



Alice Thomine-Berrada et Barry Bergdol (dir.)

Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines
31 août - 4 septembre 2005

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

L'histoire de l'architecture et du design au XIX^e siècle : avant et après l'authenticité

Borders in time: 19th Century architectural history, before and after

Stefan Muthesius

DOI : 10.4000/books.inha.762

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902646



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 4 septembre 2005

Référence électronique

MUTHESIUS, Stefan. *L'histoire de l'architecture et du design au XIX^e siècle : avant et après l'authenticité : Borders in time: 19th Century architectural history, before and after* In : *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines : 31 août - 4 septembre 2005* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2005 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/762>>. ISBN : 9782917902646. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.762>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

L'histoire de l'architecture et du design au XIX^e siècle : avant et après l'authenticité

Borders in time: 19th Century architectural history, before and after

Stefan Muthesius

J'aimerais évoquer lors de cette communication un type de limites intimement liées entre elles et apparemment insondables¹. Ces limites impliquaient des jugements de valeur sur l'art comme absolu, à l'image de la morale et de la politique. Noyaux du récit historique sur l'art moderne, impénétrables, elles semblaient marquer un point de rupture dans un récit.

Situées aux environs de 1840 et entre 1890 et 1900, ces frontières semblent affirmer qu'avant 1840, tout art est intéressant et qu'après 1840, tout s'inverse. Les historiens de l'architecture d'un certain âge se rappellent l'époque où l'architecture du XIX^e se divisait entre le « bon » XIX^e siècle et le « mauvais », la période 1840-1890 étant considérée comme une « zone interdite » ! Les édifices de cette époque étaient déconsidérés par des jugements esthétiques et moraux qui les stigmatisaient comme manquant totalement d'originalité, le tout sur un vague fond d'interprétation hegelienne, faisant de l'Histoire une trajectoire immanquablement scandée par trois périodes : une première faite d'originalité et d'authenticité représentée par l'art ancien suivie par une période banale et inauthentique elle-même destinée à être sauvée, ensuite, par le modernisme.

Le livre de 1929 de Todd R Mortimer intitulé *The New Interior Decoration* illustre mon propos : l'introduction pose le problème de savoir quel style de décoration intérieure il convient d'adopter à une époque où le choix semble illimité.

« Jusqu'à une époque relativement récente, le problème se résolvait de lui-même. Chaque époque produisait presque inconsciemment et automatiquement un art appliqué qui convenait à la sensibilité des habitants de cette époque. Un Parisien du XVIII^e siècle se procurait une décoration intérieure qui convenait à ses goûts et besoins sans même y réfléchir... Le Zeitgeist, 'l'esprit de l'époque' imprégnait tout et tout le monde. »

C'est après que, selon l'auteur, les choses se gâtent ! Je le cite à nouveau :

« C'était le début de la reprise des styles du passé – la plus dangereuse des maladies.
Au moment de l'ascension au trône de la reine Victoria, l'architecture expirait. »

Vous avez bien sûr deviné que Mortimer annonce là les réformes initiées par Ruskin et Morris, puis le modernisme, etc². La première question est celle de la date exacte de la frontière qui détermine la limite entre le bon XIX^e siècle et le mauvais. Dans la condamnation du XIX^e siècle, le classicisme est toujours considéré sous un jour positif, tandis que le néo-gothique se divise en une première phase acceptable, avant 1840, et une phase inacceptable ensuite. Aujourd'hui la question se pose en des termes tout à fait différents.

Plus personne ne croit en l'existence d'une période de création artistique inconsciente, authentique, opposée à une période de création consciente et inauthentique. Nous devons savoir en tant qu'historiens ce qui a fondé cette frontière autour de 1840.

Les articles de Bruno Bucher, conservateur au musée des Arts appliqués de Vienne en 1886 sont les premiers à établir une rupture autour de 1850. Bucher est critique, comme beaucoup de ses contemporains, quant aux nouvelles méthodes fondées sur l'arbitraire du goût. Mais c'est sa conclusion qui est importante :

« (...) Vers le milieu de notre siècle, nous nous trouvons face à une tabula rasa et le fleuve du développement de l'art européen s'ensablait et tarissait. »

Selon Bucher, pour qui le maître mot est « tradition », il existe une césure entre un monde dans lequel perdure une tradition et une époque où elle se brise :

« Dans le passé, écrit-il, c'était autrement... l'art qui se développait sous Louis XIV et Napoléon I^{er} était plus sain, parce que les nouvelles formes résultaient des formes anciennes et la tradition n'était pas absolument rompue.³ »

Mais pour quelles raisons Bucher – qui écrit en 1886 –, considère-t-il l'art de la première moitié du XIX^e siècle, soit trente-six ans auparavant seulement, comme « ancien » et tout à fait différent de l'art de son époque ? Il me semble que son appréciation résulte d'une nouvelle forme de conscience de la modernité, l'effet d'un discours rhétorique qui, en référence à Hegel, souligne la vitesse du développement « moderne ». Une « période » représente une entité historique entière, homogène et il en va de même pour l'art si l'on exclut toutefois celle qui commence aux environs de 1840. Henry Havard, éminent historien des arts décoratifs et de la maison, écrivait vers 1880 :

« Tout ce que possédaient nos ancêtres dans leurs maisons était d'un genre unique, en harmonie. Ces gens avaient un style qui leur était propre et qui désiraient que leur maison lui corresponde.⁴ »

La question suivante est donc celle de savoir qui peut créer cette harmonie. Les discussions architecturales soulignent alors un profond changement. Les constructeurs ne sont plus seulement les agents bona fide, des professionnels mais, selon Winckelmann, Ledoux ou Pugin, la responsabilité de la création architecturale repose également sur tout le peuple. Élargir le cercle des acteurs, conformément au processus de démocratisation du XIX^e siècle, signifie inclure les couches sociales qui se trouvent sous les artistes et artisans, professionnels et acteurs de l'art « établi ». Autrement dit, l'établissement d'une nouvelle limite entre le conscient et l'inconscient coïncide avec la mise en place de l'étude de l'architecture vernaculaire, non seulement au sens géographique et politique du terme, mais au sens, plus large, de « primitif ». Deux éléments caractérisent les définitions du style vernaculaire : l'indétermination du

vocabulaire artistique stylistique tout d'abord et, d'autre part, la profondeur apparente des liens entre le style et les acteurs, l'univers de création et les réalisations artistiques.

Création vernaculaire signifie donc création inconsciente. L'exemple type d'un « vernacular revival » peut être représenté dans les années 70 par le *Queen Anne Revival*. En 1877, un de ses protagonistes, J.-M. Brydon, a pu écrire : « Why it has been called 'Queen Anne' is more than anyone can tell » et déclarer dans le même temps que le style *Queen Anne* « est tout a fait Anglais, c'est complètement notre style ». Tout le monde savait bien, on s'en doute, que le vocabulaire de ce style était d'origine classique ou venait d'Italie, de France ou de Hollande, mais cela n'avait que peu d'importance⁵.

L'histoire de la formulation du *Deutsche Renaissance* ou *Altdeutsch* est à peu près identique. En effet, entre 1870 et 1880, les Allemands re-définirent soudainement comme « allemand » un style qui jusqu'à présent était associé à la Renaissance du Nord ou relevait de l'influence néerlandaise. On était tout à coup persuadé que ce style, sans doute un peu rude mais assez joyeux et frais avait eu la faveur du peuple allemand, ou en tout cas de toute la bourgeoisie. Parallèlement à l'Angleterre, l'Allemagne des années 1870 s'enorgueillit du fait que ce style soit accepté dans le nouvel Empire et qu'il ait un effet unificateur⁶.

Ces nouveaux éléments d'imprécision – intentionnelle –, étaient contrebalancés par l'appréciation – précise – des matériaux. Sur ce plan, la définition de la décoration extérieure de style *Queen Anne* était simple et nette, réduite à l'emploi de la brique rouge et du bois blanc. Le mouvement *Arts and Crafts* qui suivit le retour au style *Queen Anne* en Angleterre dans les décades suivantes privilégiait quant à lui le fait que les moyens d'exécution soient en accord avec les surfaces et les couleurs, associées aux matériaux. Le vocabulaire de la décoration perdra alors de ce fait beaucoup de son sens.

Le matériau préféré de la plupart des partisans du *Altdeutsch* ou *deutsche Renaissance*, à Munich surtout, était le pin non traité, de couleur claire et plein de madrure. Selon les théoriciens des années 1880, les bâtiments ou les objets étaient dessinés par des artisans peu cultivés et exécutés dans les matériaux les moins chers, ce qui contribuait à former des éléments d'une « tradition inconsciente » et garantie d'une certaine qualité.

Le style *Queen Anne* s'est ensuite transformé en *néo georgian*, resté jusqu'à aujourd'hui un des styles les plus populaires en Angleterre, quasiment national. Le destin de la *Deutsche Renaissance* fut tout à fait différent : condamné dès les années 1880, il sera abandonné puis remplacé par le *Heimatstil* ou le *néo-Biedermeier* après 1900.

Il semble qu'à la différence des autres pays étudiés, il n'y ait pas eu en France de volonté primitiviste manifeste. En un certain sens, la rupture de 1840 n'a jamais eu autant d'importance dans ce pays. L'équivalent français précis du *néo-Renaissance* allemand et du *néo-elizabethan* anglais est éventuellement le style Henri II, sans toutefois de véritable point d'équivalence.

Les styles considérés par tous comme les plus « français », soit les styles Louis XV et Louis XVI, ne sont-ils pas au contraire l'inverse absolu du vernaculaire ? Cela semble incontestable. Mais ce qu'il faut analyser de plus près, c'est la question de leur « francité ». En fait, les créateurs français et leurs porte parole accordaient beaucoup moins d'attention au caractère français de ces styles que les Anglo-Américains et que les Allemands, car la « francité » allait pour eux de soi. C'est la France qui avait dominé

et dominait depuis si longtemps les styles occidentaux, au point que les termes universalité, « occidentalité » et parisien se confondaient dans leur esprit.

Mais à partir des années 1870 les Français deviennent conscients de la concurrence anglaise dans le domaine des arts appliqués et dans l'ameublement surtout, découvrant des formes différentes de celles qu'ils connaissent et qui les dérangent : la nouvelle production allemande et belge, moins chère mais d'assez bonne qualité, menace alors en effet les exportations françaises. Une volonté de souligner plus fortement encore le caractère français des styles Louis XIV ou Louis XVI en résultera et à partir des années 1880, l'exécution et la facture seront typiquement et uniquement françaises.

« Les ébénistes étrangers, nous dit Charles Mayet sur l'état de la manufacture parisienne de 1883, sont incapables de fabriquer l'ébénisterie de luxe. Les mobiliers Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, la marqueterie, toutes ces délicieuses fantaisies du meuble plaqué sont demeurées le privilège de la fabrication française... Elle est encore restée sans rival sur tous les marchés du monde ; elle est en quelque sorte une émanation du génie de notre race... aucune règle ne la régit. Elle est en quelque sorte l'expression de la destination du meuble ... »⁷

Les produits les plus raffinés peuvent ainsi être évalués sous l'angle de leur facture, ce qui signifie que les qualités dont ils sont parés, bien que fondées sur les capacités d'un artisan de luxe individuel, trouvent également leur racine dans la société, dans l'ensemble du peuple ou dans la race... Et cela rejoint une tradition de l'Ancien Régime, mise en danger par l'industrie moderne et par la concurrence des étrangers... On peut dès lors établir quelques parallèles avec l'Allemagne ou l'Angleterre et comparer les définitions accordées aux « styles Louis » avec les *Vernacular Revivals* de ces pays. Il existe bien sûr des différences fondamentales. Les styles Louis XV et Louis XVI appartiennent à la sphère de la maison. En France, il est de plus beaucoup plus complexe d'établir la différence entre un *revival* de style ancien et la continuation d'un de ces styles qui ont perduré pendant presque tout le XIX^e siècle. En Angleterre et en Allemagne, les principaux architectes sont très liés à tous ces *revivals* alors qu'en France, il serait difficile de donner un seul nom. Les meubles Louis XV et Louis XVI connus aujourd'hui sont en revanche ceux du XVIII^e siècle, et non ceux du XIX^e.

Je vous ai en fait parlé, non pas du vernaculaire, mais plutôt du *néo-vernaculaire* et le grand paradoxe est que les productions majeures seront ensuite le fait, conscient, des plus grands designers comme Edwin Lutyens, au fait de leurs efforts de « recréer », de « revitaliser » la « tradition.

Voilà, on est arrivé au grand récit fondé sur l'interprétation des activités de Ruskin et de William Morris. Comme je l'ai déjà indiqué, ce sont de jeunes architectes ou designers de 1880-1900 qui ont initié ce *revival*. Ce récit prend en compte deux ruptures : la première, à la fin du premier tiers du commencement du XIX^e siècle, voire même un peu plus tard, lorsque l'ère nouvelle est mise à mort par les traditions populaires, puis vers 1870-1900, lorsque ces traditions sont renouvelées. Entre les deux, se situe une période réduite à néant. Le récit français, par comparaison, fait état de moindres ruptures ; il est moins historicisé qu'il ne l'est en France et en Allemagne.

On peut constater le paradoxe aussi d'une autre façon : en France, les « styles Louis », considérés comme des styles « nationaux » de prestige sont le fruit d'artisans anonymes. En Angleterre, les styles vernaculaires sont, eux, pratiqués par des artistes connus, de haut rang.

Les ruptures finissent par s'estomper...

NOTES DE FIN

1. Avec mes remerciements à Alice Thomine, qui m'a permis de rendre français mon français.
2. D. TODD et R. MORTIMER, *The New Interior Decoration*, Londres, 1929, p. 2-3.
3. « ... um die Mitte unseres Jahrhunderts [standen wir] vor einer tabula rasa, der Strom europäischer Kunstentwicklung versandet and versiegt... » « ... Das ist früher anders gewesen... die Kunst welche Ludwig XIV und... Napoleon Ier grosszogen, war in diesem Punkte... gesuender, weil die neuen Formen aus den älteren hervorgingen, die Tradition nicht gänzlich unterbrochen werden musste ». *Blaetter für Kunstgewerbe* [Vienna] 1886, p. 13.
4. Cité dans *Art Amateur* [New York], Vol. X 1884, p. 51.
5. J.-M. BRYDON, « A few more Words about 'Queen Anne' », dans *American Architect and Building News*, 6 October 1877, p. 320-22 ; voir M. GIROUARD, *Sweetness and Light. The Queen Anne Movement 1860-1900*, New Haven et Londres, 1990 ; A. SAINT, *Richard Norman Shaw*, New Haven et Londres, 1976 ; S. MUTHESIUS, « Old English, Altdeutsch. Some nineteenth Century Appropriations of a 'Homely' Past », *Rocznik Historii Sztuki* Vol. XXX, Varsovie, 2005, p. 259-283.
6. Voir W. LÜBKE, *Geschichte der deutschen Renaissance* [Série Geschichte der Baukunst, éd. F.Kugler], Stuttgart, 1883. Voir S. MUTHESIUS « The 'altdeutsche' Zimmer, or cosiness in plain pine. A 1870s Munich contribution to the definition of interior design », *Journal of Design History*, Vol. 16 N° 4, 2003, p. 269-290.
7. Charles MAYET, *La crise industrielle de l'ameublement*, Paris 1883, p. 40-41 ; voir D. SILVERMAN, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris 1994 (*Art Nouveau in Fin de Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley 1989).

RÉSUMÉS

Historians of architecture and the applied arts in the late nineteenth century developed a peculiar notion of a borderline around 1840: before that date, they maintained, designing and building was done largely unconsciously, entailing a 'true' ethnicity of design, especially of workmanship, and styles emerged somehow authentically from the broadest national or regional groups - whereas from 1840 onwards everything was done consciously and artificially. The article discusses the emergence of that notion in England, Germany and France.

INDEX

Index chronologique : époque contemporaine, époque moderne, XIX^e siècle, XVIII^e siècle

Index géographique : Europe, Allemagne, France, Vienne, Angleterre, Hollande, Munich, Autriche

Mots-clés : style, interprétation, rupture, tradition, Renaissance allemande, style Henri II, style Louis XIV, style Louis XV, style Louis XVI, style Napoléon Ier, style néo-gothique, style vernaculaire, mouvement Arts and Crafts, style néo-Georgian, style néo-Elizabethan, style néo-Biedermeier, style néo-vernaculaire, style renaissance, architecture, art, authenticité, décoration, définition, délimitation, facture, goût, jugement, néo-style, période, vernaculaire

AUTEURS

STEFAN MUTHESIUS

Stefan Muthesius teaches the history of architecture and design in the School of World Art Studies at the University of East Anglia, Norwich. Recent publications include (with Miles Glendinning) *Tower Block. Public Housing in England, Scotland, Northern Ireland and Wales* (Yale University Press 1994), *Art Architecture and Design in Poland 1966-1980. An Introduction* (Langewiesche Koenigstein). In preparation : a book on *Western Interior Design in the 19th Century*.