ediciones de Neuvo Arte Thor, 1976, voir en particulier le chapitre : *Porqué Gaudí no fuemodernista*, p. 46-50.

² S. TSCHUDI MADSEN, *L'Art Nouveau*, Paris, Hachette, 1967, p. 117.

³ Robert SCHMUTZLER : *Art Nouveau*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1964, p. 212.

⁴ S. TSCHUDI MADSEN, *L'Art Nouveau*, p. 16-17.

architecturaux du passé, l'opposition à la convention. Comme l'a écrit, dès 1976, François Loyer⁵ : « Ce serait une erreur, pourtant, de croire que l'Art nouveau est parfaitement unitaire...les langages n'en sont pas moins très divergents, les formules contradictoires ». Et il poursuit : « Rien d'étonnant, en définitive, à ce que la production des différentes capitales de l'Art nouveau européen soit si dissemblable : explosion d'un sentiment nouveau de la forme, mais aussi manifestation d'une sensibilité ouverte à tous les types d'émotion, l'Art nouveau est profondément divers à travers chacune de ses expériences personnelles (parce qu'elles sont chacune le produit d'une culture, d'un environnement et d'une sensibilité particulière) et aucun lien strictement formel ne peut réunir des expériences aussi individuelles. »

Donc, si on veut définir l'Art Nouveau d'un point de vue strictement stylistique on se trouve dans une impasse, car si, comme l'affirme TschudiMadsen, « la marque distinctive du style de l'Art Nouveau est la ligne asymétrique qui se termine en coup de fouet », ou comme signale Pevsner, le coup de fouet, « une courbe longue, sensible, ondulante et fluide » représente le trait stylistique le plus caractéristique du langage Art Nouveau, alors le Modernisme catalan se différencie nettement de ce canon stylistique qui définirait toutes les variantes de l'Art Nouveau. Comme Carlos Flores⁶ je pense qu'il faut trouver des ressemblances et parallélismes entre toutes ces tendances du mouvement ailleurs que dans le style. Il y a d'abord, dans la majorité des pays européens, toute une série de mouvements artistiques et architecturaux qui ont comme point commun la tentative de créer des langages expressifs nouveaux, en concordance avec la volonté de changement que la société présente dans tous les domaines, et même dans les us et coutumes les plus divers. Les dénominations adoptées par ces mouvements forment un véritable manifeste qui explicite les objectifs poursuivis et le projet commun de s'engager dans des voies nouvelles. Ainsi donc, l'Art Nouveau belge et français, le Jugendstil allemand, le Modern Style britannique, la Sezession viennoise, le Liberty italien et le Modernisme catalan, de part leur nom, manifestent que les concepts de nouveauté, de jeunesse, de modernité, de sécession ou rupture et de liberté représentent la clef ou le point de départ d'une architecture novatrice, tout du moins du point de vue esthétique. Même si les différences entre les langages et les solutions proposées sont très grandes selon les pays, on peut néanmoins parler d'un phénomène global qui inclut tout, selon des caractéristiques que Carlos Flores décline en six points⁷ :

1. Permanence d'une rémanence du romantisme qui s'exprime par un anticlassicisme affiché.
2. Prédominance du subjectivisme et du lyrisme en ce qui concerne les aspects formels –surtout de langage – comme une auto-affirmation de la liberté de l'artiste.

⁵ F. LOYER, : « Les principes de l'architecture Art Nouveau », dans Jean-Claude GROUSSARD, Francis ROUSSEL, *Nancy-Architecture 1900* (Catalogue de l'exposition, 1976), Ville de Nancy, 1976, p. XVI.

⁶ Carlos FLORES : « Les "obresmanifest" gaudinians : la sevasingularitat dins el panorama de l'arquitectura contemporània, dans Daniel Giralt-MIRACLE (ed.), *Gaudí 2002 Miscel.lània. AnyInternacional Gaudí*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 88-97.

⁷ C. FLORES, « Les "obresmanifest" gaudinians ... », 92.

3. Importance du rôle de la couleur, avec l'utilisation généralisée du thème floral.
4. Incorporation totale des arts appliqués et des métiers artistiques, comme des éléments basiques dans une architecture clairement ornementale.
5. Présence d'une variété de textures et de matériaux, qui permettent des qualités et des contrastes neufs, ainsi que des effets plastiques novateurs.
6. Reflet, sans doute non intentionné et même parfois inconscient, d'un certain sentiment d'euphorie qui peut traduire aussi bien la situation personnelle de l'auteur comme la confiance de la société en un « progrès » qui apparaît comme inévitable et presque illimité.

Si l'on prend en compte ces caractéristiques générales mais précises, nous verrons que l'on peut associer le Modernisme catalan et même Gaudí à ce mouvement de rupture et de rénovation de l'architecture à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, mais bien loin d'une doxa stylistique trop limitative. A ce sujet d'ailleurs, quelle meilleure preuve de cette diversité de l'Art Nouveau que les 20 premiers numéros de la revue *coup de fouet*. Qu'est-ce qu'il peut y avoir de commun du point de vue stylistique entre la maison rose bonbon de Alfredo « Bija » Wiechers à Ponce (Puerto Rico) et l'austère Svaneapoteket (la pharmacie du cygne) d'Alesund en Norvège, sinon une même volonté de rupture et d'innovation. Je trouve très amusant d'ailleurs que la revue que publie la « Route européenne Art Nouveau » qui nous réunit aujourd'hui, ait pris comme nom un trait stylistique qui ne réunit pas l'ensemble de l'Art Nouveau international, mais cela prouve que les clichés ont la vie dure.

Le Modernisme catalan

Ce qui distingue le Modernisme catalan de l'Art Nouveau international qui, se propage dans toute l'Europe, un bon exemple serait Madrid avec le Palais Longoria de GrasesRiera de 1902⁸, l'année même de l'exposition de Turin, qui marque à la fois la diffusion et la trivialité d'une certaine mode internationale de l'Art Nouveau, c'est qu'il est basé sur un proto-modernisme ou pré-modernisme tout à fait singulier et antérieur chronologiquement aux premières grandes réalisations architecturales de l'Art Nouveau. Dès les dernières années 1870 et surtout dans les années 1880, Domènech i Montaner et Josep Vilaseca d'une part, et Joan Martorell, Cascante, Gaudí et Oliveras d'autre part, se séparant des tendances éclectiques de l'école française académique, utilisèrent avec beaucoup d'habileté deux grandes composantes de leur tradition artistique, le style « mudéjar » et le gothicisme revu et corrigé par Viollet-le-Duc, en les mélangeant parfois dans un même édifice et arrivant à constituer autour de 1888 avec l'Exposition Universelle de Barcelone, l'arc de triomphe de Vilaseca et surtout le café-restaurant de Domènech, une tendance propre, générique mais bien éloignée, dans son expression formelle, de ce que sera l'Art Nouveau. La nouvelle architecture catalane apparaissait

⁸Mireia FREIXA, *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 183-184.

donc comme une modernisation réussie du gothique de la terre catalane, avec la présence considérable de ce qui sera un élément constant du futur Modernisme, les arts appliqués : la céramique, les mosaïques, les vitraux, le fer forgé, etc.

Le Modernisme catalan va donc être un prolongement de ce proto-modernisme, mais la plupart des spécialistes s'accordent pour le diviser en deux mouvements déterminés par deux attitudes culturelles différentes. Un premier groupe est constitué par des architectes qui croient au progrès matériel et social résultant du développement du capitalisme. En même temps, ils étaient conscients de la relation entre ce qu'ils construisaient en Catalogne et ce qui se faisait simultanément dans les autres grandes villes européennes. Ces architectes impliqués politiquement dans le courant nationaliste catalan, Domènech i Montaner, Gallissà, Vilaseca, Falqués, les frères Bonaventura, Joaquim Bassegoda, Josep Domènech i Estapé, Camil Oliveras, Josep Puig i Cadafalch, Joaquim Raspall, Salvador Valeri et Jeroni Granell, développèrent une architecture globale qui reposait à la fois sur de nouvelles techniques de construction et une décoration exubérante. Leur but était de créer une fusion totale des différentes formes artistiques pour les institutions nouvelles et les nouvelles classes dirigeantes bourgeoises. Bien que marqués fortement par une forte tradition catalane, aussi bien dans l'emploi des matériaux que par l'iconographie de la décoration, ces architectes peuvent s'intégrer sans trop de problèmes dans l'Art Nouveau international, toujours à condition de ne pas réduire le mouvement à un style. Le deuxième groupe est différent du point de vue social qu'idéologique. Il est formé par des architectes catholiques qui partagent les réactions de l'Église confrontée à une société moderne et à de nouvelles formes de vie urbaine. Ils trouvaient leur inspiration dans les idées théologiques et esthétiques de l'Église, et leur leader était Antoni Gaudí, entouré d'architectes plus jeunes qui avaient été ses collaborateurs, Francesc Berenguer, Josep Maria Jujol, Joan Rubió, Bernardí Martorell, Jeroni Martorell, Cesar Martinell, Lluís Moncunill et Manuel Sayrach. Nous allons donc nous concentrer sur Gaudí et essayer d'analyser ses rapports avec d'abord le Modernisme catalan, puis l'Art Nouveau.

Gaudí, le Modernisme catalan et l'Art Nouveau

Qu'en est-il d'abord du prétendu isolement et de l'indépendance totale de l'architecture gaudinienne. Comme l'affirme Francesc Fontbona, c'est une légende⁹ :

« Il existe une légende qui veut qu'Antoni Gaudí soit comme une sorte de champignon isolé et inexplicable qui serait apparu, à peu près dans un désert, dans la Catalogne de la fin du XIX^e siècle. Cette légende est tout à fait fautive, puisque Gaudí était un architecte qui faisait partie d'un milieu social et d'un mouvement artistique beaucoup plus

⁹Francesc FONTBONA : « Gaudí, genius loci ? », dans Jean-Ives ANDRIEUX, Fabienne CHEVALIER & Anja KERVANTO NEVANLINNA, *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919 Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Institut national d'Histoire de l'art, 2006, p. 179.

complexe, dont il serait sans doute le plus génial des membres mais en aucune façon le seul. »

La meilleure démonstration de cette insertion de Gaudí dans ce mouvement architectural catalan est son rôle majeur dans l'écllosion du proto-modernisme. Trois œuvres des années 1880, la casa Vicens, « El Capricho » de 1883 et les Pavillons de la Finca Güell (1887) sont représentatives de la volonté de Gaudí d'innover avec une telle liberté et une telle puissance que cela les éloigne radicalement de l'historicisme et de l'éclecticisme antérieurs, même si persistent certaines réminiscences de styles du passé, en particulier le mudéjar qui, comme tout l'exotisme oriental était étroitement lié au romantisme et donc à l'anti classicisme et au mépris de toute norme. Mais ce qui fait l'originalité de Gaudí dans l'emprunt des styles historiques architecturaux, c'est comme l'a bien défini Ignasi de Solà-Morales¹⁰, le processus de trituration, de phagocytage auxquels il les soumet, car déjà apparaît dans cette œuvre de jeunesse l'emploi de structures d'arcs et de voûtes au profil parabolique qui constitueront une des particularités fondamentales de Gaudí, l'emploi constant de formes géométriques réglées. La nouveauté et l'originalité de ces trois constructions que Carlos Flores a appelé les « œuvres manifeste gaudiniennes » ne représente pas le dernier exemple d'une manière dépassée et ennuyeuse de concevoir l'architecture, bien au contraire elles sont la première manifestation en Europe de nouveaux chemins, que, quelques années plus tard, emprunteront les diverses tendances des styles 1900. Mais ce qui nous intéresse, c'est que ces trois « œuvres manifeste » ne furent pas un fait isolé, sans connexions avec d'autres réalisations de l'époque. Comme nous l'avons déjà dit, au moment même où s'achevaient les pavillons de la finca Güell, Vilaseca et Domènech i Montaner commençaient leur participation à l'Exposition Universelle de 1888, avec la même volonté que Gaudí d'échapper à une architecture conventionnelle et routinière, mais dans un langage différent de ce dernier. Mais très vite l'exemple de l'éclat des couleurs et de liberté des premiers édifices barcelonais de Gaudí va être suivi par des architectes plus jeunes, Puig i Cadafalch, Gallissà, Sagnier, Romeu i Ribot, etc., qui, s'unissant à Domènech et Vilaseca vont être les grands représentants du Modernisme catalan, à côté du « gaudinisme ». Peut-on inclure ce proto-modernisme catalan dans l'Art Nouveau. Si on s'en tient à une définition orthodoxe, stylistique et réductrice non, mais si l'on adopte les six critères de définition proposés par Carlos Flores, alors cette architecture catalane des années 1880 y répond parfaitement, car elle est un des premiers exemples européens de rupture avec l'historicisme et l'éclecticisme antérieurs. Avec le Palais Güell (1886-1889) et le collège des Teresianes (1888-1890) Gaudí affirme son originalité et sa capacité de révision de courants antérieurs. Le concept de maison urbaine médiévale, inspiré du gothique vénitien avec des influences musulmanes qui est à la base du palais Güell est métamorphosé en un espace intérieur d'une extraordinaire liberté et originalité, du à toute une série de techniques de construction novatrices avec des éléments de soutien en fer paraboliques hyperboliques, ou bien hélicoïdes. Quant aux célèbres couloirs rythmés par les arcs paraboliques du collège des Teresianes, l'harmonieuse distribution de la lumière qu'ils créent introduit

¹⁰ Ignasi de SOLÀ-MORALES : *Gaudí*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983.

une autre dimension fondamentale de l'architecture de Gaudí, la dimension symbolique et spirituelle que l'on va retrouver dans son architecture religieuse. Avec la Casa Calvet (1898-1900) qui peut apparaître comme une réinterprétation du baroque et du rococo, Gaudí semble s'adapter à une certaine normalité « moderniste » de l'"eixample" barcelonais. Malgré cette relative sobriété externe de la maison, l'intérieur et en particulier le mobilier qu'il projeta, sont toujours originaux et personnels. Néanmoins, une bonne preuve de la relative discrétion de cet édifice, est le prix qui fut décerné à son architecte par la municipalité de Barcelone. Gaudí semblait donc s'insérer parfaitement dans le Modernisme catalan le plus habituel, mais bien évidemment ceci n'était que passager, et à partir de la crypte de la Colonie Güell (1898-1915), le Parc Güell (1900-1914), Bellesguard (1901), la Casa Batlló (1904-1906), la Casa Milà (1906-1910) et l'interminable chantier de la Sagrada Família (1883-1926), l'architecte de Reus affirme sa totale indépendance, une extraordinaire originalité qui repose sur la conception globale de ses immeubles, semblable en cela à la conception d'art total de l'Art Nouveau, qui venait de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, mais avec des solutions structurales personnelles, l'utilisation de surfaces géométriques réglées et un souci constant pour les aspects fonctionnels et décoratifs.

Tout ceci est bien connu et a été fort bien analysé par des spécialistes bien plus compétents que moi, mais pour finir, je pense, comme l'a montré avec sa perspicacité habituelle Ignasi de Solà-Morales¹¹, que l'inclusion de Gaudí dans le Modernisme catalan et l'Art Nouveau, ou son magnifique isolement réside dans la réception de son œuvre. Comme tous les grands créateurs universels, citons comme exemple Cervantès ou Shakespeare, l'œuvre de Gaudí peut être soumise à une infinité de lectures divergentes, et il est toujours réducteur de réduire de grands artistes à un courant ; peut-on réduire Picasso au Cubisme, peut-on réduire Miró au Surréalisme, peut-on donc réduire Gaudí à l'Art Nouveau, en particulier quand on se trouve devant La Pedrera ? Cela semble difficile, et pourtant Picasso fut bien un des deux inventeurs du Cubisme et Miró un des plus éminents représentants du Surréalisme, donc certainement Gaudí eut bien des choses en commun avec le Modernisme. Les positions tout à fait opposées sur ce point, avec lesquelles j'ai commencé ce travail, s'expliquent parfaitement par la réception de l'œuvre, telle que l'a magistralement analysée Solà Morales. Il y a d'abord, nous dit-il, la lecture des « Gaudinistes » avec en premier les disciples directs du maître, Joan Rubió i Bellver, Lluís Bonet i Garí, Cèsar Martinell, etc., qui se présente comme canonique, certifiée par Gaudí lui-même, et pour laquelle l'architecture du Temple chrétien était le type d'édifice qui concentrait le plus d'inventivité et la plus grande exigence créative. Avec l'utilisation de l'arc parabolique, Gaudí serait arrivé à dépasser les structures de l'architecture gothique et avec cette correspondance biunivoque entre forme et technologie, il serait un exemple d'innovation et de progrès. Curieusement cette modernité technologique ne serait pas incompatible avec le néothomisme de l'esthétique gaudinienne, c'est-à-dire que le référent de la Nature est un modèle de la formalisation artistique. Finalement les gaudinistes relient l'architecture du maître à

¹¹Ignasi de SOLÀ-MORALES : « Gaudí, gaudinisme i moviment modern », dans Daniel Giralt-MIRACLE (ed.), *Gaudí 2002 Miscel·lània. Any Internacional Gaudí*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 332 – 343.

deux idéologies fondamentales : la signification religieuse de son architecture et sa signification politique, catalaniste. On en arrive donc à la théorie du génie, du personnage supérieur, thaumaturge, saint, dans lequel les aspirations de renouveau de l'architecture, de restauration ecclésiastique et de renaissance politique se cristallisent. Il va s'en dire que dans cette conception, Gaudí se retrouve isolé, unique, en dehors de toute école, de tout courant, aussi bien du Modernisme catalan que de l'Art Nouveau. Ensuite Solà-Morales s'occupe de la découverte de Gaudí par le mouvement moderne, qui après l'avoir longtemps totalement ignoré ou dévalorisé, l'incorpore dans les années 1950 dans l'ensemble des pionniers, des antécédents immédiats de l'architecture du mouvement moderne, en particulier avec *The Sources of Modern Architecture and Design* (1968) de Nikolaus Pevsner, où Gaudí occupe une position centrale dans l'Art Nouveau, à la fois comme architecte et comme designer de meubles et d'objets. Ce n'est plus un génie isolé, c'est un cas parmi d'autres d'un mouvement qui, aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis, signale la crise de la culture historiciste du XIX^{ème} siècle. Au sein de ce mouvement, l'architecte catalan garde sa personnalité, mais fait partie d'une entreprise de renouveau située entre la récupération de traditions et de nouveaux progrès technologiques. Ce point de vue, auquel adhèrent rapidement Zevi, Benevolo, Russell Hitchcock, Sert, Sweeney et Collins, donne une vision de Gaudí historique, le considérant inséré comme un jalon dans la transition vers l'architecture moderne, et donc bien différente de celle des « gaudinistes ». Parallèle à cette lecture faite par les grands historiens de l'architecture mondiale du mouvement moderne, celle des spécialistes autochtones du Modernisme catalan, Josep Francesc Rafols¹², Alexandre Cirici¹³ et Oriol Bohigas¹⁴, va intégrer Gaudí dans un mouvement artistique et culturel global qui a pris le nom de Modernisme en Catalogne et qui englobe à la fois des architectes, des peintres, des sculpteurs, des joailliers, des poètes, des dramaturges, des compositeurs, etc., mouvement lié à un moment historique qui, d'une part est révélateur d'une renaissance de la culture catalane et, d'autre part, est parallèle à des mouvements semblable à Londres, Glasgow, Paris, Nancy, Darmstadt, Munich, Vienne, Budapest, etc. Une culture urbaine où l'architecture fait partie d'une modification profonde du goût qui caractérise la fin du XIX^{ème} siècle. Et comme pour Pevsner, ce mouvement constitue un précédent, une annonce des avant-gardes et de la radicalité du mouvement moderne. Dans cette théorie de l'Art Nouveau comme un précédent de la modernité, Gaudí apparaît comme un membre parmi l'ensemble des architectes modernistes catalans, et plus globalement comme un des grands représentants de l'Art Nouveau international. Le génie, le prophète de l'architecture future dont le grand œuvre final serait la Sagrada Família, s'efface devant le constructeur du Palais Güell ou de la Casa Milà, un architecte qui fait partie de cette longue marche vers l'innovation des temps modernes et s'inscrit pleinement dans son moment historique.

Mais il y a encore une troisième lecture de Gaudí que Solà-Morales qualifie de dévoilement de la beauté convulsive de son œuvre et qu'il fait partir de Francesc Pujols qui publia en 1927 *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, titre repris intégralement, ce

¹² Josep Francesc RAFOLS, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949.

¹³ Alexandre CIRICI PELLICER, *El art modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951.

¹⁴ Oriol BOHIGAS, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

qui est très révélateur, et traduit en français dans le livre de R. Descharnes et C. Prévost, de 1982, *Gaudí vision artistique et religieuse* avec, une préface de Salvador Dalí et la republication du texte de Francesc Pujols adaptée du catalan d'après une traduction « instantanée » du même Dalí. Pujols faisait apparaître le fonds saturnien, l'anti-classicisme, le côté excessif et monstrueux, expressionniste de l'architecture gaudinienne. C'est le Gaudí wagnérien, médiéval, fantastique, visionnaire, mystique. Un Gaudí catholique, mais pathétique, ultramontain et non pas moderniste dans le sens religieux du terme à l'époque, un artiste qui refuse une civilisation matérialiste qui ne lui plaît pas, une cité en proie au péché et à la corruption, lui qui vit dans la pauvreté. Que cela se traduise en une architecture illuminée et une esthétique d'un naturalisme vitaliste est pour Pujols un symptôme du fond obscur, individualiste et pathétique de l'architecture de Gaudí. Cette intuition de Pujols fut reprise, développée et en quelque sorte vulgarisée par Dalí, Breton et l'ensemble des surréalistes collaborateurs de la revue *Minotaure*. Dalí, revendiquant la "beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style" ouvrit la voie d'une vision de Gaudí où le sublime et le pourri (el putrefacte) se mêlaient de forme indissoluble. Pour Dalí l'architecture de Gaudí était la solidification du désir, l'épopée individuelle d'un artiste qui, pris dans une relation conflictuelle avec la société, s'attaquait par son imagination débridée aux normes de répression sexuelle et au pouvoir bourgeois, qu'il était bien obligé néanmoins de servir. Pour Dalí, comme pour les « gaudinistes », l'apothéose de l'architecture de Gaudí était la Sagrada Família, mais évidemment pas pour les mêmes raisons. Dalí y voyait un caractère exubérant, démesuré, kitsch, banal, à la limite du mauvais goût avec les formes molles de sa décoration qui la rapprochent, selon lui, de la pâtisserie et des figures en carton pâte du carnaval. Cette vision continu et se nuance après la Guerre civile, avec les membres de Dau al Set, et surtout l'écrivain et critique d'art Juan Eduardo Cirlot¹⁵, qui revendique la furie et l'expression comme traits fondamentaux de l'œuvre gaudinienne. La connexion, qui avait commencée à être suggérée dans les années 1910-1920 entre Gaudí et l'expressionnisme était donc alors affirmée et revendiquée. L'architecte catalan intégrait donc un mouvement qui faisait de la révolte et de l'insatisfaction le moteur, la source de la création poétique. Et cela permettait aussi d'aborder l'étude du Gaudí inconscient, de l'*objet trouvé*, de la valeur de la matière, sans parler de toutes les interprétations cabalistiques et parapsychologiques qui mettent l'accent sur son intérêt pour les hallucinogènes, l'idéologie anarchiste, le végétarisme, la numérologie et les symboles cryptiques, ce qui est très discutable. Si l'on pense qu'il fut un catholique convaincu, pur et dur, comment aurait-il pu être franc-maçon, comment certains chercheurs l'ont-ils insinué ?

Inutile de dire que cette vision écarte Gaudí de son temps, du Modernisme, qui fut défini dans un dossier spécifique de la revue *Serra d'Or*¹⁶ comme un enthousiasme, et de l'Art Nouveau, pour en faire un expressionniste et un précurseur du surréalisme avec la dimension émancipatrice de la création artistique.

¹⁵ Juan Eduardo CIRLOT : *El Arte de Gaudí*, Barcelona, Omega, 1950.

¹⁶ « El modernisme : un entusiasmo », *Serra d'Or*, 135, 1976, p. 37-77.

Comme le dit Solà-Morales, il faut bien voir que ces trois visions de Gaudí ne sont pas objectives, elles sont intéressées, elles sont redevables des programmes esthétiques de leurs auteurs qui prétendent ainsi devenir légitimes par la stratégie de l'autorité des antécédents ou des référents exceptionnels, et pour l'architecture catalane et mondiale, Gaudí en est un. Donc la question de l'intégration de Gaudí dans l'architecture rénovatrice de son temps reste ouverte, il est probable que d'autres lectures futures viendront enrichir encore les points de vue. Comme je l'ai déjà dit, même s'il me paraît aberrant de nier les rapports entre Gaudí, le Modernisme catalan et l'Art Nouveau, et ces rapports paraîtraient encore plus évidents si j'avais eu le temps d'aborder le Gaudí designer, on ne peut pas, non plus, limiter son œuvre à l'Art Nouveau. Selon moi, la Pedrera n'est pas moderniste, il suffit de la comparer à l'immeuble voisin de la famille Casas, et il y a certainement quelque chose d'expressionniste en elle, ne serait-ce que pas ses cheminées-guerriers. Mais je voudrais finir par un dernier paradoxe, une ultime pirouette : existe-t-il de part le monde un intérieur architectural, un espace ouvert, fluide, où l'intégration entre le plus petit objet comme une poignée de porte et l'ensemble, réponde si merveilleusement à ce que voulut faire l'Art Nouveau, la création d'une atmosphère rêvée, harmonieuse, lyrique, presque aquatique, enchanteresse, paradisiaque, comparable à l'étage principal de la casa Batlló ? Et si la réponse à cette question était affirmative, alors nous pourrions reprendre cet étonnant jugement de Robert Schmutzler, énoncé en introduction. Selon lui, Gaudí serait l'éminent génie de tout le mouvement international de l'Art Nouveau.