

D'une rive,
l'autre

L'orientalisme architectural

*entre
imaginaires
et savoirs*



Textes réunis par
Nabila Oulebsir et Mercedes Volait

crs *P*icard

L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs

Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.3348
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2009
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : InVisu
ISBN électronique : 9782917902820



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782708408517
Nombre de pages : 304

Référence électronique

OULEBSIR, Nabila (dir.) ; VOLAIT, Mercedes (dir.). *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2009 (généré le 21 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3348>>. ISBN : 9782917902820. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3348>.

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2009
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Regroupement des recherches des meilleurs spécialistes, actes du colloque international « Les orientalismes en architecture à l'épreuve des savoirs. Europe et monde extra-européen, XIX^e et XX^e siècles » (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 4-5 mai 2006), ce livre fait le point sur les savoirs et la vision de l'Orient transmis aux architectes au cours des XIX^e et XX^e siècles par les récits de voyageurs, les publications savantes sur l'architecture, ou encore les cours dispensés à l'École des beaux-arts, et la manière dont ceux-ci ont adapté leurs connaissances à leurs projets réalisés ou non. Quand certains proposent des compilations d'éléments orientaux, d'autres mettent en avant un style « national » reprenant des motifs architectoniques perçus par les Occidentaux comme orientaux. Ces différentes approches montrent combien l'idée d'orientalisme est multiple, en Orient comme en Occident. De nombreux dessins d'architectes, des gravures et des photos anciennes qui permettent de mieux comprendre le contexte de la transmission des savoirs sont reproduits en couleurs.

SOMMAIRE

Introduction

L'orientalisme architectural : esthétique, altérité et connaissance
Nabila Oulebsir et Mercedes Volait

I. Apprentissages

Les fondements de l'orientalisme architectural en France. Les cours d'histoire de l'architecture de Jean Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)

Pierre Pinon

Les enjeux de la connaissance de l'enseignement de l'architecture « arabe »

Huyot, l'Orient et la théorie de l'architecture

L'architecture « arabe » selon Huyot

L'architecture « arabe » à l'origine de l'architecture « gothique »

L'Orient d'Albert Lenoir (1801-1891). Voyages, lectures, écritures

Alice Thomine-Berrada

Voyages réels et imaginaires

L'Orient dans les publications d'Albert Lenoir

Lenoir et la ville orientale

Oriental ou colonial ? Questions de styles dans les concours de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle

Marie-Laure Crosnier Leconte

De l'usage du style oriental en France

Quel style à l'École des beaux-arts ?

Traces « orientales » dans les concours de l'École

Quelques thématiques significatives

Pourquoi cette connaissance de l'art arabe et à quelle fin ?

A Proposal by the architect Carl von Diebitsch (1819-1869): Mudejar Architecture for a Global Civilization

Elke Pflugrad-Abdel Aziz

The Classical Antiquities of Rome

Discovery of Islamic Architecture

Acquisition of in-depth knowledge of Islamic architecture

Pratique et connaissance : les chemins divergents de l'orientalisme scientifique et de l'orientalisme artistique en France et en Allemagne

Lorraine Decléty

L'état des connaissances en France et en Allemagne au XIX^e siècle

La pratique architecturale : la prédominance de l'Alhambra

Les deux orientalismes

Les arts méconnus. Historicité et ethnicité dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle

Dominique Jarrassé

« Les orientalismes » : savoir lettré et « renaissance orientale »

Historicité et ethnicité en histoire de l'art

L'Habitation humaine comme système historico-ethnique

Quelques arts orientaux méconnus

II. Expressions

Voyages du style : récits visuels et orientalisme en Angleterre à l'époque des Lumières

Nebahat Avcioğlu

La Tente turque dans les jardins de Vauxhall

Les bains turcs

Edmond Duthoit. Un architecte néogothique et moderne, entre Picardie et Méditerranée

Nabila Oulebsir

Question de méthode : micro-histoire et/ou macro-histoire ?

Penser par cas : généalogie familiale et filiations artistiques

L'usage du monde et l'expérience du voyage

Interactions et transferts artistiques

Penser en généralisant : la construction des savoirs artistiques

Fourvière, l'Orient et la Méditerranée

Philippe Dufieux

De Lyon à Palerme

« L'église dans ses quatre tours, là-haut, où la Mère Suprême est réservée »

Un Orient sans visage

The Cairo Street at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893

István Ormos

World's fairs

Chicago

The site of the fair

Midway Plaisance

Cairo Street

Activities

The Pharaonic temple

The success of the project

Henri Saladin (1851-1923). Un architecte « Beaux-Arts » promoteur de l'art islamique tunisien

Myriam Bacha

Un architecte de l'école des beaux-arts à la découverte de l'Afrique du Nord

La sauvegarde des monuments historiques tunisiens

L'initiateur de l'histoire de l'architecture islamique

Une architecture aux discrètes allusions orientales

Les expositions universelles : une architecture islamique tunisienne imposée

III. Usages

Dans l'intimité des objets et des monuments : l'orientalisme architectural vu d'Égypte (1870-1910)

Mercedes Volait

Un orientalisme domestique ?

Un orientalisme universel ?

Un orientalisme d'exposition ?

Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain

Carmen Popescu

Orientalisme ou balkanisme ?

Le regard occidental

« Orientaliser » le Balkanique : les expositions universelles

Définir la « roumanité » par l'architecture : la place de l'Oriental

Une identité assumée : l'orientalisme après la Grande Guerre

Orientalism & Mimicry of Selfness: Archeology of the neo-Achaemenid Style

Talinn Grigor

Reviving the (un)Timely

Mimicry-as-Camouflage

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'Orientalisme architectural, entre imaginaires et savoirs est le premier volume de la collection de livres papier « D'une rive l'autre » mise en place par InVisu (CNRS-INHA) avec les éditions Picard. La publication en ligne reprend l'intégralité des textes, et une grande partie des illustrations (à l'exception de celles pour lesquelles un accord raisonnable n'a pu être établi avec le diffuseur).

Introduction

L'orientalisme architectural : esthétique, altérité et connaissance

Nabila Oulebsir et Mercedes Volait

- 1 L'orientalisme architectural n'a pas seulement essaimé des décors exotiques, fidèles ou allusifs, sur la presque totalité de la planète au XIX^e siècle ; c'est aussi une forme de « savoir construit », à travers lequel une large palette de connaissances peut être auscultée¹. Il y a celle tout d'abord qui concerne les matérialités archéologiques et les réalités anthropologiques des terrains d'inspiration, et qui s'est efforcée d'en produire des images, des nomenclatures et des grilles interprétatives. Il y a les entreprises, plus doctrinales, qui ont utilisé les esthétiques et les situations orientales à des fins de théorie de l'art et de l'architecture pour défendre la polychromie ou le rationalisme structurel, débattre des origines du gothique, ou promouvoir un « art industriel ». On peut songer enfin aux opérations à vocation appliquée qui ont livré des codifications ou des répertoires sélectifs et épurés de modèles et ont permis à l'imaginaire orientaliste de se concrétiser dans la pierre – et plus encore dans le fer ! De façon plus globale, la production orientaliste est un bon révélateur du statut des mondes extra-occidentaux et des échanges internationaux dans le domaine des arts, et son historiographie peut aider de même à éclairer la place des terrains lointains dans le champ de vision et de réflexion de l'histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine. Elle s'avère un instrument parlant pour questionner les découpages académiques et les géographies mentales qui, entre étude de la création artistique et préoccupations de l'érudition orientaliste, ont longtemps rejeté hors des canons de la discipline des pans entiers de la production bâtie des deux siècles écoulés, en Europe comme ailleurs.
- 2 C'est dans cette perspective intellectuelle à l'heure d'un renouveau des recherches sur l'orientalisme² qu'a été réunie la collection de textes présentés ici, fruit d'un colloque international tenu les 4 et 5 mai 2006 à Paris. Le propos consistait à se tenir à distance des controverses qui ont pu opposer défenseurs et détracteurs des analyses d'Edward Saïd³ dans ce domaine – entre intéressement politique et désintéressement esthétique de la pratique orientaliste⁴ – afin d'examiner de près les relations que la production architecturale d'inspiration orientale, désormais mieux documentée, avait entretenu avec la connaissance et les savoirs produits sur les terrains qui l'avaient nourrie. L'initiative a délibérément rassemblé des spécialistes d'art occidental et d'art

islamique, venus de part et d'autre de l'Atlantique, afin de permettre la plus large confrontation de points de vue. L'hypothèse première était que le lien entre pratique et connaissance avait pu être parfois assez lâche, tantôt, à l'inverse, très étroit. Ainsi de l'égyptomanie, par exemple, dont on sait qu'elle met en jeu une forte interaction entre l'engouement égyptisant et la recherche archéologique⁵. Dans d'autres exemples – esthétiques mauresques à Paris, architecture romano-byzantine –, les relations entre création artistique et connaissance historique paraissent avoir été en revanche plus distendues, ou plus tributaires de leurs médiations : répertoires des ornemanistes, pavillons des Expositions universelles, traités d'architecture, enseignement de l'histoire de l'art, etc. Qu'en était-il concrètement, dans différentes configurations de la commande architecturale, du terrain lointain de référence et de la temporalité historique ?

- 3 À cet ensemble de questions, les contributions rassemblées ici apportent de nombreux éclairages originaux, ainsi qu'un dossier iconographique fourni, largement inédit de surcroît. Un premier groupe de textes (P. Pinon, M.-L. Crosnier Leconte, A. Thomine-Berrada, E. Pflugrad-Abdel Aziz) s'attache plus particulièrement à la question des apprentissages et des initiations au monde de « l'Orient », en premier lieu au travers de l'enseignement de l'histoire de l'architecture dispensé à l'École des beaux-arts de Paris (P. Pinon) ou la succession, quelque peu erratique, des sujets de concours proposés aux élèves du même établissement (M.-L. Crosnier Leconte). L'Orient des architectes français, ce sont aussi des lectures individuelles et une sensibilité non moins personnelle à l'espace urbain (A. Thomine-Berrada) et, plus tard dans le siècle, de substantielles collections d'objets et de photographies (M. Volait) – nouveaux truchements par lesquels l'homme de l'art gagne en familiarité directe avec les répertoires orientaux, sans même parfois s'être rendu sur place. Le statut extrêmement contingent de ces expériences, le caractère aléatoire des savoirs alors transmis, incitent à questionner plus largement la capacité de l'histoire de l'art française à penser l'art de l'autre (D. Jarrassé). Pour Carl von Diebitsch, architecte allemand dont la période de formation se situe dans les années 1850, « l'Orient » est d'abord l'espace d'une utopie syncrétique, dont il trouve l'exacte matrice dans l'Espagne andalouse (E. Pflugrad-Abdel Aziz). Serait-ce qu'en la matière, les situations allemandes et françaises divergent largement ? (L. Decléty).
- 4 Un second ensemble de textes aborde la question des filiations et références patrimoniales de la production orientaliste par l'examen détaillé de réalisations concrètes. Le syncrétisme surgit à nouveau à l'occasion de l'analyse du projet de la basilique Notre-Dame de Fourvière où l'Orient et la Méditerranée se croisent en ce monument qui impose sa marque néo-byzantine dans l'espace urbain de Lyon (P. Dufieux). Pour l'architecte français Edmond Duthoit, la filiation privilégiée entre l'Orient et l'Occident s'inscrit dans le temps et dans l'espace : elle est en même temps médiévale, gothique, andalouse et byzantine ; elle est également moderne et rationaliste à travers le transfert des méthodes de Viollet-le-Duc favorisé dans son étude des architectures de l'Orient et de la Méditerranée (N. Oulebsir).
- 5 L'orientalisme régalien du XVIII^e siècle est l'occasion de montrer l'importance cruciale de la littérature de voyage, voire d'autres genres littéraires, dans la formation et la diffusion d'architectures néo-ottomanes en Europe, à commencer par son icône : la tente turque, alors que le mot « kiosque » (d'origine turque) fait simultanément son entrée dans les lexiques européens (N. Avcioglu). L'architecture d'Exposition

universelle, évoquée ici par le cas de la rue du Caire présentée en 1893 à Chicago, constitue une nouvelle forme de codification de l'esthétique orientaliste, où l'élément authentique est appelé à jouer un rôle de tout premier plan et requiert une maîtrise d'œuvre porteuse de savoirs spécialisés (I. Ormos). L'architecte-archéologue Henri Saladin est un bon exemple, hélas peu documenté, des nouvelles figures professionnelles attachées au système « Beaux-Arts » qui émergent au tournant du siècle en France à la faveur d'une approche patrimoniale de l'art islamique (M. Bacha).

- 6 La dernière série de textes élargit le cadre géographique du questionnement pour saisir des usages et des postérités de l'orientalisme architectural dans des contextes inhabituels, en Europe balkanique ou au Moyen-Orient, par exemple, et dans des séquences historiques non moins inattendues, les années 1970 en Iran. Le cas, désormais mieux connu, de l'Égypte autorise à tenter une première synthèse des questions ouvertes par le déplacement de l'investigation sur des terrains extra-européens (M. Volait). L'une d'elles a trait au foisonnement de la création orientaliste autochtone. L'orientalisme architectural devrait-il dès lors être considéré comme une ressource universelle, possédant dans des contextes géopolitiques distincts les mêmes vertus politiques ? (M. Volait, C. Popescu). C'est le paradoxe souligné par l'analyse consacrée au « balkanisme », sorte de quête d'une authenticité et d'une identité nationale roumaine par le recours à l'orientalisme (C. Popescu). Ou faut-il voir, dans ces usages moyen-orientaux, de simples logiques de reproduction de l'orientalisme européen, à des fins sinon subversives, du moins d'affirmation (post-coloniale) de soi à la face des puissances européennes ? (T. Grigor). Les illustrations extra-européennes commentées ici sont encore trop peu nombreuses pour pouvoir tirer des lois immuables des exemples présentés ; elles invitent à se défier de l'idée de modèles culturels étanches et à prêter plus d'attention à leurs imbrications et interactions.
- 7 Quel que soit l'angle de vue choisi ou le problème abordé, les textes de ce volume partagent, on le pressent, quelques convictions épistémologiques. De façon le plus souvent explicite, ils revendiquent une posture qu'on pourrait qualifier de « post-saïdienne », à la fois informée des critiques portées à l'orientalisme, et désireuse de poursuivre l'analyse au-delà. Le parti pris passe par une rupture méthodologique consistant à « prendre au sérieux » les œuvres orientalistes, alors qu'il était de bon ton, il n'y a pas si longtemps encore, de s'en tenir à décrier leur esthétique – et quelle que soit d'ailleurs l'appréciation personnelle que chacun est enclin à porter à l'encontre de telle ou telle réalisation. La démarche explique aussi l'attention portée aux contingences et aux aléas, autrement dit aux individus et aux biographies, dans l'entreprise d'élucidation, afin d'élargir et de renouveler la base empirique autorisant une montée en généralités dûment fondée. Toutes les contributions enfin entendent replacer l'orientalisme dans une histoire globale de l'architecture de la période contemporaine. L'histoire peut y gagner une compréhension plus fine de la place de l'altérité, des altérités, dans la production de l'architecture, et en retour une vision plus riche du fait construit et de la création artistique.

NOTES

1. Catherine BRUANT, Sylviane LEPRUN et Mercedes VOLAIT (dirs.), *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 73-74, 1996, *Figures de l'orientalisme en architecture*. URL : <http://remmm.revues.org/persee-179009>. Consulté le 1^{er} octobre 2013.
 2. Christine PELTRE, «L'Orientalisme aujourd'hui», *Revue de l'art*, vol. 4, n° 150, 2005, p. 55-66 ; François POUILLON (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris : Khartala, 2008 ; Paolo AMALFITANO et Loretta INNOCENTI (dirs.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Rome : Bulzoni, 2007 (I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi Inter Artis, 1).
 3. Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil, 1980.
 4. Alexander LYON MACFIE, *Orientalism*, Londres : Longman, 2002, p. 66-72.
 5. Jean-Marcel HUMBERT (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris : Musée du Louvre ; Bruxelles : Éditions du Gram, 1996.
-

AUTEURS

NABILA OULEBSIR

Elle est actuellement Getty Scholar au Getty Research Institute (Los Angeles, Getty Foundation). Elle est maître de conférences à l'université de Poitiers où elle enseigne l'histoire du patrimoine et de l'architecture et chercheur associé au Centre de recherches interdisciplinaires sur l'Allemagne (CRIA, CNRS/EHESS).

MERCEDES VOLAIT

Directeur de recherche au CNRS, spécialiste de l'architecture, de l'urbanisme et du patrimoine des XIX^e et XX^e siècles en Égypte et en Méditerranée, elle s'est successivement intéressée à l'histoire égyptienne de la profession d'architecte, à l'œuvre d'architectes français actifs au Caire (Pascal Coste et Ambroise Baudry), ainsi qu'à la construction et à la transformation de la ville nouvelle d'Héliopolis. Ses derniers travaux portent sur l'invention patrimoniale du Caire médiéval et « Belle Époque ». Elle pilote plusieurs recherches collaboratives au plan national, européen et international sur ces questions et dirige depuis 2008 le laboratoire *InVisu*, unité mixte du CNRS et de l'INHA dédiée à l'information visuelle et textuelle en histoire de l'art.

I. Apprentissages

Les fondements de l'orientalisme architectural en France. Les cours d'histoire de l'architecture de Jean Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)

Laying the Foundations of Architectural Orientalism in France: Jean-Nicolas Huyot's Courses in Architectural History at the École des beaux-arts, Paris, 1823-1840

Pierre Pinon

- 1 Dans l'architecture française, l'orientalisme s'est manifesté assez tardivement, essentiellement à partir du milieu du XIX^e siècle. On a généralement supposé que les références employées par les architectes étaient plus ou moins fantaisistes, surtout dans un premier temps, c'est-à-dire avant la publication des ouvrages bien documentés et illustrés de Joseph-Philibert Girault de Prangey (1837 et 1846)¹ et d'Émile Prisse d'Avennes (1877)², sans oublier ceux de Pascal Coste (1837-1839) ou de Jacob Ignaz Hittorff (1835)³. Mais c'est oublier l'*Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1806) d'Alexandre de Laborde ou, bien antérieur, le *Voyage dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant* de Thomas Schaw (1743, 1738 pour l'édition originale anglaise), et d'autres ouvrages anglais⁴ ou espagnol⁵. Les monuments d'Égypte et d'Andalousie étaient donc assez bien connus. C'est surtout oublier que dans son cours d'histoire de l'architecture professé à l'École des beaux-arts de 1823 à 1840, Jean-Nicolas Huyot⁶ consacrait plusieurs leçons à l'architecture « arabe ». C'est même oublier que le professeur de théorie dans la même école, mais avant Huyot, c'est-à-dire de 1803 à 1818, Léon Dufourny, avait longtemps séjourné en Sicile, était bon connaisseur de l'architecture « arabo-sicilienne », et ne devait pas manquer de l'évoquer dans son cours. Il est à noter qu'une grande continuité, au-delà des personnalités des professeurs et des changements de cadres institutionnels mêmes⁷, a marqué l'enseignement de l'architecture de la fin de l'Ancien

Régime à la monarchie de Juillet. D'ailleurs, Hippolyte Lebas, dans l'« Introduction » à son premier cours d'histoire de l'architecture (1841)⁸, établit explicitement une lignée allant de Jacques-François Blondel, David Leroy, Léon Dufourny et Jean-Nicolas Huyot, à lui-même. On sait que Lebas a utilisé les notes des cours de Dufourny et de Huyot pour préparer le sien (1841-1863)⁹, même si Lebas intègre dans une filiation unique les cours de théorie et d'histoire, disciplines délicates à séparer strictement à l'époque, il est vrai. Le successeur de Dufourny, dans le cours de théorie, n'est pas Huyot, mais Louis-Pierre Baltard (de 1818 à 1846)¹⁰, que Lebas oublie ostensiblement. La chaire d'histoire a été créée pour Huyot, à la demande, sans doute, d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, pour compenser son échec, en 1818, à la chaire de théorie face à Baltard¹¹. En réalité, bien qu'exclu de la liste de Lebas, Baltard parlait aussi d'histoire dans son cours de théorie. C'était en quelque sorte l'application de l'idée de Dufourny selon laquelle la connaissance de l'architecture passe par celle de son histoire : « La vraie manière d'enseigner un art, c'est d'en faire l'histoire¹² ». Pour celui-ci, comme pour Huyot, qui par ailleurs donnait des cours de composition architecturale dans son atelier privé¹³, l'architecture s'aborde par sa généalogie. Car l'histoire fait connaître les « types » (au sens défini par Quatremère¹⁴), et par là les formes « premières », celles sur lesquelles l'architecture est de tout temps fondée. Dans un texte passionnant écrit dans une voiture, entre Strasbourg et Paris¹⁵, Dufourny explique que la formation d'un jeune architecte doit commencer par un voyage initiatique parcourant à la fois l'espace géographique et le temps historique. Partir vers le Tyrol pour y voir les chalets en bois (« maisons rustiques », « cabane type de l'architecture »), continuer avec la Vénétie « sans trop s'arrêter aux ouvrages de Palladio », prendre le bateau pour la Grèce (« à Sunium il auroit l'enfance de l'art », au temple de Thésée à Athènes, la « magnificence » et la « perfection » du dorique), puis visiter l'Asie Mineure et l'Égypte, « terre de tous les arts ».

Les enjeux de la connaissance de l'enseignement de l'architecture « arabe »

- 2 Il s'agit de comprendre l'appréhension de l'architecture « arabe » dans la perspective de l'orientalisme chez les architectes français du XIX^e siècle, même si le cours de Huyot visait aussi la diffusion d'une pure connaissance historique. Il est d'ailleurs clair que Huyot ne prétendait absolument pas entraîner ses élèves dans la moindre pratique d'une architecture néo-arabe. L'éclectisme qui consiste à adopter les différents styles historiques selon les programmes et les lieux des édifices, que commencera à théoriser Abel Blouet un peu plus tard¹⁶, n'est pas encore à l'œuvre. D'ailleurs, en France, le « néo-mauresque » ne connaîtra, même plus tard, que des usages fort restreints, limités à des programmes très spécifiques (folies, villas, pavillons d'exposition¹⁷, synagogues¹⁸). Néanmoins, dans les exposés thématiques de ses cours privés destinés à préparer des projets, Huyot parlait des synagogues et des mosquées. Dans sa leçon sur les édifices d'hospitalité, il présentait même comme modèle possible les caravansérails, en prenant comme exemple le plan du célèbre *han* de Lüleburgaz de l'architecte Sinan (XVI^e siècle)¹⁹. Des programmes « orientaux » étaient quelquefois proposés par L.-P. Baltard, comme « un Caravansérail » (en août 1831) ou « un Bazar » (en juin 1833)²⁰ dans les concours mensuels d'émulation.

- 3 En dehors de ces cas particuliers, l'enjeu est donc plus largement de mieux comprendre comment, dans le « système Beaux-Arts », s'articulent les connaissances historiques et les pratiques historicistes. D'une certaine manière, c'est la qualité de l'enseignement donné à l'École des beaux-arts durant la première moitié du XIX^e siècle que nous voudrions réhabiliter. Marginalement, sera abordé le thème de l'origine arabe supposée de l'architecture gothique, thème récurrent dans l'enseignement de Dufourny et de Huyot, qui remonte à la fin du XVIII^e siècle.

Huyot, l'Orient et la théorie de l'architecture

- 4 Jean-Nicolas Huyot (1780-1840)²¹, Grand Prix d'architecture en 1807, pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1808 à 1813²², a voyagé en Orient de 1817 à 1821²³ : il a visité l'Asie Mineure, l'Égypte, puis à nouveau l'Asie Mineure et la Grèce après avoir appris sa nomination à l'École des beaux-arts (en 1819). Il s'est particulièrement intéressé aux cités grecques antiques de la région égéenne (Pergame²⁴, Éphèse, Magnésie du Méandre, Héraclée du Latmos), mais aussi à bien d'autres architectures²⁵, y compris à l'architecture islamique, à Constantinople et au Caire surtout.
- 5 De retour en France en 1822 après avoir séjourné à Rome, il a commencé son cours d'histoire à l'École des beaux-arts en 1823²⁶. Il s'agit d'un cours à la fois chronologique (architectures de Mésopotamie, d'Égypte, de Grèce, des Pélasges, de Rome, des Byzantins, des Arabes, gothique, Renaissance, du siècle de Louis XIV) et thématique. Il utilise pour ses « leçons » les auteurs anciens, ses lectures²⁷, les récits de voyage et sa propre expérience de voyageur. Ses « leçons pour l'atelier²⁸ » permettent de préciser sa conception de la théorie de l'architecture à l'œuvre dans son interprétation de l'architecture « arabe ». Elle s'articule d'abord autour des notions de « disposition²⁹ » (la composition comme traduction d'un programme), de « distribution³⁰ » (l'écriture architecturale), de « sujets » (« les différents espaces couverts ou découverts³¹ »). Les espaces sont envisagés selon leur géométrie, leurs dimensions, leurs relations (la « composition³² »). Dans son atelier privé, chacune de ces notions faisait l'objet d'exercices pédagogiques pratiques.
- 6 Il ressort de ces cours une conception de l'architecture, qu'il partageait avec beaucoup de ses contemporains, et qui était fortement influencée par Charles-Louis de Montesquieu et Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. Les origines de l'architecture sont à rechercher dans des causes physiques et morales, dans les climats, les institutions, les usages : il existe autant d'« architectures locales » que de « premiers peuples ». L'histoire de l'architecture ne se conçoit que dans une évolution. À l'origine de chaque architecture, il y a un « type ». Huyot donne d'ailleurs dans son cours plusieurs définitions complémentaires de la notion de « type » (le type comme origine ou comme modèle pour les programmes³³, le type comme manière de construire³⁴).
- 7 Dans sa « 1^{re} leçon » de l'année 1840³⁵, Huyot livre sa conception de l'histoire de l'architecture :
- « L'histoire fait connaître l'origine et le type de chaque genre, elle indiquera les transformations successives qui forment comme autant d'espèces dans un même genre, elle fixera le caractère propre de chacune des espèces. Enfin l'étude de l'histoire particulière des différents genres d'édifices indiquera à l'architecte qu'il doit rester dans les limites que les convenances imposent à la disposition, à la

construction et à la décoration qui forment le caractère spécial de chaque genre d'édifice. »

- 8 Pratiquement, pour Huyot, les choses s'enchaînent ainsi :

« Je démontrerai qu'il y a toujours un type originel et constitutif dans chaque genre d'édifice d'où dérivent la disposition, la construction et la décoration de toutes les espèces d'un même genre³⁶. »

- 9 Par exemple, l'architecture « arabe » est un « genre », ses styles successifs sont des « espèces » et son origine orientale est un « type³⁷ ». Les « types » comme formes premières évoluent : il y a donc un enchaînement, grâce à l'imitation. En effet, si les autres arts imitent la nature, l'architecture s'imitte elle-même, en imitant les « types³⁸ ». Il n'y a donc pas d'architecture sans évolution à partir des « types ». Huyot illustre cet enchaînement par l'exemple de l'évolution de l'architecture islamique.

« Car alors, les Turcs étant maîtres de Brousse, d'Andrinople et de Constantinople [aux XIV^e et XV^e siècles], les arts grecs [antiques] et byzantins [grecs « modernes »] exercèrent toute leur influence sur l'architecture arabe, que les Turcs introduisirent dans l'empire grec [« moderne », c'est-à-dire byzantin] dont ils s'étaient rendus maîtres³⁹. C'est pourquoi, il faut encore distinguer ces deux espèces, dans un même genre d'architecture, c'est-à-dire l'architecture arabe proprement dite, et l'architecture turque.⁴⁰ »

- 10 Notons que ces notions de « genre » et d'« espèce » sont alors communes au langage architectural et à celui des sciences naturelles. Georges Cuvier les emploie dans ses *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes. Discours préliminaire*, publié en 1812. Si les naturalistes les ont inventées, Cuvier établit lui-même la relation avec ceux qui étudient l'architecture, et se présente étonnamment comme leur continuateur :

« Antiquaire d'une espèce nouvelle, il m'a fallu apprendre à déchiffrer et à restaurer ces monuments [les fossiles], à reconnaître et à reprocher dans leur ordre primitif les fragments épars et mutilés dont ils se composent ; à reconstruire les êtres antiques auxquels ces fragments appartenaient⁴¹. »

L'architecture « arabe » selon Huyot

- 11 Cette architecture occupe les 10^e et 11^e leçons de son cours de 1840 (8 avril)⁴². Huyot ne précise guère ses sources, sinon les textes d'Edme-François Jomard⁴³ dans la *Description de l'Égypte*. Il connaît évidemment les travaux de Pascal Coste⁴⁴ et de Jacob Ignaz Hittorff⁴⁵, mais seulement pour ses derniers cours.
- 12 La recherche sur l'architecture « arabe » montre d'abord que les Arabes ne l'ont pas entièrement inventée. Étant nomades, ils ont beaucoup emprunté aux civilisations urbaines des régions conquises, notamment la Perse.

« Il serait difficile de dire quel fut le genre d'architecture qui devint l'origine de l'architecture arabe. Cependant on doit présumer que, dans leurs conquêtes sur les villes perses, ils n'eurent d'autres édifices que ceux des Perses, dont ils se servaient pour y établir leurs demeures et leurs mosquées et que, s'ils construisirent de nouveaux édifices, ce ne fut qu'avec le secours des ouvriers du pays. C'est en effet le premier pas que fit ce nouveau peuple⁴⁶ [...]. Les dômes semblent avoir été un des signes caractéristiques de l'architecture des Arabes ; car leurs tombeaux, leurs mosquées, leurs portiques sont couverts avec des dômes. C'est probablement une coutume qu'ils ont contractée en Asie, où le dôme était déjà en usage, et dans la Perse [...]. Cet usage des anciens peuples de l'Asie aura d'abord été un objet de la vénération des Arabes, et aura rendu les dômes sacrés, ainsi que tous leurs édifices sociaux. Par conséquent ils ont dû s'approprier ce genre de décoration, en donnant

aux dômes une forme particulière, en les parant d'ornements spéciaux, entièrement étrangers à la construction : système tout opposé à celui de l'architecture des Grecs qui faisaient dépendre les décorations des principes constitutifs de la construction.

⁴⁷ »

- 13 À propos de l'« arc ogival », supposé d'origine arabe, Huyot note par ailleurs :

« Je ne chercherai pas maintenant comment et pourquoi il paraît d'abord dans l'architecture des Arabes. Je vois qu'ils ne l'ont point inventé, mais qu'ils ont imité en cela, comme en bien d'autres choses, les peuples dont ils faisaient la conquête.

⁴⁸ »

- 14 La décoration elle-même est d'origine orientale.

« Les architectes, ne pouvant introduire ni bas-reliefs, ni statues, ni peintures représentant des figures humaines furent contraints, en se conformant à la religion, de se créer des ornements bien plus en rapport avec ceux des vases, des armes, des tentes, des tapisseries et des vêtements des peuples de l'Asie [Inde et Perse] qu'avec des ornements provenant des sujets tirés de leur histoire sacrée ou profane ; et en se conformant à la manière de bâtir, alors en usage dans les pays où l'architecture grecque était dégénérée [byzantine], ils ne purent avoir aucune connaissance de ces théories sur lesquelles les plus beaux édifices de l'architecture avaient été construits. C'est pourquoi ils ne connurent les ordres d'architecture que par les colonnes enlevées à d'anciens édifices, qu'ils employèrent dans la construction des nouveaux. »

- 15 Tout ceci concerne la « distribution », les « sujets », la décoration. Pour la « disposition » des édifices arabes, notamment les mosquées, les fondements religieux jouent aussi évidemment un rôle. Une partie du cours nous explique l'apport personnel de Mahomet⁴⁹ :

« Nous voyons d'abord Mahomet, le jour même qu'il entre dans la Caaba, fixer les principales positions qui composèrent depuis les mosquées, ces édifices principaux de l'architecture sociale des Arabes. Il en fixa la position en faisant une prière entre les deux colonnes qui supportent le plafond de la Caaba, et en se retournant ensuite, il dit : voilà la Kibla, ou la partie du monde vers laquelle il faudra désormais vous tourner en priant [...]. Pour prêcher, il fit faire une tribune. La première fut exécutée par un charpentier grec, nommé Naknon, qui était au service d'une dame chrétienne. Ces tribunes avec plusieurs marches [minbar], sont encore un des principaux ornements des mosquées. Il ordonna à Bélal de monter, à midi, sur la Caaba, pour annoncer la prière au peuple ; et dès lors, on fit des minarets, du haut desquels les crieurs avec la même formule appellent le peuple à la prière. C'est ainsi que furent disposées les diverses parties qui composent les mosquées.⁵⁰ »

- 16 Quelles sont pour Huyot les qualités de l'architecture arabe ?

« On ne retrouvera point, il est vrai, dans leur architecture, les règles de rapport, de proportions, qui constituent essentiellement cet art. Mais les sciences pour lesquelles les Arabes avaient un penchant naturel, contribuèrent beaucoup au perfectionnement de cette partie essentielle de l'architecture qui est la construction, et l'on peut dire que dans les monuments de ce peuple, elle a été au-delà des besoins : elle faisait même une partie de la décoration, soit par l'apparat des pierres, soit par leurs différentes natures, soit par leurs diverses couleurs.⁵¹ »

- 17 À propos des monuments normands de Sicile construits par les Arabes, il écrit :

« L'arc aigu, la coupole, le merveilleux et la délicatesse du travail sont les caractères distinctifs de cette architecture, et on les trouve dans tous les monuments mauresques élevés par des architectes étrangers à l'école néo-grecque ou byzantine⁵². »

- 18 Si Huyot connaît la Sicile, grâce aux notes de Dufourny qu'il avait eu comme professeur, et l'Espagne grâce à de nombreuses publications⁵³, son domaine de prédilection est Le Caire où il a séjourné en octobre 1818 et en juillet-septembre 1819.
- 19 Huyot distingue trois périodes dans l'architecture religieuse du Caire, chacune représentée par un monument majeur : la mosquée omeyyade d'Amr (VII^e siècle), la mosquée-*madrassa* de Barqûq (XII^e siècle, en fait du XIV^e siècle⁵⁴) et la mosquée-*madrassa* mamelouke d'Hasan (XIV^e siècle).

« La mosquée d'«Amra» offre donc le plus grand intérêt, sous le rapport de l'histoire de l'architecture arabe. Sa disposition simple présente une vaste enceinte carrée, entourée de portiques, destinés à contenir les soldats de la nouvelle secte qui composaient alors l'armée du conquérant de l'Égypte. Sur un côté, six nefs tournées vers La Mecque étaient destinées aux principaux chefs de l'armée. Le portique du Midi n'a que deux rangs de nefs, celui du Nord en a trois à cause de son exposition au soleil. Ces portiques servaient, comme ils servent encore aujourd'hui, d'asile aux pauvres et aux voyageurs qui venaient y passer la nuit et une partie du jour. Au milieu de la cour, qui a 80 mètres de côté, se trouve la fontaine des ablutions [...]»⁵⁵. La construction de cet édifice, très simple d'ailleurs, offre quelques particularités. C'est d'abord qu'il fut bâti de débris de monuments romains, ainsi que l'indiquent les 250 colonnes d'un seul morceau, les bases et les chapiteaux corinthiens, placés soit au sommet, soit à la base des colonnes, dans le seul but de les élever toutes à une hauteur de 5 mètres.⁵⁶ »

- 20 La mosquée-*madrassa* de Barqûq est plus complexe :

« À la disposition simple des premières mosquées, succéda un autre genre d'édifice qui, indépendamment de la mosquée, renfermait encore des appartements et des logements pour les étrangers, des tombeaux, des hôpitaux, des bibliothèques, des universités et des collèges [*madrassa*]. C'est une architecture d'une construction solide et savante, et d'une décoration particulière au goût de ce peuple, formé par l'usage des armes, des tentes, des tapis et de tous les équipages de campagne qui, dès l'origine, étaient, avec les trésors enlevés sur l'ennemi, les seuls monuments de leurs conquêtes⁵⁷. On doit faire remarquer la forme de la salle d'audience, qui se trouve dans chacun des appartements [*qa'a*]. Au milieu, il y a une petite cour carrée, avec un bassin et un jet d'eau. Sur le côté en face de l'entrée, est un grand renforcement [*iwan*], où se tenait le maître : des sofas, des tapis, des armes, des vases précieux, en faisaient tout l'ameublement, ainsi que c'est encore l'usage aujourd'hui.⁵⁸ »

- 21 La mosquée-*madrassa* d'Hasan était « disposée pour recevoir un corps d'armée ». Ce monument réunit tout à la fois un aspect majestueux à une disposition vaste et commode ; ce qui lui imprime un caractère de grandeur et de sévérité qu'on voit dans tous les monuments d'une architecture, « arrivée à son plus haut point de perfection »⁵⁹. Une précision concerne la déformation du plan⁶⁰ : « Les irrégularités qu'on remarque dans le plan ne sont occasionnées que par l'emplacement des rues. Ainsi, par exemple, l'entrée où se trouve un beau vestibule aurait peut-être été placée au milieu de la face principale, si le terrain avait été libre⁶¹ ». En effet, l'entrée est désaxée par rapport à la cour et aux quatre *iwan* [orientés eux par rapport à La Mecque], afin d'être perpendiculaire à la rue. Bien plus tard (1877), Prisse d'Avennes fera une observation semblable : « L'architecte, contraint de bâtir sur un terrain irrégulier, a tracé un plan tout différent de celui des autres mosquées ; mais il a su masquer assez habilement l'irrégularité des lignes obliques qui lui étaient imposées par les rues adjacentes⁶² ». On sait que depuis le milieu du XVIII^e siècle, la virtuosité avec laquelle des architectes produisent des plans réguliers dans des parcelles irrégulières,

est louée par les théoriciens (l'abbé Marc-Antoine Laugier ou Jacques-François Blondel⁶³).

- 22 Notons aussi l'intérêt pour les maisons du Caire, d'ailleurs déjà bien connues par la *Description de l'Égypte* : « Les maisons particulières [du Caire] ont jusqu'à trois étages. Bien qu'elles soient simples à l'extérieur, l'intérieur cependant est souvent riche et somptueux⁶⁴ ».

L'architecture « arabe » à l'origine de l'architecture « gothique »

- 23 Il s'agit là d'un très vaste thème, mais qui dans l'esprit de Huyot n'est pas indifférent à l'étude de l'architecture « arabe » : il en constitue même semble-t-il un des enjeux, puisque Huyot enchaîne, dans son cours, les architectures « arabes » et « gothiques ». Il illustre cette théorie par de nombreux exemples, et tente de l'expliquer :

« Les Arabes, maîtres de la Sicile et de l'Espagne, construisirent des monuments non moins dignes d'attention que ceux de l'Égypte, et comme les arts de ces contrées exercèrent une grande influence sur l'architecture de l'Occident, au XIII^e siècle, je crois utile de donner ici un abrégé de l'architecture arabe en Sicile, en Espagne et en Italie⁶⁵. [...] En Espagne et en Sicile l'architecture arabe ou sarrasine avait encore toute puissance, et elle contribua à répandre, dans une grande partie du Nord de l'Europe, ce goût pour la légèreté et la forme ogivale des voûtes⁶⁶. »

- 24 Et à propos de la mosquée d'Amr : « Ainsi les Arabes auraient employé l'arc aigu, ou ogival, dans l'Orient avant qu'il fût introduit dans l'Occident⁶⁷ ». L'évolution de l'architecture « arabe », influencée par l'Orient, a suivi son chemin de l'Égypte, vers la Sicile, la Barbarie (Maghreb) et l'Andalousie, avant de passer dans le nord de l'Italie et de l'Espagne, en France, en même en Angleterre.

- 25 Comment se sont déroulés ces transferts ? Pour Huyot, la première raison réside dans les conquêtes arabes en Europe et aussi dans la présence des Normands en Sicile.

« Les Normands, qui envahirent cette île n'avaient point d'artistes, et ils ne trouvèrent en Sicile que des artistes arabes, habitués à construire des édifices, dans le genre qui leur était particulier. Cette architecture était tellement appropriée au climat, sa richesse, et les commodités de sa disposition convenaient si bien aux conquérants, qu'ils perpétuèrent ainsi l'architecture More.⁶⁸ »

- 26 Puis les Normands importèrent cette architecture en Angleterre.

« Cependant l'arcade à plusieurs courbes est devenue le signe caractéristique de l'architecture arabe. Ceux qui se refusent à voir l'influence que les arts d'Orient ont eue sur l'architecture de l'Occident, aux XI^e et XII^e siècles, seront au moins forcés de convenir que c'est de l'époque des conquêtes arabes en Europe que date l'usage de l'arcade aiguë⁶⁹, dans l'architecture improprement appelée gothique⁷⁰. »

- 27 L'allusion à « ceux qui se refusent » vise probablement Jacques-Guillaume Legrand qui distingue le « gothique barbare » (né en Europe avant Charlemagne) du « gothique arabe », le premier ne pouvant donc être issu du second puisqu'antérieur, et rien ne prouvant que le « gothique normand » (postérieur, auquel il rattache Notre-Dame de Paris) dérive du « gothique arabe »⁷¹. Ailleurs, comparant les édifices normands de Sicile et d'Angleterre, Huyot observe : « [Ces] derniers participent beaucoup au goût et au style des premiers. C'est pourquoi on les appelle gothico-mauresques ou sarrasins-normands⁷² ». Il n'hésite pas à écrire : « La cathédrale d'York n'eut d'autres architectes que des Arabes⁷³ ». L'autre circonstance met en jeu un mouvement inverse, mais dont

l'effet est le même : les Occidentaux, en revenant des croisades, ont rapporté cette influence orientale.

« Les Croisades étaient la guerre du Christianisme contre l'Islamisme, et elles devaient amener une grande révolution, par les échanges d'idées entre les peuples de l'Asie et ceux de l'Europe. Aussi est-ce de cette époque que date le renouvellement des sciences et des arts, qui précède la Renaissance de l'architecture où l'Antiquité romaine prévalut.⁷⁴ »

- 28 On notera cette attribution osée des origines de la Renaissance. Mais, pour Huyot qui ne fuit pas les complexités⁷⁵, les influences ne circulent pas seulement de l'Orient vers l'Occident.

« Le grand usage du bois, dans la construction des édifices de France et d'Angleterre, a pu avoir aussi de l'influence sur la construction en pierre des Arabes. Ce fut de là sans doute que prirent naissance ces piliers composés d'une infinité de petits fuseaux extrêmement allongés, et d'arêtiers de voûtes. Ce nouveau genre d'architecture remplaça celle lourde de style romain corrompu [le style roman que Huyot place entre le Bas-Empire et les Mérovingiens, et auquel il rattache l'église Saint-Germain-des-Prés].⁷⁶ »

- 29 Huyot tente même une synthèse :

« Il faut remarquer qu'avant la construction des édifices appelés gothiques, les églises n'étaient qu'en bois dans les contrées du Nord [architecture « romaique » antérieure à Charlemagne] [...]. C'est en effet des constructions en bois de la Gaule et de la Germanie, combinées avec les formes, la légèreté et le goût de l'architecture sarrasine, que prit naissance ce genre d'architecture appelée improprement gothique.⁷⁷ »

- 30 L'ensemble de ces phénomènes laisse tout de même planer, pour Huyot, un mystère sur l'origine de l'architecture gothique.

« L'architecture gothique n'a pas eu d'origine. Elle ne ressemble en rien aux architectures qui, ayant d'abord pris naissance, de certaines causes naturelles, à l'enfance des sociétés, se sont peu à peu perfectionnées, en conservant des types de leur origine. [...] L'architecture gothique a pris sa naissance dans la décrépitude de la société, et pour se composer, elle n'a pu qu'emprunter certains éléments déjà tous formés.⁷⁸ »

- 31 L'architecture gothique échapperait ainsi au phénomène de l'imitation qui permet aux « types » d'évoluer. Elle est l'effet de combinaisons et non d'une évolution. Ainsi l'architecture gothique, à la fois haïe pour son goût dégénéré et admirée pour sa hardiesse, n'entre pas dans la théorie classique. Elle ne peut être comprise.

- 32 Ce n'est pas son seul défaut. Outre l'absence de règles dans les proportions, l'architecture gothique, issue des pays méditerranéens, est inadaptée à notre climat car elle met « à l'extérieur toutes les forces de l'édifice [contreforts et arcs-boutants] et l'expose aux intempéries. Depuis le xv^e siècle, les parties qui en font la force sont prises et combinées avec la construction, elles sont toutes abritées par la construction elle-même⁷⁹ ». Au même moment, L.-P. Baltard, à la réputation pourtant bien plus réactionnaire, n'écrit pas autre chose quand il prétend que « le système d'échafaudage, qui prédomine si étrangement à l'extérieur d'un grand nombre d'édifices du Moyen Âge, ne diffère pas essentiellement dans sa combinaison de celui dont les enfants font eux-mêmes l'application en élevant en pyramides des châteaux de cartes⁸⁰ ».

- 33 Il convient enfin de remarquer qu'Huyot n'est pas le premier à voir dans l'architecture « arabe » l'origine de la gothique.

- 34 Si l'abbé de Lubersac, auteur d'une des premières histoires de l'architecture⁸¹ ignore l'architecture islamique, une dizaine d'années plus tard, Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville⁸² affirme qu'au XI^e siècle l'architecture « gothique moderne » est apparue sous l'influence des Maures d'Espagne. Pour Alexandre Lenoir⁸³, à l'architecte « gothique-lombarde » primitive succède le beau gothique, dont le prototype est la Sainte-Chapelle du Palais-Royal, « genre hardi d'architecture imité des Arabes ». La filiation entre l'architecture « arabe » et la gothique est dorénavant entendue. Pour Dufourny, « c'est surtout aux guerres que [Charlemagne] leur livra en Espagne que nous devons cette communication de goût et ces imitations de style arabe qu'on a dans notre architecture gothique des IX^e et X^e siècles⁸⁴ ».
- 35 Bien que Lebas, comme nous l'avons vu, se situe dans la continuité de Dufourny et de Huyot, l'enseignement de l'art « arabe » disparaît de son cours⁸⁵. Pour l'Orient, il n'y parle que de l'architecture byzantine. Une autre histoire.

NOTES

1. Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris : Veith et Hauser, 1837 ; Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie-Mineure*, Paris : A. Hauser, 1846.
2. Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Caire : depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris : J. Savoy et C^{ie}, 1877. Voir Christine PELTRE, *Les Arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris : Gallimard, 2006, p. 30-35.
3. Voir *infra* notes 44 et 45.
4. Comme Henry SWINBURNE, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, Londres : P. Elmsly, 1779. URL : <http://books.google.fr/books?id=1dDSsMi0yv0C>. Consulté le 14 octobre 2013. James CAVANAH MURPHY, *The Arabian Antiquities of Spain*, Londres : Cadell & Davies, 1815.
5. Comme Pablo LOZANO Y CASELA, *Antiguedades arabes de España. Granada y Cordoba*, Madrid : Real Academia de San Fernando, 1804.
6. Nommé le 10 juillet 1819 ; cf. Pierre PINON, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot : le voyage en Asie-Mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 73-74, 1996, Catherine BRUANT, Sylviane LEPRUN et Mercedes VOLAIT (dirs.), *Figures de l'orientalisme en architecture*, p. 34. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0997-1327_1994_num_73_1_1666. Consulté le 14 octobre 2013.
7. Passage de l'Académie d'architecture à l'École des beaux-arts, malgré une courte interruption.
8. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4474.
9. D'ailleurs des notes de Dufourny et Huyot figurent dans un dossier de Lebas, rassemblé pour la préparation de son propre cours (Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, BENSBA, ms. 805-806-807).
10. Sur le cours de Louis-Pierre Baltard, cf. Pierre PINON, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris : Éditions du patrimoine, 2005, p. 94-103.
11. Voir Pierre PINON, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot : le voyage en Asie-Mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », *op. cit.* (note 6), p. 43-44.
12. Paris, BENSBA, ms. 805. Y, n° 15.

13. Les notes pour ses cours privés sont à la BENSBA (ms. 805). Cf. Pierre PINON, « L'insegnamento dell'architettura presso l'École des beaux-arts di Parigi nella prima metà del XIX secolo », in Maria GIUFFRÈ et Giuseppe GUERRERA (dirs.), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, Palerme : L'Epos, 1995, p. 281-287.
14. Antoine-Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris : Librairie d'Adrien Le Clerc et C^{ie}, 1832. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m>. Consulté le 14 octobre 2013.
15. « Note écrite dans la voiture entre Strasbourg et Paris » (Paris, BENSBA, ms. 807. Y, n° 75).
16. Voir Pierre PINON, « L'insegnamento dell'architettura presso l'École des beaux-arts di Parigi nella prima metà del XIX secolo », *op. cit.* (note 13), p. 286-287.
17. Pour Paris, par exemple, voir Marie-Jeanne DUMONT, *Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Paris : E. Koehler, Institut du monde arabe ; Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.
18. Celle de Besançon, par Pierre Marnotte, élève à l'École des beaux-arts à partir de 1816, qui a donc peut-être suivi les cours d'Huyot.
19. « Un plan à peu près semblable est sur la route d'Andrinople » (Paris, BENSBA, ms. 805, J, n° 53).
20. Paris, Archives nationales de France, AJ⁵² 141.
21. Voir Paul DUFOURNET, « Jean-Nicolas Huyot, 1780-1840, ou la carrière exemplaire d'un architecte et archéologue », in *Les Archéologues et l'Archéologie. Colloque de Bourg-en-Bresse (Archives), 25, 26 et 27 septembre 1992*, Tours : Centre de recherches A. Piganiol, 1993 (Cæsarodunum, 27), p. 49-69. Huyot a rédigé son autobiographie, trouvée chez lui après son décès, et copiée par Hippolyte Lebas (Paris, BENSBA, ms. 807. D, n° 24-26), document inconnu de Dufournet.
22. Sa « restauration » a porté sur le temple de la Fortune à Palestrina : cf. Pierre PINON, « Jean-Nicolas Huyot (1780-1840). Temple de la Fortune à Préneste, 1811 », in Annie JACQUES, Stéphane VERGET et Catherine VIRLOUVET (dirs.), *Italia Antiqua : envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 12 février-21 avril 2002, Rome, Villa Médicis, 5 juin-9 septembre 2002), Paris : ENSBA, 2002, p. 370-373.
23. Pierre PINON, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot : le voyage en Asie-Mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », *op. cit.* (note 6), p. 35-55.
24. Markus KOHL, « Les relations inédites du séjour pergaménien de J.-N. Huyot », in Hervé DUCHÊNE (dir.), *Voyageurs et Antiquité classique*, Dijon : Éditions universitaires, 2003, p. 145-165.
25. Pierre PINON, « Le voyage d'Orient de l'architecte Jean-Nicolas Huyot (1817-1820) et la découverte de la maison ottomane », *Turcica*, n° 21, vol. 26, 1994, p. 211-240.
26. Les manuscrits de son cours d'histoire sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Paris, BINHA, ms. 15). Des fragments de ses cours de 1827, 1837 et 1840 sont à la BENSBA (ms. 806, D et F). Sur ce cours, cf. Werner SZAMBIEN, « Jean-Nicolas Huyot, professeur d'histoire de l'architecture à l'École des beaux-arts (1819-1840) », in *La naissance de l'histoire de l'architecture. France et Allemagne*, Paris : École d'architecture de Paris-Belleville, 1988, p. 163-175.
27. Que l'on peut partiellement reconstituer par sa bibliothèque connue par le *Catalogue des livres sur l'architecture et les antiquités du cabinet de feu M. Huyot, architecte* (Paris, 1841). Le catalogue comporte plus de 280 numéros sur l'architecture, l'archéologie et l'histoire. Mais, notons, que les ouvrages de Montesquieu ou de Cuvier qui probablement l'ont inspiré, en sont absents (en revanche les œuvres complètes de Quatremère sont là), ce qui signifie qu'une bibliothèque n'est pas obligatoirement le reflet total de la culture de son possesseur.
28. Voir *supra* note 13.
29. « Leçons à faire pour l'atelier » : « 1^{re} leçon », 1825 et « 2^e leçon », 1826-1827 (Paris, BENSBA, ms. 805. J). De la leçon du 18 janvier 1825, nous extrayons ce fragment significatif : « Pour bien

disposer un plan il suffira de réfléchir avec attention sur le programme, et de se rendre compte de toutes les parties qui doivent entrer dans la composition du sujet proposé, d'observer la situation, la grandeur, la forme et la nature de l'emplacement qu'il doit occuper ».

30. *Ibid.*, « 3^e leçon », 1826-1827 (n° 11).

31. *Ibid.*, « 6^e leçon » (n° 11). Cf. aussi « 7^e » et « 8^e leçon » : « Les sujets », « De la formulation des sujets simples ».

32. Huyot donne aussi cette définition de la composition en trois parties : « 1°. Le sujet ; qui est l'objet, la matière sur laquelle on compose. 2°. Les différents types ; c'est-à-dire la forme première des diverses parties qui composent le sujet. 3°. Les éléments ; ou tous les corps simples qui sont à l'origine de la formation des types » (*Ibid.*, « 5^e leçon », n° 11).

33. Cours d'histoire de l'architecture (Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 6).

34. *Ibid.*, vol. III, f° 2-3.

35. *Ibid.*, vol. III, f° 3-4.

36. *Ibid.*, vol. III, f° 30.

37. *Ibid.*, vol. III, f° 12.

38. Dans ses « Leçons à faire pour l'atelier » (Paris, BENSBA, ms. 805, J, n° 11, « 6^e leçon »), Huyot précisait : « Il serait inutile de chercher les principes des types ou l'origine de l'architecture dans l'imitation des œuvres de la nature [...]. Cependant l'architecture, dans sa construction, a un genre d'imitation qui consiste dans la représentation de ses propres ouvrages [...]. Ce genre d'imitation est plus particulier à l'architecture grecque où différents types originaires en bois ont été construits en pierre ». On trouve un exposé similaire dans des notes de L. Dufourny sur la théorie de l'architecture (Paris, BENSBA, ms. 805, A).

39. L'idée est que les premiers Ottomans (dont Huyot confond, par ailleurs, l'architecture avec celle des Mamelouks) ont servi d'intermédiaires entre l'architecture antique et byzantine d'un côté, et l'architecture ottomane classique de l'autre (du XVI^e siècle). Ainsi, après la conquête de Constantinople, Sainte-Sophie (qualifiée de « grecque dégénérée », œuvre d'ingénieurs plutôt que d'architectes) a pu exercer son influence sur l'architecture ottomane classique.

40. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 177-178.

41. Paris : Deterville 1812, p. 1. Nous nous permettrons de renvoyer aux travaux de Kerim Salom qui prépare une thèse sous notre direction sur la notion de type, entre sciences naturelles et architecture.

42. *Ibid.*, vol. III, f° 96 à 207. Ce cours du 8 avril 1840, conservé, avait sans doute déjà été donné durant les années précédentes.

43. Voir le récent Yves LAISSUS, *Jomard, le dernier égyptien*, Paris : Fayard, 2004, un des rares auteurs à identifier correctement Huyot dans ses relations avec Jean-François Champollion.

44. Pascal COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris : Firmin-Didot, 1839. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105839g>. Consulté le 14 octobre 2013. Dans sa bibliothèque (voir note 27), les ouvrages sur l'« Architecture orientale » (n° 208-211) sont essentiellement des éditions de 1824, 1837 et 1839 de cet ouvrage de Coste. Huyot et Coste se sont d'ailleurs rencontrés au Caire en 1818 (voir Pierre PINON, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot : le voyage en Asie-Mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », *op. cit.* (note 6), p. 42-43).

45. Jacob Ignaz HITTORFF, *Architecture moderne de la Sicile*, Paris : P. Renouard, 1835. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074358>. Consulté le 14 octobre 2013.

46. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 100.

47. *Ibid.*, vol. III, f° 149.

48. *Ibid.*, vol. III, f° 113. Dufourny avait émis une autre hypothèse : « Dans le fond l'architecture arabe ou More, n'est autre chose que celle des Goths ou Vandales établis dans la Mauritanie, et qui après avoir été transportée en Espagne, se répandit dans le reste de l'Europe » (Paris, BENSBA, ms. 897, L, n° 35). Sur ce dernier point, voir plus loin, p. 20 et suivantes.

49. Il n'est pas rare de trouver encore aujourd'hui, sous des plumes un peu naïves et abusivement pieuses, la mention du rôle de la maison de Mahomet dans la formation de la typologie des maisons « arabes » à cour centrale.
50. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 105-106.
51. *Ibid.*, vol. III, f° 107. Cette remarque contredit une précédente selon laquelle, dans l'architecture arabe, la décoration est indépendante de la construction.
52. *Ibid.*, vol. III, f° 159.
53. Huyot cite Murphy, Swinburne et Laborde (Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 191).
54. Huyot ne pouvait évidemment dater correctement les monuments. Néanmoins son érudition était reconnue, puisque Champollion envisageait d'écrire avec lui une « Chronologie égyptienne ».
55. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 112.
56. *Ibid.*, vol. III, f° 113. Le thème du remploi des matériaux antiques dans les édifices postérieurs est fréquemment évoqué par les auteurs de cette époque, comme Louis-Pierre Baltard (voir Pierre PINON, *Louis-Pierre et Victor Baltard, op. cit.* (note 10), p. 100).
57. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 145.
58. *Ibid.*, vol. III, f° 148.
59. *Ibid.*, vol. III, f° 153.
60. Voir Alain BORIE, Pierre MICHELONI et Pierre PINON, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, Paris : Centre d'études et de recherches architecturales, [1^{re} édition 1978], Marseille : Parenthèses, 2006, p. 100.
61. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 154.
62. Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Caire, op. cit.* (note 2), p. 109-110. La suite de la citation n'est pas sans intérêt : « Une vieille tradition, renouvelée à chaque monument important, rapporte que, quand l'architecte a fini son édifice, le sultan Haçan lui fit couper la main droite pour qu'il ne pût [sic], désormais tracer d'aussi beaux plans, mais chaque jour, il envoyait un de ses officiers lui porter toutes sortes de présents ».
63. Voir Pierre PINON, « Architektonische Komposition und das Gebot der Regelmäs-sigkeit von Peruzzi bis Franque », *Daïdalos*, n° 15, 1985, p. 57-70.
64. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 191.
65. *Ibid.*, vol. III, f° 156.
66. *Ibid.*, vol. III, f° 176.
67. *Ibid.*, vol. III, f° 113.
68. *Ibid.*, vol. III, f° 159.
69. Un arc aigu est un arc à deux courbes.
70. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 114.
71. Jacques-Guillaume LEGRAND, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, Paris : Soyer, 1809, p. 66. URL : <http://books.google.fr/books?id=oq05AAAACAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013.
72. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 159.
73. *Ibid.*, vol. III, f° 161.
74. *Ibid.*, vol. III, f° 164-165.
75. Son cours était réputé pour être difficile à suivre par les élèves.
76. Paris, BINHA, ms. 15, vol. III, f° 161.
77. *Ibid.*, vol. III, f° 176.
78. *Ibid.*, vol. III, f° 206-207.
79. *Ibid.*, vol. III, non folioté (Pour mettre à la suite de l'architecture arabe).
80. Louis-Pierre BALTARD, *Introduction au cours de théorie de l'architecture*, Paris : ENSBA, 1831, p. 24-25.

81. Abbé de LUBERSAC, *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus*, Paris : Imprimerie royale, 1775. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209478t>. Consulté le 14 octobre 2013.
82. Antoine Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts avec la description de leurs ouvrages*, Paris : Jean Debure, 1787 (Discours sur l'architecture et sur ses progrès sous nos rois). URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081614>. Consulté le 14 octobre 2013.
83. Alexandre LENOIR, *Musée des monumens français*, Paris : Hacquart, 1803, p. 19. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041229r>. Consulté le 14 octobre 2013.
84. Cours donné en juin-juillet 1812 à l'École des beaux-arts (Paris, BENSBA, ms. 807, L, n° 34-35). Sur Dufourny et l'architecture médiévale, cf. Pierre PINON, « Le voyage de Paris à Richelieu de Léon Dufourny », in Emmanuelle SARRAZIN (coord.), *L'Architecture et la Ville. Mélanges offerts à Bernard Huet*, Paris : Éditions du Linteau ; École d'architecture de Paris-Belleville, 2000, p. 175-183.
85. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4474.
-

RÉSUMÉS

While it does not represent a major segment of 19th century architectural production, Neo-Moorish architecture did develop at the time in France. As such, it raises the question of how the architects who designed such buildings acquired the knowledge to do so. Did they travel to the East, did they look at portfolios of drawings, or were they taught the history of Oriental architecture? The latter question can be answered. In his course at the Ecole des Beaux-Arts during the years 1823-1841, Jean-Nicolas Huyot devoted his tenth and eleventh lessons to "Arab architecture". Having toured Asia Minor and Egypt from 1817 to 1821, Huyot was capable of discussing the monuments of Cairo and Constantinople at first hand, rather than from reading notes.

INDEX

Index géographique : France, Égypte, Asie Mineure

Mots-clés : orientalisme, architecture

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

PIERRE PINON

Il est professeur à l'École d'architecture de Paris-Belleville et membre de l'Institut parisien de recherche architecture, urbanistique, société (CNRS). De 2002 à 2008, il a participé au programme de recherche sur l'histoire de l'archéologie à l'INHA. Ses recherches portent sur l'histoire de l'architecture, de la ville et du territoire, aux XVIII^e et XIX^e siècles, en France et en Turquie.

L'Orient d'Albert Lenoir (1801-1891). Voyages, lectures, écritures

Alice Thomine-Berrada

- 1 Pourquoi évoquer Albert Lenoir, l'architecte, historien et archéologue bien connu pour ses travaux sur l'histoire de Paris, dans le cadre de cette publication qui s'intéresse à l'histoire de la constitution des savoirs sur l'Orient ? C'est que si les activités de Lenoir, du fait de leur ampleur et de leur diversité, ne peuvent se réduire à leur versant oriental, les travaux menés récemment à son propos¹ révèlent que sa façon de concevoir l'histoire de l'architecture française en général, et l'histoire de Paris en particulier, est indissociable de ses connaissances de l'Orient. De plus, comparé aux érudits évoqués ici qui ont laissé peu de témoignages archivistiques, l'exemple d'Albert Lenoir présente l'avantage d'être relativement bien documenté : outre ses nombreuses publications, le chercheur dispose d'abondantes sources d'origine privée léguées par Lenoir ou ses héritiers², venant compléter les traces laissées par ses activités officielles dans les archives publiques. Cet ensemble permet de comprendre comment l'Orient a pu constituer pour Albert Lenoir à la fois un miroir, un contre-modèle ou encore un lieu de passage indispensable pour l'évolution de l'architecture occidentale, suivant des schémas de pensée qu'il sera certainement possible de retrouver chez d'autres érudits. Les connaissances de Lenoir dans ce domaine se sont constituées à la fois de façon directe, par les voyages, et de façon indirecte, par la lecture, suivant là aussi des modalités qui sont loin d'être originales mais que les archives laissées par Lenoir permettent de rendre particulièrement explicites.

Voyages réels et imaginaires

- 2 Albert Lenoir est le fils d'Alexandre Lenoir, le célèbre « inventeur » du musée des Monuments français. Toute sa carrière s'est déroulée, de façon tout à fait symbolique, à l'École des beaux-arts, au couvent des Petits-Augustins, dans les lieux même où avait été installé le musée des Monuments français : il fut en effet successivement élève en architecture à l'école, puis professeur d'histoire de l'architecture (il fut le suppléant à partir de 1856 de la chaire détenue par Hippolyte Lebas dont il devint titulaire en 1869)

et enfin secrétaire (à partir de 1863). Lenoir décida à l'âge de 18 ans de se tourner vers l'architecture : il entra en 1819 dans l'atelier de François Debret, puis remporta le concours d'entrée à l'École des beaux-arts en 1820. Le choix de cette formation dédiée à l'architecture doit certainement beaucoup à l'influence de son père qui avait passé tant de temps à sauver les vestiges des grands monuments français. Très tôt, son goût pour les voyages, venant également sans doute de son père qui avait sillonné toute la France pour enrichir son musée, s'affirma : il prit dès 1824 l'initiative de partir avec deux de ses camarades de l'atelier Debret, Charles Texier et Adolphe Periaux, découvrir les antiquités du Midi de la France. Ce voyage fut déjà marqué par le souci, non seulement de se former de façon pratique aux conceptions de l'architecture antique, mais également de l'ériger en un savoir objectif et transmissible puisque les trois amis en rapportèrent des moulages des « plus beaux ornements des monuments de la ville de Nîmes » dont ils offrirent une copie à l'École des beaux-arts³. Après dix années passées à l'École pendant lesquels il tenta, sans succès, de remporter le prix de Rome⁴ qui lui aurait ouvert les portes de l'Italie, Lenoir se décida en 1830, ayant presque atteint les 30 ans qui étaient alors la limite d'âge pour passer ce concours, à partir par ses propres moyens en Italie, avec un camarade de l'atelier Debret, saint-simonien convaincu – nous y reviendrons – l'architecte Alexis Cendrier. Il y resta deux ans et demi et c'est sans doute à partir de ce moment-là – c'est en tout cas ce que disent ses biographes et ce que les archives ne contredisent pas – que ses intérêts se détournèrent de la pratique architecturale, pour se porter exclusivement vers l'érudition, c'est-à-dire l'histoire de l'architecture et l'archéologie⁵. Il fit alors ses premières publications sur les vestiges grecs de Solunte en Sicile. Il voyagea à travers toute l'Italie : on sait notamment qu'il alla à Naples et en Sicile, ainsi qu'en Étrurie et commença à faire de nombreux dessins dont il ne nous reste que quelques traces mais qui irriguèrent ses travaux ultérieurs. Comme ses camarades architectes résidant alors à la Villa Médicis, Labrousse, Duc, Vaudoyer ou Duban, il s'intéressa sans restriction d'époque ou de lieu à l'ensemble de l'architecture italienne, qu'il s'agisse de l'architecture grecque de Sicile, des tombeaux étrusques ou de l'architecture paléochrétienne.

- 3 Le manuscrit intitulé « Études historiques sur l'architecture des temps compris entre la chute de l'Empire romain et le XIV^e siècle » qui remporta en 1834 le prix du concours des Antiquités nationales de l'Académie des inscriptions et belles-lettres permet de juger de l'énorme travail d'étude et d'érudition qu'il mena alors. Ce manuscrit de 177 pages, conservé aux archives de l'Institut⁶, témoigne d'une très grande érudition bibliographique : celle-ci porte sur les auteurs anciens comme sur les publications les plus récentes (l'expédition de Morée de Blouet par exemple) sans oublier les grands récits de voyage des XVII^e et XVIII^e siècles (le voyage en Perse de Chardin, le voyage au Levant du botaniste Joseph Pitton de Tournefort). Ce texte témoigne de la démarche scientifique de Lenoir qui cite très fidèlement ses sources, qu'il s'agisse d'ouvrages ou de relevés qu'il a pu lui-même faire. Le manuscrit était accompagné, c'est ce que l'on sait par le rapport élogieux qu'en fit l'archéologue Désiré Raoul-Rochette, alors conservateur du Cabinet des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque royale, d'un très grand nombre de dessins, aujourd'hui disparus.
- 4 Sa recherche, bien que s'appuyant principalement sur les observations faites en Italie, accorde une grande place à l'Orient : en effet, comme tant d'autres avant lui, Hittorff notamment, ce qui fascina Lenoir en Italie, en Sicile, à Venise ou à Ravenne, c'est l'importance de l'influence byzantine. C'est cette fascination qui suscita la rédaction de

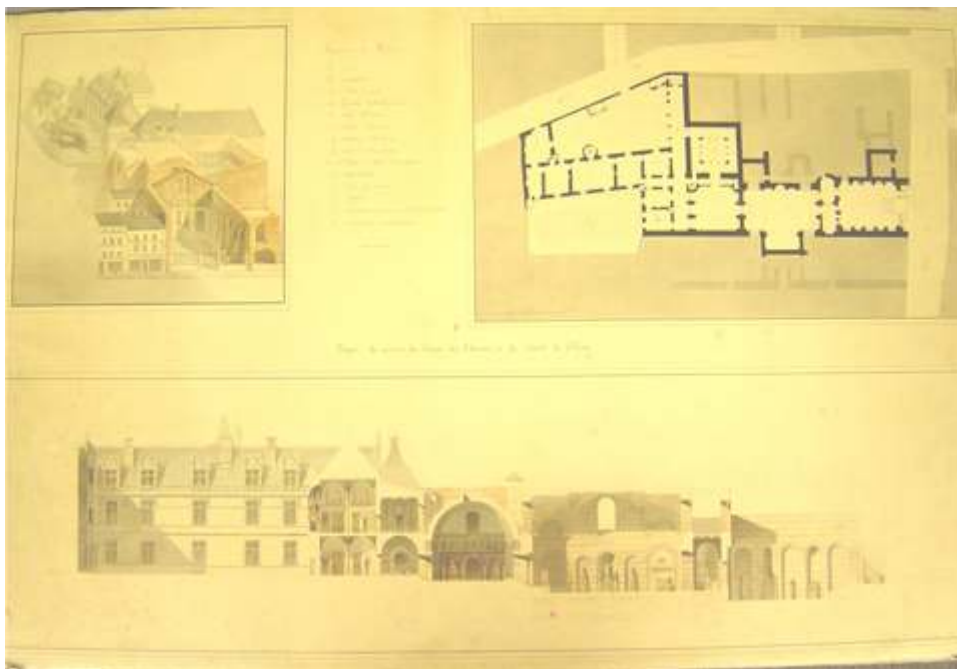
cet imposant manuscrit dont l'hypothèse, qui innerva par la suite ses écrits comme son enseignement, était que l'art roman puis gothique est le résultat de la fusion des deux branches de l'architecture chrétienne depuis Constantin, l'église latine et l'église byzantine⁷.

- 5 L'attirance de Lenoir pour l'Orient ne portait alors – et cela ne variera pas – que sur l'architecture chrétienne. Ces travaux ne témoignent d'aucun attrait pour l'architecture musulmane : à l'inverse de tant d'autres, ce qui fascina Lenoir en Orient, ce n'est pas d'y découvrir l'altérité, mais d'y mieux comprendre le monde occidental.
- 6 Ce premier manuscrit témoigne d'un intérêt pour une période de transition encore peu étudiée alors malgré les efforts d'Arcisse de Caumont et de Gerville : la période romane. Avec son hypothèse sur la fusion de l'église latine et de l'église grecque, Lenoir proposa une nouvelle définition chronologique du terme : alors que de Caumont faisait coïncider les débuts de l'architecture romane avec ceux de la chrétienté, Lenoir estimait que, conformément aux travaux de Reynouard sur la linguistique et la naissance de la langue romane, l'architecture romane commençait après les destructions normandes. Cette coupure était également légitimée par la fusion entre l'église latine et l'église byzantine qui s'effectua alors. Voici comment il décrit ce phénomène qui passa selon lui par Venise : c'est après les invasions normandes,

« que le besoin de nouveauté se faisant sentir au IX^e siècle, que les rapports établis entre Constantinople et le prince qui avait relevé un grand empire déchu, que le commerce enfin, ce lien des nations, poussant les Vénitiens à porter dans la Grèce leurs denrées et bientôt après leurs soldats, firent [de Venise] le point de contact entre l'Orient et l'Occident, un lieu de fusion entre les arts de l'un et l'autre empire. Le luxe oriental frappant les regards de ce peuple entreprenant leur fit sans doute importer d'abord des objets de fabrication, puis enfin lui suggéra la pensée de faire exécuter en Italie des monuments capables de lui rappeler ses conquêtes en Grèce et sur le Bosphore. Venise vit alors exécuter par les plus habiles artistes d'Orient son église métropole sous l'invocation de saint Marc ; cet exemple d'un nouveau style, et précédé sans doute de quelques importations antérieures qui ont disparu, obtenant une grande faveur et frappant les imaginations ouvrit la route à une foule d'idées nouvelles [...] Ces dispositions impatientes de se répandre passèrent les Alpes et se modifiant suivant les localités et les alliances qu'elles contractèrent s'étendirent en France par les grandes vallées, prirent sur le Rhin à Mayence à Bonn à Cologne un caractère digne de la nature grandiose qui encadre ce fleuve ; sur le Rhône on les vit moins étudiées depuis Arles jusqu'au confluent de la Saône ; les bords de la Seine les virent fleurir chez les nations normandes où elles arrivèrent pesantes du long trajet qu'elles avaient parcouru ainsi que par le fait du goût encore barbare de ce peuple à peine civilisé. Importées au-delà du détroit par la conquête, elles formèrent chez un peuple voisin le type faussement attribué aux Saxons.⁸ »
- 7 L'architecture romane en France fut donc le résultat de cette influence orientale qui fut à l'origine de Saint-Germain-des-Prés, de l'abbaye aux Hommes à Caen, de l'abbaye de Saint-Denis, etc. « Enfin [de] tous les édifices auxquels il ne manquait que l'ogive pour être en tout semblables aux basiliques des trois siècles suivants ».
- 8 Cette dernière phrase révèle que ce nouveau découpage chronologique le conduisit à considérer comme secondaire une question qui était depuis longtemps au centre des débats sur l'archéologie médiévale et qui était aussi l'occasion d'évoquer l'influence orientale, celle du rôle de l'ogive dont la soi-disant origine arabe fut longtemps considérée comme la preuve que le gothique était né en Orient. Dans ce premier écrit, Lenoir aborde à peine la question de l'ogive car elle est selon lui secondaire, tant pour l'émergence du gothique, que pour l'influence orientale⁹. Parallèlement à la rédaction

de ce manuscrit, Lenoir était en train de concevoir le projet d'aménagement du musée appelé à prendre place dans les Thermes et l'hôtel de Cluny qu'il présenta au salon de 1833 : celui-ci contenait une salle romane et une salle gothique illustrant ses idées relatives à l'influence orientale sur l'art roman et gothique (fig. 1).

1. Albert LENOIR, projet de réunion du palais des Thermes et de l'hôtel de Cluny, 1833.



Bibliothèque de l'INHA-Fonds Jacques-Doucet.

- 9 Le désir d'exactitude archéologique de Lenoir lui fit assez rapidement ressentir le besoin d'aller vérifier sur place ses intuitions, ce qu'il eut l'occasion de faire en 1836. Les sources ne permettent pas de savoir dans quel contexte exact cette décision fut prise : s'agit-il d'un projet personnel ou d'une mission officielle ? Une lettre de février 1836¹⁰ révèle qu'il profita du soutien de l'Académie grâce auquel il obtint l'autorisation de monter sur un navire français pour rejoindre l'Orient. Cette lettre indique également qu'il prévoyait d'y rejoindre son ami Charles Texier, celui avec qui il avait déjà exploré le sud de la France et qui était alors déjà parti¹¹. Il faut aussi penser que Lenoir a pu profiter, officiellement ou non, du soutien du ministère de l'Instruction publique puisqu'il était depuis 1835 membre du Comité des arts et monuments. Mais si soutien il y eut, il fut purement formel, sans l'apport financier qui aurait fait de ce voyage une mission institutionnelle¹². Si certains de ses biographes ont pu écrire qu'il fut envoyé en mission en Orient par le ministère, il est donc sans doute plus juste de penser que Lenoir sollicita ce voyage pour suivre son ami Texier et que le ministère soutint ce projet en lui offrant de voyager sur un des navires de la Marine française. Un de ses biographes, Georges Duplessis¹³, évoque aussi le fait qu'Albert Lenoir ait pu être chargé par l'Académie d'une mission officielle. Selon Duplessis, Désiré Raoul-Rochette l'aurait chargé d'étudier la possibilité de faire venir en France la collection de dessins et d'antiques réunis par le grand archéologue de la Grèce antique, Louis-François-Sébastien Fauvel. Duplessis signale encore que les informations transmises à Raoul-Rochette par Lenoir furent utiles car, deux ans après la mort de Fauvel survenue le 13 mars 1838, la Bibliothèque royale acquit les papiers de Fauvel. Malgré ces probables

démarches engagées pour la Bibliothèque royale, il faut penser que le voyage de Lenoir appartient au registre des expéditions faites par conviction, aux frais personnels du voyageur, comme cela était fréquemment le cas. Le périple de Lenoir commença au printemps de l'année 1836. Il partit de Paris pour rejoindre Toulon où il prit un bateau à destination du Pirée. Après avoir découvert Athènes, il chercha à rejoindre Byzance. Il parvint à monter sur un bateau qui se dirigeait vers l'Asie. Il put ainsi rejoindre Smyrne puis Constantinople. Son retour s'effectua par Athènes puis Venise. Les archives¹⁴ révèlent que Lenoir était à Toulon le 24 avril 1836 et qu'il se trouvait à Venise en septembre 1836. Son voyage ne dura donc que quatre à cinq mois en tout. Une expédition relativement courte, comparée au séjour prolongé que firent en Orient certains érudits, mais qui influença l'ensemble de son œuvre ultérieure.

- 10 Elle fut suivie par des voyages d'une autre sorte, des voyages menés par le biais de la lecture, voyages rêvés et imaginaires dont un carton entier de notes révèle aujourd'hui encore la complexité¹⁵. Élisabeth Décultot, dans son travail sur Winckelmann¹⁶ a bien montré qu'au-delà de la copie, c'était véritablement un nouvel univers intellectuel que Winckelmann avait recréé à partir de ses notes de lecture. Elle a explicité le lien entre ses notes et certains de ses écrits où il reprit intégralement des phrases de Buffon ou de Montaigne pour les intégrer à son propre discours. Il est certain que de la même façon les notes de lecture prises par Lenoir irriguèrent ses publications.
- 11 D'après les papiers utilisés, le verso de formulaires de l'École des beaux-arts, il est possible de dater ces notes de l'époque où Lenoir était secrétaire de l'École (à partir de 1863). En revanche, il est difficile de savoir où Lenoir travaillait : il était tentant de penser qu'il travaillait à la bibliothèque de l'École, mais une étude rapide du fonds révèle que les ouvrages utilisés par Lenoir, principalement des récits de voyage, ne s'y trouvaient pas. Il faut donc imaginer soit un recours à une collection personnelle, soit un travail de bénédictin mené à la Bibliothèque nationale. Ces notes présentent la particularité d'avoir été reclassées par pays et villes, ce qui transforme ces études archéologiques en véritable voyage imaginaire. Elles se distinguent aussi par l'ampleur et la variété des pays couverts : de la Russie à l'Angleterre en passant par l'Inde. Enfin, elles sont mêlées à des vraies notes de voyage prises par Lenoir en Italie, en Grèce ou en Turquie. Cet ensemble reconstitue ainsi une forme de voyage idéal, un tour du monde, que Lenoir aurait vraisemblablement rêvé de faire. Lenoir apparaît ainsi comme un de ces « super-savants », pour reprendre l'expression employée par Paul Bénichou pour qualifier les saint-simoniens¹⁷. Enfin, beaucoup de ces notes concernent non seulement des monuments mais aussi et surtout la création des villes, leur histoire, leur insertion dans le site, démarche à mettre en relation avec les théories urbaines de Lenoir que nous évoquerons plus bas. L'étude de la partie sur l'Égypte (fig. 2), pays important dans l'imaginaire de la famille Lenoir¹⁸, révèle l'originalité des livres dépouillés. On aurait pu s'attendre à y trouver les ouvrages de référence sur l'égyptologie, notamment les volumes de l'expédition d'Égypte, ou les publications récemment parues dans le milieu architectural, comme celle de Pascal Coste¹⁹. En fait, ces notes ne concernent pas ces ouvrages et donnent en revanche la place principale aux récits de voyage. Ceux-ci sont pour la plupart anciens (voyage de Pococke, voyage de Jean de Thevenot, l'ouvrage sur l'Égypte de Savary) sans doute parce que Lenoir avait l'idée de découvrir des descriptions d'édifices modifiés ou disparus. Les passages pris en note témoignent également que ce qui intéressait Lenoir, c'était non seulement les édifices mais aussi et surtout, l'environnement, la formation de la ville, etc. informations qu'il ne pouvait pas

trouver dans des descriptions de monuments. Il n'est pas impossible que Lenoir ait voulu faire avec ces notes une histoire des villes²⁰, où l'Orient était appelé à détenir une place majeure.

2. Albert LENOIR, note relative à Akmin (d'après l'ouvrage de Richard POCOCKE, *A Description of the East and Some other Countries*, 2 vol. 1743-1745).



Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

L'Orient dans les publications d'Albert Lenoir

- 12 L'influence du voyage en Orient de Lenoir est tout à fait manifeste dans l'ensemble de son œuvre intellectuelle – celui-ci, rappelons-le, ne construisit quasiment pas. Il faut tout d'abord rattacher à ce voyage sa nomination en 1837 au poste de professeur d'architecture byzantine à la Bibliothèque royale qu'il partagea avec Adolphe Napoléon Didron, son collègue du comité des Arts et monuments ; Didron en était le secrétaire. On peut imaginer qu'il obtint ce poste grâce à la recommandation de Raoul-Rochette qui enseignait aussi l'archéologie à la Bibliothèque royale. Les manuscrits de ses cours, conservés aux Archives nationales²¹, reprennent les grands principes de son manuscrit de 1834 mais sont enrichis de toutes les observations qu'il a pu faire en Grèce, à Smyrne et à Constantinople.
- 13 Mais aussi, et surtout, ce voyage influença grand nombre de ses publications : le « Rapport fait par M. Albert Lenoir sur son voyage dans le Levant pendant l'année 1836²² » fut publié en 1837, dans les *Annales de la Société libre des beaux-arts*. Le caractère très personnel de ce texte confirme qu'il ne s'agissait pas d'une mission officielle. Ce court récit qui ne comporte pas d'image se distingue fondamentalement des publications issues des expéditions officielles (en l'occurrence militaires), comme celle

faites en Morée par Abel Blouet en 1828, qui sont de très volumineux ouvrages présentant un inventaire raisonné des principaux édifices visités. Ce texte est en effet rédigé comme un récit de voyage, sans illustration, et – certains de ces biographes souligneront cette bizarrerie – ne comporte aucune analyse architecturale proprement dite. En revanche, on y trouve de très longs développements consacrés aux villes parcourues par Lenoir qu'il analyse, non pas d'un point de vue archéologique, mais du point de vue de la géographie et des mœurs, suivant une approche globale qui se rapproche de ce qu'on appelle aujourd'hui l'urbanisme. Cette approche « urbaine » se retrouve dans certains dessins qu'il a ramenés de ce voyage (fig. 3-5) : il ne s'agit pas de relevés mais de vues de ville ou encore de portraits de mœurs. Comme ce récit de voyage, les autres publications qu'Albert Lenoir put faire à la suite de ce voyage n'eurent pas à se plier aux contraintes auxquelles doivent se conformer les ouvrages financés par le ministère et ce dernier pourra leur donner la forme matérielle la plus adaptée à la diffusion de ses idées... La plupart adoptèrent une approche thématique (et non pas l'approche géographique systématique de l'inventaire) qui lui permit de défendre ses grandes idées sur l'église byzantine.

3. Albert LENOIR, trois croquis de personnages en costume traditionnel grec, 1836.



Bibliothèque de l'INHA-Fonds Jacques-Doucet.

4. Albert LENOIR, *Église du Christ Pantocrator à Constantinople* (aujourd'hui mosquée du Molla Zeyrek à Istanbul), 1836.



Bibliothèque de l'INHA-Fonds Jacques-Doucet.

5. Albert LENOIR, *Panorama de Trieste*, 1836.



Bibliothèque de l'INHA-Fonds Jacques-Doucet.

- 14 Le premier et le plus important des articles de Lenoir sur l'architecture byzantine parut dans la *Revue générale de l'architecture* de César Daly sous le titre très simple de « De l'architecture byzantine ». Ce texte fut le premier article du premier numéro de cette revue, ce qui permet de penser qu'il existait des rapports très étroits, tant intellectuels qu'amicaux, entre Albert Lenoir et César Daly. Les travaux d'Albert Lenoir sur l'architecture byzantine illustraient l'intérêt de s'ouvrir à des architectures différentes de l'architecture romaine tant vantée par l'Académie ou de l'architecture gothique défendue avec virulence par Lassus et Viollet-le-Duc. Son étude rentrait parfaitement dans les objectifs de César Daly qui souhaitait soutenir dans cette publication

l'éclectisme, dans le souci de ne pas défendre exclusivement un ou des modèles historiques. Ce dernier était un saint-simonien convaincu – et l'on sait la fascination des saint-simoniens pour l'Orient. Enfin, ce texte qui est un résumé de son cours, est la première publication recourant aux grandes catégories qu'il avait établies dans son manuscrit de 1834 : église latine, église byzantine et église du Nord. Il est à rattacher à un texte ultérieur paru en 1852, dans les *Annales archéologiques* de son ami Didron, qui poursuivit la diffusion de la théorie de Lenoir sur les églises latine et byzantine. Intitulé « Influence de l'architecture byzantine dans toute la chrétienté », cet article démontre le rôle joué par l'architecture byzantine dans l'évolution de l'architecture occidentale médiévale, notamment dans l'apparition du roman puis du gothique.

- 15 Deux ouvrages de Lenoir, parus dans la collection des « Instructions du comité des arts et monuments », sont particulièrement nourris de ses études orientales et prouvent l'intérêt que trouva a posteriori le ministère de l'Instruction publique à valoriser les résultats du voyage en Orient de Lenoir²³. Notamment, le premier de ces ouvrages est *l'Instruction à l'usage des voyageurs en Orient. Monuments de l'ère chrétienne*, paru en 1856, qui est une forme de guide architectural explicitant les grandes catégories de l'architecture orientale chrétienne (églises, couvents, etc.). Le second est le massif ouvrage comprenant deux volumes de plus d'un millier de pages et consacré à l'architecture monastique, paru entre 1852 et 1856. Cette publication est particulièrement intéressante parce qu'à partir du type du monastère, Albert Lenoir y poursuit son enquête sur l'église latine et l'église grecque. Cet ouvrage se caractérise encore par la richesse de son érudition, l'abondance des illustrations, toutes de la main de Lenoir, et le souci de l'exactitude historique. « Tout ce qui est publié ici a été dessiné ou décrit sur des monuments authentiques ; cette base était indispensable. » affirmait Lenoir dans son introduction²⁴. Pour cette raison, il renonça à proposer une représentation du monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï. Lorsqu'il illustre des édifices qu'il n'avait pu étudier lui-même, il cita toujours les sources sur lesquelles il s'est appuyé : ainsi, lorsqu'il restitua le plan de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem précisa-t-il qu'il avait suivi les descriptions d'Arculfe²⁵. Enfin, cet ouvrage est un hommage à l'architecture byzantine dont il souligne la richesse, richesse qui justifie implicitement son rôle dans le développement de l'architecture romane puis gothique :

« Les nombreux dessins inédits pour la plupart qui sont joints à ces recherches permettent d'observer que l'architecture chrétienne de l'Orient présente une synthèse complète depuis les compositions ingénieuses et variées des plans, des façades, des dispositions intérieures, jusqu'aux moindres détails appliqués à la décoration. Un art aussi original sur toutes ses parties doit prendre une place importante dans l'histoire de l'architecture. Beaucoup plus fécond que le style latin qui inventa peu, il forme bien le second degré de l'échelle progressive sur laquelle se placèrent les artistes chrétiens.²⁶ »

- 16 Enfin, cet ouvrage sur l'architecture monastique amène à poser l'hypothèse que l'Orient fut pour Lenoir non seulement une contrée féconde pour l'architecture médiévale mais aussi un lieu susceptible de renouveler l'architecture contemporaine. Cet intérêt pour l'architecture monastique qui fut certainement suscité par son voyage en Orient est en effet à rapprocher de l'investissement de Lenoir dans le projet de « palais des familles » de l'architecte Victor Galland²⁷. Ce dernier, à la recherche du meilleur type d'« associations humaines », distinguait deux modes d'habitations, radicalement opposés : la vie individualiste, symbolisée par la chaumière et le château, et la vie communiste « représentée par le couvent et la caserne ». Il proposa une troisième voie, inspirée du projet de phalanstère de Fourier mais soucieuse du respect

de la propriété individuelle et de la liberté, ainsi que de rentabilité et qu'il appela « palais de famille ».

- 17 On peut donc estimer que l'idée de Lenoir de consacrer une publication aux monastères n'était pas sans arrière-pensée d'application pratique, d'autant plus que Galland écrivit très explicitement que :

« Depuis 1853 [la publication sur l'architecture monastique était en cours], M. Albert Lenoir n'a cessé d'étudier le plan de fondation des palais de famille ; il en a calculé lui-même les devis, et il doit en diriger l'édification, car lui aussi il veut attacher son nom honorable à cette institution précieuse qui doit compléter ses belles études sur l'Histoire de l'architecture chrétienne en Orient et en Occident (ouvrage édité avec luxe par le ministère de l'Instruction publique)²⁸. »

- 18 Ce projet de palais de famille qui était appelé à réformer les modes de vie sur toute la planète (« Et combien de palais à construire !... Toute la France, l'Europe entière est à reconstruire d'après une nouvelle science architectonique, plus humaine et plus savante ») devait particulièrement s'appliquer dans les colonies :

« De nombreux essais de colonisation agricole ont été tentés, et presque partout la ruine a suivi ces tentatives ; parce que les colons se trouvaient sans assistance fraternelle et sans unité administrative, parce qu'aucun centre social n'était préparé pour les recevoir, et leur offrir, en échange de leurs durs travaux les plus indispensables bienfaits de la civilisation. En opposition à ce qui a été fait jusqu'ici, appliquons à la conquête de l'Algérie, par exemple, appliquons à ce sol si fécond, l'institution des palais de famille ; faisons de ces centres animés, laborieux, des forteresses reliées par des chemins de fer et des lignes télégraphiques... : et nous aurons créé une ceinture de vie beaucoup plus puissante que toutes les armées ; car nous aurons quintuplé la valeur du sol et civilisé le désert.²⁹ »

- 19 Ce qui est commun à toutes les publications de Lenoir, c'est une approche de l'Orient fondée non pas sur une fascination pour l'exotisme mais sur les rapports entre Orient et Occident, rapports qui ne sont pas appréhendés sous la forme brutale d'emprunts mais imaginés comme interaction, fusion, réciprocité. Cette façon de voir est voisine de la conception saint-simonienne de l'Orient. Lenoir était en effet proche d'un certain nombre d'entre eux, qu'il s'agisse de l'architecte Alexis Cendrier, de César Daly qui, comme Lenoir, fut aussi un adepte de la pensée fouriériste, de Pierre Leroux ou d'Édouard Charton, le directeur du *Magasin Pittoresque* où Lenoir publia avec Vaudoyer une série d'articles sur l'histoire de l'architecture.

Lenoir et la ville orientale

- 20 Cette proximité avec la pensée saint-simonienne explique aussi sans doute la sensibilité tout à fait particulière de Lenoir à l'égard de la ville. Si dans cette première moitié du XIX^e siècle, où se mirent en place les conditions nécessaires à l'avènement de la ville haussmannienne, les problèmes urbains furent évidemment au cœur de tous les débats éditaires, Antoine Picon a bien montré l'important rôle joué alors par les saint-simoniens dans l'aménagement du territoire, le développement des réseaux et des villes³⁰. Ceux-ci étaient convaincus que la science du passé permettrait de projeter le futur. Suivant cet état d'esprit, les travaux de Lenoir mêlèrent finement recherches historiques sur la ville et études urbaines contemporaines. Dans cette démarche, le détour par la ville orientale fut un point de passage obligé.

21 Tout comme le récit de son voyage en Orient et les dessins qu'il en rapporta, l'*Instruction à l'usage des voyageurs en Orient. Monuments de l'ère chrétienne* rédigé en 1856 témoigne de l'intérêt de Lenoir non seulement pour l'architecture byzantine mais aussi tout simplement pour les installations urbaines, l'habitat et les mœurs... Ainsi, y consacra-t-il un chapitre entier à la « ville » orientale. Il souligna l'apport de l'Orient en ce qui concerne l'architecture utilitaire, hôpitaux, travaux hydrauliques, etc.³¹. Selon Lenoir, ces villes où rien n'a bougé, suivant le mythe alors fort répandu de « l'Orient immobile », constituèrent un lieu d'observation privilégié pour l'étude des villes anciennes. Ainsi, pour l'organisation du plan, les villes orientales étant les héritières des grandes cités antiques, Lenoir y retrouva l'ordre et la symétrie qui les caractérise : « de larges rues, des places publiques régulièrement dessinées, des positions avantageusement choisies pour élever les édifices publics ». Ensuite, et là Lenoir n'est pas sans se contredire, il observa que, la ville orientale ayant, suite à la décadence de l'Empire et des nombreuses luttes contre les Barbares, souffert de l'abandon de ces règles, elle était aussi un exemple des méfaits d'une forme spontanée d'urbanisme :

« Les villes modernes de l'Orient sont construites sans ordre, sans règlement qui établissent la régularité ; sauf quelques artères principales dans lesquelles se porte toute la population, le reste de la surface est occupé par des ruelles ou des impasses³². »

22 Lenoir y reconnut aussi les quelques aspects positifs de cette forme d'urbanisme où le bon sens a pu s'exercer spontanément :

« Toutefois dans ce désordre on reconnaît encore les effets d'une loi instinctive qui guide les constructeurs : en Égypte, la direction des rues a été donnée par le besoin d'éviter le vent du désert ; le défaut d'alignement des habitations lutte aussi contre ses effets. L'ardeur du soleil a fait rapprocher les maisons dans leurs parties élevées, de manière à donner le plus d'ombre possible dans les rues. Ailleurs, ce sont les pentes les moins rapides des collines sur lesquelles on a bâti et qui ont déterminé la direction tortueuse des rues.³³ »

23 Cette analyse de la ville orientale alimente également un autre article d'Albert Lenoir qui ne fut pas rédigé comme une étude historique, même si l'histoire y tient une place importante, mais comme une étude théorique consacrée à l'urbanisme. Paru dans la *Revue générale de l'architecture* en 1854 sous le titre « Théorie des villes. Comment les villes se sont formées », il s'agit sans doute d'un des premiers textes théoriques consacré à l'urbanisme. Lenoir y distingue trois sortes de ville, résultant de l'action de deux effets contradictoires sur la ville, l'intérêt public et l'intérêt privé : la ville spontanée, guidée par l'intérêt privé ; la ville des colons qui, guidée par l'intérêt public, est rationnelle et protégée ; enfin, la ville de l'autocrate ou du conquérant qui, également guidée par l'intérêt public et conçue de façon rationnelle, est située sur un terrain favorable, sans souci particulier de défense. Bien évidemment, Lenoir donna principalement en exemple dans cette étude les villes qu'il avait pu étudier lors de ses voyages. Ainsi, les villes orientales étaient le meilleur exemple du système des villes spontanées guidées par l'intérêt privé. Celles-ci étaient « à l'état primitif » et « ne tena[ient] aucun compte de la bonne direction des rues et de leur alignement ». En exemple des mauvais effets de l'égoïsme qui présida au développement de ce type de ville, il cita « le fellah paysan de l'Égypte ramenant périodiquement la peste par cette incurie [en laissant se décomposer dans la rue le cadavre d'un animal mort dans l'étable] ». Poursuivant les contradictions qui étaient déjà présentes dans son approche historique de l'*Instruction à l'usage des voyageurs en Orient. Monuments de l'ère chrétienne*, Lenoir illustra aussi le thème de la ville des colons comme celui de la ville des

autocrates par le biais d'exemples orientaux : Athènes, Argos, Carthage pour la ville de colons ; Babylone, Ecbatane, la ville créée par le roi des Mèdes, Eléthya en Haute-Égypte, ou encore Rome, pour la ville de l'autocrate.

- 24 Toutes ces réflexions doivent être comprises dans le contexte particulier des débats liés à la modernisation de Paris qui débutèrent sous Rambuteau et furent l'arrière-plan de l'œuvre d'Hausmann. Bien que s'appuyant principalement sur des exemples orientaux, et pas du tout sur les travaux historiques que Lenoir menait alors pour la rédaction de la *Statistique monumentale de Paris*, cet article avait en effet pour but de donner des solutions à l'urbanisme contemporain de la capitale :

« Cette étude [...] n'est que l'introduction d'un travail ayant pour but de formuler les lois qui devraient présider à la création et au développement des cités modernes. Cette théorie dans la pensée de ses auteurs servira de base à des projets d'embellissement de la ville de Paris.³⁴ »

- 25 Lenoir avait proposé l'année précédente un plan d'aménagement d'une partie de la rive gauche, l'ancien 12^e arrondissement³⁵ qu'il commenta ainsi, en affichant l'intérêt de l'étude du passé pour le présent :

« En cherchant dans l'Antiquité et dans les temps modernes les causes de la prospérité de certaines villes, on les reconnaît et on les suit dans les dispositions particulières des rues et nous pensons avoir puisé à cette étude quelques observations utiles sur la disposition sur l'architectonique, sur l'hygiène des cités. C'est à l'aide de ces observations que nous avons essayé un système de tracé dans le 12^e arrondissement de Paris, quartier vierge encore en quelque sorte et qui par la nature du sous-sol accidenté nous permettait de faire quelques applications utiles de nos recherches.³⁶ »

- 26 Comment comprendre chez Lenoir que ces projets d'urbanisme pour la capitale se référassent en premier lieu aux villes orientales et non pas aux travaux historiques d'ampleur en cours dans le cadre de la *Statistique monumentale* ? Outre la pensée saint-simonienne, l'influença très certainement le mythe présent déjà chez Sauval et Germain Brice, suivant lequel Paris avait des origines orientales et que sa création était liée au mythe de la divinité égyptienne Isis³⁷. Si l'on tendait alors à réfuter cette idée, le lien entre Paris et les villes orientales était toujours culturellement présent, comme en témoignèrent ces quelques lignes de Victor Hugo tirées de l'introduction à *Paris-Guide* de 1867 :

« Jérusalem, Athènes, Rome. Les trois villes rythmiques. [...] Ces villes sont-elles mortes ? Non [...] Elles vivent en Paris. Paris est la somme de ces trois cités. Il les amalgame dans son unité. Par un côté, il ressuscite Rome, par l'autre, Athènes, par l'autre Jérusalem. Du cri du Golgotha, il a tiré les Droits de l'homme. Ce logarithme de trois civilisations rédigées en une formule unique, cette pénétration d'Athènes dans Rome et de Jérusalem dans Athènes, cette tétralogie sublime du progrès faisant effort vers l'idéal donne ce monstre et produit ce chef-d'œuvre : Paris.³⁸ »

- 27 Ce mythe sous-jacent explique ainsi le lien entre les travaux sur l'Orient d'Albert Lenoir et ceux qu'il mena sur Paris, qu'ils soient historiques (la *Statistique monumentale de Paris*) ou relatifs à l'aménagement contemporain de la capitale. Ainsi, cette vision profondément originale de Paris, ce fut à l'Orient qu'Albert Lenoir la dû...

NOTES

1. Ce travail sur Albert Lenoir s'inscrit dans le cadre de l'Institut national d'histoire de l'art qui a commencé en 2005 la valorisation du fonds Albert-Lenoir, le plus important des fonds de dessin conservés dans sa bibliothèque (cf. la publication réalisée à l'occasion de l'exposition qui s'est tenu galerie Colbert, salle Roberto-Longhi, du 31 août au 25 novembre 2005, *Albert Lenoir, historien de l'architecture et archéologue*, Paris : INHA, 2005). Cette recherche a principalement porté sur la *Statistique monumentale de Paris*. Ces travaux ont été menés en équipe, notamment grâce à deux étudiantes en histoire de l'art que je souhaite remercier ici, Annabelle Martin et Françoise Largier.
2. Le fonds Albert-Lenoir se trouve actuellement réparti entre trois institutions : les Archives nationales (AN) qui conservent dans la série AJ⁵² les archives données à l'École nationale des beaux-arts dont Lenoir fut à partir de 1862 le secrétaire perpétuel ; le département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France où se trouve un important fonds de notes et de correspondances, donné par le petit-fils d'Albert, André Lenoir, et la bibliothèque de l'INHA – collection Jacques-Doucet qui dispose d'un très volumineux fonds de dessins (environ 2 500 pièces, en cours de classement) provenant également du petit-fils de Lenoir.
3. Lettre du secrétaire perpétuel de l'École royale des beaux-arts à Lenoir, Périaux et Texier, 1^{er} juin 1825, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Ya2 152.
4. Il fut par deux fois logiste (1827 et 1829).
5. Lenoir ne construisit pratiquement pas : sa seule réalisation notable est le tombeau de Botté de Toulmon au Père-Lachaise.
6. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, 3 H 152.
7. *Ibid.* (note 6), p.2.
8. *Ibid.* (note 6), p.120-121.
9. « De longues discussions encore inutiles jusqu'à ce jour, se sont élevées à l'effet de connaître les premières apparitions de cette voûte aiguë qui produisit une si grande impression sur les esprits. Connue depuis la plus haute Antiquité, puisque les constructions cyclopéennes de l'Alba Facinensis, du Latium Vetus, que Mycène, la Sicile, Tusculum en fournissaient des exemples à des époques différentes, que les villes anciennes de l'Amérique n'en sont pas dépourvues, elle ne semble jouer un rôle intéressant pour l'art proprement dit que du moment où, complètement adopté en système, elle changea l'aspect de toutes les parties d'une basilique, révolution qui ne fut achevée qu'à l'origine du XIII^e siècle. » (p. 153).
10. Lettre adressée à Albert Lenoir, signée « Base », 27 février 1836, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Ya2 152 / II.
11. Lenoir ne parvint jamais à rejoindre Texier qui resta en Asie Mineure de 1833 à 1837 et qui publia à son retour sa *Description de l'Asie Mineure faite par ordre du gouvernement français de 1833 à 1837, et publiée par le Ministère de l'instruction publique... Beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques*, Paris : Firmin-Didot, 1839-1849, 2 vol.
12. Les archives relatives aux missions conservées aux Archives nationales n'indiquent pas que Lenoir reçut une aide de ce ministère.
13. Georges DUPLESSIS, *Notice sur M. Albert Lenoir, membre libre de l'Académie des beaux-arts*, Paris : Firmin-Didot, 14 novembre 1891.
14. Cf. la correspondance conservée sous la cote Ya2 152 / II, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.
15. Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Ua 21.
16. Élisabeth DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris : PUF, 2000 (Perspectives germaniques).

17. Paul BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris : Gallimard, 1977 (Bibliothèque des idées).
18. Alexandre Lenoir était persuadé que le gothique trouvait ses origines dans le culte ancien à Isis.
19. Pascal COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris : Firmin-Didot, 1837-1839. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105839g>. Consulté le 14 octobre 2013.
20. Nous remercions Pierre Pinon de cette suggestion.
21. Paris, Archives nationales de France, AJ⁵² 844.
22. Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Ya 152.
23. Nous n'avons pas étudié ici l'imposant manuscrit de 1859, *Histoire de l'architecture byzantine, accompagnée de 200 dessins originaux faits en Orient*, Paris, AN, AJ⁵² 844 (les dessins ne sont pas conservés) couronné par l'Académie.
24. *Ibid.*, p. XVII.
25. *Ibid.*, p. 237.
26. *Ibid.*, p. XVIII.
27. Victor GALLAND, *Institution des palais de famille. Solution de ce grand problème : le confortable de la vie à bon marché pour tous*, Paris : N. Chaix, 1855.
28. *Ibid.*, p. 2.
29. *Ibid.*, p. 20.
30. Antoine PICON, *Les saints-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Paris : Belin, 2002 (Histoire et société. Modernités).
31. « L'architecture civile de nos contrées doit plus d'une inspiration heureuse à l'Orient... Ainsi Constantinople avait des léproseries dès le v^e siècle ; on a vu qu'au VII^e siècle Charlemagne fondait à Jérusalem deux établissements à l'usage des pèlerins français. Les civilisations byzantine et arabe ont successivement créé des palais, des maisons particulières, des aqueducs, des bains, des fontaines, des écoles, des bazars, et beaucoup d'autres édifices qui peuvent fournir de précieux renseignements. » (p. 34).
32. *Ibid.* Mais la ville orientale se caractérise aussi de façon négative par la spécificité du caractère et des modes de vie des Orientaux : « Quant à la multiplicité des ruelles étroites et des impasses, elle tient aux mœurs des Orientaux, à leur besoin de la vie retirée et du harem, lorsqu'ils ont quitté la place publique. » (p. 36).
33. *Ibid.*
34. « Note du directeur de la Revue », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1854, col. 292.
35. Plan du quartier de l'Observatoire et du jardin du roi, Paris, Archives nationales de France, AJ⁵² 845.
36. « L'avenir des XI^e et XII^e arrondissements », Paris, Archives nationales de France, AJ⁵² 845.
37. À ce sujet, voir les excellentes analyses de Jean-Pierre A. BERNARD, *Les deux Paris : les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2001 (Époques). URL : <http://books.google.fr/books?id=h4q-F5eMMKcC&lpg=PP1>. Consulté le 14 octobre 2014.
38. Victor HUGO, *Paris. Introduction au livre Paris-Guide*, [1^{re} édition Paris : Librairie internationale ; Bruxelles : A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867], 2004, p. 79-80.

INDEX

Mots-clés : orientalisme, architecte, architecture

Index géographique : Athènes, Constantinople

Thèmes : Albert Lenoir, architecture

Index chronologique : XIX^e siècle

AUTEUR

ALICE THOMINE-BERRADA

Conservateur au Centre des archives du monde du travail (1997-2001), chercheur invitée au Centre canadien d'architecture (2001), conseiller scientifique à l'INHA pour l'histoire de l'architecture (2001-2008), elle est aujourd'hui conservateur au musée d'Orsay où elle s'occupe de la collection de dessins d'architecture. Spécialiste de l'architecture du XIX^e et du début du XX^e siècle, elle a été responsable à l'École pratique des hautes études d'un séminaire consacré aux politiques d'urbanisme à Paris du XIX^e au début du XX^e siècle (2002-2007).

Oriental ou colonial ? Questions de styles dans les concours de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle

Oriental or Colonial? The Competitions Organised by the École des beaux-arts in the 19th Century and the Question of Style

Marie-Laure Crosnier Leconte

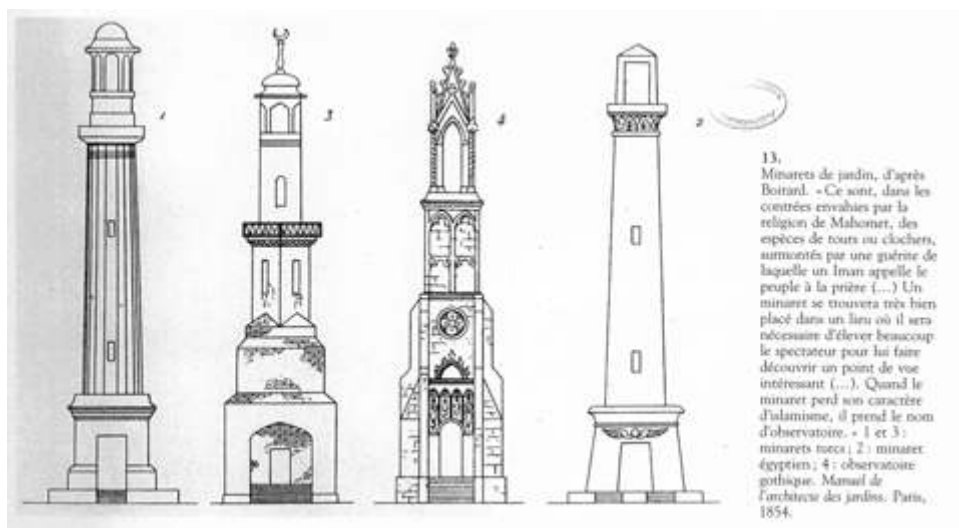
- 1 La découverte du monde méditerranéen, entrevu dès le XVIII^e siècle à travers récits et croquis de voyage d'écrivains, d'artistes peintres ou d'architectes, s'officialise avec la campagne d'Égypte de Bonaparte et son cortège de savants. Avec la prise d'Alger en 1830, le monde islamique se fait soudain plus proche et s'inscrit dans un rapport dominant-dominé. Les ingénieurs d'abord, puis les architectes, exportent avec plus ou moins de bonheur les modèles français, peu adaptés aux contraintes du climat, mais hautement symboliques de ce qu'ils prétendent apporter à l'édification des populations colonisées. La qualité et la beauté de l'architecture arabe, autant que les modes de vie locaux, sont assez forts pour s'imposer jusqu'en métropole : on construit aussi en France des « bazars » ou des « hammams », et même si ces qualificatifs s'appliquent à des réalisations architecturales dont le sens est altéré par rapport au modèle, l'emploi d'un décor orientalisant plus ou moins fantaisiste vient rappeler l'origine des emprunts. Les concours théoriques d'architecture de l'École des beaux-arts, reflets quelque peu aseptisés des tendances architecturales contemporaines, offrent néanmoins un miroir instructif de ces va-et-vient architecturaux. La présente étude se propose de les analyser dans leur programmation comme dans les dessins des concurrents, depuis 1799 précisément, jusqu'aux premières années du XX^e siècle, et remis dans la perspective de leur temps.

De l'usage du style oriental en France

- 2 On peut décliner en quelques variantes architecturales la vision qu'ont les Français de l'Orient au XIX^e siècle, et les symboliques qui s'attachent à ce style¹.

- 3 Dans l'espace privé, il orne la pièce d'intimité ou d'agrément (boudoir², fumoir³, serre⁴) ou celle de l'hygiène (cabinet de toilette ou salle de bains⁵). Ces pièces intimes s'inspirent de l'espace privé des Orientaux (ou harâmlik) mais le fantasme hédoniste occidental du « harem », tel qu'illustré à l'extrême par le *Bain turc* d'Ingres (1862), est souvent sous-jacent. Plus exceptionnelle est la conception d'une maison entière, généralement commanditée par un nostalgique de l'Orient⁶.
- 4 L'usage d'un style propre à chaque pièce de la maison atteint à la systématisation à la fin du siècle, au point qu'il fait dire au héros du roman de Frantz Jourdain, *L'Atelier Chantorel*⁷ :
- « Comme elle lui paraissait minable la somptuosité du tapissier, vide la science de l'archéologue, éculée l'originalité de l'ornemaniste, canaille l'élégance des enlumineurs, abject le goût du connaisseur ! Oh ! Fuir le grand salon Louis XIV, le boudoir Louis XV, la chambre à coucher Louis XVI, la salle à manger Henri II, le hall Louis XII, la salle de billard japonaise, le fumoir mauresque, la salle de bains pompéienne ! Ne pas repasser une page de géographie en visitant une maison amie ! »
- 5 Dans les lieux publics se déclinent le cigare, le café, le jeu, la bonne chère⁸, le spectacle (théâtres, cirques, hippodromes⁹), l'hygiène toujours (bains publics¹⁰), le commerce (marchés¹¹, bazars), la distraction et la fête (bals populaires¹², fêtes publiques¹³) ou encore, à une échelle plus modeste, l'architecture utilitaire (kiosques à journaux, colonnes Morris), sans oublier les fabriques de jardin qui font l'ornement des parcs à l'anglaise (fig. 1).

1. Minarets de jardins.



Ici, le minaret est utilisé dans son sens premier, tour à fanal, un point élevé permettant d'admirer les perspectives du parc, mais il pourra tout aussi bien être remplacé dans ce rôle par une pagode, comme dans le domaine de Chanteloup, ou par un clocher médiéval. La présence d'un clocher de style gothique parmi ces quatre exemples place la fantaisie orientale au même niveau que le style troubadour, fantaisies d'autant plus excentriques que la documentation iconographique se fait encore rare.

Pierre BOITARD, *Manuel de l'architecte des jardins ou l'art de les composer et de les décorer*, Paris : Roret, 1854.

- 6 Propreté, ludisme, commerce, autant de définitions qui s'appliquent à des usages légers et trop facilement considérés comme secondaires. Derrière ceux-ci se cache une

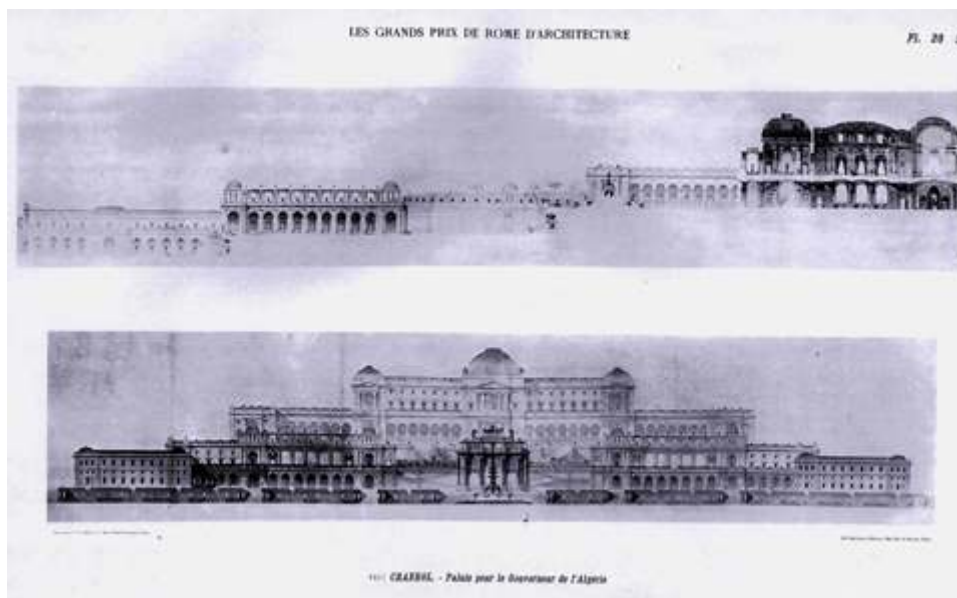
appréciation souvent désinvolte de l'architecture arabe, considérée plus pour son décor que pour ses qualités constructives.

- 7 De l'autre côté de la Méditerranée, l'approche est bien différente : il s'agit ici d'impressionner et d'éduquer les populations colonisées. C'est donc au modèle exemplaire de la grande architecture française qu'il est fait appel.
- 8 Ainsi, les premiers bâtiments construits à Alger sont directement exportés des normes stylistiques de la métropole. Pour exemple, le lazaret d'Alger, construit au lendemain de la Conquête, en 1830-1835, a reçu la forme d'un petit temple néo-grec péripète à colonnes toscanes, dans la droite ligne des constructions utilitaires contemporaines en France¹⁴.

Quel style à l'École des beaux-arts ?

- 9 À l'École des beaux-arts de Paris, c'est l'apprentissage de la « Grande Manière » française qu'on enseigne aux futurs architectes qui sont appelés à former – surtout au début du XIX^e siècle où les promotions tournent autour de la cinquantaine d'élèves par an – l'élite de la profession en France, pendant que le gros des constructeurs est formé « sur le tas » suivant le système du compagnonnage, ou à l'École gratuite de dessin, qui devient en 1877 l'École des arts décoratifs. Et pourtant... L'art arabe inspire pour la première fois un sujet de concours théorique... en 1799 ! Il s'agit d'*Une mosquée*, sujet du concours d'essai du concours de Rome, dont le programme a été donné par David Leroy (1724-1803)¹⁵.
- 10 On y voit bien sûr un écho direct de l'expédition d'Égypte, où pour la première fois l'architecture arabe est analysée avec une approche doublement scientifique et esthétique, dans les relevés des principales mosquées du Caire par l'architecte Jean Constant Protain (1769-1837), membre de l'Institut d'Égypte. Malheureusement, la *Description de l'Égypte* ne devant paraître que dix ans plus tard, les concurrents ne disposaient encore d'aucune documentation sérieuse. Le programme du concours ne donnant aucune indication de style, on peut imaginer des projets plus incongrus les uns que les autres. Il n'en est que plus regrettable qu'aucun dessin des quarante-neuf concurrents recensés n'ait été retrouvé à ce jour.
- 11 Au moins cette étonnante chronologie bat-elle en brèche une opinion reçue selon laquelle les concours de l'École des beaux-arts auraient été répétitifs et éloignés des réalités constructives de leur époque. En réalité, ils suivaient de beaucoup plus près qu'on ne croit l'actualité, au moins dans la première moitié du XIX^e siècle.
- 12 La preuve est apportée par ce programme de *Caravansérail sur la côte près de la ville d'Alger*, pour un concours de 2^e classe d'août 1831, un an à peine après la prise d'Alger¹⁶ : installée à proximité d'un mouillage, cette construction devait servir de « retraite hospitalière assurée aux colons qui débarqueraient en Afrique ». Bien qu'aucun dessin n'en ait été conservé, il est plus que probable que le style adopté en ait été dans la ligne métropolitaine. C'est d'ailleurs le cas pour l'ensemble des épreuves du concours de Rome, qui, parachevant les études, se devaient de présenter la quintessence de l'architecture à la française. Deux exemples suffiront pour nous en convaincre : d'abord celui du Grand Prix de Rome de 1862 *Un palais pour le gouverneur de l'Algérie*, remporté par Wilbrod Chabrol, élève de Lebas (fig. 2)¹⁷.

2. Wilbrod CHABROL, élève de Lebas, *Un palais pour le gouverneur de l'Algérie, destiné aussi à la résidence temporaire du Souverain*, Premier Grand Prix de Rome 1862.



École nationale des beaux-arts, Cinquantenaire, les Grands Prix de Rome d'architecture de 1850 à 1900 ; Paris : A. Guérint, s.d. [ap. 1900], pl. 20-21.

- 13 Ce sujet avait déjà été proposé en juin 1840 pour un rendu de 2^e classe, *Un hôtel du gouvernement à Alger*, avec ce commentaire inséré dans le programme :
- « On doit ne pas oublier, que sa destination étant toute française, on ne peut introduire aucun Element qui puisse altérer le Caractère d'une Architecture nationale, telle qu'elle doit dériver du Stile grec ou Romain pris dans sa plus grande Pureté¹⁸. »
- 14 Vingt ans plus tard et la domination française étant élargie à l'Algérie entière, le programme du concours de Rome stipulait encore :
- « L'édifice joindra, à une imposante grandeur, une grande magnificence ; les concurrents appliqueront les principes de belles formes du siècle de Périclès, d'Auguste et de Léon X. » L'objectif affiché était d'« offrir à l'imagination et à l'imitation des peuplades algériennes le haut degré de perfection de notre industrie et de nos arts. Les concurrents auront à suivre en cela l'exemple des Grecs et des Romains, que l'on voit, dans toutes leurs colonies et dans tous les pays, non pas imiter l'architecture incomplète des nations peu civilisées, mais agir au contraire puissamment sur elles, par leurs beaux monuments empreints du caractère particulier de la haute civilisation d'Athènes et de Rome. »
- 15 Une cinquantaine d'années plus tard, dans un effet de propagande inverse, il s'agissait d'intéresser les autochtones de la métropole à la politique coloniale de la France, avec ce *Palais colonial* du concours de Rome de 1909 « situé en France à proximité d'une ville maritime possédant un port de commerce ». Le programme y réservait une petite place à part aux « indigènes » : « Un bâtiment spécial serait aménagé pour une vingtaine d'indigènes venus en France ; chaque indigène aurait une chambre et un cabinet de travail¹⁹. »
- 16 Bien qu'il échappe à la thématique du volume, cet aspect d'exportation de l'architecture française dans les colonies qui caractérise les programmes des concours de Rome devait être souligné.

Traces « orientales » dans les concours de l'École

- 17 Faute de dépôt exhaustif des dessins primés à la bibliothèque de l'École des beaux-arts – ceux de seconde classe, récompensés d'une simple mention, en étaient exclus –, et faute de couverture photographique complète, cette étude a dû se limiter aux projets repérés dans les différentes collections et publications, sélection d'autant plus difficile que les références stylistiques à l'Orient n'apparaissent dans les programmes que très tardivement dans le XIX^e siècle. De l'inventaire de ceux-ci se dégagent deux grands types : l'architecture française à l'exportation et le style arabe en métropole.
- 18 On note que la thématique « Colonie » apparaît dès 1827 avec *Un entrepôt de denrées coloniales* ; elle revient fréquemment mais les projets ne montrent pas de références orientales.
- 19 L'Algérie est le pays qui a le plus inspiré l'École. Les concours suivent au plus près l'actualité de la conquête, comme on le voit en décembre 1837 avec *Une porte de ville pour Constantine*, juste deux mois après la prise de cette ville, pour une esquisse de 1^{re} classe²⁰.
- 20 La Tunisie, protectorat français en 1881, n'est citée que deux fois, en 1890 et 1891. On ne voit cependant aucune différence entre Tunisie et Algérie, ni dans les programmes, ni dans les dessins. Le Maroc, devenu protectorat français seulement en 1911, n'apparaît pas dans les concours de l'École avant les années 1920 et sort donc des limites de cette étude.
- 21 L'Afrique n'est presque pas présente, hormis pour un concours de fondation, le Chaudesaigues, en 1889, et *Un monument commémoratif de la guerre du Dahomey* en 1893.
- 22 Le Proche-Orient est évoqué seulement à travers Istanbul et l'Égypte. Istanbul (Constantinople dans l'énoncé des sujets) est citée deux fois pour un palais d'ambassade dans les concours de Rome de 1841 et 1856, et une autre fois pour une *Gare maritime tête de ligne d'un chemin de fer* (concours Achille-Leclère, 1906). L'Égypte reste l'Égypte ancienne, avec le thème du transport et de l'érection d'un obélisque dans les années 1820-1830, puis dans les concours d'histoire de l'architecture, créés en 1884, dont la vocation est plus spécifiquement archéologique. Un seul sujet est lié à l'actualité politique, *Un phare à l'entrée du canal de Suez* pour le concours Achille-Leclère de 1870, en référence au phare mis en service à Port-Saïd à la fin de l'année précédente²¹. Les concurrents ne se sont pas inspirés du style arabe, la référence au mythique phare d'Alexandrie étant trop prégnante pour eux. Malgré l'étymologie du mot minaret, une recherche dans les concours de l'École des beaux-arts ayant un phare pour sujet n'a montré aucun élément de comparaison probant.
- 23 L'Extrême-Orient apparaît à peine et tardivement : *Un palais du gouvernement français dans l'Extrême-Orient* pour le 2^e essai du concours de Rome en 1891, *Une ambassade de France dans un pays d'Extrême-Orient*, pour le concours Roux de 1909, sans qu'on y trouve la moindre référence à l'Asie.
- 24 Beaucoup de monuments commémoratifs célèbrent des faits d'armes français dans les guerres de conquête. Toutefois, le style de ces monuments, en raison de leur portée politique, est toujours une référence à l'Antiquité ou au style national français, sans allusion à la spécificité des pays conquis.

Quelques thématiques significatives

- 25 Les palais du pouvoir, sujet noble par excellence, sont donc systématiquement traités dans le genre Empire romain puis Grand Siècle. À l'autre extrême, les concours de l'École excluent les casernes et les constructions utilitaires, l'exclusivité de ces sujets, jugés triviaux par les architectes, étant abandonnée aux ingénieurs.

Le caravansérail

- 26 Un thème guère plus noble, mais traité de manière suivie par l'École, est celui des haltes de caravanes liées au transport des marchandises coloniales.
- 27 Le sujet de *Caravansérail sur la côte près de la ville d'Alger* de 1831 est repris en 1838, toujours en 2^e classe, et rédigé dans les deux cas par le professeur de théorie d'alors Louis-Pierre Baltard. On reste encore ici dans le domaine du comptoir commercial : il s'agit toujours d'approvisionner les bateaux en eau et de leur fournir un mouillage. La seule différence est la localisation sur les côtes de l'Afrique. On n'en connaît pas de dessin.
- 28 Avec la pénétration progressive des colons français au cœur du Maghreb, apparaît la nécessité de créer des étapes autour de points d'eau. L'illustration la plus ancienne concerne *Une fontaine pour l'Algérie*, esquisse de 1^{re} classe d'octobre 1848 (fig. 3)²². Dix-huit ans se sont écoulés depuis la prise d'Alger, et on s'enfonce à l'intérieur des terres, avec une halte située dans une oasis, « sur une des routes de nos possessions d'Afrique », avec un programme stipulant les « dispositions que commande un climat brûlant ».

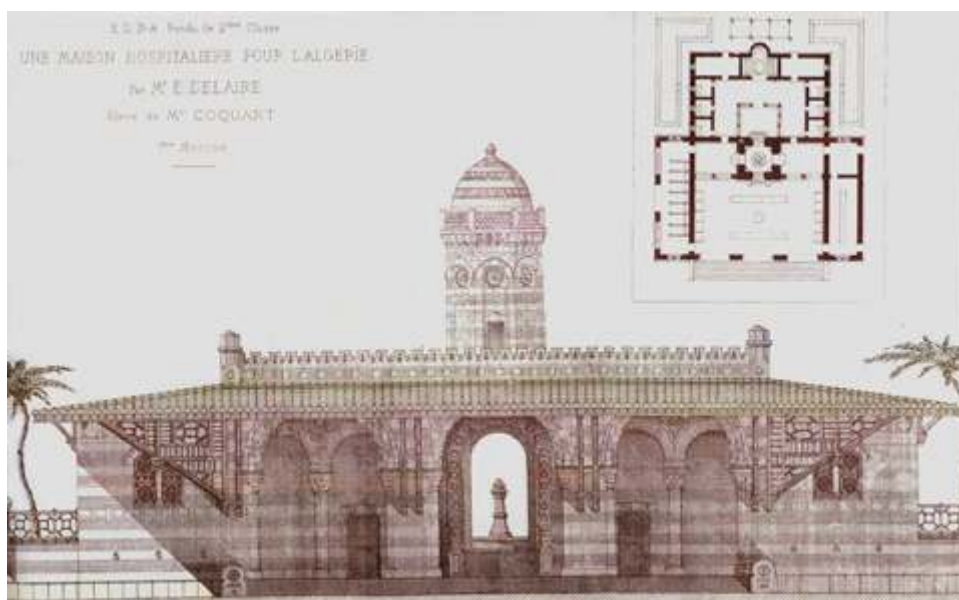
3. Auguste ANCELET, élève de Baltard, *Une fontaine pour l'Algérie*, esquisse de 1^{re} classe, octobre 1848, aquarelle, encre noire, mine de plomb.

- 29 Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne. Pour la consulter, veuillez vous reporter à l'édition papier.
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Esq. 355.
- 30 On admirera pour ses qualités graphiques le dessin d'Auguste Ancelet, élève de Baltard, tout en pointant du doigt son orientalisme de pacotille, son curieux auvent métallique, impropre à garantir une ombre fraîche, et ses détails néo-grecs inattendus qui restent dans la lignée des fabriques de jardin.
- 31 Un sujet à peu près identique est proposé pour un rendu de 2^e classe par Abel Blouet en février 1851, *Une maison hospitalière pour l'Algérie*²³. Sa seule nouveauté est que l'établissement est desservi par des religieux hospitaliers, témoignage du rôle joué par le clergé régulier dans l'expansion coloniale de la France en Algérie. Un dessin inabouti de Juste Lisch retrouvé dans les collections du musée d'Orsay ne dénote aucun emprunt au style arabe.
- 32 Le thème de la *Fontaine dans une oasis en Algérie* revient en décembre 1874 pour une esquisse de 2^e classe²⁴. Le programme, qui est exactement le même que celui de 1848, comporte néanmoins une précision de style : « La construction, fort simple, se composera de colonnes toscanes ou doriques supportant une architrave en bois et des

chevrons saillants.» Rien d'oriental donc, mais un début de prise en compte des conditions climatiques dans le remplacement de la fonte par le bois.

- 33 Un joli projet d'Edmond Delaire, élève de Coquart, pour *Une maison hospitalière pour l'Algérie*, un rendu de 2^e classe de juillet 1875 (fig. 4)²⁵ montre un orientalisme plutôt « byzantin » malgré l'appareillage bicolore et le dessin caractéristique des créneaux et merlons. On note son attention portée au climat avec son vaste auvent en bois et sa fontaine ventilée par quatre ouvertures. L'auvent pourrait être tout aussi bien hispano-mauresque qu'égyptien : on peut voir des exemples identiques sur des photos anciennes du Caire.

4. Edmond DELAIRE, élève de Coquart, *Une maison hospitalière pour l'Algérie*, rendu de 2^e classe, juillet 1875.



Croquis d'architecture, *Intime-Club*, 10^e année, IX 1876, F. 5.

- 34 Le sujet du caravansérail desservi par des religieux revient en 1889 pour un concours de fondation récompensé par l'Académie des beaux-arts, le concours Chaudesaigues : *Un établissement hospitalier dans l'Afrique centrale composé d'un caravansérail et d'un établissement religieux*. La revue hebdomadaire de la Société des architectes diplômés par le gouvernement, *La Construction moderne*, qui a commencé à paraître en 1885, publie régulièrement sous la plume de Georges Guicestre (qui signe « Un ancien élève »), des comptes-rendus développés des concours scolaires. L'auteur évoque ici avec dérision les chameliers arabes démantibulant les forteresses d'opérette imaginées par les concurrents, assimilant l'Afrique centrale au Sahara, dans une profonde méconnaissance de l'avancée française en Afrique Noire, entamée vers 1855 avec la colonisation du Sénégal²⁶ :

« Le tout plus ou moins fortifié – un peu comme à l'Opéra-Comique ou à la rue du Caire (Champ-de-Mars), c'est-à-dire d'échauguettes à cul-de-lampe, et de crénelures à redents. [...] La rue du Caire près de la nouvelle Bastille, et ses fantaisies à la Fromentin, étaient restées dans l'œil de chacun des auteurs de caravansérails. [...] Pourtant le programme semblait rédigé avec un sentiment assez profond de la puissance de propagande civilisatrice qu'on attribue aux "religieux" missionnaires. Et les pompes de culte, leur effet sur les "populations environnantes" paraissaient devoir être pris en considération²⁷. »

- 35 Paul Bigot, élève d'Émile André, a laissé de ce concours un beau dessin, qui n'a pourtant pas été sélectionné parmi les logistes du second tour (fig. 5)²⁸. D'un style résolument mauresque, doté d'une porte d'entrée inspirée de la mosquée de Cordoue, il illustre parfaitement cette confusion géographique qui s'exprime dans les commentaires de *La Construction moderne*.

5. Paul BIGOT, élève d'André, *Un établissement hospitalier dans l'Afrique centrale*, aquarelle, concours Chaudesaigues, 1889.



Fonds Paul Bigot. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du xx^e siècle.

- 36 Cette approximation ne trouble personne à l'École des beaux-arts, dont les professeurs de théorie sont des Parisiens, sollicités en continu par leur enseignement et les tâches de rédaction des programmes, tandis que les élèves puisent leurs modèles dans les publications conservées dans la bibliothèque de leur atelier. Les uns et les autres n'ont souvent que des connaissances livresques de l'architecture arabe, limitées aux publications disponibles dans les ateliers.
- 37 De plus, le système même de l'éclectisme, tel qu'il est enseigné à l'École dans la seconde moitié du XIX^e siècle, autorise, voire encourage, les collages entre des sources diverses. C'est le modèle hispano-mauresque qui remporte les suffrages : l'Espagne, plus facilement accessible au voyageur que le Maghreb, faisait partie des destinations privilégiées des candidats au Grand Tour, juste derrière l'Italie et la Sicile. Parmi les monuments du sud de l'Espagne, l'Alhambra de Grenade, connu par les publications des années 1830²⁹, fait figure de représentation idéale aux yeux des apprentis architectes. Plus que par les publications savantes, l'élargissement des sources d'inspiration se fait par les recueils d'ornements qui se multiplient dans la seconde moitié du XIX^e siècle, quand celles-ci ne viennent pas tout simplement des images de *L'Illustration*. La répétitivité des sujets de concours qui s'instaure avec Jean-Baptiste Lesueur, demeuré pendant trop longtemps – trente ans exactement, entre 1853 et 1883 – professeur de théorie à l'École des beaux-arts, pousse les élèves à s'inspirer des projets lauréats antérieurs, ce qui entraîne un décalage par rapport à la production bâtie. Qu'il s'agisse de projets fictifs ou réalisés, l'intérêt du constructeur se limite à l'apparence superficielle du modèle sans chercher à se pénétrer de son essence.
- 38 Ce programme sera proposé de nouveau en mars 1891 (*Une maison hospitalière pour la Tunisie*, rendu de 2^e classe³⁰), mais les deux projets publiés³¹ s'apparentent plutôt par

leur volumétrie à des monastères orthodoxes, dans le style alors en vogue et désigné comme « romano-byzantin ».

- 39 Une traduction du même sujet sera encore donnée pour un rendu de 2^e classe, en juillet 1910, avec *Un abri pour les voyageurs en Algérie*, « ... un abri aux voyageurs indigènes et européens ainsi qu'à leurs montures et attelages. [...] Un point élevé au-dessus des bâtiments les signalerait au loin³² ». On remarquera que l'abri, sécularisé, est désormais un établissement civil tenu par un cantinier et ses serviteurs.
- 40 Même si les projets ont définitivement gagné en qualité, les représentations de caravansérails anciens restant méconnues des élèves, la référence unique demeure la mosquée, d'où la présence de deux tours-minarets, justifiée par des besoins de symétrie au détriment de la logique et de l'économie... Projets de papier...

Le bazar

- 41 Le thème de l'architecture commerciale (magasin et bazar, étymologies respectivement arabe et persane), sans doute jugé aussi trop commun, a peu figuré dans les concours de l'École des beaux-arts.
- 42 Un programme de *Marché aux fleurs* en 1848 suggère à Gabriel Davioud, élève de Vaudoyer, un traitement à l'orientale, contrairement à l'autre projet primé qui reste d'inspiration plus classique³³. Il exprime cette assimilation de l'architecture commerciale à l'Orient dans des pavillons de tête aux arcs légèrement outrepassés dotés de voussoirs bicolores et un kiosque central imité d'un *sabîl* ottoman. Cette bichromie d'inspiration à la fois florentine et cairote se retrouve dans la cathédrale de Léon Vaudoyer, construite entre 1845 et 1893 à Marseille, porte de l'Orient.
- 43 Quarante ans plus tard, le programme d'un rendu de 2^e classe en janvier 1890 sur le thème d'*Un bazar en Tunisie ou en Algérie* illustre toute la distance qui sépare le bazar oriental traditionnel et l'utilisation qui est faite de ce mot en France : « On désigne par ce nom, en Orient, tout marché public. Cet édifice, que l'on peut supposer en Tunisie ou en Algérie, serait érigé au milieu d'une place publique dont un des côtés s'ouvrirait sur un port maritime », stipule le programme³⁴. Le critique de *La Construction moderne* estime que :
- « les grands bazars de Paris, le Bon Marché, le Louvre, le Printemps, – voire même le *Bonheur des Dames* du maître réaliste – donnent une idée de ce que doit être ce genre d'établissement où les cours d'éclairage, très restreintes, sont vitrées, c'est-à-dire supprimées, pour devenir des halls que traversent des passerelles, qu'escaladent de gracieux degrés³⁵. »

- 44 Il ajoute que l'un des deux projets lauréats, dû à Charles Letrosne, élève de Raulin, a été « visiblement inspiré de la rotonde que M. Blondel vient de transformer en Bourse du commerce », tout en notant, micritique, mi-louangeur, « la hardiesse des tourelles en forme de minarets – ornements non indispensables et fort coûteux – élevés aux quatre coins du plan ; le caractère suffisamment oriental (et sans fanfreluches tirées de l'Exposition universelle) de l'architecture adoptée. »

Le hammam

- 45 La même ambiguïté caractérise une autre thématique qui en revanche a fait florès dans les concours scolaires dès le XVIII^e siècle, celle du bain. Ici encore, la différence

s'exprime autant sur le fond que dans la forme. Communautaire chez les Romains comme chez les Orientaux, comme elle s'est aussi pratiquée chez nous au Moyen Âge, l'hygiène était devenue chez les Européens affaire privée, et c'est paradoxe si son modèle esthétique est au XIX^e siècle l'architecture thermale de la Rome impériale, avec parfois l'intrusion de quelques éléments décoratifs d'inspiration orientale³⁶.

- 46 On a pu constater chez Davioud, avec son *Marché aux fleurs*, un intérêt précoce pour un style auquel il fera référence dans ses réalisations futures³⁷. On ne s'étonnera donc guère de voir que le premier exemple, en 1880, de décor à l'orientale pour des bains publics, *Des bains publics sur un terrain irrégulier*, rendu de 1^{re} classe, juin 1880³⁸ (fig. 6), soit venu d'Alexandre Marcel, élève d'André. Il devait se faire connaître pour son goût particulier pour les rendus exotiques, comme le Panorama du Tour du monde à l'Exposition universelle de 1900 et ses réalisations à Laeken en Belgique, Héliopolis en Égypte ou Kapurthala en Inde.

6. Alexandre MARCEL, élève d'André, *Des bains publics sur un terrain irrégulier*, rendu de 1^{re} classe, juin 1880, aquarelle.

- 47 Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne. Pour la consulter, veuillez vous reporter à l'édition papier.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Pj 1023.

- 48 Ce sujet de concours n'avait pourtant rien de nouveau, ayant déjà été donné en 2^e classe en 1847, 1861 et 1871, et devant être reproposé une dernière fois en 1887, toujours avec le même plan de terrain ; le programme stipulait traditionnellement une séparation en deux parties principales pour chaque sexe, avec des cabines particulières.

- 49 Un précédent récent a certainement servi de catalyseur au jeune Marcel, le hammam construit en 1876 à Paris (18, rue des Mathurins) par les architectes William Klein et Albert Duclos, autres architectes spécialisés dans le genre oriental :

« Tous les Parisiens connaissent le Hammam par la publicité. Sa dénomination de bains turco-romains est probablement due à ce que les étuves y sont disposées à l'instar des thermes romains et de la décoration mauresque qui revêt les parois des murailles, les tympanes des arcs et la vaste coupole qui recouvre le tépidarium³⁹. »

- 50 On retrouve les mêmes termes dans l'énoncé du programme de *Hammam* pour le rendu de 1^{re} classe d'octobre 1887 : « *Hammam* [...] est un mot qui, dans la langue des Osmanlis, veut dire bain. On a donné ce nom à des établissements de bains turco-romains⁴⁰. »

- 51 Cette intrusion consciente de l'Orient sous le ciel de l'École des beaux-arts, marque d'une évolution du regard comme des us et coutumes occidentaux, mérite de citer largement *La Construction moderne*⁴¹:

« Songerait-on à relever les établissements de bains de l'état de décrépitude dans lequel ils sont de longtemps tombés ? Notre époque serait-elle appelée à renverser les minces cloisons qui font de nos bains actuels autant de niches à baignoires et dans lesquelles l'Antiquité aurait refusé de laver des chiens ? [...] Il fallait encore varier les formes des salles, les opposer les unes aux autres, et marquer leur destination. [...] Le plan de M. Sortais pourrait servir de type. Sa façade (fig. 7), traitée en style moresque, attirait, à l'exposition, tous les visiteurs. Sans être emballé par cette architecture qui, si elle convient bien dans les intérieurs, aurait du moins demandé plus de sobriété à l'extérieur, et surtout moins de ces peintures qui ne résisteraient pas sous notre climat, nous devons reconnaître que le rendu en était d'un artiste. Et d'ailleurs, tant qu'on demeure dans le domaine des projets, il

ne saurait être mauvais, alors qu'on possède déjà l'acquis de M. Sortais, de puiser de temps en temps ses inspirations à d'autres sources que celles dites classiques. Ces excursions dans les arts divers doivent élargir les idées et suggérer des réflexions qui peuvent servir par la suite. [...] Sans doute on dira que, le Hammam étant d'importation turque, il était tout naturel d'en exprimer la provenance par le genre d'architecture adopté. Mais les Turcs, avant que nous leur empruntions ces dispositions de bains, les avaient eux-mêmes empruntés aux Romains, et ils ne se sont point crus obligés de leur emprunter en même temps leur architecture. C'est là une petite chicane, car, quelque style que l'on adopte, c'est avant tout l'application des principes de composition, qui sont les mêmes en tout pays, et la bonne distribution du plan, que le jury récompense. Et si je m'y arrête, c'est qu'il semble y avoir à l'École un style consacré pour chaque genre de programme : pour une villa, ce sera le style italien, pour un théâtre le style Garnier ; pour un ministère, le style de la Monnaie ; pour un hôtel de ville, le style renaissance ; pour une église, le style roman ; que sais-je encore ? Pour le sujet qui nous occupe, des bains, ce sera le style moresque et beaucoup croiraient faire fausse route en ne suivant pas celle consacrée par l'habitude. Ce n'est pas à dire que l'antique y soit délaissé de tous. Loin de là, il est même le plus souvent adopté par la majorité des concurrents : il peut se mettre à toutes les sauces. »

7. Louis SORTAIS, élève de Daumet et Girault, *Un Hammam*, rendu de 1^{re} classe, octobre 1887.



Croquis d'architecture, Intime-Club, 22^e année, XII 1888-1895, F. 5.

- 52 Ou comment l'art mauresque – à condition de respecter le plan, la distribution et la symétrie, règles intangibles de l'enseignement de l'École – a pénétré le système de l'éclectisme, conduisant six ans plus tard Frantz Jourdain à exprimer sa lassitude dans *L'Atelier Chantorel...*

Les pavillons d'exposition universelle

- 53 Les élèves de l'École des beaux-arts évoluent donc peu à peu vers une meilleure connaissance de l'architecture arabe, même s'ils restent en décalage avec les connaissances rapportées des expéditions archéologiques qui se sont multipliées sous le Second Empire, et qui se traduisent par une expression de plus en plus affinée dans les pavillons d'exposition universelle.
- 54 L'ouverture vers le monde musulman, qui se manifeste dans les directives énoncées en 1865 par Napoléon III, favorable à une politique arabe en Algérie, n'est pas absente de la sensibilité nouvelle qui se développe pour les formes de l'Orient. Cette sensibilité, qui échappe progressivement au simple désir d'exotisme, est aussi à mettre en parallèle avec les démarches de Viollet-le-Duc et de ses suiveurs dans leur quête de nouvelles formes d'architecture, basée sur des études sérieuses du gothique.
- 55 C'est en 1867 qu'apparaissent des pavillons destinés à abriter les représentations diplomatiques des pays étrangers invités par la France. Jacques Drevet construit pour le vice-roi d'Égypte Ismâ'îl Pacha, qui se rend à l'Exposition universelle, un temple, un salâmlik, un okel (caravansérail) et une écurie pour chameaux. L'Exposition compte aussi la mosquée d'Ahmedabad, la réduction d'une mosquée de Brousse, un kiosque du Bosphore. Alfred Chapon est pour sa part chargé du pavillon du Maroc et du palais pour le bey de Tunis, reproduction à une échelle un peu réduite du palais du Bardo. Dans ce dernier projet, il s'attache à relier les formes de l'Afrique du Nord à l'Espagne andalouse, mettant en évidence chez les architectes français ce modèle unique qu'est encore et toujours l'Alhambra. L'Algérie, qui n'a pas encore de statut défini, n'aura un pavillon qu'à partir de 1878.
- 56 La connaissance du Maghreb a commencé à s'affiner avec la mission de relevés des monuments arabes de l'Algérie effectuée par l'architecte Edmond Duthoit, à la demande du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, en 1872⁴². Ce sont des architectes revenus d'autres missions d'études qui réalisent les pavillons pour l'Exposition universelle de 1889. Henri Saladin, qui avait été envoyé en mission en Tunisie en 1882, construit le palais de la Tunisie. Albert Ballu, qui est nommé après la mort de Duthoit en 1889 au poste d'architecte en chef des Monuments historiques de l'Algérie, réalise le pavillon de l'Algérie à partir des relevés qu'il a effectués en 1884 de la mosquée d'Abd er- Rahman à Alger. Duthoit était un disciple de Viollet-le-Duc et n'avait pas étudié à l'École des beaux-arts, à l'inverse de Saladin et Ballu, tous deux purs produits de l'École.
- 57 Il aura fallu une longue maturation de la connaissance des modèles tunisiens et algériens, dont les styles apparaissent ici clairement différenciés. Cette connaissance s'exprime aussi à l'Exposition de 1889 dans la *Rue du Caire*, œuvre du baron Alphonse Delort de Gléon, ingénieur et collectionneur, qui avait vécu au Caire de 1871 à 1883⁴³. En même temps, on peut y voir l'*Habitation humaine* de Charles Garnier, catalogue totalement farfelu de maisons issu de l'imagination fertile de ce chantre de l'éclectisme⁴⁴.
- 58 C'est dans le même esprit que, pour le concours d'esquisses de 1^{re} classe de mai 1888, ayant pour sujet un *Pavillon d'exposition universelle*, pourtant « destiné à une République de l'Amérique du Sud », un élève de Raulin venu de Clermont-Ferrand, Louis Jarrier, a dessiné une espèce de mosquée qui renvoie à des dessins de concours réalisés plusieurs dizaines d'années auparavant⁴⁵. À sa décharge, on peut expliquer son choix pour le

moins surprenant par le fait que le patrimoine d'Amérique latine était encore très mal connu des Français et que la référence à l'Orient restait un moyen de substitution facile. Il s'agit typiquement ici des « fanfreluches tirées de l'Exposition universelle » que dénonce *La Construction moderne* en janvier 1890 à propos du concours pour un bazar.

La mosquée

- 59 Ces copies de mosquées pour des pavillons d'exposition ramènent au premier thème de concours abordé dans cette étude, mais non des moindres, celui de la mosquée.
- 60 L'idée d'une fondation religieuse musulmane en terre française avait déjà été suggérée dans un traité entre Louis XV et le sultan du Maroc en 1767. Mais, alors que l'État avait reconnu l'Islam et lui accordait son patronage en Algérie⁴⁶, cette religion n'avait pas de lieu de culte en métropole. La ville de Paris prit cependant en 1855 l'initiative de créer un carré musulman au Père-Lachaise. L'année suivante, l'architecte Gabriel Jolivet y construisait une petite mosquée destinée aux rites funéraires, et inspirée des planches de Pascal Coste⁴⁷. Paris ne devait pas posséder, avant la Grande Mosquée inaugurée en 1926, d'autre lieu de culte qu'une petite mosquée-école installée entre 1869 et 1871 dans un appartement du boulevard Saint-Michel par l'architecte Armand Pollet pour les étudiants égyptiens envoyés par le khédive⁴⁸, malgré une nouvelle tentative infructueuse de construire une mosquée à Paris, dont le projet avait été dessiné par Ambroise Baudry en 1896⁴⁹.
- 61 Pendant ce temps, l'École des beaux-arts, qui avait mis une synagogue à concours dès 1848, devait attendre 1892, soit près d'un siècle après le concours de Rome de 1799, pour remettre une mosquée au programme d'un concours.
- 62 Ce thème devait alors revenir par trois fois en douze ans (en 1892, 1897 et 1904) au programme des épreuves liées au cours d'histoire de l'architecture de Lucien Magne⁵⁰ qui avait pris en charge en 1891 cette chaire inaugurée par Albert Lenoir en 1867. Encore celui-ci, sans faire d'effort d'imagination excessif, s'en est-il tenu trois fois à la même source, l'architecture religieuse à Tlemcen et alentour au XIV^e siècle, due aux dynasties berbères d'Afrique, et qui présente une forte analogie avec les monuments de l'Andalousie. S'y joignait la recommandation répétée de s'inspirer des relevés des monuments de la région d'Oran effectués par Edmond Duthoit en 1872 pour les Archives des Monuments historiques⁵¹.
- 63 Particulièrement révélateur est le concours de juin 1892 qui proposait la reconstitution du *Couronnement du minaret à la mosquée de Mansourah* :
- « Le couronnement du minaret comprendrait une corniche et une terrasse surmontant les murs extérieurs et, au-dessus, un ou plusieurs étages en retrait, supportés par les murs intérieurs de la tour et dont les sols seraient accusés par des balcons ou des ouvertures correspondant aux paliers de l'escalier intérieur⁵². »
- 64 Un dessin en est conservé, signé d'un élève de Guadet, Maurice Claitte (fig. 8)⁵³. On admirera cette belle feuille pour la qualité du trait et des couleurs comme pour sa mise en page. Le concours se faisant dans le cadre d'un cours d'histoire de l'architecture, on s'étonnera en revanche du collage d'une élévation inspirée des minarets du Caire – un étage passant du carré à l'octogone, puis à nouveau au carré, surmonté d'un bulbe – avec un vocabulaire décoratif mauresque en carreaux de faïence polychrome⁵⁴. Si on replace le dessin de Claitte dans son contexte, la rupture d'échelle entre la

massive tour carrée du minaret de Mansourah et son couronnement exubérant transforme l'approximation archéologique en pure aberration.

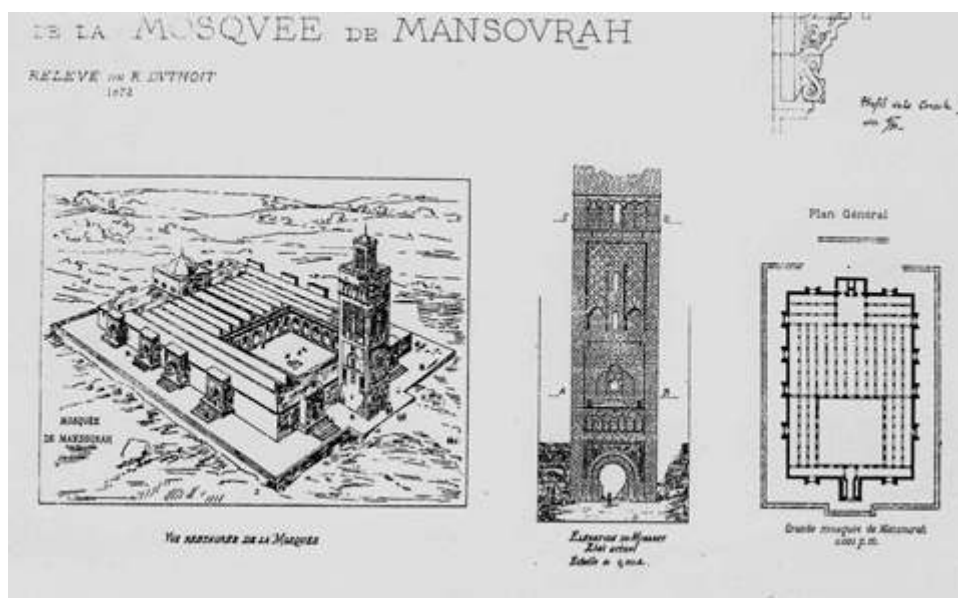
8. Maurice CLAITTE, élève de Guadet, *Le Couronnement du minaret à la mosquée de Mansourah*, aquarelle, Concours d'histoire de l'architecture, juin 1892.

- 65 Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne. Pour la consulter, veuillez vous reporter à l'édition papier.

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, C Hist arch 1°cl 19.

- 66 À la décharge des concurrents, le programme induisait une erreur dès son énoncé, en suggérant un ou plusieurs étages en retrait. Le seul édifice contemporain conservé en Espagne, comme le suggérait Magne, après une introduction fort savante sur les dynasties berbères d'Espagne et d'Afrique du Nord, était la tour de la Giralda à Séville, mais son couronnement avait été refait au XVI^e siècle. Les exemples marocains restaient encore mal connus. On ignore si Magne a joint en annexe à son programme la reconstitution qu'avait proposée Edmond Duthoit de la mosquée de Mansourah, comme il devait le faire à celui du concours de 1904 (fig. 9)⁵⁵.

9. Edmond DUTHOIT, *Mosquée de Mansourah, Tlemcen, Algérie, relevé, 1872*, tirage inséré dans le programme du concours d'histoire de l'architecture de mai 1904.



Paris, Archives nationales de France, AJ⁵² 149.

- 67 Si les exercices de collage sont la norme pour un concours d'émulation, il apparaît plus surprenant de voir récompensé un tel dessin, quelle qu'en soit la qualité de rendu, dans le cadre d'un concours dont la finalité est une reconstitution archéologique. Le but réel de ce concours apparaît donc bien plutôt d'élargir le portefeuille de motifs, afin de diversifier des projets qui restent de pure imagination.
- 68 Il faut pourtant croire que l'enseignement de Magne a produit quelques résultats, si l'on analyse les deux projets rendus de 1^{re} classe encore consacrés à une mosquée avant la Première Guerre mondiale, en 1905⁵⁶ et 1914⁵⁷. À l'aube du xx^e siècle, les programmes,

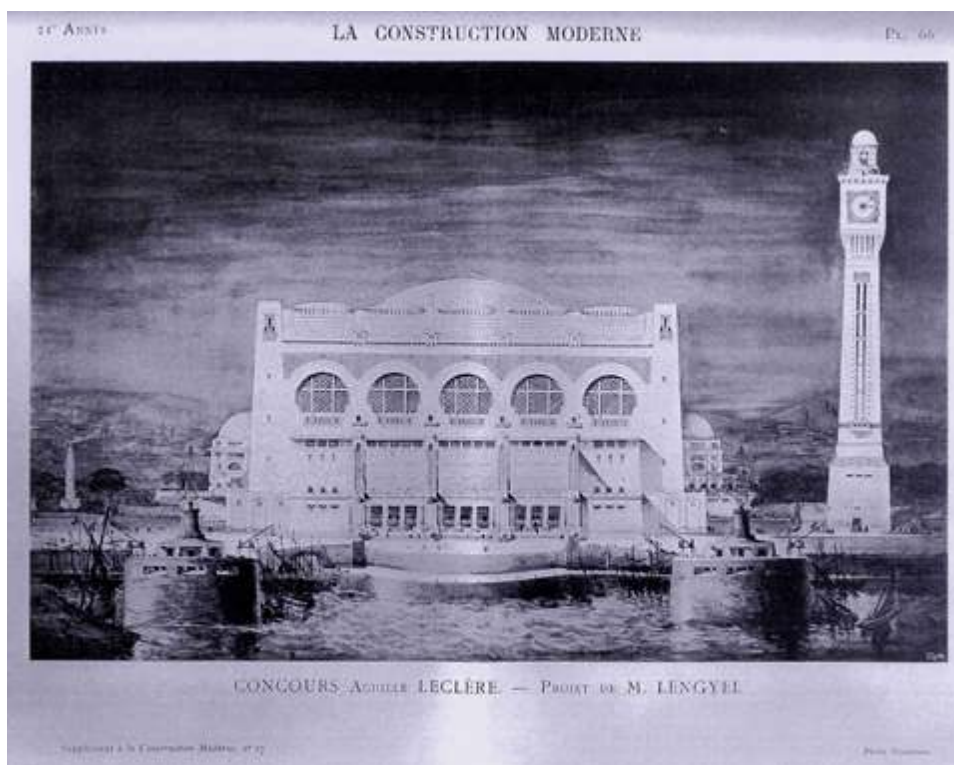
désormais correctement documentés sur l'architecture arabe, partagent l'architecture religieuse musulmane en deux groupes principaux : les mosquées à coupole de type stambouliote et celles constituées d'une cour et d'un abri porté par des files de colonnes, comme la mosquée du sultan Hassan au Caire ou celle de Cordoue.

- 69 Le critique de *La Construction moderne*⁵⁸, un ancien élève natif d'Athènes, Adolphe Gelbert, après avoir énoncé cette lapalissade – « Comme il fallait s'y attendre, presque tous les concurrents avaient opté pour le style musulman (arabe, mauresque, persan et turc). » – se dit conquis par la diversification des styles et particulièrement pour cet art : « D'ailleurs, l'étude de l'art musulman est des plus intéressantes ; peu de styles possèdent son charme, son élégance et surtout l'harmonie de sa riche ornementation. »
- 70 Même programme sous la plume de Victor Blavette en février 1914. Mais à la qualité des rendus, largement publiés⁵⁹, proches désormais de reconstitutions authentiques, on ajoutera une observation intéressante : nous sommes désormais confrontés à une nouvelle génération d'élèves primés, d'origine extra hexagonale, dont beaucoup sont ici de naissance juive ou proche orientale : David Zipirovitch (né à Kherson, Russie), Marcel Valensi (né à Alger), Charles Péré (né à Smyrne), Henry Robida (né à Argenteuil, mais parti travailler au Siam et rappelé sous les drapeaux alors qu'il travaille pour le canal de Suez), Gaston Aghion (né à Alexandrie). Ceux-ci ont eu une relation directe avec l'art musulman. C'est l'aboutissement d'une maturation des modèles, maintenant beaucoup mieux assimilés et compris, mais aussi d'un goût croissant pour le style arabe.

Pourquoi cette connaissance de l'art arabe et à quelle fin ?

- 71 Les architectes français n'ont alors que très peu de chances d'être sollicités pour la construction d'une mosquée. Aussi, ces connaissances acquises seront-elles utilisées autrement, comme pour le concours Achille-Leclère de 1906, *Une gare maritime tête de ligne d'un chemin de fer*, censée être, en face de Constantinople, le point de départ des chemins de fer d'Asie Mineure, prolongement de l'Orient-Express vers l'Asie. Le projet primé, dû à Jules Lengyel (fig. 10), « brillant élève de l'atelier Pascal », s'attire cet éloge de *La Construction moderne*⁶⁰: « Il a su, de plus, donner à sa façade un caractère qui cadre fort bien avec le site supposé. C'est de l'architecture expressive par excellence. »

10. Jules LENGYEL, élève de Pascal, *Une gare maritime tête de ligne d'un chemin de fer*, concours Achille-Leclère, 1906.



La Construction moderne, 21^e année, 27, 7 avril 1906, pl. 66.

- 72 Il convient de s'arrêter sur cette notion de « caractère », qui revient souvent dans les citations, et qui constitue une des expressions majeures du jargon de l'École et de l'architecture éclectique. Notion d'ailleurs assez vague, mais qu'on pourrait traduire par la somme des moyens employés pour permettre au passant distrait d'identifier au premier regard la fonction d'un édifice et, mieux encore, de ressentir une émotion particulière à sa vue. Ici, quelques « tics de langage » de l'architecture ferroviaire, ampleur d'échelle, vastes baies « thermales » et l'inévitable tour d'horloge, joints à quelques traits orientalistes, qui dessinent la toiture en coupole, « outrepassent » les arcs des ouvertures, détachent la tour d'horloge et la coiffent d'un petit chapeau pour lui donner un air de minaret..., « architecture expressive par excellence ».
- 73 Au même moment, le gouverneur général de l'Algérie, Charles Jonnart, introduit le style néo-mauresque dans la commande publique⁶¹. Il rédige une suite de circulaires – en 1904 pour l'architecture scolaire, en 1905 pour les constructions administratives – recommandant notamment de choisir des architectes plutôt que des membres du Service des Ponts et Chaussées, et de prendre modèle sur l'architecture orientale.
- 74 Un nombre assez important d'édifices sera ainsi réalisé, comme celui de la *Dépêche algérienne*, construit en 1905 par l'architecte du Gouvernement général d'Alger Henri Petit, élève d'André. En bon ancien élève de l'École, il réalise un mélange de mosquée et de maison mauresque, dont il transpose le décor intérieur en façade.
- 75 Le « style Jonnart » s'applique aux réalisations les plus diverses, comme l'Hôtel des Postes d'Alger, construit par Jules Voinot et Marius Toudoire, inauguré en 1913, et qui servira de modèle à ceux de Rabat et Casablanca, la gare d'Oran et la Medersa de Constantine, œuvres d'Albert Ballu. Mal perçu par les colons qui n'y trouvent pas

l'expression de leur action « civilisatrice », l'orientalisme algérois touche les bâtiments les plus incongrus, jusqu'à un minaret-château d'eau situé dans les environs d'Alger⁶².

- 76 Ce type de détournement n'est pas spécifique à l'Algérie. C'est dans le même esprit qu'on a pu construire en 1895-1897 à Paris, au 2 de l'avenue de l'Observatoire, l'École coloniale, dont l'architecte Maurice Yvon avait proposé contre toute attente un décor arabisant pour une institution destinée à fournir aux nouvelles colonies – principalement en Asie du Sud-Est – des cadres administratifs⁶³.
- 77 De l'autre côté de notre empire colonial, au Sénégal, on peut voir des bâtiments administratifs réalisés en style maghrébin, comme le marché Kermel à Dakar construit en 1907-1910, au mépris d'une architecture vernaculaire pourtant digne d'intérêt. Ces deux exemples semblent vouloir signifier que l'image de la conquête de l'Algérie, premier pas et non des moindres, de la pénétration française en Afrique, était si forte qu'elle devait s'imposer symboliquement à toutes les autres colonies françaises.
- 78 Cette image devait même toucher le Machrek, précisément la ville de Port-Fouad, faubourg asiatique de Port-Saïd, construit dans les années 1920 pour les cadres et employés européens de la Compagnie du Canal de Suez, avec son tribunal mixte (fig. 11), dont on n'a pour le moment pas retrouvé l'architecte, mais dont on peut certifier qu'il est un pur produit « Beaux-arts ».

11. Tribunal mixte, Port Fouad, Égypte.



Fonds de la Compagnie universelle du canal maritime de Suez, Archives nationales du monde du Travail, Roubaix.

- 79 La connaissance désormais affirmée de l'architecture du Maghreb chez les architectes formés à l'École des beaux-arts s'assortit ici d'une double indifférence : au caractère religieux du modèle comme à l'architecture autochtone, pourtant remarquable en Égypte. Mais sans doute est-ce pour cela que les habitants de Port-Saïd ne reconnaissent pas le tribunal comme une mosquée et ne semblent pas s'en formaliser.

- 80 Peut-être pourrions-nous pardonner cette irrévérence en prenant pour contre-exemple la *Mosquée de Paris*, reconstitution fidèle de l'architecture du Maroc réalisée entre 1920 et 1926, en reconnaissance aux 100 000 morts musulmans pour la patrie...
-

NOTES

1. Sauf indication contraire, les exemples cités dans l'énumération qui suit sont tirés de l'ouvrage de Marie-Jeanne DUMONT et Rodolphe HAMMADI, *Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Paris : Éditions E. Koehler ; Institut du monde arabe ; Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.
2. Boudoir turc de l'hôtel de Beauharnais (78, rue de Lille, Paris 7^e), 1803-1818, libre interprétation du style ottoman.
3. Le plus beau, hélas disparu, est celui de l'hôtel d'Edmond de Rothschild au 41, rue du Faubourg-Saint-Honoré ; voir : Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT (dirs.), *L'Égypte d'un architecte, Ambroise Baudry, 1838-1906*, catalogue d'exposition (La Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 7 mai-20 juin 1998, Le Mans, Musée de Tessé, 1^{er} juillet-20 septembre 1998, Rodez, Musée Denys-Puech, 9 octobre-24 janvier 1999), Paris : Somogy, 1998, p. 121-125.
4. Serres de l'hôtel Branicki, rue La-Boétie à Paris (*Encyclopédie d'architecture : revue mensuelle des travaux publics et particuliers*, vol. 2, 1873, p. 46-48 et vol. 3, 1874, p. 113, pl. 186) ; hôtel particulier destiné à un grand voyageur, où les architectes Boileau et Roguet, conseillés par Léon Parvillée, spécialiste de l'art ottoman, ont dessiné trois salons inspirés de l'architecture musulmane, dans les styles mamelouk, persan et hispano-mauresque, ainsi que des bains turcs disposés sous la serre.
5. Salle de bains de l'hôtel de la Païva, 25, avenue des Champs-Élysées à Paris, (1856-1866, Pierre Manguin arch.).
6. Deux demeures parisiennes construites pour deux architectes voyageurs : Adalbert de Beaumont (*L'Illustration*, n° 901, 2 juin 1860, p. 356) et Pierre Trémaux (*Paris Nouveau illustré*, 1867, p. 93, 95).
7. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.
8. Le Café turc, publié par Augustus Charles PUGIN, *Paris and its Environs, displayed in a serie of two hundred picturesque views*, Londres : Jennings and Chaplin, 1831. URL : http://books.google.fr/books?id=3ENHhj_OABOC. Consulté le 14 octobre 2014. Situé sur le boulevard du Temple, il offrait des salles où boire le café, jouer au domino, au tric trac ou au billard, et un jardin « turc » orné de kiosques, et même un « minaret » au sommet duquel on pouvait grimper.
9. Cirque olympique du Temple par Benoît Alexandre Bourla, 1827, hippodrome de l'Étoile par Charles Rohault de Fleury, 1845-1856.
10. Bains chinois sur le boulevard (1787), bains turcs de la rue des Colonnes et de la rue du Temple (années 1820), bains Deligny sur la Seine (années 1840). Ces établissements sont soit des piscines, soit des bains individuels, très éloignés du traditionnel hammam. Rien ne subsiste de ces bains parisiens.
11. Comme la première poissonnerie de Trouville, réalisée en 1843-1844.
12. Bals Mabilille ou Bullier.
13. Fixée par Napoléon III au 15 août, jour de la Saint-Napoléon, la fête nationale a revêtu sur les Champs-Élysées en 1853 un caractère mauresque, avec une reconstitution de la prise de Laghouat

en Algérie, où le dôme des Invalides utilisé en toile de fond faisait figure de mosquée (*L'illustration*, n° 547, 20 août 1853, p. 120-121).

14. Nabila OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 250-251. URL : <http://books.google.fr/books?id=kv8-7vKP9PMC>. Consulté le 14 octobre 2014.

15. Épreuve éliminatoire du concours de Rome donnée le 1^{er} floréal An VII (20 avril 1799) : Paris, Archives nationales de France (AN), AJ⁵² 95, École nationale supérieure des beaux-arts, procès-verbaux des assemblées des professeurs, 1793-1807 (listes des lauréats des sélections successives), AJ⁵² 96 : *Ibid.*, 1797-1811 (programmes et jugements).

16. Programme donné par Louis-Pierre Baltard, le 4 août 1831, pour un projet rendu (AN, AJ⁵² 143, programme classé par erreur parmi ceux de première classe).

17. Épreuve définitive, programme donné par Jacob Ignaz Hittorff le 23 avril 1862 : Paris, Archives de l'Institut de France, 1 H 6. L'énoncé du programme a été aussi publié dans l'École nationale des beaux-arts, *Cinquantenaire, les grands prix de Rome d'architecture de 1850 à 1900 ; reproduction en phototypie des 1^{er}, 2^{mes}, et 2^{mes} [sic] seconds prix avec les programmes des concours, sujets donnés par l'Académie des beaux-arts*, Paris : A. Guérinet, [1904].

18. Programme donné par Louis-Pierre Baltard le 3 juin 1840 (Paris, Archives nationales : AJ⁵² 128). Les programmes sont retranscrits dans leur graphie originale.

19. Épreuve définitive, programme donné par Charles Girault le 16 mars 1909 : École nationale des beaux-arts, *Les Grands Prix de Rome d'architecture, supplément, 1901-1912*, Paris : A. Guérinet.

20. Programme non conservé, jugé le 12 janvier 1838 (Paris, AN : AJ⁵² 104). Nous n'avons pas pu voir les dessins primés, mais nous leur mettrons en parallèle une *Porte de ville pour Alger* dessinée par André Couchaud dans l'atelier Labrouste, en 1837, avant son admission à l'École (dessin donné en 1976 à l'Académie d'architecture par Yvonne Labrouste). On y voit l'étrange assemblage d'un minaret de style cairote entre deux tours octogonales. Nous verrons tout au long de cette étude la fortune que connaîtra le minaret pour les constructions dans les colonies, à cause de l'usage de tour de guet qui peut en être fait.

21. Marie-Laure CROSNIER LECONTE, in *Port-Saïd : Architectures XIX^e-XX^e siècles*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2006, p. 18-19, 96-97. Les *Croquis d'architecture, Intime-Club*, ont reproduit plusieurs projets du concours Achille-Leclère.

22. Programme donné par Abel Blouet le 3 octobre 1848 (Paris, AN : AJ⁵² 143), sujet donné de nouveau en 2^e classe par Jean-Baptiste Lesueur en mars 1864 et décembre 1874.

23. Programme donné par Blouet le 5 février 1851 (Paris, AN : AJ⁵² 128).

24. Programme donné par Lesueur le 2 décembre 1874 (Paris, AN : AJ⁵² 129).

25. Programme donné par Lesueur le 7 juillet 1875 (Paris, AN : AJ⁵² 129).

26. Confusion révélatrice de la relative indifférence de la population française envers la politique de colonisation menée par le pouvoir.

27. *La Construction moderne*, 7 décembre 1889, p. 98-100.

28. Dessin conservé dans les collections de l'Académie d'architecture.

29. Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGÉY, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris : Veith et Hauser, 1837 ; Jules GOURY et Owen JONES, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawings taken on the Spot*, Londres : Owen Jones, 1842-1845.

30. Programme donné par Edmond Guillaume le 4 mars 1891 (Paris, AN : AJ⁵² 131).

31. *La Construction moderne*, 18 juillet 1891, p. 484-86.

32. Programme donné par Victor Blavette le 1^{er} juillet 1910 (Paris, AN : AJ⁵² 131). Plusieurs projets sont reproduits dans *Les Concours d'architecture de l'année scolaire 1909-1910*, Paris : A. Vincent, pl. 231-238. Blavette donnera encore ce sujet en 1921, *Un abri dans une oasis*, et en 1923, *Un caravansérail*.

33. Esquisse de 1^{re} classe, juin 1848, dessins déposés à la bibliothèque de l'École des beaux-arts ; celui de Davioud est reproduit dans Arthur DREXLER (dir.), *The Architecture of the École des beaux-arts*, New York : Museum of Modern Art, 1977, p. 188.
34. Programme donné par Guillaume le 8 janvier 1890 (Paris, AN : AJ⁵² 130).
35. *La Construction moderne*, 15 mars 1890, p. 268-270. Deux croquis reproduisent les deux projets lauréats.
36. Comme dans l'élévation du projet de Félix Vionnois, élève de Lebas et Ginain, 1^{re} Médaille au rendu de 1^{re} classe de juin 1870 pour *Un établissement de bains*, dessin conservé à la bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts. Je remercie Lorraine Decléty de m'avoir signalé ce dessin.
37. Fontaines et décors urbains pour Paris, et palais du Trocadéro, réalisés pour le Service des promenades et plantations de Paris : *Gabriel Davioud architecte (1824-1881)*, catalogue d'exposition (Paris, mairies des 16^e et 19^e arrondissements, 1981-1982), Paris : Délégation artistique de la ville de Paris, 1981, p. 52-53, 88-102.
38. Programme donné par Lesueur le 2 juin 1880 (Paris, AN : AJ⁵² 145).
39. *Le Moniteur des architectes*, 2, 28 février 1877, col. 17-20, pl. 5. Seule subsiste la façade en partie restaurée de ce hammam qui était intégré dans un immeuble de rapport.
40. Programme donné par Guillaume le 4 octobre 1887 (Paris, AN : AJ⁵² 145).
41. *La Construction moderne*, 10 décembre 1887, p. 97-99, toujours sous la plume de l'Ancien Élève.
42. Barry BERGDOLL, « The synthesis of all I have seen: the architecture of Edmond Duthoit (1837-89) », in Robin MIDDLETON (dir.), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, conférence (Londres, Architectural association, mai 1978), Londres : Thames and Hudson, 1982, p. 217-274 ; Nabila OULEBSIR, *op. cit.* (note 14), p. 140-157.
43. Mercedes VOLAIT, « La rue du Caire », in Myriam BACHA (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, catalogue d'exposition (Paris, Mairie du 15^e arrondissement, 10 octobre-10 novembre 2005, Mairie du 16^e arrondissement, 15-25 novembre 2005, Mairie du 14^e arrondissement, 14 décembre 2005-12 janvier 2006), Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 2005 (Paris et son patrimoine), p. 131-134.
44. Garnier faisait pourtant chaque année un voyage d'étude dans un pays étranger et avait amassé une documentation photographique considérable.
45. Programme donné par Guillaume le 1^{er} mai 1888 (Paris, AN : AJ⁵² 145). Le dessin de Jarrier qui fait partie d'un fonds d'archives privées a été reproduit dans Pascal PIÉRA, *Louis Jarrier (1862-1932), architecte à Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Étude du patrimoine auvergnat ; Nancy : Archives modernes de l'architecture, 1995 (Œuvres d'architectes, 4), p. 6.
46. Politique d'ouverture sur l'Islam sous le Second Empire s'inscrivant dans un contexte de tolérance générale envers les religions non catholiques, protestante comme israélite : Henry LAURENS, *Le Royaume impossible : la France et la genèse du monde*, Paris : Armand-Colin, 1990 (Histoires).
47. *L'Illustration*, 25 octobre 1856, p. 261. Cette chapelle a disparu, mais il reste quelques tombes dans la 85^e division (informations tirées de Marie-Jeanne DUMONT, *op. cit.* (note 1)).
48. *Revue générale de l'architecture*, 1876, col. 155. Fermée à cause de la guerre, elle devait réapparaître en 1874, mais à Aix-en-Provence.
49. Mercedes VOLAIT, « Un projet de mosquée à Paris », in *L'Égypte d'un architecte...*, *op. cit.* (note 3), p. 126-130.
50. *Le Couronnement du minaret de la mosquée de Mansourah*, 1892, *Fontaine dans la cour d'une mosquée*, 1897, *La Porte du minaret de la mosquée de Mansourah*, 1904.
51. Dessins conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, en partie reproduits dans l'ouvrage de Nabila OULEBSIR, *op. cit.* (note 14), p. 148, pl. 57-58.
52. Programme donné par Lucien Magne le 11 juin 1892 (Paris, AN : AJ⁵² 148).

53. Dessin publié par Annie JACQUES (dir.), in *Les « Beaux-arts », de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire*, Paris : ENSBA, 2001 (Beaux-art histoire), p. 459.
54. La polychromie, remise à l'honneur par les travaux d'Hittorff puis de Paul Sédille, est désormais vulgarisée par les fabriques de faïence émaillée dont la plus importante est la Grande tuilerie d'Ivry fondée en 1854 par Émile Muller.
55. Programme donné par Lucien Magne le 7 mai 1904 (Paris, AN : AJ⁵² 149).
56. Concours d'émulation de juin 1905, programme donné par Julien Guadet le 31 mai 1905 (Paris, AN : AJ⁵² 146).
57. Concours d'émulation de février 1914, programme donné par Victor Blavette le 28 janvier 1914 (Paris, AN : AJ⁵² 147).
58. *La Construction moderne*, 2 septembre 1905, p. 579-581.
59. École des beaux-arts, *Les Concours d'architecture de l'année scolaire 1913-1914*, Paris : A. Vincent, [s.d.], pl. 198-213, reproduction de huit des treize projets primés.
60. *La Construction moderne*, 7 avril 1906, p. 319-320.
61. Épisode éphémère de l'architecture algéroise, vite supplanté par l'Art Déco ; voir Nabila OULEBSIR, *op. cit.* (note 14), p. 251-259.
62. Nabila OULEBSIR, *op. cit.* (note 14), fig. 105.
63. Louis-Charles BOILEAU, *L'Architecture*, 20 juillet 1901, p. 247-251.

RÉSUMÉS

The West became increasingly aware of the Mediterranean world from the 18th century, through the writings and travel sketches of writers, artists and architects, and then through the Description de l'Égypte following Bonaparte's Egyptian campaign (1798-1801).

With the capture of Algiers in 1830, the Islamic world suddenly found itself much closer to the West, engaged in a dominant/dominated relationship. At first, engineers and then architects exported the French model, with varying degrees of ability. Poorly adapted to local climatic conditions, it was at the time highly symbolic of the claim that it brought edification to the colonised realms.

Yet the quality and beauty of Arabic architecture, as well as the local life-style, were strong enough to assert an influence in mainland France, where "bazaars" or "hammams" were also built. Even if these terms apply to architectural creations, whose meaning has changed from the original model, by using a more or less bohemian style of décor, the origins from which these terms were borrowed are not forgotten.

The École des beaux-arts theoretical competitions in architecture reflect, in a somewhat sanitized way, the architectural trends of the time. The first given subject of the school's competition dealing with the East dates back to 1799: "a mosque", an astonishingly topical subject given the campaign taking place in Egypt at that time. From that moment right up until 1914, curricula and competition projects follow the emerging political, intellectual and aesthetic trends with a more or less consistent time gap. It was not until the early years of the 20th century that students started to produce drawings depicting a genuine sensitivity towards Eastern art. In construction, this knowledge was applied to the most disparate of buildings, government offices, railway stations, and even water towers...

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : concours d'architecture, orientalisme

Index chronologique : XIXe siècle

AUTEUR

MARIE-LAURE CROSNIER LECONTE

Conservateur en chef au service des bibliothèques et archives des musées nationaux, elle a eu en charge la documentation en architecture du musée d'Orsay pendant 23 ans. Elle s'est consacrée à l'étude de l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts, constituant un dictionnaire des anciens élèves en architecture de l'École, analysant les thématiques des concours donnés à l'École et leur évolution, et étudiant les différents aspects de la diffusion des méthodes de composition de l'éclectisme « Beaux-Arts », notamment sur le territoire nord-américain.

A Proposal by the architect Carl von Diebitsch (1819-1869): Mudejar Architecture for a Global Civilization

Elke Pflugradt-Abdel Aziz

- 1 The Berlin architect Carl von Diebitsch travelled extensively, from 1842 to 1848, in order to broaden his cultural knowledge after earning his diploma. This period of time can be divided into three distinct phases:
- Rome: the classical antiquities,
 - Sicily: discovery of Islamic architecture,
 - North Africa and Spain: acquisition of in-depth knowledge of the Islamic architecture.

The Classical Antiquities of Rome

- 2 Diebitsch read architecture at the Berlin Technische Universität in 1841 and completed his postgraduate studies as a surveyor a year later. Although he was now eligible to apply for a post as a civil servant, he was not keen on becoming one. A family chronicle notes that “The perspective of such an uninspiring career did not attract him, so he decided instead to satisfy his artistic inclination by travelling”.¹ The beneficiary of a private income, he embarked on the Grand Tour, a voyage normally undertaken to Greece and Italy by artists and architects upon completion of their education, as a means of furthering their cultural knowledge. He was therefore absent from Berlin for several years.
- 3 Diebitsch set off first to Venice via Vienna and from there went on to Florence where, according his obituary, he drew water colours from the life “but not as much developed” as in his later paintings.² A watercolour housed in a private collection which depicts the Square of San Marco in Venice, looking towards the sea confirms the remarks made in the obituary. The watercolour is a schematic depiction of the square,

without the lighting and chromatic effects of his later work. From there, the young architect went on to Rome and Naples, where he executed copies both of antique statuary and old master sculpture. Several such watercolours of this subject are presently housed in the collections of architectural drawing at the Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek.³

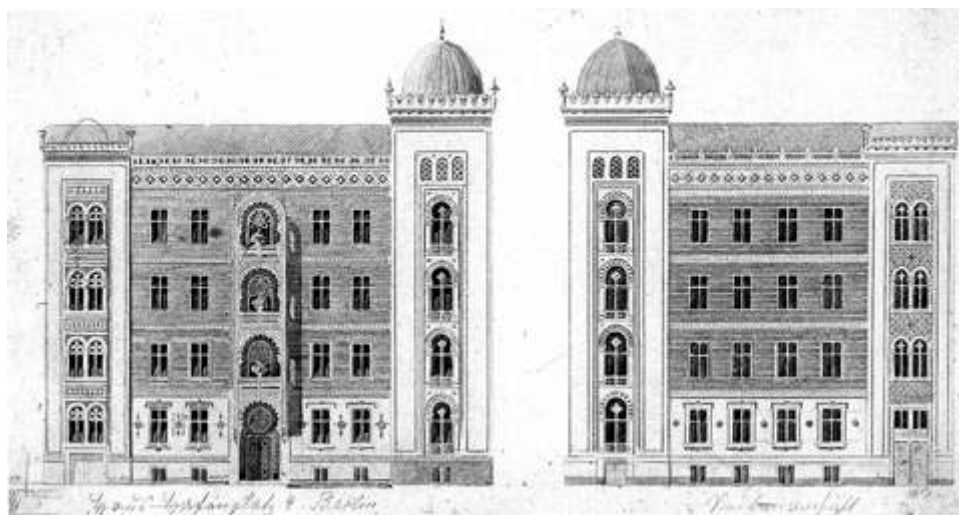
Discovery of Islamic Architecture

- 4 Traditionally, Rome was the ultimate destination of an academy-trained scholar who embarked on the Grand Tour. Diebitsch, however, did not behave as one would expect, but went from there on to Sicily. This decision is attributable to the influence of his professor, Wilhelm Stier (1799-1856). Stier had himself made a trip to Sicily while still a young architect. Although an in-depth study has not yet been made, this coincidence has a significant and demonstrable bearing on the matter in hand. Wilhelm Stier was fortunate in being invited to participate in an architectural survey when Ludwig von Zanth, the first draftsman engaged by Jacob Ignaz Hittorff (1792-1867), fell ill. The purpose of the survey was a study of Sicilian monuments. Hittorff, Zanth, and Stier spent two years together from 1822 to 1823, seven months of which were spent in Sicily. Hittorff describes their voyage as an exhausting and dangerous venture. This was further complicated by the fact that the French architect was desperate to promote his career: in order to him to succeed as an architect, he had to rapidly come up with sensational archaeological results to present to the public. This in effect duly came to pass when Hittorff published two major works devoted to Sicilian architecture, entitled *Architecture antique*⁴ and *Architecture moderne*.⁵
- 5 Indeed, *Architecture antique* established beyond a shadow of doubt that the buildings of antiquity were painted in bright colours. This caused architects of the 19th century to revise their attitude towards polychromy. Owen Jones (1809-1874), for example, developed his theories on colour and form based on his studies of the Alhambra. Jones applied these principles to designs he made for the Crystal Palace, built for the first universal exhibition held in London in 1851. Furthermore, the following year he found the right forum through which to air and debate his views. This institution was known as the “Department of Practical Art”⁶ which developed into the Department of Science and Art at South Kensington Museum in 1856, renamed the Victoria and Albert Museum in 1899. Scientific studies of the Alhambra were of a singular significance and should not be underestimated, particularly with regard to the debate on polychromy.
- 6 The second volume deals with the question of the origin of Gothic architecture, which at the time was a subject as hotly debated as polychromy. Hittorff and Zanth concluded that the origin of Gothic architecture had its roots in the Orient. The discussion finally boiled down to the origin of the pointed arch, examples of which Hittorff and Zanth found in Sicily during Arab rule which predated the Gothic period in Europe. This discovery improved the European perception of Islamic architecture. As a participant in this survey, Wilhelm Stier, later a professor at the Technische Universität Berlin, would have kept his students informed of the progress of this research.
- 7 In describing the professor/student relationship in Diebitsch’s obituary, Stier’s son makes it clear that the architect received his initial encouragement⁷ from his professor. We cannot be certain when Diebitsch first determined to extend his journey to Sicily, but it might have been at the instigation of Stier. The island may have been included in

his itinerary from the outset, or the idea may have come to him once he was on his way. Diebitsch's professor also played a key role in the maturation of the young architect's future style, that is, his decision to *systematically apply the Islamic style as a global solution* to his future production. In this context, it is clear that Diebitsch's trip to Sicily marks a turning point in his career as an architect worthy of comparison with the achievements of a Hittorff or a Stier.

- 8 Sicily is mentioned twice in the relevant literature as the place of Diebitsch's awakening to the resonance of the Islamic style. The first occurred in a lecture given by Diebitsch to the *Wissenschaftliche Kunstverein* in Berlin in 1849, a year after his return: "When I looked at the Moorish and Arab architecture of Sicily, it awoke in me the irresistible desire to find an even more productive terrain for that type of architecture".⁸ A more detailed account appears in the Diebitsch obituary: "In Sicily, Diebitsch discovered Arab art for the first time. He always liked to recall as a good omen an event which occurred while he was drawing the Moorish Zisa pavilion in the vicinity of Palermo. The empress of Russia (Alexandra Feodorovna, born Charlotte, Princess of Prussia, 1798-1860) who was visiting the building at the same time looked at his drawing and expressed the wish to acquire it. Diebitsch promptly acceded to her request and the empress responded by giving him a gold watch".⁹
- 9 Even though the La Zisa pavilion cannot be specifically classified as Arab architecture, as it was described in contemporary literature, such anecdotes lead one to reflect on the influence of Sicilian buildings in the work of Diebitsch. This is particularly relevant to the Moorish House built in Berlin in 1856-1857. A watercolour of the façade of the house, in a private collection (fig. 1) is a precise rendering of the façades of the building, one of which gave on to the *Hafenplatz* and the other on to the *Dessauerstraße*. The house was destroyed during the Second World War. The façades of this five storey building have six and seven bays respectively, with a large projecting domed bay at the corner of the streets. The façade giving onto the square features a three storeyed oriel at the centre axis, over the entrance porch. Striped decoration and striped string courses and the ornamental cornice serve to emphasize the horizontality of the levels. By contrast, the vertical oriel and projecting bays serve as a counterbalance, structured by the ornamentation and window ornamentation.

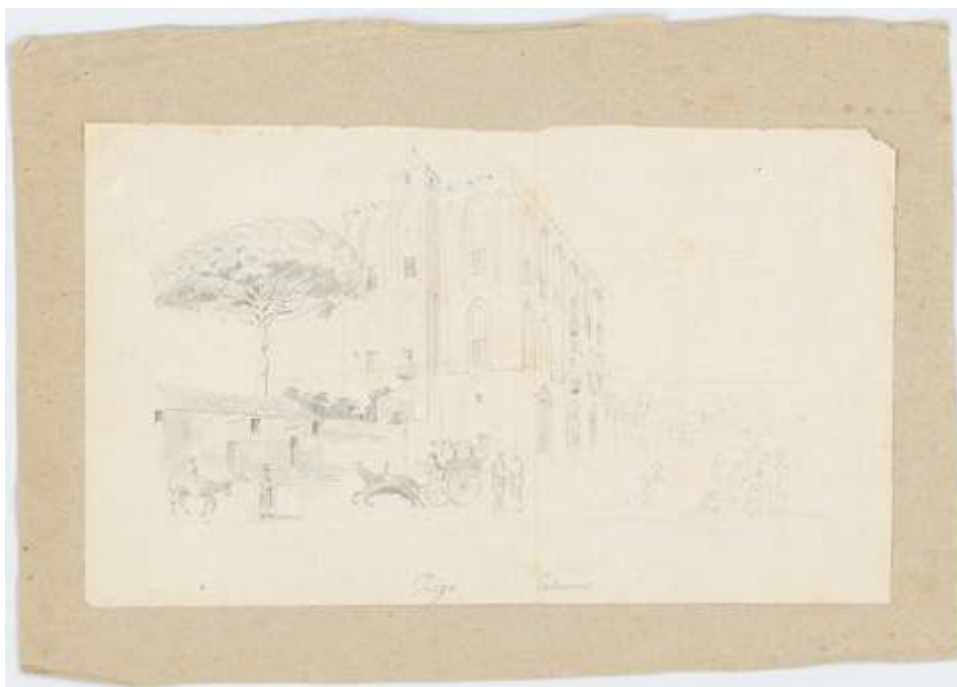
1. Carl von DIEBITSCH, *Design for the Moorish House in Berlin*, pencil, watercolour, 1856/1857.



Private collection.

- 10 Certain elements derive from the façade of La Zisa, namely the string courses, the ornamental roof cornice, and the decoration surrounding the windows. The unusual design of the entrance porch giving on the façade of n° 4 Hafenplatz, which shelters a two-storey portal, is further convincing proof of the influence of La Zisa. The height of the door is double the width and designed in the same way as the main façade of La Zisa. However, one is tempted to wonder how Diebitsch could have recognized this prominent architectural feature when he saw it. Less than one storey is visible in Hittorff's attempt of at the reconstruction of the La Zisa portal and a comparison with contemporary lithographic prints reveals that this entrance had been partly walled up.¹⁰ As we will see below, Diebitsch ultimately discovered for himself that this entrance had been walled up; otherwise he would have been unable to recreate his own version of the portal at the Berlin square. Professor Stier may therefore have played a role in reconstituting the design.
- 11 Only one pencil drawing of La Zisa by Diebitsch is known today, now in the architectural archives of the Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek.¹¹ The document represents the short side of an oblong building, with a narrow tower matched by another on the shorter side (fig. 2). The towers are fully integrated into the façade. A cornice separating each of the three storeys is part of the façade as well. Each storey of the tower has a double row of lancet arches which spans the length of the façade. The upper level of the tower and the roof, in the form of a tetrahedron and the crenellations, are later 16th century additions. The crenellated roof cornice formerly had a kufic inscription more than thirty-six meters in length, later removed. In his reconstruction of La Zisa, Hittorff realised that the towers were not, in fact, towers but bays projecting from the shorter sides of the building. On closer inspection they are seen to be extensions which prolong each side of the main façade. Therefore, the element of the towers which are a feature of La Zisa must be excluded from any consideration of the design of the bays of the Moorish House. This detail derives from another model which will be discussed later.

2. Carl von Diebitsch, *La Zisa*, pencil drawing.



Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41857.

- 12 The main façade facing east is in shadow, but the wall articulation can be still identified, especially when compared with actual photographs of the palace. It had four blind double lancet arches on the second floor, grouped in pairs on either side of the central axis and seven on the top floor in different sizes. Depending on their height, these arches had either a single arcade or twin arcades, which may have been supported by a marble column. The wall above the arcades with the double lancet arches may have been openwork. Later the openings were changed to rectangular windows. Hittorff's 19th century reconstruction is surprisingly close to the original design of La Zisa's main façade. The ground floor is preceded by an open gallery with three arches. At the centre of the gallery is the entrance which opens into the Fountain Hall and, as already mentioned, this entrance is double its width in height. On Diebitsch's drawing the arch of the entrance portal is lower and almost covered by an overhanging balcony in front of a window. But beside this balcony a sharp diagonal line can be perceived, ascending to the window standing out in relief betraying the presence the former pointed arch of the entrance portal. Diebitsch was visibly aware of the fact that this entrance was formerly almost two storeys high.
- 13 Diebitsch's interpretation of La Zisa as it is shared by other artists of the 19th century is linked in imagination with a medieval fortified castle with its posterior towers and banners. The impression is especially perceived from the shorter lateral façade. However the main façade of the palace built for William I in 1164 reveals an airy summer residence. The building, which was completed by his son, William II in about 1180, was surrounded by attractive gardens, once part of much larger grounds. By the 19th century, the palace had lost much of its former glory, but remained even so a popular destination for visiting architects like Diebitsch. Essentially an amalgam of Byzantine, Arab and Norman architecture, La Zisa became a unique and appropriate archetype. In general, 19th century receptions were limited to its interior of the

Fountain Hall of La Zisa adorned with mosaics and stalactite vaulting; high up on the rear wall water flowed from a fountain to form successive square pools along the central axis of the hall, ending in a large open reservoir in front of the palace. This arrangement is a frequent feature of Islamic palatial architecture. A European example is the Arab Hall, designed from 1877 to 1881 for Lord Leighton's London home. The plan, a square with recesses on each side is typical of the hall plan of many palaces and mausoleums across the Islamic world, including La Zisa. Diebitsch designed such a floor plan for his Moorish pavilion at the Paris Universal Exhibition in 1867 (fig. 5). For the plan of the pavilion presented inside a Moorish style garden, the architect used an octagonal sheet of paper which he then glued onto another sheet of squared coloured Ingres paper. This exquisite watercolour was meant to be shown to potential buyers of the Moorish pavilion, such as European royalty, or the viceroy of Egypt.

14 It will be recalled that unlike La Zisa, the Moorish House in Berlin has a domed projecting bay at the corner of the building. This bay has four superimposed horseshoe arch terminating in a horizontal topped section with tripartite dwarf arcades. This detail recalls another distinctive feature of Islamic architecture that is the minaret adjoining the mosque, whereas the La Zisa extensions are more or less incorporated into the building. One of Diebitsch's watercolours is entitled the *Giralda in Seville*¹², formerly a minaret converted into a belltower. When Diebitsch drew the Giralda he represented the tower with the lantern, a later addition¹³, but left out the unattractive balconies in front of the paired windows (or rather doors), also a later addition. Numerous pictures of the Giralda paintings painted in the 19th century depict these balconies, showing that the architect was acting on his own initiative. It exemplifies Diebitsch's and Hittorff's ambiguous attitude with regard to Islamic architecture: by on the one hand restoring La Zisa to its former glory as an Islamic monument but on the other implicitly endorsing the bell tower as part of the cathedral. However, Diebitsch's watercolour clearly demonstrates that the former minaret, which takes up a third of the sheet of paper, now formed an integral part of the Christian Cathedral. On Diebitsch's watercolour, the Almohad minaret is impressively highlighted, while the nave lies in shadow. Only the upper part of the patterned brick façade is visible, the more or less undecorated lower part of the minaret being hidden behind trees. The volumes and monumental air of the Almohad minaret are impressive. The ornamentation, consisting of architectural elements and geometric motifs predominates over floral patterning. The four projecting bays of the Moorish House are modelled on this decorative vocabulary. The one at the corner of Hafenplatz and Dessauerstraße has already been referred to in this context. Another variant is the façade on the Dessauerstraße, which displays the typical rhomboid composition of the minaret, disposed vertically between paired horseshoe arch windows.

15 The Moorish House in Berlin is more than a mere compilation of elements borrowed from La Zisa and the Giralda. It not only reflects the importance of his travels between 1842 and 1848, but also embodies his architectural production during the 1850's and expresses his identity as an artist.

16 An undated sketchbook housed in a private collection contains drawings from another monument located near Palermo which inspired Diebitsch as much as La Zisa. A *splendid cloister, completed about 1200, belonging to Monreale Cathedral* (fig. 3). The pointed arches gracing the courtyard of the Benedictine cloister are supported on pairs of columns in white marble. Each of these load-bearing columns is grouped in pairs with double

capitals carved from a single block. Executed in marble, the capitals are richly carved with figures and foliage, each different from the other. The shafts of the columns are either plain or sculptured or decorated with bands patterned in gold and coloured glass tesserae, arranged either spirally or vertically the length of each shaft. The courtyard is profusely decorated in stucco, stone, marble, and mosaic. In Diebitsch's watercolour the columns occupy a prominent position in the foreground, with the Monreale Cathedral forming a backdrop. Made of costly plain marble, the classical column suffices unto itself as a means of expression of its load-bearing function. Here, however, the cloister's columns are painted in colourful decorative patterns, conveying an air of lightness and weightlessness.

3. Carl von DIEBITSCH, Sketch of the Benedictine cloister in Monreale, pencil, watercolour.



Private collection.

- 17 In a lecture given 1852, when the architect had returned to Germany, he declared that “Arab ornament could be perfectly applied to columns cast in iron”.¹⁴ Islamic ornament was already used for cast iron frame construction at that time. The conservatories of Stuttgart's zoological garden, Wilhelma (1842-1846), are an early German example of glass and cast iron structures. Their history begins with the discovery of mineral springs in the park of “Schloß Rosenstein”, for which the architect Ludwig von Zanth (1796-1857) designed a bath “in the Moorish style” for King Wilhelm I of Württemberg. Seeking an appropriate “style” for the fragile supporting elements of frame construction, architects and engineers had chosen the Gothic or so-called Moorish style. Conservatories were also associated with the exotic decoration thought to be appropriate to their tropical vegetation. Diebitsch, however, was not overinterested in the three-dimensional format, and as already mentioned, he preferred to concentrate on the two-dimensional aspects of design using a wide range of materials. Ornamentation was a priority with Diebitsch. As far as he was concerned, it was infinitely cheaper and better to manufacture an ornamental surface in cast iron than to carve detailing in marble or stone. In Berlin he applied this concept to his architectural work. The pattern book of the Lauchhammer foundry which dates from the 1870s

serves as a manifest to his artistic and commercial vision. In the catalogue (n° 28), the same model of iron column as the one used at the Khedival palace in Cairo is offered for sale to the builder of any public or private construction.¹⁵ Its capital with carved arabesque ornamentation on two levels was an oft-repeated and successful motif which the architect applied to the interior woodwork of the Al-Gazira gala dining room and on the exterior, in the northern portico constructed of cast iron. This capital is so close to the capitals of the Alhambra that Diebitsch must have used detailed drawings and/or casts of the originals. The architect's watercolour of the Benedictine cloister in Monreale is revelatory of the manner in which he perceived certain details and their possibilities for use in his own work.

- 18 The trip to Sicily increased the architect's awareness of the wealth of invention of architecture in the Islamic style. The discovery incited him to further his knowledge by a trip to North Africa and Andalusia.

Acquisition of in-depth knowledge of Islamic architecture

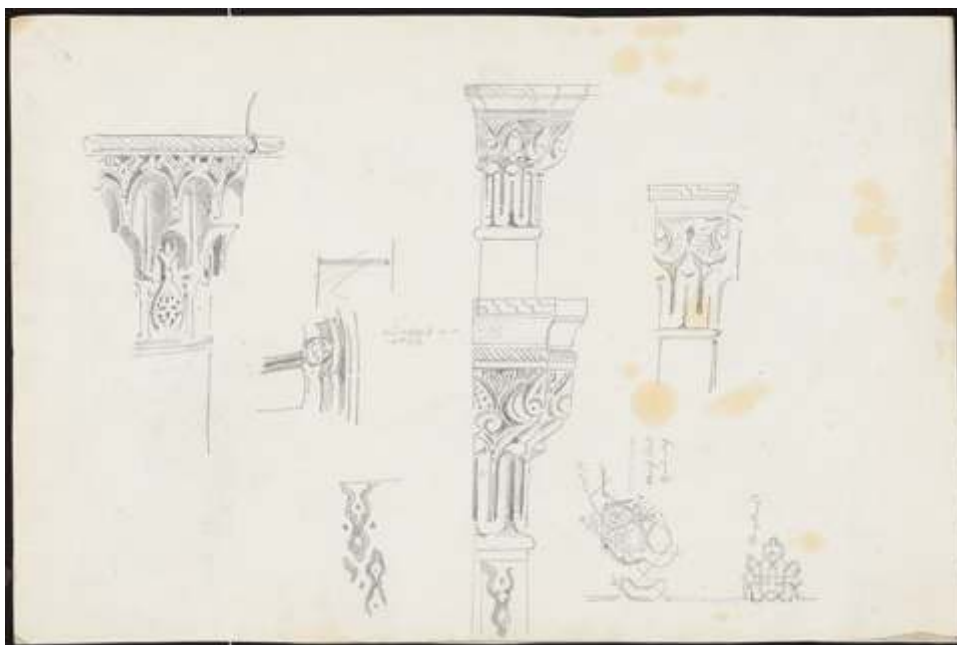
- 19 According to different sources, mainly those originating within the family, Diebitsch travelled by ship to Algiers via Marseille. Complaining that Algiers "yields poor results for my preferred field of study"¹⁶ he pursued his onward journey as soon as possible, culminating in a prolonged stay in Spain. Within the context of the 19th century, the architect's reaction represents a departure from the norm, in an age when one of the favourite themes of painters of the Orientalist school was a street scene in Algiers.¹⁷ A good deal of Diebitsch's remaining pictorial work is conserved in the architectural drawing collections of the Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek. None of the drawings or watercolours is of Algiers, but some watercolours of Morocco reveal, surprisingly, that he had been there.
- 20 The sources which list the architect's itinerary concur on the sequence of towns he visited in Spain¹⁸: Toledo, Tarragona, Murcia, Seville, Madrid, Burgos, Córdoba and Granada. Starting with Toledo, in central Spain, he went on to the Mediterranean port of Tarragona, and from there headed south to Murcia and Seville before heading north to Madrid and Burgos. He then returned south to Córdoba and Granada. A zig-zag itinerary of this type would not make much sense to modern traveller. In Diebitsch's obituary only a few Spanish cities are listed¹⁹: Barcelona, Burgos, Córdoba, Seville and Granada. We can speculate that Diebitsch would have passed through the port of Barcelona, on his way to Tarragona, before heading northwest to Burgos, and from there to Córdoba, Seville and Granada via Madrid and Toledo. Although this itinerary sounds rational, he would have missed Murcia and Orihuela on the south-eastern coast. A watercolour of Orihuela in the same archive proves that he went there.²⁰ The hypothesis of a cross-country trip is therefore quite feasible.
- 21 He travelled as far as the north-western city of Burgos, situated at the edge of a central plateau. The seat of a Catholic bishop from the 10th century onwards, the city was the capital of the kingdom of Castile in the 11th century. Burgos was a major stop-over for pilgrims en route to Santiago de Compostela. As a Prussian protestant, Diebitsch did not pursue his journey to the holy city of the Catholics. The most important building in Burgos is undoubtedly the Cathedral, whose fame extends beyond Spain's borders. Built

from 1221 by Fernando III, the “Holy” (king of Castile 1199-1217 and from 1230 king of Castile and León), the Gothic cathedral at Burgos was erected following the successful battle of Las Navas de Tolosa in 1212. This battle brought to a close the Islamic domination of Andalusia. Almost all the important *taifa* (independent Muslim principalities) states were conquered by the Christian troops of Castile in the first decades of the 13th century. Granada was only reconquered by Ferdinand and Isabella in 1492. The Christians celebrated their victory over the Muslims by commissioning several cathedrals, churches and monasteries. The cathedrals of Seville and Burgos were erected by Fernando III, the “Holy”.

- 22 In Diebitsch’s watercolour²¹ of Burgos Cathedral, the west façade is flanked by towers terminating in octagonal spires with open stonework tracery. He was fascinated by the treatment of the relatively large-sized openwork, especially that of the southern tower through which the light permeates between the stonework. The façade, three storeys in height, has triple entrances framed by ogival arches, a gallery enclosed by a pinnacled balustrade and a delicately-pierced rose window. On the uppermost floor are two ogival double-arched windows framed by statues on pedestals, crowned by a balustrade with an inscription carved in stone: *PULCHRA ES ET DECORA* (Beautiful art thou, and graceful), in the centre of which is a statue of the Virgin. The towers feature more balustrades and balconies, with inscriptions in filigree: needle-pointed octagonal pinnacles are placed at each corner. Unlike his contemporaries, Diebitsch drew the details of Burgos cathedral with such finesse that even the inscription can be easily read.
- 23 The place of burial of the 11th century warrior in Burgos cathedral evokes the name of El Cid. Rodrigo Díaz de Vivar (c. 1040-July 1099), known to history as El Cid Campeador, was a political leader of the Christian Reconquista and is the Spanish national hero par excellence. Born into the Spanish nobility, El Cid was educated at the Castilian court, for which he served as administrator and a general in the battle against the Moors. Later exiled by Alfonso VI, El Cid left the Castilian court and worked as a mercenary-general for other rulers, Moor and Christian alike. Towards the end of his life, El Cid captured the Mediterranean city of Valencia, which he ruled until his death in 1099.
- 24 Diebitsch also painted another important monument while in Burgos: the Santa Maria Arch.²² Built in the 14th century, the town gate was reconstructed in the 16th century for the visit of the Holy Roman Emperor Charles V. Towers and sculptures of heroes and kings or emperors were added, which includes the figure of Diego Porcelos at the lower level. The town’s founder is flanked by Nuño Rasura and Lain Calvo, the first two judges of Castile. Above them, from right to left are El Cid, Charles V and count Fernan Gonzales. Diebitsch’s impression of the town gate, in which he uses light to accentuate the architectural detailing and sculpture, is much more powerful than in reality. The sculptures of Charles V and El Cid occupy the central stage of the watercolour. The cross tower and the southern façade of the transept of the Burgos cathedral appear floodlit in the background. Diebitsch was obviously familiar with the historical facts about the Santa Maria Arch. He went to Burgos to capture these features, which at first glance have no relation to the Islamic style, at Burgos.
- 25 Diebitsch finally reached Granada where he elected domicile for a while. The years 1846 and 1847 were his most productive. Over a period of six months, Diebitsch spent twelve hours a day in the Alhambra Palace, producing numerous drawings and watercolours. His sketches include many precisely rendered architectural subjects and detailed notes

and sketches of capitals, mouldings and profiles. On one sheet, for instance, he noted down precise details about the colouring of the capitals and mouldings (fig. 4).

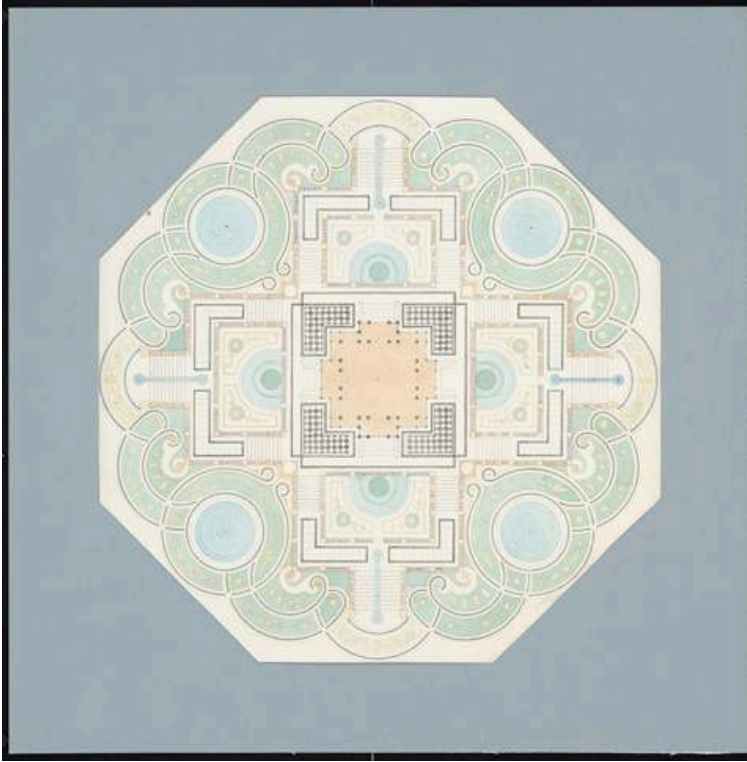
4. Carl von DIEBITSCH, Study of a two-zoned arabesque capital among other designs, pencil drawing.



Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41542.

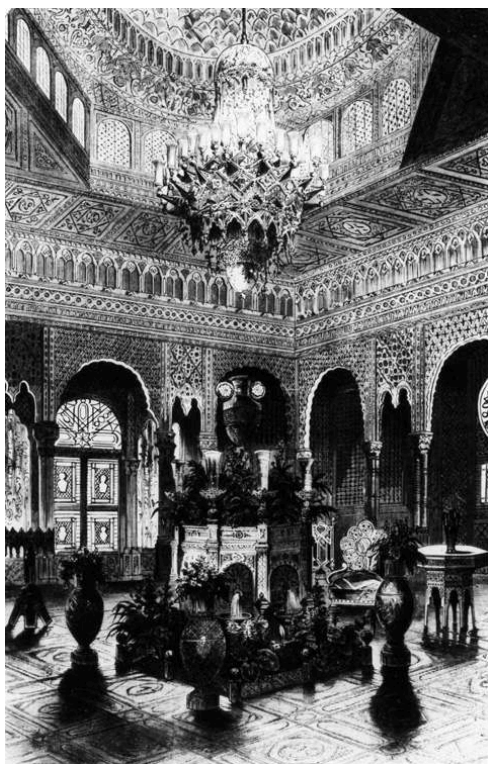
- 26 In white, blue, yellow and gold the colours are noted with detailed data as to where they were applied: for example, white was used in the lowest part and the blue for the outlines, especially for curved and irregular figures. By this time, the fact that original traces of the polychromy applied to the façades of the Alhambra was no longer a sensational discovery. As previously indicated, the polychrome decoration of the monuments of antiquity was discovered by Hittorff, who published a coloured version of the Empedokles temple in Selinunte in *Architecture antique*; Owen Jones, after observing traces of colour on the façades, based his theory of ornament and colour on the Alhambra, principles which he applied to his designs for the Great Fair in 1851. Nevertheless, Jones found himself obliged to defend his principles when the committee selected his red, yellow and blue colour scheme for the interior columns of the Crystal Palace. Based on his research, Jones argued that a building's polychromy may appear more or less harmonious to the eye, depending on the proportions of the primary colours used. This principle has been scientifically proven in an experiment undertaken by George Field. White light consists of red, yellow and blue, which is neutralized at the rate of 8:5:3.²³ But the effect depends on the surrounding colours and their relative position in the design of the architectural and/or ornamental relief. Blue should be applied on a concave surface, yellow on a convex surface and red on a flat surface.
- 27 Diebitsch's sketches of the Alhambra in 1846/47 prove that the German architect had reached the same conclusion. By the time he exhibited his prefabricated Moorish kiosk at the Paris *Exposition Universelle* in 1867 (fig. 5-6)²⁴, the press had accepted the fact that architectural polychromy was a cultural value, contrary to the general opinion prevailing two decades previously.

5. Carl von DIEBITSCH, *Ground plan of the Moorish kiosk* at the Paris Exposition Universelle in 1867, watercolour.



Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41593.

6. Interior View of the Moorish kiosk at the Paris Exposition Universelle in 1867.



Illustrirte Zeitung, 27. Juli 1867, Nr. 1256, fig. on page 69.

- 28 A representative article which appeared in the *Deutsche Bauzeitung* commented a propos of the Moorish kiosk:

“A wealth of painted decoration covers every surface. It has been scientifically proven that loud and lurid colours can be united in harmony, even when placed side by side. A colour scheme of red, blue, black and gold appears violet at a distance. Of course, such fiery colours, as they were applied in the middle ages, are effective in another way as compared to our dull and refracted continuous tone, which is used today in our decorations”.²⁵

- 29 Certain details of the Alhambra were almost exactly replicated by Diebitsch, for example the split level arabesque capitals. They also appear in his first German commission, the Turkish villa in Neuruppin²⁶ (fig. 7).

7a. The Turkish Villa in Neuruppin, c. 1853-1856.



Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41746.

7b. The Turkish Villa in Neuruppin, 1991.



Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41746.

- 30 Here, the capitals are more stylized, whereas for various commissions executed in Egypt, they are either stylized or precise and richly patterned. Executed in clay, wood or cast iron, the capitals are so close in style to the ornamentation of the Alhambra that

it is clear that the architect must have been working from detailed drawings. In order to ensure perfect artistic accuracy, an impression of the bas relief detailing of the Alhambra was made with wet paper. These moulds proved to be indispensable to the architect's own work and were cited in 1856 among the special collections of the art treasures of Berlin.²⁷ The Prussian king Frederick William IV wanted to acquire his drawings and watercolours, Diebitsch refused to sell them, fully aware of their importance for his own designs.

- 31 Thus armed, Diebitsch did not need to refer to other sources, in particular the standard publication of his day, namely *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836-1845) by Goury und Jones²⁸, a publication still valid today. Standards had been set and the reproductions in this publication were also made from casts. The most celebrated Islamic monument in the west, the Alhambra was examined and commented upon section by section in order to single out its "most beautiful" part. This is clearly formulated in an authoritative German book on European civilisation, published in 1842: "The noble forms of the columns contribute much to the beauty of the Alhambra. A calyxlike capital links the arches supported by shafts of elegant proportions. These columns are the most beautiful single form invented in the entire field of Islamic architecture".²⁹ European specialists of the Orient, through constant reiteration, established the standards of evaluation by which Islamic architecture is still judged today. This was the reason why Diebitsch did not adopt the local Islamic tradition for the prototypes of capitals he designed for his Egyptian commissions.
- 32 The architect's knowledge of Islamic art was not confined to the Alhambra. He travelled all over Spain, believing it to be the cradle of the "real" Islamic art. The family chronicle notes that besides the Alhambra, that he focused on the Alcázar of Seville. Originally a Moorish fort, the Alcázar had been enlarged several times. The earliest part, the so-called Yeso courtyard, dates from the 12th century and is the only Islamic part of this otherwise *Mudejar* building. The remainder was built over the ruins of the Moorish palace for King Pedro I of Castile (also known as Pedro the Cruel). As construction began in 1364, art historians have questioned whether it perpetuates the spirit of the lost Almohad palace. However, the style of the palace is distinctly Islamic, owing to the fact that Pedro employed Moorish workers. The palace is one of the best remaining examples of *Mudejar* architecture in Spain, a style which flowered under Christian rule using Islamic architectural models. Subsequent monarchs have added their own additions to the Alcázar. Charles V's addition of Gothic elements contrasts with the dominant Islamic style.
- 33 According to the family chronicle, only one of Diebitsch's watercolours survives of the many he would appear to have painted of the Alcázar (fig. 8). It is a close-up of the Patio de las Muñecas, or the courtyard of the Dolls. The private area of the palace was centred around this patio, the public area being disposed around the Patio de las Doncellas (the Maidens' courtyard). This patio, befitting its use, is an intimate space surrounded by a gallery. In the 19th century a number of changes were made to this courtyard, and as a result, the decoration is not entirely original. Diebitsch gave a touch of domesticity to the courtyard, as a boy is lying on the floor playing with his dog and two women are chatting beside him, reflecting its function as a small patio accessed through the private apartments. One is again impressed by the architect's insights relative to Spanish architectural history. In the watercolour of the Alcázar, Diebitsch depicts an axis in which a set of rooms and/or courtyards is combined with a

windowed recess giving onto the outside. The sequence of the chamber-antechamber is carried to an extreme. He would later borrow this characteristic feature for his Moorish kiosk at the 1867 Exposition Universelle (fig. 5-6). As already apparent in the watercolour, Diebitsch used the triple bayed arcade to divide the room with the space articulated around a tall central round arch next to smaller arches reposing on columns. This detail features on all four sides of the narthex within the Moorish kiosk as well as the chamber-antechamber on the inside. On the interior, five arcades are disposed around an inner court in the exhibition pavilion.

8. Carl von DIEBITSCH, *The Courtyard of the Dolls of the Alcázar of Seville*, watercolour.



Private collection.

- 34 Diebitsch did not find the “real” Islamic architecture he sought in the Islamic lands of North Africa. An amalgam of Byzantine, Islamic, and Norman style, the architecture he discovered in Sicily cannot be considered as a pure Islamic style. La Zisa was begun under William I, who led a semi-Muslim life enclosed within his splendid palaces in Palermo.
- 35 A connoisseur of Spanish art, Diebitsch’s interest was not restricted to Islamic art. His paintings of non-Islamic monuments reveal a profound knowledge of Spanish mediaeval architecture and history. In placing El Cid and Charles V, the architect was aware of the symbolic connotation involved in placing a national hero and an emperor side by side; the first as a conqueror of Muslim territories, the second the ruler of a united Christendom. Apart from the Alhambra, Diebitsch ranked the Alcázar of Seville among the major monuments of Islamic architecture in Spain. The royal residence is considered as one of the greatest surviving examples of the Mudejar period, a symbiosis of the styles and techniques issuing from the Jewish, Muslim and Christian cultural heritage.

- 36 Insofar as the Mudejar style was concerned, the architect believed it to be Islamic. He was fascinated by the variety and multiplicity of two-dimensional designs in geometric patterns, and by the quality of the craftsmanship wrought from inexpensive materials. Diebitsch transformed these features of Mudejar architecture into standardized elements, capable of being reproduced on an industrial scale for a global market. With this aim in view, he sought to promote the application of the Mudejar architectural style in Germany. “Such designs would only cost around one taler per square foot, and would therefore be preferable to wallpaper or paintings” Diebitsch later claimed during a lecture he gave in Braunschweig in 1852.³⁰

APPENDIXES

The clients who commissioned buildings in the Mudejar style from the architect were of various nationalities, professed different faiths and were from a wide range of social backgrounds. Whether Protestant, Catholic, Jewish or Muslim, all of them could identify themselves with this architectural style. Based on a shared past, the Mudejar style revived a tradition that united Jews and Christians and Muslims in a surreal way. In fact, at that time it perfectly expressed the architectural style for a global civilization.

Client's name	Profession	Religion	Building	Building location
Johann Christian Gentz	Bourgeois in Neuruppin, Brandenburg	Protestant	Turkish Villa (fig. 7, still existing)	Nerrupin, Brandenburg, Germany
Carl von Diebitsch	Architect	Protestant	Moorish House (fig. 1, no longer exists)	Berlin, Germany
Alexander Gentz, son of Johann Christian Gentz	bourgeois in Neuruppin, Brandenburg	Protestant	Granary of Gentzrode (still existing)	Near Neuruppin, Brandenburg, Germany
Henry Oppenheim	German banker	Jewish converted to the Anglican faith after marrying a British wife	Iron work and interior design of Villa Oppenheim (no longer exists)	Cairo, Egypt

Sharif Pasha	Minister for foreign Affairs in Egypt	Muslim	A hypostyle and a stairway in cast iron (no longer exists)	Cairo, Egypt
Sulayman Pasha	Major General in the Egyptian army	French by birth converted to Islam	Mausoleum (still existing)	Cairo, Egypt
Isma'il Pasha	Viceroy of Egypt	Muslim	Iron work and interior design at the palace (still existing) and kiosk on Al-Gazira island (no longer exists)	Cairo, Egypt
Nubar Pasha	Egyptian Minister	Armenian Christian	Rebuilding and enlarging the palace of Nubar Pasha (no longer exists)	Cairo, Egypt
Descendant of a Mecca pilgrim		Muslim	Maqsura for a saint in a mosque on the Muqattam hills	Cairo, Egypt
Menshausen	Banker	Protestant	Villa Menshausen (no longer exists)	Alexandria, Egypt
Count Gerbel or Göbel	Aristocrat	Christian	Villa Gerbel or Göbel (no longer exists)	Cairo, Egypt
Bethel Henry Strousberg	Railway magnate	Jewish converted to the Anglican faith after marrying a British wife.	Moorish pavilion from the Paris Great exhibition in 1867, fig. 5-6 (bought from Diebitsch's wife after the death of the architect)	Schloß Zbirow, Bohemia (today in Schloß Linderhof, Bavaria, Germany)
Ludwig II	King of Bavaria	Catholic	Moorish pavilion from the Paris Great exhibition in 1867, fig. 5-6 (bought from Strousberg when he became insolvent)	Schloß Linderhof, Bavaria, Germany

NOTES

1. My translation from the [Anonymous author], *Familienchronik von Diebitsch*, conserved in a private collection, p. 7.
2. My translation of the architect's obituary by Hubert Stier, "Karl von Diebitsch", *Deutsche Bauzeitung*, 3.1869, p. 418.

3. See, for example, the inventory numbers: 41423, 41425 in the Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek. Diebitsch's archives have been digitalized since 2005: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=17#19>. Here I would like to express my debt of gratitude towards to the director of the Architectural Drawing Collections, Doctor Nägelke, for his continuing support to my work on Diebitsch. I would also like to thank Mercedes Volait and Nasser Rabbat so much for suggesting an English publication of Diebitsch's oeuvre.
4. Jacob Ignaz HITTORFF and Ludwig ZANTH, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne*, Paris: P. Renouard, 1827. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5837112g>. Accessed October, 14 2013.
5. Jacob Ignaz HITTORFF and Ludwig ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers, les plus remarquables des principales villes de la Sicile*, Paris: P. Renouard, 1826-1835. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074358>. Accessed October, 14 2013.
6. See Michael DARBY, *The Islamic Perspective. An Aspect of British Architecture and Design in the 19th century*, London:Leighton House Gallery: World Of Islam Festival Trust Publication, 1983 (A World Of Islam Festival Trust).
7. Hubert STIER, "Karl von Diebitsch", *op. cit.* (note 2), p. 418.
8. My translation from *Kunstblatt, im Morgenblatt für gebildete Leser*, 30.1849, p. 40: "Hier erwachte durch die Anschauungmaurischer und arabischer Bauwerke, die unwiderstehliche Sehnsucht in ihm, einen noch ergiebigeren Boden jener Baukunst aufzusuchen".
9. Hubert STIER, *op. cit.* (note 2), p. 418 following page. In 1845, court doctors urged the Empress to spend several months in Palermo owing to her poor health.
10. See Hittorff's reconstruction of La Zisa in Jacob Ignaz HITTORFF and Ludwig ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile...*, *op. cit.* (note 5), pl. 64 F IV.
11. Carl von DIEBITSCH, *La Zisa, Palermo*, pencil on paper, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek. Inventory Number: 41857. URL: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=137579>. Accessed October, 15 2013.
12. Carl von DIEBITSCH, *Minaret of the Great Mosque of Sevilla (so called Giralda)*, pencil, watercolours, ink, 47 × 60,5 cm, 1847/8, private collection.
13. The upper lantern was added in the 16th century after the tower had been incorporated into the cathedral.
14. Published by Carl von Diebitsch in *Zeitschrift für Bauwesen*, 2, 1852, p. 334.
15. Pattern books of the Lauchhammer foundry, plate 59, about 1870, number 28. See Elke PFLUGRADT-ABDEL AZIZ, "Orientalism as an Economic Strategy: The architect Carl von Diebitsch in Cairo (1862-1869)", in Mercedes VOLAIT (ed.), *Le Caire-Alexandrie. Architectures européennes, 1850-1950*, Cairo: Institut français d'archéologie orientale; Cedej, 2001 (Études urbaines, 5), p. 3-23, 5 fig.
16. My translation from *Kunstblatt*, *op. cit.* (note 8), p. 40.
17. Diebitsch's close friend, Wilhelm Gentz, painted a vaulted street in Algiers in 1877 among many other paintings of Algeria. In his research on his great-grandfather, Wilhelm Gentz, Bolko Stegemann came across this small study in oil, 14 × 22 cm. Bolko Stegemann, *Auf den Spuren des Orientalers Wilhelm Gentz*, Krefeld: B. Stegemann, 1996. In a second as yet unpublished study of Gentz, the work is inventoried under the n° 77-06. In addition, Diebitsch designed the so called "Turkish villa" (fig.7) in Neuruppin for Gentz's father, who made a fortune from cutting peat.
18. *Familienchronik von Diebitsch*, *op. cit.* (note 1), p. 8; Arthur von DIEBITSCH, *Familiengeschichtliche Notizen* from Alexander Einsiedel's collections; *Kunstblatt*, no 30, 1849.

19. Hubert STIER, *op. cit.* (note 2), p. 419.
20. Carl von DIEBITSCH, *View of Orihuela*, pencil, watercolours, 24,80 × 41,80 cm, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek. Inventory Number: 41789. URL: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=137400>. Accessed on October, 15 2013.
21. Carl von DIEBITSCH, *Burgos cathedral*, watercolour, private collection.
22. Carl von DIEBITSCH, *The Santa Maria Arch in Burgos*, watercolour, private collection.
23. See Michael DARBY, *op. cit.* (note 6), p. 105.
24. When Diebitsch showed his Moorish pavilion (fig. 5-6) in the Prussian section of the Paris Exposition universelle in 1867, he incurred the disapproval of the Viceroy of Egypt. The press celebrated Diebitsch's pavilion as a graceful structure when compared to the primitive products of the modern Orient also present at this event, *Deutsche Bauzeitung*, n° 1, 1867, p. 278. URL: <http://books.google.de/books?pg=PA306&id=VZPmAAAAMAAJ>. Accessed on October, 15 2013. In 1870 Diebitsch's widow managed to sell the pavilion to the railroad king Henry Strousberg who installed it in the park of Zbirow palace in Bohemia. After Strousberg's bankruptcy in 1878, Ludwig II bought the pavilion for his Linderhofpalace in Bavaria but carried out modifications. The version of the pavilion as it stands is quite different from Diebitsch's original pavilion displayed at the 1867 world exhibition. See Elke PFLUGRADT-ABDEL AZIZ, *Islamisierte Architektur in Kairo. Carl von Diebitsch und der Hofarchitekt Julius Franz – Preußisches Unternehmertum im Ägypten des 19. Jhs.*, Bonn, 2003, p. 75 and plan 8.
25. My translation from Anonymus, 'Von der Weltausstellung in Paris', *op.cit.* (note 24), p. 278.
26. See also note 17. The Turkish villa in Neuruppin (fig. 7) is an excellent example of Diebitsch's use of a brick construction faced in glazed ceramics in repeating geometrical patterns typical of the Mudejar style.
27. Maximilian SCHASLER, *Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Zweite Abtheilung*, Berlin: Nicolai, 1856, p. 459.
28. Owen JONES, *La Alhambra*, London: Saqi, 1838-1842 (1842; parts 1-3, 1836; parts 4-7, 1838; parts 8 and 9, 1840; last part = part I Details and Ornaments, July 1842).
29. Franz KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner et Seubert, 1842, p. 363. URL: <http://books.google.fr/books?id=BO8TAAAAQAAJ>. Accessed October, 15 2013.
30. My translation from *Zeitschrift für Bauwesen*, 2.1852, p. 334. See for more details Elke PFLUGRADT-ABDEL AZIZ, *Islamisierte Architektur in Kairo, op. cit.* (note 24).

INDEX

Chronological index: XIXe siècle

Mots-clés: orientalisme, architecture mudéjare

Keywords: orientalism, mudejar style

Subjects: Carl von Diebitsch

Geographical index: Afrique du Nord, Rome, Sicile, Espagne

AUTHOR

ELKE PFLUGRADT-ABDEL AZIZ

She has studied art history, archaeology and Islamic art history in Cologne, Bonn, and Cairo (Ph.D. Bonn University). She provided academic assistance in several exhibitions and curated the exhibition "A Prussian Palace in Egypt" (Cairo, 1993). She participated in several excavations in Cologne, Saqqara, Kantir, Abu Mena and gave lectures at Bonn University.

Pratique et connaissance : les chemins divergents de l'orientalisme scientifique et de l'orientalisme artistique en France et en Allemagne

Practice and Knowledge: the Divergent Routes of Scientific and Artistic Orientalism in France and Germany

Lorraine Decléty

- ¹ L'étude comparée de l'orientalisme en France et en Allemagne au XIX^e siècle nous a amenés à nous interroger sur un phénomène qui semble propre à ce néo-style : la divergence entre la connaissance scientifique des diverses architectures musulmanes, qui ne cesse de s'étendre à mesure de la pénétration européenne dans les différentes parties de l'Orient, et la pratique de l'orientalisme architectural limitée à un nombre restreint d'emprunts. Nous ne nous intéresserons pas ici à la dimension formelle de ce décalage qui existe, certes, mais qui n'est en rien spécifique au style orientaliste¹ ; nous concentrerons notre analyse sur le décalage entre les architectures connues et celles effectivement utilisées par les architectes et nous tenterons de livrer des hypothèses expliquant l'étendue et la signification de ces divergences. Pour cela, nous fonderons notre étude sur la comparaison des médiums de diffusion du savoir et celle de la culture architecturale en France et en Allemagne tout au long du XIX^e siècle.

L'état des connaissances en France et en Allemagne au XIX^e siècle

Les premières études

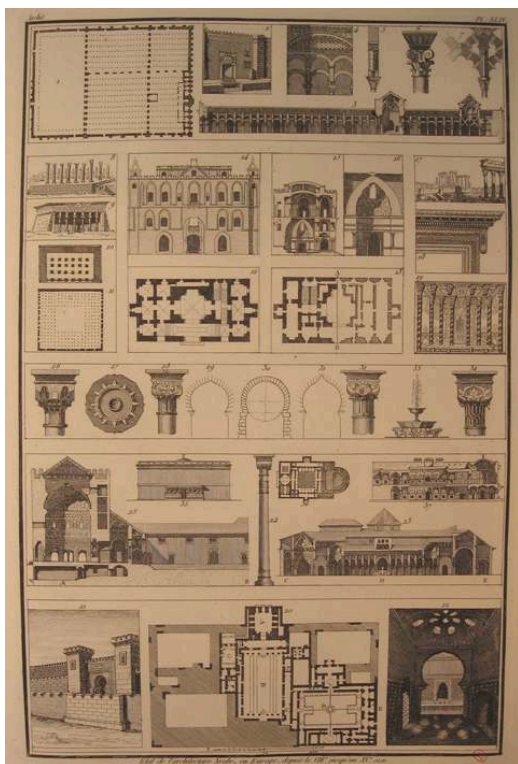
- 2 Dans les premières décennies du XIX^e siècle, quelle connaissance les contemporains ont-ils des différentes architectures islamiques ? Les relations de voyage des marchands, diplomates ou religieux constituèrent pendant longtemps la seule source du savoir européen sur les pays orientaux. Dans ces récits, l'architecture n'occupe qu'un rang secondaire : les voyageurs se contentent de qualifier rapidement les édifices rencontrés à l'aide d'un champ sémantique conventionnel. Lorsque des gravures complètent ces ouvrages, elles n'offrent que des vues de villes très générales ou d'édifices déformés à partir desquelles il est difficile de se faire une idée précise des monuments². Toutefois, à partir du XVIII^e siècle, les descriptions et représentations d'édifices islamiques se multiplient, en particulier celles des mosquées et palais des deux principales destinations en Orient jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle : Constantinople et Ispahan³ (fig. 1). À l'aube du XIX^e siècle, deux publications permettent de saisir l'étendue de cette connaissance. Les recueils de Jean-Nicolas-Louis Durand et de Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt ont en effet pour ambition de rassembler un vaste ensemble de témoignages architecturaux pris en Europe et ailleurs afin d'écrire une histoire de l'architecture par l'image⁴. Ces planches montrent que, outre les principales mosquées et résidences palatiales de Turquie et de Perse, sont connus également l'Alhambra de Grenade et la mosquée de Cordoue, les pavillons de la Zisa et de la Cuba à Palerme ainsi que des exemples d'architecture civile algérienne et d'architecture funéraire moghole⁵ (fig. 2).

1. Ispahan, place royale.



Cornelius LE BRUYN, *Voyage par la Moscovie, en Perse et aux Indes orientales*, 1718, pl. 75-76.

2. État de l'architecture arabe en Europe depuis le VIII^e siècle jusqu'au XV^e siècle.



Jean-Baptiste SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments*, 1801-1825, pl. 44.

- 3 Pendant la première moitié du XIX^e siècle, on assiste à un essor de publications traitant de l'architecture islamique qui cherchent à rendre fidèlement les monuments. Cet intérêt se produit parallèlement à la découverte, par les peintres, du pittoresque de l'architecture islamique en Orient⁶. Ce nouveau genre d'ouvrage est le fait d'architectes, artistes, érudits, essentiellement français ou anglais, qui découvrent l'architecture de l'Orient moderne dans des conditions très diverses⁷. La grande majorité de ces publications est consacrée à deux espaces de prédilection : l'Espagne andalouse et l'Égypte (Le Caire)⁸ auxquels on peut ajouter l'Inde – explorée par les Anglais mais négligée par les Français. La nouveauté et la beauté des planches leur assurent un succès immense à travers toute l'Europe (fig. 3). La participation d'architectes allemands à cette première phase de connaissance architecturale plus précise est exceptionnelle car leurs voyages les conduisent davantage vers Paris, Londres ou Rome que vers l'Orient⁹. L'Allemagne occupe dès lors une position périphérique par rapport à l'Angleterre et la France qui s'imposent comme les centres de la production des savoirs sur l'architecture islamique au début du siècle.

3. Le Caire, mur de qibla de la mosquée el-Moyyed.



Pascal Coste, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire*, 1839, pl. 35.

- 4 À partir de la seconde moitié du siècle, les expéditions, d'initiatives étatiques ou individuelles, entraînent progressivement architectes et savants dans l'ensemble des pays musulmans, de l'Algérie à l'Asie centrale. La connaissance de l'architecture islamique devient globale, à défaut d'être précise – et juste¹⁰. Là encore, ce processus concerne essentiellement les Français et les Anglais dans la mesure où ces missions scientifiques participent de la lutte d'influence que se livrent les deux puissances coloniales. Cantonnés dans leur tour d'ivoire universitaire, les érudits et historiens allemands se réservent les études historiques et compilent une littérature produite par d'autres. Rappelons toutefois que la Prusse, avant même d'entamer sa politique impérialiste puis colonialiste, s'immisce dans cette compétition scientifique et fait des études archéologiques un instrument de puissance et de prestige national. Les autorités prussiennes concentrent cependant leurs efforts et leurs investissements sur les civilisations antiques de la Mésopotamie et de la Perse et négligent l'architecture islamique moderne, à l'instar de ce que font les Français en Afrique du Nord¹¹.

L'architecture islamique et l'écriture de l'histoire de l'architecture

- 5 À côté de la question de l'étendue de la connaissance disponible se pose celle, plus pertinente encore, de la réception de ces nouveaux savoirs dans la littérature spécialisée. La comparaison des histoires de l'architecture écrites en France et en Allemagne permet de se faire une première idée et de mettre en lumière deux phénomènes : d'une part, il existe un décalage entre les connaissances disponibles et les connaissances utilisées et d'autre part, ce dernier est beaucoup plus accentué en France qu'en Allemagne.

- 6 En France, il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que l'écriture de l'histoire de l'architecture islamique englobe toutes les parties du monde musulman¹² et pour que les architectures persane et turque, auparavant les plus documentées historiquement, cessent d'être négligées voire oubliées¹³. Avant cela, les rares historiens à s'être lancés dans l'écriture d'une histoire de l'architecture universelle ont apporté une vision très étroite de l'architecture islamique, réduisant celle-ci à ses expressions égyptienne et andalouse. Le *Manuel général de l'Architecture* de Daniel Ramée publié en 1843 consacre quelques pages aux seules Égypte, Espagne et Sicile, laissant totalement de côté la Turquie ainsi que la Perse et l'Inde modernes – alors qu'il commence son manuel par l'architecture hindouiste de l'Inde et évoque longuement celle de la Perse antique¹⁴. Jules Gailhabaud, dans ses *Monuments anciens et modernes* publiés en 1850, ne cite que cinq monuments : la mosquée de Cordoue, l'Alhambra et les mosquées Ibn Tulun, Hassan et el-Moyyed du Caire¹⁵. Seul Louis Batissier semble faire exception à cette tendance, si l'on suppose que les pages consacrées à l'architecture islamique contenue dans la deuxième édition de son *Histoire de l'art monumental* parue en 1860 reprennent celles contenues dans la première¹⁶. Cet auteur étudie ainsi successivement toutes les architectures connues du monde islamique. Les propos extravagants et les confusions qui encombrant les pages consacrées aux espaces les plus orientaux attestent cependant l'utilisation de sources anciennes et dépassées¹⁷.
- 7 En Allemagne, l'écriture de l'histoire fut, dès ses débuts, beaucoup plus universaliste. L'étude des ouvrages de Christian Stieglitz, Carl Schnaase, Franz Kugler et Wilhelm Lübke, quatre auteurs essentiels dans l'historiographie allemande, permet de le vérifier¹⁸. Loin de se limiter à l'Égypte ou à l'Espagne, tous intègrent de façon exhaustive les architectures indienne et perse et livrent des commentaires avertis sur l'architecture en Turquie (des débuts jusqu'aux Ottomans). La tradition scientifique allemande de compilation de sources et d'universalisme apporte une première réponse à cette différence. Celle-ci se trouve corroborée par l'exhaustivité des bibliographies (ouvrages français, anglais, allemands) qui reflètent l'ensemble des connaissances transmises. En outre, l'histoire de l'art, qu'elle repose sur la philosophie de l'histoire (Schnaase) ou sur une méthode formaliste et positiviste (Kugler et Lübke) devient plus vite en Allemagne qu'en France une science aux instruments rigoureux qui vise l'acquisition d'un savoir total et objectif.
- 8 Au-delà de ces différences, les jugements émis par les uns et les autres se ressemblent fortement. Concernant les architectures de l'Andalousie et de l'Égypte, les historiens allemands reproduisent les discours des architectes français et anglais et participent au processus de hiérarchisation qui conduit à l'affirmation de la suprématie de l'architecture mauresque d'Espagne sur les autres. Tous soulignent la richesse, l'élégance et la diversité de sa décoration architecturale tout en critiquant, de façon tout aussi unanime, l'absence de principes constructifs rationnels¹⁹. Quant à l'architecture égyptienne, ce sont au contraire ses qualités architecturales, sa monumentalité et sa solidité qui sont mises en avant, qualités rarement attribuées à l'architecture islamique par les critiques au XIX^e siècle²⁰. Enfin, l'architecture indienne est admirée par des historiens comme Lübke ou Schnaase car elle seule parvient à unir en un tout harmonieux l'architecture et l'ornementation, le majestueux et la délicatesse²¹. Les auteurs élaborent et perpétuent ainsi des discours sur ces différentes architectures, enracinant dans les représentations des architectes des topiques propres à chaque style.

- 9 Le mode de représentation de l'architecture islamique²² constitue une autre étape importante dans le processus de médiation car, peut-être davantage que le texte, il fixe des représentations. Dans la première partie du siècle, le mode de figuration choisi est commun à tous les ouvrages : les illustrations romantiques et pittoresques (vues générales agrémentées de personnages, accentuation de la ruine des édifices, gravures en couleur, clair-obscur) alternent avec les dessins à la manière de l'École des beaux-arts avec plans, détails et coupes au crayon noir. Les planches évoluent par la suite ; les auteurs privilégient les détails architectoniques et décoratifs qu'ils accumulent au détriment des représentations synthétiques (Bourgoin, Parvillée). Cependant, on observe dès le début une tendance similaire qui va en s'accroissant : les planches figurent des motifs détachés de leur contexte (détails d'arcs, de colonnes, de chapiteaux) et très soigneusement relevés (précision du dessin, rendu des détails et de la polychromie). Il nous paraît dès lors évident que ce mode de représentation favorisa la reproduction d'éléments pris au hasard par les architectes pour composer une architecture orientaliste²³.
- 10 Dans quelle mesure et selon quelles modalités ces types sont-ils appropriés par les architectes et le public ? Observe-t-on des divergences significatives entre la France et l'Allemagne ?

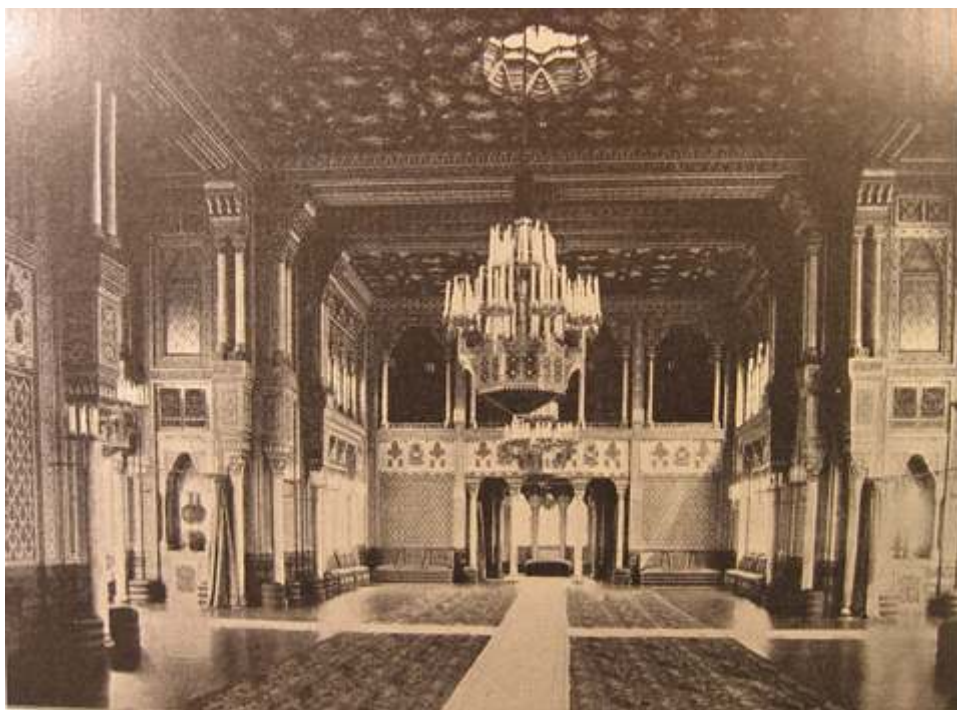
La pratique architecturale : la prédominance de l'Alhambra

- 11 Au cours du XIX^e siècle, on assiste à l'instauration et à la consolidation des instruments et des espaces de diffusion et de vulgarisation du savoir. En France, le Salon constitue le premier lieu dans lequel furent exposées des représentations d'architecture islamique par les peintres orientalistes. Ils furent rapidement imités par les architectes qui, après un voyage en Orient pour leur compte ou pour y effectuer une mission de relevés, soumettaient à l'appréciation du public parisien les fruits de leur moisson²⁴. Mais ces années sont avant tout l'époque des premières revues d'architecture qui deviennent vite l'outil indispensable de l'architecte. Nous n'esquisserons ici que les prémices de ce mouvement dans la mesure où leur rôle dans la diffusion des types de l'architecture islamique se révéla particulièrement décisif dans les décennies qui suivirent leur naissance. La première revue d'importance, l'*Allgemeine Bauzeitung*, est fondée à Vienne en 1836 par l'architecte Ludwig Förster. Grâce à la diversité des questions traitées (esthétique, histoire, construction, concours), elle se diffusa rapidement en Allemagne et fut sans doute également connue en France²⁵. En outre, cette revue est pour nous d'une grande valeur puisqu'elle publie, dès ses premiers numéros, des articles sur l'architecture islamique²⁶. En France, César Daly ne tarde pas à imiter Förster et lance, en 1840, la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Cette publication se caractérise également par le large éventail de ses centres d'intérêt (qui reflètent ceux de son créateur) et son attention pour les architectures étrangères²⁷. Ces deux organes fondateurs sont bientôt concurrencés par d'autres revues dans lesquelles paraissent également, à intervalle irrégulier, des articles sur des édifices islamiques ou orientalistes.
- 12 À Berlin, les conférences tenues dans le cadre de l'*Architekten-Verein* par des architectes ou des historiens portent régulièrement sur l'architecture islamique à partir de 1833. Tous les pays et les genres d'architecture y sont traités avec néanmoins une préférence

pour l'Alhambra et l'architecture mauresque d'Espagne. Ces conférences jouaient un rôle important dans la capitale prussienne car elles étaient conçues par les architectes et les professeurs de l'Académie d'architecture comme un espace d'enseignement et de formation complémentaire²⁸. Il faut également mentionner les bibliothèques des institutions d'enseignement, comme celles de l'École des beaux-arts et de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, bien qu'il soit difficile de tirer des conclusions convaincantes à partir de la seule consultation de leurs catalogues²⁹. Enfin, les expositions universelles jouent un rôle fondamental auprès des publics les plus variés (architectes, commanditaires potentiels, étrangers, Français). Le succès des délégations orientales et coloniales, auquel l'architecture contribua en grande partie, représente en effet une constante dans l'histoire de ces manifestations. C'est ainsi au Champ de Mars à Paris que la connaissance des différentes architectures islamiques se diffusa et que furent posées les conditions d'une appropriation démocratisée de ce langage architectural si étranger³⁰.

- 13 Ce rapide aperçu des supports de diffusion de la connaissance met en évidence la variété et l'étendue du répertoire formel et décoratif dont pouvaient disposer les architectes pour leur pratique architecturale.
- 14 À partir de la fin des années 1820 en France et 1840 en Allemagne, les nouveaux modèles de l'orientalisme sont fixés. L'observation des édifices indique que, en dépit de la diversité des sources disponibles, les architectes empruntent principalement leurs motifs aux deux édifices les plus célèbres de l'architecture mauresque, la mosquée de Cordoue et l'Alhambra. Jusqu'aux années 1860, l'imitation reste imprécise et les architectes se contentent d'assembler arbitrairement des motifs architectoniques ou décoratifs considérés comme typiquement mauresques tels les arcs outrepassés, superposés et chantournés, ou les colonnes fines et élancées de l'Alhambra³¹. Puis, à mesure que les publications se diffusent et que les architectes voyagent, les références se précisent : on imite ou l'on s'inspire plus scrupuleusement de l'organisation des décors muraux, de la polychromie³², du système des stalactites des coupes intérieures, des plafonds à caissons. On passe ainsi d'un genre d'édifices qui évoquent l'architecture mauresque de façon évasive et lointaine – la salle mauresque de l'hôtel des Princes à Paris aménagée vers 1820, le projet de Friedrich August Stüler pour la transformation du temple mauresque du Neue Garten de Potsdam en 1843 – à des constructions reproduisant rigoureusement divers motifs tirés des monuments emblématiques de cette architecture. La *Wilhelma* construite par Ludwig von Zanth entre 1842 et 1846 pour le compte du roi Guillaume I^{er} de Württemberg est une variation sur le thème de l'Alhambra³³ (fig. 4). À Potsdam, Ludwig Persius combine les arcades de la mosquée de Cordoue et les colonnes de l'Alhambra pour concevoir l'intérieur de la *Dampfmaschinenhaus*³⁴. Pour la France, mentionnons la salle de jeux du casino de Monte-Carlo construite par Jules-Laurent Dutrou en 1869 ainsi que le salon mauresque de l'hôtel Continental, œuvre d'Henri Blondel entre 1876-1878.

4. Ludwig von ZANTH architecte, Stuttgart, Wilhelma, salle du festin, 1842-1848.



Joseph DAVID, *Geschichte der Baukunst*, 1909.

- 15 Cette prédominance de l'Alhambra se retrouve également dans la terminologie contemporaine de l'orientalisme. Le qualificatif orientaliste n'est jamais utilisé pour désigner une architecture, alors qu'il l'est pour la peinture. À sa place apparaissent des termes se rapportant à l'architecture de l'Andalousie comme mauresque ou *maurisch*. Les critiques parlent d'architecture « alhambresque » et de l'*Alhambra-Stil*, ils ajoutent parfois l'article *maurisch* à un autre, pour rendre une description plus éloquente : on aboutit ainsi à des styles *maurisch-tunesisch* (des bains à Stuttgart) ou *maurisch-arabisch* (certains bâtiments du jardin zoologique de Berlin).
- 16 La place accordée aux autres architectures islamiques est très dissemblable en France et en Allemagne. Un point commun existe cependant, la disparition référentielle des architectures turque et persane. En France, ce processus débute dès la fin du Premier Empire tandis qu'il s'étire jusqu'aux années 1840 en Allemagne. Ces architectures ne sont plus remarquées que de façon épisodique, notamment lors des expositions universelles³⁵. Si l'historien perçoit aujourd'hui dans une réalisation orientaliste les marques de l'une de ces architectures, il essaiera vainement d'en trouver la confirmation dans les commentaires de l'époque³⁶. L'architecture égyptienne, quant à elle, marque davantage l'orientalisme en Allemagne qu'en France. Dès le début de cette mode, des motifs distinctifs de cette architecture sont intégrés : coupoles à nervures, minarets, portes et fenêtres surmontées de *muqarnas*, assises de pierres alternées, décors de mosaïques de pierre habillent dès lors de nombreux édifices. La *Dampfmaschinenhaus* de Persius constitue l'exemple le plus précoce d'appropriation de ce modèle (fig. 5)³⁷ en même temps qu'il inaugure un mouvement durable³⁸. Toutefois ce style n'atteignit jamais un succès équivalent à celui du style mauresque. En France, cette architecture dépend beaucoup plus étroitement de l'itinéraire de l'architecte ou du commanditaire. L'importance des références égyptiennes dans l'orientalisme

d'Ambroise Baudry résulte en effet de sa longue fréquentation des édifices caiotes pendant son séjour égyptien³⁹. Quant à l'architecture de l'Afrique du Nord, elle ne joue un rôle déterminant que dans les dernières décennies du siècle, et uniquement en France. Enfin, l'architecture de l'Inde musulmane, une des principales références de l'orientalisme britannique, est diversement réceptionnée : tandis qu'elle demeure quasiment absente du paysage orientaliste français, elle imprègne durablement celui de Berlin⁴⁰.

5. Ludwig PERSIUS architecte, Potsdam, Dampfmaschinenhaus, élévation de façade principale, 1842-1843.



By Michiel1972 (Own work) [CC-BY-SA-3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>) or GFDL (<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>)], via Wikimedia Commons.

- 17 Cette présentation rapide de la pratique architecturale permet de percevoir une divergence beaucoup plus importante en France qu'en Allemagne entre les architectures connues et celles utilisées. Comment expliquer ce décalage entre la connaissance toujours plus encyclopédique et une pratique à la fois sélective et évolutive dans les deux pays ?

Les deux orientalismes

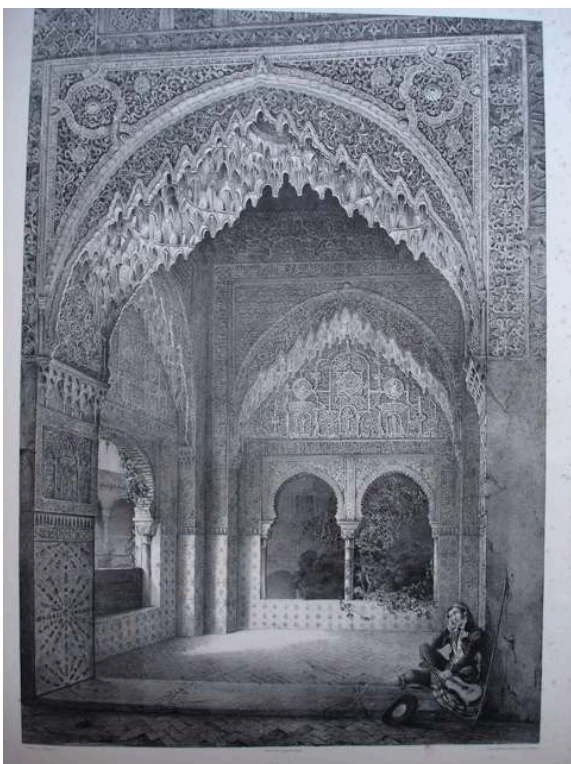
- 18 Dans la plupart des monographies générales sur l'orientalisme en Europe, la compréhension de ce phénomène architectural semble faussée par certains présupposés. Les auteurs passent rapidement sur les questions stylistiques et les différences importantes qui existent ne retiennent pas longtemps leur attention⁴¹. Ils justifient implicitement leur démarche peu rigoureuse par la certitude que les contemporains eux-mêmes accordaient une importance minimale à ces questions,

puisque, toujours selon certains auteurs, architectes, commanditaires et spectateurs confondaient les styles entre eux. Nous pensons au contraire que dans un siècle où les questions sur le style n'ont cessé d'occuper praticiens et amateurs, l'utilisation d'un genre orientaliste plutôt qu'un autre relevait d'un choix conscient, porteur de signification. En outre, les différences entre la France et l'Allemagne semblent conforter l'idée de la dimension polysémique de l'orientalisme.

L'Orientalisme international : le style Alhambra

- ¹⁹ L'omniprésence de l'Alhambra et de la mosquée de Cordoue dans l'orientalisme est un phénomène européen puisque l'on retrouve des réalisations similaires à celles citées de la Grande-Bretagne à l'Italie en passant par la Belgique. Des facteurs formels et techniques peuvent apporter une première réponse ; pour « mauresquiser » un édifice, il suffisait souvent de plaquer sur les murs ou les façades des arcs outrepassés aux claveaux alternés ou encore d'aménager un portique, une galerie composée de fines colonnes géminées. Cependant, la richesse et le soin apportés à la plupart des édifices obligent à chercher d'autres explications. Le mythe du palais nasride, qu'élaborent conjointement écrivains⁴², architectes et historiens à travers leurs représentations, se construit autour de plusieurs thèmes (fig. 6) : celui d'un âge d'or pendant lequel des princes éclairés firent prospérer la science, les industries et les arts⁴³ ; celui de la beauté, du caprice, de l'absence de règles, de l'altérité absolue de son architecture ; et enfin celui du rêve et de l'enivrement des sens que provoque la contemplation de l'ensemble. Nous pensons ainsi que les contemporains découvrirent dans ces architectures un support iconographique et symbolique à leur tentative d'ériger un rempart imaginaire et éphémère contre l'inéluctable processus de rationalisation et d'uniformisation de la vie, du temps et de la ville. Le fait que le « style Alhambra » servit presque exclusivement aux décors intérieurs vient corroborer l'hypothèse de l'association entre architecture mauresque et rejet du monde moderne⁴⁴.

6. Grenade, Alhambra, « Cabinet des infantes ».



Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, 1837, pl. 8.

L'Orientalisme national : la diversification des modèles

- 20 Parallèlement à cette dimension « internationale » se forme en France et en Allemagne un orientalisme « national » très différent d'un pays à l'autre, tant par ses formes que par ses significations. En France, la conquête de l'Afrique du Nord s'accompagne d'expéditions scientifiques, de missions archéologiques et architecturales qui produisent des images inédites et renouvellent en profondeur le vocabulaire orientaliste à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. La diffusion de ces nouveaux modèles auprès d'un large public est assurée par les expositions universelles qui fixent les canons de cet orientalisme maghrébin⁴⁵ (fig. 7). L'orientalisme en France s'enrichit et devient, aussi, une architecture blanche, marquée par des coupoles côtelées et égayée par des bandeaux de céramique polychrome qui encadrent les ouvertures⁴⁶. Cette mode s'élabore dans le cadre de la colonisation française et serait inconcevable sans elle. De toute évidence, elle manifeste la pénétration de nouveaux espaces dans l'univers mental et intellectuel français ainsi que leur appropriation. Mais doit-on y voir une architecture de domination ? Cette question est âprement débattue et vouloir y apporter une réponse définitive me semble présomptueux, tant les conditions de création de ces réalisations diffèrent.

7. Albert BALLU architecte, Paris, Exposition universelle de 1889, pavillon de l'Algérie, façade latérale.



Paris, Archives nationales de France.

- 21 En Allemagne, deux moments-clefs apportent les conditions d'un orientalisme « national » : le romantisme jusqu'aux années 1830-1840 et le *Gründerzeit*, cette période qui suit la proclamation de l'Empire allemand en 1871. Le romantisme allemand se caractérise entre autres par la place centrale accordée à l'Orient et à la civilisation indienne⁴⁷ qui, depuis Herder et les frères Schlegel, deviennent la source à laquelle l'Occident pourra renouveler sa culture, ses arts et son esprit⁴⁸. Cette conception romantique et idéaliste de l'Orient exerça une influence directe sur l'écriture de l'histoire de l'architecture et la pratique orientaliste. D'une part, pour certains historiens comme Schnaase ou Lübke, les caractéristiques architectoniques et ornementales de l'art indo-musulman marquent l'apogée de l'art islamique en même temps qu'elles révèlent dans l'architecture le principe de la totalité que les romantiques allemands pensent avoir retrouvé en Inde. D'autre part, des figures importantes de l'École de Berlin comme Carl Friedrich Schinkel, Carl von Diebitsch et Frédéric Guillaume IV de Prusse, mêlent des éléments de l'architecture indienne à leur répertoire stylistique dans une quête romantique d'universalisme et d'unité⁴⁹. La phase romantique de l'orientalisme allemand renferme ainsi une dimension idéaliste qui n'a pas d'équivalent en Europe à la même époque et manifeste la spécificité de ce mouvement dans lequel les modèles importés de pays coloniaux sont profondément réinterprétés par les courants intellectuels contemporains.
- 22 Le *Gründerzeit* correspond aux décennies d'essor économiques et de transformations sociales qui permettent enfin à l'Allemagne de mener une politique étrangère impérialiste. La relation étroite de ces phénomènes provoque l'essor d'un nouvel orientalisme, très éloigné de l'orientalisme romantique des années précédentes. Il se définit par la synthèse des différents modèles stylistiques connus⁵⁰, par de nouveaux programmes et par une extériorisation et une monumentalisation des réalisations exceptionnelles pour l'orientalisme qui avait été jusque-là une architecture de l'intimité⁵¹. Plusieurs explications peuvent aider à comprendre ces réalisations

radicalement étrangères à leur environnement urbain. Elles ont certainement été conçues comme des architectures publicitaires dont la forme et le style devaient annoncer la fonction. L'association topique entre le café, les bains et l'Orient encourage par exemple l'utilisation de ce style pour ces établissements car il apparaît autant comme une promesse de plaisirs pour leurs clients et que de profit pour leurs propriétaires. Il est toutefois possible de prêter à ces architectures une dimension supplémentaire et d'affirmer qu'elles reflètent et rendent visible la politique de plus en plus impérialiste menée par l'Empire allemand. Le cas de la Yenidze de Dresde nous semble emblématique (fig. 8). Sous les traits d'une mosquée mamelouke se cache une fabrique de cigarettes dont la coupole en verre de couleurs brillait de mille feux une fois la nuit venue. Situé à proximité de la ligne de chemin de fer entre Berlin et Vienne, cet édifice étonnant devint un emblème de la ville⁵² ainsi qu'un symbole de l'impérialisme économique allemand. L'industrie ferroviaire et celle du tabac constituent en effet deux instruments essentiels de la pénétration impériale en Orient⁵³. Nous voyons dès lors dans certaines manifestations de ce langage architectural un moyen utilisé par les contemporains pour écrire le lien étroit entre publicité et pouvoir. Cet orientalisme participe ainsi du nouveau regard que l'Allemagne pose sur un Orient désormais convoité. Mais là encore, ce cadre interprétatif doit être manié avec précaution et il serait abusif de l'appliquer à tous les édifices construits en Allemagne dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

8. Martin Hammitzsch architecte, Dresde, la Yenidze, élévation de la façade sud, 1907-1909.



Lorraine Decléty.

- 23 Les divergences entre la connaissance de l'architecture islamique et la pratique orientaliste résultent ainsi de la corrélation de deux processus : d'un côté, la réception de la connaissance et, de l'autre côté, l'attribution de significations et de fonctions

particulières auxquelles sont plus ou moins attachés des modèles architectoniques et décoratifs fabriqués par un discours esthétique et historique⁵⁴. De plus, cette sémantique de l'orientalisme est en grande partie déterminée par les conditions sociales, politiques et économiques qui évoluent différemment au XIX^e siècle en France et en Allemagne. Celle-ci entraîne l'élaboration d'un double vocabulaire orientaliste, à la fois international (l'Orient rêvé de l'Alhambra) et national (l'Orient connu, idéalisé ou convoité). Le choix des références utilisées s'explique dès lors par la capacité ou l'incapacité (elles-mêmes construites) des différentes architectures islamiques à offrir des surfaces de projection qui répondent aux besoins et aux fantasmes des contemporains.

NOTES

1. Le rapport entre origine et copie évolue au cours du XIX^e siècle, passant d'une dimension romantique, qui privilégie la suggestion, à une dimension positiviste qui exige une imitation archéologisante de la source.
2. Voir par exemple les gravures publiées dans le récit de Jean-Baptiste TAVERNIER, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes [...]*, Paris : Clouzier et Barbin, 1676. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853250>. Consulté le 14 octobre 2013. Et dans celui de Jean THÉVENOT, *Voyages de Monsieur de Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, Paris : Charles Angot, 1689. URL : <http://books.google.fr/books?id=iXJCAAAAcAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013.
3. Jean CHARDIN, *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient [...]*, Amsterdam : Aux dépens de la Compagnie, 1735. URL : <http://books.google.fr/books?id=tpQOAAAAQAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013. Cornelius LE BRUYN, *Voyage par la Moscovie, en Perse et aux Indes Orientales*, Amsterdam : Frères Wetstein, 1718 ; Guillaume Joseph GRELOT, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople [...]*, Paris : Chez la veuve de Damien Foucault, 1681. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73264x>. Consulté le 14 octobre 2013. Les illustrations contenues dans ces ouvrages demeurent peu utilisables car le mode de représentation choisi – la vue perspective – ne livre que des impressions générales, une silhouette mais peu de détails.
4. Jean-Nicolas-Louis DURAND, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris : Chez l'auteur, 1800. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857222>. Consulté le 14 octobre 2013. ; Jean-Baptiste SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e*, Paris : Treuttel et Würtz, 1823. URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/8909>. Consulté le 14 octobre 2013.
5. Pl. 7, 19, 47, 80, 81 chez Durand et pl. 42, 44, 46 chez Séroux d'Agincourt.
6. L'œuvre d'Adrien Dauzats et de Prosper Marilhat en témoigne.
7. Lorraine DECLÉTY, « Les architectes français et l'architecture islamique : les premiers pas vers l'histoire d'un style », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, 2005, p. 73-84. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/lha_1627-4970_2005_num_9_1. Consulté le 14 octobre 2013.
8. Alexandre de LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris : Didot l'Aîné, 1806. URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/12740>. Consulté le 14 octobre 2013. James Cavanah

MURPHY, *The Arabian Antiquities of Spain*, Londres : Cadell and Davies, 1815 ; Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris : Veith et Hauser, 1837 ; Owen JONES et Jules GOURY, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawings taken on the Spot*, Londres : Owen Jones, 1842-1845. Pour l'Égypte, Pascal COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris : Firmin-Didot, 1837-1839. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105839g>. Consulté le 14 octobre 2013.

9. Durant cette période, seuls deux architectes ont entrepris le voyage en Orient : Ludwig Zanth qui accompagne Jacob Ignaz Hittorff dans son voyage d'étude des monuments antiques de la Sicile et Friedrich Maximilian Hessemer, architecte et professeur d'architecture à Francfort, qui publie à son retour un important recueil d'ornements à l'aide des nombreux relevés effectués au Caire : *Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen, gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer*, Berlin : G. Reimer, 1837, 2 vol. URL : <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-373>. Consulté le 14 octobre 2013.

10. Une bibliographie exhaustive n'a pas ici sa place et seuls quelques ouvrages français importants sont indiqués : Texier, Coste, Parvillée, Bourgoin, Dieulafoy. Ne sont pas incluses ici les nombreuses études sur les architectures byzantine, paléochrétienne, phénicienne et judaïque.

11. Voir Nabila OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2004 URL : <http://books.google.fr/books?id=kv8-7vKP9PMC&lpg=PP1>. Consulté le 14 octobre 2013. Et Myriam BACHA, *Patrimoine monumental en Tunisie pendant le protectorat, 1881-1914 : étudier, sauvegarder, faire connaître*, Thèse de doctorat, université de Paris-IV, 2005.

12. Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris : Baranger, 1899 ; Henri SALADIN, *Manuel d'art musulman. 1. L'architecture* et Gaston MIGEON, *Manuel d'art musulman. 2. Les arts plastiques et industriels*, Paris : Picard, 1907.

13. L'art ottoman « a été, pendant trop longtemps, injustement confondu avec les productions assurément inférieures de l'art bâtard du XVIII^e siècle. Je voudrais avoir réussi à en faire comprendre la grandeur » : Henri SALADIN, *op. cit.* (note 12), p. 537.

14. Daniel RAMÉE, *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'architecture en France au Moyen Âge. 2. Les Arabes*, Paris : Paulin, 1843, p. 433-441. URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/8502>. Consulté le 14 octobre 2013. Dans sa deuxième édition publiée entre 1860 et 1885 sous le titre *Histoire générale de l'architecture*, il évoque certes rapidement certaines villes de Turquie et de Perse mais sans s'étendre sur un édifice alors qu'il détaille ceux d'Égypte et d'Espagne.

15. Jules GAILHABAUD, *Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques, publiée par Jules Gailhabaud, avec la collaboration des principaux archéologues*, Paris : Firmin-Didot, 1850, vol. 3.

16. Louis BATISSIER, *Histoire de l'art monumental, dans l'Antiquité et au Moyen Âge. Suivi d'un traité de la peinture sur verre*, Paris : Furne et Compagnie, 1860. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204999s>. Consulté le 14 octobre 2013. La partie sur l'architecture musulmane est organisée géographiquement : Arabie-Égypte, Espagne, Sicile, Afrique, Seldjoukides ottomans, Mongols, Persans, Indoustan.

17. « La plupart des mosquées de l'Asie Mineure, de la Perse et de l'Inde, ressemblent beaucoup aux basiliques grecques. [...] Ces mosquées rappellent souvent Sainte-Sophi [sic] Elles n'en diffèrent que par la décoration » : Louis BATISSIER, *op. cit.* (note 16), p. 421.

18. Christian Ludwig STIEGLITZ, *Geschichte der Baukunst von frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten*, Nuremberg : Campe, 1827. URL : <http://books.google.fr/books?id=Y6I5AAAAcAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013. Carl SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Dusseldorf : Buddeus, 1843, 8 vol. URL : <http://books.google.fr/books?id=0MY-AAAAcAAJ>. Consulté le

14 octobre 2013. Franz KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart : Ebnert & Seubert, 1842. URL : <http://books.google.fr/books?id=BO8TAAAAQAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013. Franz KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart : Ebnert & Seubert, 1855. URL : <http://books.google.fr/books?id=qKI5AAAAcAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013. ; Wilhelm LÜBKE, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig : Seemann, 1855. URL : <http://books.google.fr/books?id=EKM5AAAAcAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013.

19. Girault de Prangey affirme que le système des archivolttes des arcades de l'Alhambra « n'est point une construction réelle, mais seulement un moyen de décoration », in *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris : A. Hauser, 1841, p. 135. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8528554m>. Consulté le 14 octobre 2013.

20. « En Espagne, la construction est de beaucoup inférieure à celle qui distingue les édifices Arabes de l'Égypte, par la science d'abord, puis par le choix même et l'emploi des matériaux ; mais d'un autre côté, [...] dans l'ornementation en général, dans la perfection, dans la délicatesse et le goût des dessins et des décorations [...], le Kaire n'oppose aucun monument qui ne surpasse ou égale même l'Alhambra » : *ibid.*, p. 196. Girault de Prangey contribue de façon décisive au processus de hiérarchisation des architectures islamiques.

21. « Die Gebäude [...] bilden vielleicht die bedeutendsten Leistungen muhamedanischer Kunst » : Carl SCHNAASE, *op. cit.* (note 18), p. 348 ; « Wir begegnen hier architektonischen Leistungen, die zu den bedeutendsten des Islams gerechnet werden müssen » : Wilhelm LÜBKE, *op. cit.* (note 18), p. 308.

22. Il n'est pas question dans cette partie des représentations contenues dans les traités historiques allemands.

23. Ils endossent dès lors la fonction de recueils de modèles, genre très répandu pour tous les styles mais moins pour l'architecture islamique.

24. Pour la place de l'architecture islamique dans les salons, voir Lorraine DECLÉTY, *La représentation de l'architecture islamique à Paris au XIX^e siècle : une définition de l'orientalisme architectural*, thèse d'archiviste-paléographe sous la direction de Jean-Michel Leniaud et Karl-Siegbert Rehberg, École des Chartes, Paris, 2000, p. 296-301. En Prusse, il existait une exposition organisée par l'Académie royale des beaux-arts, mais l'état de nos connaissances ne nous permet pas encore d'en dire grand-chose.

25. Rolf FUHLROTT, *Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften. Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789-1918 : mit Titelerzeichnis und Bestandsnachweisende Rolf Fuhlrott*, Munich : Verlag Dokumentation, 1975. URL : <http://books.google.fr/books?id=PachAAAAQBAJ&lpg=PP1>. Consulté le 14 octobre 2013.

26. Y furent publiés aussi bien des articles (« L'art de construire des Arabes »), que diverses planches (les édifices d'Alger, de Constantinople, du Caire) et des comptes-rendus d'ouvrages français, allemands et anglais.

27. Durant ses cinquante années d'existence, la RGA a publié 27 articles et 43 planches sur l'architecture islamique, voir Marc SABOYA, *Presse et architecture au XIX^e siècle : César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris : Picard, 1991 (Villes et sociétés).

28. Eva BÖRSCH-SUPAN, *Berliner Baukunst nach Schinkel, 1840-1870*, Munich : Prestel, 1977.

29. Les registres d'enregistrement indiquent certes la source et la date d'acquisition des ouvrages, mais aucun répertoire ne dresse la liste des ouvrages consultés. L'étude des registres de la bibliothèque de l'École des beaux-arts permet toutefois d'apprendre que tous les ouvrages français sur l'architecture islamique enrichissent ses fonds dès leur parution puisqu'ils font tous l'objet d'une souscription de l'État. Pour ces questions, voir aussi Lorraine DECLÉTY, *La représentation*, *op. cit.* (note 24), p. 130-134.

30. La photographie constitue un autre support de diffusion massive puisque les villes musulmanes offrirent très vite des sujets pittoresques appréciés de la clientèle européenne. À

propos des collections photographiques constituées par des architectes, voir la contribution de Mercedes Volait dans ce même volume.

31. Tous les écrits affirment l'étrangeté et l'originalité de ces caractéristiques formelles.
32. L'influence des ouvrages d'Owen Jones se révèle déterminante : *Grammar of Ornament* publié à Londres en 1856 est d'ailleurs immédiatement traduit en français et en allemand. URL : <http://books.google.fr/books?id=hRBBAACAAJ>. Consulté le 14 octobre 2013.
33. Loin d'être un vulgaire plagiat de l'Alhambra, la Wilhelma représente une tentative réussie de mêler certains principes de l'ornement mauresque à une structure générale européenne pour élaborer un édifice unique. Voir Elke von SCHULZ, *Die Wilhelma in Stuttgart: ein Beispiel orientalisierender Architektur im 19. Jahrhundert und ihr Architekt Karl Ludwig Zanth*, Tübingen : Technische Universität, 1976.
34. Matthias STASCHULL, *Industrielle Revolution im Königspark. Architekturverkleidungen 'technischer' Parkgebäude des 19. Jahrhunderts in Potsdam*, Marbourg : Jonas Verlag, 1999.
35. Anatole de Baudot consacre ainsi un long article aux pavillons de la Turquie à l'Exposition de 1867 et invite les artistes contemporains à étudier les principes qui régissent la décoration turque. Voir « Exposition universelle de 1867 ; Architecture ; Empire ottoman », *Gazette des Architectes et du Bâtiment*, 1867, p. 260-271.
36. Le casino d'Arcachon (1863-1864), qualifié de mélange de l'Alhambra et de la mosquée de Cordoue, utilise aussi un mode de couverture et d'auvents turcs ; le dôme, la polychromie et les minarets des bains de Dunkerque (1896) sont persans. Il faudrait se pencher davantage sur les raisons de la disparition d'architectures qui offrirent ses modèles à l'exotisme de l'époque moderne.
37. Il est intéressant de noter que Frédéric Guillaume IV, commanditaire de cet édifice si particulier, avait demandé à son architecte d'ériger un bâtiment inspiré des mosquées turques (« nach Art der türkischen Moscheen ») : Ludwig PERSIUS, *Tagebuch*, 8 janvier 1841, p. 12.
38. Une synagogue (Cologne, Ernst Zwirner, 1861), un fumoir (château d'Oberhofen, Zeerleder, 1855), des cafés (Düsseldorf, Wiesbaden) et la Yenidze, une fabrique de cigarettes (Dresde, Martin Hammitzsch, 1907-1909).
39. Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT (dirs.), *L'Égypte d'un architecte, Ambroise Baudry, 1838-1906*, catalogue d'exposition (La Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 7 mai-20 juin 1998, Le Mans, Musée de Tessé, 1^{er} juillet-20 septembre 1998, Rodez, Musée Denys-Puech, 9 octobre-24 janvier 1999), Paris : Somogy, 1998.
40. Rolf Thomas SENN, *Orientalisierende Baukunst in Berlin im 19. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
41. Stefan KOPPELKAMM, *Der imaginäre Orient : exotische Bauten der achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Berlin : Ernst, 1987 ; Nadine BAUTHÉAC, François-Xavier BOUCHART, *L'Europe exotique*, Paris : Chêne, 1985.
42. *Les Contes de l'Alhambra* de Washington Irving, publié en anglais en 1832 et traduit la même année en français et en allemand, fut un best-seller européen.
43. Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY, *Essai*, op. cit. (note 19), p. 121.
44. Cette dimension s'ajoute à et enrichit la conception sensualiste de l'architecture néo-mauresque, ce poncif des études sur l'orientalisme architectural.
45. Les édifices de Tlemcen, la grande mosquée de Kairouan, le palais du Bardo, la mosquée Abd er-Rahman d'Alger, par exemple.
46. L'établissement thermal de Vittel de Charles Garnier, 1883-1885 ; la villa algérienne du cap Ferret, Eugène Ormières, 1865 ; la villa mauresque à Hyères par Pierre Chapoulard, 1880.
47. Dans son *Rede über die Mythologie* publié en 1800 dans *Athäneum*, la revue des préromantiques allemands, Friedrich Schlegel affirme ainsi que « c'est en Orient qu'il faut aller chercher le romantisme suprême », cité dans René GÉRARD, *L'Orient et la Pensée romantique allemande*, Paris : Didier, 1963 (*Germanica*, 4), p. 87.

48. Voir Raymond SCHWAB, *La Renaissance orientale*, Paris : Payot, 1950 (Bibliothèque historique) ; René GÉRARD, *op. cit.* (note 47) ; Andrea POLASCHEGG, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin : De Gruyter, 2005.
49. La palmeraie de la *Pfaueninsel* près de Berlin, Albert Dietrich Schadow, 1829-1831 ; le kiosque mauresque de Carl von Diebitsch pour l'Exposition universelle de 1867. Les romantiques allemands postulèrent en effet que l'Europe avait perdu cette unité depuis la Renaissance et la Réforme.
50. Les éléments de l'architecture mauresque se trouvent ainsi combinés à des motifs empruntés aux architectures égyptienne, syrienne, ottomane comme au café Orient de Wiesbaden, construit vers 1900 par le cuisinier personnel de l'empereur Guillaume II.
51. Ce n'est que tardivement que l'orientalisme allemand se répand dans l'espace urbain et investit les architectures de loisirs des cafés et des piscines. On le trouve aussi pour des programmes originaux, comme l'architecture industrielle. La monopolisation de l'orientalisme dans l'espace public par l'architecture des synagogues jusqu'aux années 1870 explique en partie ce retard par rapport à la France.
52. Perdita EIMLER, *Ein Stück Orient an der Elbe. Die orientalisierende Tabak- und Zigarettenfabrik Yenidze in Dresden*, mémoire de maîtrise, Philipps-Universität, Marbourg, 1994.
53. Jehuda L. WALLACH (dir.), *Germany and the Middle East, 1835-1939: international symposium, April 1975*, Tel-Aviv : Tel-Aviv University, 1975, p. 91.
54. La disparition des références turques et persanes peut être considérée dans cette perspective : la société bourgeoise du XIX^e siècle ne se reconnaîtrait plus dans des architectures qui ont été celles des monarchies absolutistes et aurait ainsi élaboré ses propres références, prolongeant, tout en les modifiant, les pratiques aristocratiques du siècle passé.
-

RÉSUMÉS

The study of 19th century Orientalist architecture in France and Germany reveals a discrepancy between the scientific knowledge of Islamic architecture and the practice of Islamic Revival. The acquisition of encyclopaedic knowledge, through increased travel and research trips to the East led to the broadening of cultural and stylistic models. But in spite of the variety of potential patterns, Islamic Revival architecture developed from a very limited number of sources. A comparison between France and Germany enables a better understanding of this phenomenon, insofar as it reveals the coexistence of two Orientalisms, one "international", shared by both countries, and one "national", deeply rooted in an individual cultural, intellectual and social context.

INDEX

Index géographique : Allemagne, France

Mots-clés : architecture et histoire, orientalisme

Index chronologique : XIX^e siècle

AUTEUR

LORRAINE DECLÉTY

Archiviste-paléographe et agrégée d'histoire, elle vient de soutenir une thèse d'histoire de l'architecture sur l'orientalisme architectural en France et en Allemagne au XIX^e siècle à l'École pratique des hautes études à Paris et à l'Université technique de Dresde. Elle s'intéresse particulièrement aux questions de la fabrication et la diffusion des modèles architecturaux et a publié plusieurs articles sur ce sujet.

Les arts méconnus. Historicité et ethnicité dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle

Dominique Jarrassé

- 1 L'histoire de l'art est-elle capable de penser l'art de l'autre ? Qu'ils soient orientaux, extrême-orientaux, amérindiens ou océaniens, les arts exotiques ont été « méconnus » au XIX^e siècle, même si l'on a commencé à les collectionner, à les exposer et à les étudier. Ces « arts méconnus », formule empruntée à Émile Soldi, l'ont été en raison de l'incapacité du regard occidental non pas tant à se laisser fasciner qu'à leur concéder une dimension historique et, à travers elle, une égalité de fait. Comment donc intégrer à une histoire de l'art des arts étranges à qui non seulement l'on nie toute historicité, mais qui seraient, pour ceux que l'on ne peut dénier, le produit de « civilisations contemporaines des civilisations primitives », c'est-à-dire qui « n'ont exercé aucune influence sur la marche générale de l'humanité¹ », périphrases qui glissent subrepticement de l'historique à l'ethnique ? Pour le comprendre, il convient d'examiner l'usage des concepts et catégories ethnocentriques et évolutionnistes que l'histoire de l'art emprunte alors et les relations ambivalentes qu'elle entretient avec l'anthropologie.
- 2 En 1878, dans un article intitulé « L'art au musée ethnographique », le sculpteur et historien de l'art Émile Soldi (1846-1906) écrit :
- « Cher lecteur, j'ai une question à vous adresser. Cette question la voici : Avez-vous des partis pris en fait d'art ? Êtes-vous décidé à dénier tout mérite aux œuvres des civilisations autres que celles de la Grèce et de Rome ? Voulez-vous quand même fermer vos yeux devant elles ? Si vous n'êtes pas dans de pareilles dispositions, ce que je vous souhaite, si vous n'avez pas des opinions toutes faites et immuables, veuillez nous suivre dans un musée nouveau, créé à Paris il y a deux mois, et déjà dispersé, mais dont les principaux éléments se retrouveront bientôt à l'Exposition universelle, dans la salle des Missions scientifiques. Nous voulons parler du Musée ethnographique. Quoique, en général, les collections du genre de celles dont nous allons parler soient considérées comme appartenant à l'ordre scientifique seulement, nous nous permettrons de ne point les regarder ainsi.² »

- 3 Si ces réflexions, qui introduisent une série d'études sur les arts khmer, persan et amérindien³, soulevaient une question brûlante en 1878, elles conservent une indéniable actualité, car méconnaissances et hiérarchisations sont loin d'avoir disparu de l'histoire de l'art. En cette période marquée par la disparition du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, la création du pavillon des Sessions, le démantèlement du musée de l'Homme et l'inauguration du musée du Quai Branly, l'interrogation sur « les orientalismes » ne pourrait-elle prendre une coloration programmatique ? Comme 1937 avait signifié remodeler les musées du Trocadéro et assigner aux arts exotiques de nouveaux cadres, les bouleversements actuels nous aideront-ils à repenser l'art des autres, à reconstruire les catégories qui président aux taxinomies de l'histoire de l'art peu adéquates aux arts exotiques ?
- 4 Mais pas plus alors qu'aujourd'hui, l'histoire de l'art ne semble à même de penser l'art de l'autre, tout particulièrement l'architecture de ces autres par excellence qu'ont été, pour les Européens, les Orientaux, sans passer par le filtre anthropologique. Il conviendrait donc de revenir aux origines de la confrontation, aux bases mêmes de la constitution de notre discipline pour comprendre cette difficulté, pour cerner les raisons de cette méconnaissance. La période de 1878-1900 apparaît cruciale dans le débat sur les arts extra-européens ou exotiques.

« Les orientalismes » : savoir lettré et « renaissance orientale »

- 5 La question des « orientalismes en architecture à l'épreuve des savoirs », se situe, nous semble-t-il, non pas tant dans les usages de motifs d'inspiration orientale que dans la construction des représentations lisibles à la fois à travers ces citations et inspirations formelles et à travers les savoirs élaborés dans ce domaine, selon le double sens classique du mot. Une première approche, cumulative, consiste à faire état des savoirs effectifs (et des ignorances) pour en suivre les traces dans les bâtiments ; une seconde, à laquelle nous voudrions nous consacrer, consiste à examiner les catégories à partir desquelles on a écrit l'histoire des architectures orientales, afin de montrer que même étudiés, les arts orientaux ont souvent été « méconnus », c'est-à-dire déformés par les grilles de lecture et les généalogies extravagantes qu'on a échafaudées.
- 6 La pluralité revendiquée par l'expression « orientalismes » suggère qu'il existe une diversité d'Orients, mais aussi de processus relatifs à l'orientalisme. Ce pluriel est aussi un pluriel d'hétérogénéité et nécessite une attention portée aux différenciations que le seul mot d'« orientalisme », globalisant, tendrait à nier. Un article récent⁴ soulevait la question au sujet de l'extension du champ de l'orientalisme en anthropologie qui couvre les civilisations asiatiques, insulindiennes et nord-africaines, donc un domaine bien plus large que ce que nous, historiens de l'art, avons l'habitude de prendre en compte :
- « Cette relation de l'orientalisme à l'histoire justifierait d'ailleurs que l'on parle plutôt des orientalismes. Les disciplines ainsi désignées – sinologie, indologie, islamologie, etc. – ont, en effet, connu des destins divergents pour de multiples raisons...⁵ »
- 7 L'orientalisme en histoire de l'art mériterait aussi cette précaution, car nous craignons que parfois l'on ne succombe, en employant le mot au singulier, à ce que la psychologie sociale appelle « l'effet d'homogénéité de l'exogroupe », c'est-à-dire l'incapacité de

percevoir les différences chez les autres que l'on tend à inclure dans une catégorie très large, et la propension à essentialiser ou à postuler une homogénéité là où il y a hétérogénéité. Georges Hardy faisait une constatation analogue en ouverture d'un livre sur l'art nègre⁶, récusant qu'il existât un seul « art nègre », quand il y a une diversité de peuples et de cultures. Il s'indignait non sans raison :

« On parle couramment d'un art nègre, d'une religion nègre, d'une langue nègre : ne trouverait-on pas quelque abus de généralisation à parler d'un art blanc, d'une religion blanche, d'une langue blanche ? »

- 8 Dans les années 1900, ne parlait-on pas encore d'« art jaune » ? Il en est de même avec l'art oriental, au singulier. On ne sait guère ce que cette notion recouvre effectivement.
- 9 Le pluriel enfin permet de prendre en considération le fait que le processus orientaliste s'est étendu bien au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'Orient : l'art colonial et certains aspects du primitivisme sont l'extension au monde d'une relation de domination expérimentée en premier lieu par rapport à l'Orient, voire le renouvellement d'un orientalisme jugé éculé⁸.
- 10 L'Orient, tel qu'il est pensé dans les dernières décennies du XIX^e siècle, est déjà très vaste et divers ; en témoigne Pierre Larousse⁹, qui, outre le maintien de la foi en une « renaissance orientale » née à l'époque romantique (c'est-à-dire que l'orientalisme devrait modifier les fondements de la culture occidentale à la manière dont la redécouverte de l'Antiquité a marqué l'Europe des XV^e et XVI^e siècles), estime qu'il convient de distinguer entre les civilisations orientales, car si les « nations musulmanes sont des sociétés vieilles, réfractaires au mouvement moderne », les Chinois ou les Japonais semblent pouvoir accéder au progrès... Car dans sa définition de l'Orient, il retient l'Asie entière (moins la Sibérie) et l'Égypte qui se rattache à l'Asie « par ses mœurs, son histoire et sa civilisation ». Donc, le Maghreb (non sans raison) n'en ferait pas partie...
- 11 On discerne bien comment le critère de jugement, et donc de classification des civilisations, est implicitement la capacité de progrès. L'opposition majeure est là : à l'Occident le dynamisme et l'ascension, à l'Orient, « d'une inertie plus ou moins fataliste », la stagnation, voire la décadence ; on peut être impressionné par les ruines de l'Égypte et de l'Inde, mais elles n'en attestent pas moins, conclut Larousse, que « l'Orient est prodigieusement descendu des hauteurs qu'il avait atteintes ». Nous reviendrons sur ce clivage qui organise tout le champ de la pensée (et donc du savoir) sur les arts orientaux, dont Larousse saisit bien la variété. Auparavant, il convient de s'interroger sur l'impact de l'orientalisme au sens académique dans les méconnaissances dénoncées par Soldi et quelques autres.
- 12 L'orientalisme, en tant que savoir, englobe donc l'essentiel de l'Asie et une partie de l'Afrique et naît en premier lieu de la recherche philologique. Cela est attesté par la revue majeure dans ce champ disciplinaire, le *Journal asiatique*, fondé en 1822, par la Société asiatique, elle-même influencée par celle de Calcutta. Le sous-titre du *Journal asiatique* est justement : « Recueil de mémoires, d'extraits et de notices relatifs à l'histoire, à la philosophie, aux sciences, à la littérature et aux langues des peuples orientaux ». Quant à la Société orientale, fondée en 1841 à Paris, elle définit l'Orient de manière encore plus extensive, puisqu'elle y intègre toutes les contrées à l'est du méridien de Paris jusqu'au Pacifique, donc une part de l'Europe (Balkans), l'Asie, l'Afrique et l'Océanie ! L'opposition Orient-Occident y est fondatrice¹⁰ : l'Occident, pour cette société, c'est « notre ancien monde civilisé et ce nouveau monde découvert par

Colomb », l'Orient, « le monde antique, aïeul et civilisateur du nôtre, mais dont la vieille civilisation qui s'éteint a besoin d'être ranimée... ». Elle se veut plus tournée vers le présent que la Société asiatique, mais ses objectifs excluent toujours les arts, hormis quelques remarques sur le Salon :

« Elle étendra ses investigations sur l'Orient tout entier, dans sa plus large acception. À l'étude de la géographie, de l'histoire naturelle, de l'ethnographie, elle joindra l'examen de l'histoire orientale contemporaine, celui des religions, des lois et des institutions, l'observation des mœurs et des coutumes, l'appréciation des littératures et des sciences, et enfin l'exposé des industries et du commerce de l'Orient.¹¹ »

13 Or, si l'on feuillette ces revues, on ne peut manquer de remarquer l'absence de tout article sur les arts et sur l'architecture en particulier. Dans le *Journal asiatique*, plus historique, on n'en traite qu'incidemment et les monuments ne sont retenus que s'ils portent des inscriptions ou fournissent des données historiques. Une telle situation ressemble à celle de l'ethnologie naissante qui, comme l'a démontré Victor Karady, a subi ce qu'il appelle le « paradigme lettré »¹², c'est-à-dire la primauté accordée aux études épigraphiques et linguistiques qui tendent à exclure les cultures sans écriture (donc sans histoire...) et l'étude des langages plastiques. Ainsi, dès l'an III est fondée l'École spéciale des langues orientales ; dès 1814, des chaires sur les langues et littérature chinoises et indiennes sont instituées. En revanche, aucune étude sur les arts de ces civilisations ne semble devoir être soutenue officiellement. Cela restera longtemps le domaine des amateurs, tel Henri Cernuschi qui présente en 1873 une exposition d'arts de l'Extrême-Orient, parallèlement au premier Congrès des Orientalistes.

14 Le rôle de l'épigraphie était primordial : un exemple montre bien cette subordination des arts exotiques à la philologie et à l'histoire « lettrée » chez les tenants de l'art académique, donc adeptes de l'hégémonie gréco-romaine. Au sujet de l'art assyrien, le sculpteur Sir Richard Westmacott, sollicité en 1853 par une commission parlementaire chargée de statuer sur des financements de missions et d'achats, n'hésitait pas à dire :

« Les marbres de Ninive sont très curieux et il est souhaitable de les posséder, mais je pense en moi-même que la valeur de ces marbres tient aux connaissances historiques que leurs inscriptions, si jamais on arrive à les traduire, fourniront ; car si nous avons un dixième de ce que nous possédons de Ninive, cela serait suffisant comme spécimens de l'art des Chaldéens, car c'est du très mauvais art... Moins les gens et les artistes regarderont ces objets, mieux ce sera.¹³ »

15 Il existe une sorte de paradigme classique dont le XIX^e siècle, malgré ses innombrables découvertes archéologiques dans l'Orient ancien, son rêve d'une renaissance orientale (d'esprit romantique justement) et son ouverture aux arts exotiques et primitifs, n'a pas pu se débarrasser. Il a donc été difficile, dans ce contexte, d'élaborer un savoir spécifique sur l'architecture des peuples extra-européens. Cette « renaissance orientale », entrevue par Friedrich Schlegel ou Edgar Quinet, aurait dû être fondée justement sur les savoirs orientalistes. Péladan y songe encore en 1883, lorsque, évoquant l'orientalisme au salon, il conseille :

« à MM. les artistes, gens sans lecture, sans imagination et sans idées, de demander à l'Orient, non pas seulement des couleurs, mais des sujets. J'estime qu'on a assez ressassé la mythologie grecque et qu'il serait temps, nous autres Aryas, que nous quittions l'*Odyssée* pour le *Ramayana*, et Euripide pour Kalidaca. [...] »

« L'Orient des peintres », ajoute-t-il, « c'est la Chine et l'Algérie ; Inde et Iran, ils n'en ont cure, et si vous leur nommiez Vyasa, qui est plus grand qu'Homère, ils demanderaient qui est ce personnage. Il ne faut pas espérer qu'ils ne se souviennent

jamais de leurs frères Aryas, et cependant, ce n'est que le Gange qui peut fertiliser l'art ; le Permesse est à fond et l'Hippocrène à sec.¹⁴ »

- 16 Il apparaît clairement que l'Orient de cette nouvelle « renaissance » est celui de nos « frères » Aryas orientaux, comme nous allons le voir.
- 17 Il est significatif dès lors que les pionniers d'une remise en cause des a priori classiques aient recouru à l'anthropologie. Penser l'art de l'autre nécessite l'introduction de critères relativistes non seulement sur l'axe du temps, mais aussi sur celui de l'espace et des appartenances identitaires. Il faut donc définir ici cet entremêlement d'historicité et d'ethnicité.

Historicité et ethnicité en histoire de l'art

- 18 Dans *Race et Histoire*, son fameux discours à l'Unesco en 1952, plaider en faveur de la diversité culturelle, Claude Lévi-Strauss mettait en relation les cultures archaïques et les cultures primitives, en ces termes :
- « Nous avons suggéré que chaque société peut, de son propre point de vue, répartir les cultures en trois catégories : celles qui sont ses contemporaines, mais se trouvent en un autre lieu du globe ; celles qui se sont manifestées approximativement dans le même espace, mais l'ont précédée dans le temps ; celles, enfin, qui ont existé à la fois dans un temps antérieur au sien et dans un espace différent de celui où elle se place¹⁵. »
- 19 Mais par-delà ce schéma, il signale la tendance à superposer à l'éloignement géographique un « ordre de succession dans le temps », principe même de l'évolutionnisme culturel, c'est-à-dire de la croyance dans le fait que toutes les sociétés invariablement passent par les stades d'un développement linéaire dont l'occidental est l'aboutissement. C'est le fondement même de l'ethnocentrisme, démarche en soi logique car tout groupe tend à se définir dans une relation entre « nous » et « eux », mais qui fausse la vision lorsqu'on se mêle d'élaborer un savoir scientifique sur l'Autre et que l'on entreprend la construction d'une vision globale.
- 20 Or ces processus, à la base de l'identité, ont un rôle majeur dans l'histoire de l'art qui s'édifie au XIX^e siècle dans un contexte d'ethnisation, c'est-à-dire d'usage volontaire ou involontaire des catégories anthropologiques du temps. Nous avons essayé de le montrer¹⁶ dans la quête de scientificité que mène notre discipline dans les années 1840-1860, se nourrissant des théories de Gobineau, Renan ou Taine, dans le recours au modèle de la philologie comparée. Nous voudrions essayer de saisir les raisons profondes de la méconnaissance des arts orientaux dans le jeu des catégories qui leur furent appliquées. Pour cela, il nous faut définir, dans leurs interférences, les deux concepts d'historicité et d'ethnicité.
- 21 Pourquoi recourir à deux termes anachroniques ? Parce qu'il semble que les causes évidentes de méconnaissance ne soient pas tant circonstancielles – les hasards des voyages et des découvertes archéologiques – que structurelles et déterminées par la configuration des mentalités de l'époque.
- 22 L'historicité serait l'apanage majeur de la pensée occidentale : ayant pris conscience d'elle-même dans son inscription dans le temps et surtout dans une histoire qu'elle croit dominer, l'Europe connaît, après les Lumières et la Révolution de 1789, un nouveau « régime d'historicité », selon la terminologie de François Hartog qui la définit comme « la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine »¹⁷. Le régime

d'historicité, pour Hartog, sert d'abord comme « outil heuristique, aidant à appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crises du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur¹⁸ ». Ici, il peut nous aider à percevoir la différence fondamentale postulée entre Occident et Orient, par l'Occident évidemment : soit elle est modalité d'une historicité autre, soit sa négation même¹⁹.

- 23 L'historicité ethnocentrique de l'Occident, qu'on pourrait tout aussi bien qualifier de modernité, repose sur la notion de progrès qui permet de transcender la relativité de cette conscience historique par l'inscription dans un dessein linéaire, dans une vocation quasi messianique ; on en trouve trace dans les grandes philosophies de l'histoire, les systèmes de Hegel ou de Comte. Il y a, dès lors, des peuples qui participent à l'édification de l'Histoire, d'autres qui sont en dehors. Or on finit même par dénier à ces derniers non seulement d'être des nations, mais même des peuples : ce sont des « peuplades », ancêtre du terme plus politiquement correct, mais peut-être encore plus néfaste, d'« ethnies ». Car c'est un thème avec lequel les anthropologues ont dû lutter encore longtemps au ^{XX}^e siècle, comme le montrent les travaux de Jean-Loup Amselle ou de Jean-Pierre Chrétien²⁰.
- 24 Il apparaît utile pour essayer de cerner le processus en jeu dans les relations Occident-Orient d'utiliser la notion d'ethnicité, terme qui tente d'échapper à un essentialisme racial très répandu au ^{XIX}^e siècle, tout en ne niant pas naïvement l'existence de différenciations de nature sociale avec des bases néanmoins physiques et culturelles. L'inexistence des races, au sens biologique, n'empêche pas qu'on s'y réfère pour établir des distinctions sociales. L'accent est déplacé du biologique au social et aux représentations : ce qui importe dans l'ethnicité²¹, ce ne sont pas les contenus présumés d'une culture, mais les modes de définition et d'organisation de cette culture par confrontation ; donc une démarche plus structurelle²² ; aussi un rôle majeur est-il accordé aux marqueurs de cette différence « ethnique », en l'occurrence, les formes et les « caractères nationaux » construits par les savoirs... et, par conséquent, les architectures ; Pierre Pinon rappelle plus haut dans cet ouvrage la foi dans la coïncidence entre une architecture et un peuple, au point d'induire un peuple là où il y a une architecture... C'est le processus que nous rencontrons dans l'invention par la philologie comparée des Aryens ou des Sémites sur des bases linguistiques. Un ethnonyme, comme le dit Jean-Loup Amselle, a valeur performative : ainsi les Pélasges...
- 25 Ce jeu de l'historicité et de l'ethnicité (colorée au ^{XIX}^e siècle d'un sens physiologique) peut s'illustrer par la classification qui préside à *L'Habitation humaine* de Garnier et Ammann²³.

***L'Habitation humaine* comme système historico-ethnique**

- 26 On connaît le contexte d'écriture de ce livre. Garnier réalise pour l'Exposition de 1889 une série de pavillons illustrant l'habitation humaine à travers les âges ; aussi, comme l'avait déjà fait Viollet-le-Duc dans sa propre *Histoire de l'habitation humaine* (Hetzel, 1875), un ouvrage destiné à la jeunesse, Garnier, aidé par l'historien Auguste Ammann, a recours à l'anthropologie pour construire un système globalisant et expliquant les degrés de civilisation. Une fois franchie la période préhistorique marquée par les

« abris naturels », les huttes et les fameuses « cités lacustres », Garnier et Ammann proposent de diviser les civilisations de la période historique en trois sections (fig. 1) :

- 27 **1**, les « civilisations primitives », qui comportent justement une bonne part des civilisations moyen-orientales qui nous occupent ici : Égyptiens, Assyriens et Phéniciens, et les plus ou moins mythiques Pélasges et Étrusques. Les auteurs précisent :

« dans la première catégorie, nous placerons les peuples qui dès la plus haute antiquité historique ont su se bâtir de véritables maisons, élever des œuvres d'architecture civile et domestique, et ont ainsi ouvert la voie où l'humanité devait les suivre ; mais qui, parvenus à un certain point, ne l'ont jamais dépassé [...] Les peuples de cette première catégorie appartiennent tous à la race blanche, et presque exclusivement aux deux rameaux de cette race qu'on désigne sous le nom de Chamites et de Sémites. » (p. 15).

- 28 **2**, les « civilisations nées des invasions des Aryas », c'est-à-dire celles des Indous, Perses, Germains, Gaulois, Grecs et Romains. De ces derniers découlent deux ensembles : en Occident, les cultures nées à la suite des invasions, puis développées jusqu'au temps modernes ; en Orient, les Byzantins influencent les Slaves et le monde musulman. Nous ne discuterons pas ici de l'inanité des concepts de races, et d'Aryas en particulier... Mais il est remarquable que la classification des architectures suive rigoureusement les mythologies scientifiques de l'aryanisme et du sémitisme.

- 29 **3**, les « civilisations contemporaines des civilisations primitives », une formule étonnante qui semble vouloir assimiler aux peuples primitifs disparus des peuples existants, mais, de ce fait, « sortis » de l'histoire, tels les Chinois, les Japonais, les Aztèques et les Incas, ou qui n'y sont pas entrés, tels les Esquimaux et les « peuplades de l'Afrique ». On note le mot peuplade... Leurs caractéristiques sont rappelées ainsi par les auteurs :

« Ces peuples se sont mis volontairement, ou ont été placés par les circonstances, en dehors du cadre où est renfermé tout l'enchaînement des progrès de l'humanité ; de ces peuples, les uns ont su s'élever à une civilisation brillante, mais l'ont gardée pour eux-mêmes avec un soin jaloux [...] ; les autres sont restés ensevelis dans les ténèbres profondes et, incapables de s'élever par eux-mêmes au-dessus de l'existence misérable que menaient nos propres ancêtres, ils n'ont jamais connu d'autre progrès que ceux qui leur ont été apportés par les nations aryennes. Mais, les uns comme les autres, ils n'ont pas le droit de figurer sur le livre d'or des ouvriers de l'humanité, leur existence s'est écoulée ou s'écoule encore inutile aux autres, sans qu'ils aient jamais contribué à enrichir le trésor commun des hommes. Dans une histoire générale des progrès de la civilisation humaine [ce que se revendique justement *L'Habitation...*], on pourrait les passer sous silence : leur disparition ne laisserait aucun vide. »

1. « Tableau synoptique ».

L'HABITATION HUMAINE
TABLEAU SYNOPTIQUE DES TRANSFORMATIONS HISTORIQUES DE L'HABITATION

I. — PÉRIODE PRÉHISTORIQUE

Abrès naturels ou primitifs | 25 000 an. — Abrès sans toit. — Abrès sans enduit.
sans les couvert. — Les Trypalytes (âge de la Pierre taillée).

Habitations construites | vers l'Est. — Caves souterraines (la Pierre polie, la Poterie, dérivés du Bronze).
ou caves. — Maisons en terre, boisées, bâties de l'époque du Bronze, Age de Fer et du Fer.

II. — PÉRIODE HISTORIQUE

1° — CIVILISATIONS PRIMITIVES

Egyptiens	Assyriens	Phéniciens	Hébreux	Pélasges	Etrusques
Depuis 4000 av. J.-C. jusqu'à 350 av. J.-C.	Nomades, perchés sur des poteaux, depuis 3000 av. J.-C. jusqu'à 1000 av. J.-C.	Depuis 2000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.	Stalagmites et stalactites dans la tente en peau tendue sur un trépied de bois, puis des huttes en terre crue, puis des habitations en pierre, depuis 1500 av. J.-C. jusqu'à 700 av. J.-C.	Depuis une époque indéterminée jusqu'à 800 av. J.-C.	Depuis une époque indéterminée jusqu'à 400 av. J.-C.

2° — CIVILISATIONS NÉES DES INVASIONS DES ARYAS

Les Aryas établis à l'origine sur les plateaux compris entre le nord Caucase et l'Himalaya. — Ils vident dans leurs descentes graduelles depuis une époque indéterminée et les déplacements par des migrations successives faites vers le Sud-Est, le Sud-Ouest, et l'Est depuis environ 1500 avant J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.

Indous	Perses	Germanes	Grécis	Grèce	Romains
A partir de 1500 av. J.-C. se constituent et se transforment jusqu'à nos jours. — Les Khmers de l'Indo-Chine.	Depuis 1000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.	Depuis 1000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.	Depuis 1000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.	Depuis 1000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.	Depuis 1000 av. J.-C. jusqu'à 500 av. J.-C.

L'Empire Romain se partage en 205 après J.-C. en deux parties qui ont désormais un développement distinct :

EN OCCIDENT :	EN ORIENT :
La civilisation romaine est héritière par plusieurs sources : Celle des Grecs, de 500 à 400 après J.-C. Celle des peuples primitifs et postérieurs des Français, contemporains de l'époque Gallo-Romaine au IV ^e et V ^e siècles. Celle des Scandinaves au IX ^e siècle. A la suite de ces emprunts apparaissent des types optiques qui se développent graduellement dans toute l'Europe occidentale, notamment en France, en Angleterre, en Italie, en Allemagne. Époque de Rome, de V ^e au X ^e siècle. Époque des Mérovingiens, de V ^e au IX ^e siècle. Époque de la Renaissance, à partir du X ^e siècle.	La civilisation romaine subit des influences du IV ^e au X ^e siècle, mais se présente en caractères particuliers. Les Byzantins, du IV ^e au X ^e siècle. Influences des Byzantins : sur les Slaves au X ^e siècle, sur les Russes au X ^e siècle, sur les Vénitiens. Les Arabes, de 622 à 1068, sur les Turcs, de 1068 à nos jours, sur les Mameluks ou Soudans, à partir du X ^e siècle.

Caractères de plus en plus modernes des habitations des peuples civilisés dans les Temps Modernes.

3° — CIVILISATIONS CONTEMPORAINES DES CIVILISATIONS PRIMITIVES

mais qui ne sont pas restées en communication avec elles et n'ont exercé aucune influence sur la sorte générale de l'humanité :

Chinois	Japon	Esquimaux et Lapéons	Peaux-Rouges	Atèques	Incas	Peuplades de l'Afrique Equatoriale et Australe
Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. somme de l'époque la plus ancienne par un voyageur européen en 1582.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.	Chinois actuels depuis 3000 av. J.-C. Le Japon fut abordé pour la première fois par un navigateur européen en 1542.

Charles GARNIER et Auguste AMMANN, *L'Habitation humaine*, Paris : Hachette, 1892, p. 887.

- 30 Avec des catégories qui ne sont pas sans préfigurer curieusement celles de Lévi-Strauss par leur entremêlement de facteurs historiques et géographiques, nous atteignons un au-delà du racisme... L'historicité est non seulement confondue, de manière réductrice, avec le progrès au sens européocentriste, mais elle est déniée à des peuples dont l'histoire est plus longue que la nôtre et qui ne sont même pas privés d'écriture... L'ethnicité prime la réalité historique, remodelée au gré du préjugé.
- 31 Si nous faisons le bilan pour les peuples orientaux, ils participent des trois catégories de Garnier et Ammann : les peuples primitifs, qui ont tout de même eu une place dans l'histoire, ce sont les Chamites et les Sémites (car les Pélasges et les Étrusques sont des Sémites venus par la mer...), les « Aryas orientaux », Indous et Perses, qui néanmoins sont allés « enfouir inutilement leurs qualités natives aux extrémités du continent asiatique » (ainsi sont-ils exclus d'une véritable participation au progrès), enfin les « Jaunes », Chinois et Japonais, qui, malgré leur persistance, n'en sont pas moins – on l'a vu – « contemporains » des primitifs... Une mention spéciale des Khmers, dont justement Soldi entreprenait de réhabiliter l'architecture prodigieuse, mérite d'être faite ici, car leur art ne serait pas sans mettre à mal ces théories, si le parti pris pouvait être levé. Il reste un moyen : en faire, comme pour les Arabes, un peuple influencé par les Aryas, en l'occurrence ici les Indous²⁴. Pour Garnier et Amman (p. 324), la civilisation khmère est née de l'arrivée des Aryas de l'Inde qui ont subjugué les races jaunes de la presque île indochinoise...
- 32 On voit que tout le système repose sur les invasions, c'est l'illustration du diffusionnisme que l'on retrouverait par exemple dans l'anthropogéographie²⁵ de Friedrich Ratzel (1844-1904) et qui joue un rôle clé en histoire de l'architecture, puisque l'on s'interroge sur les origines de la coupole, de l'arc ogival, etc. Les civilisations

naissent des migrations et avec elles s'opère la *translatio*, ce transfert fondamental d'Orient en Occident : la dynamique de la civilisation s'est déplacée, comme les peuples, les langues, les religions et les civilisations qui ont suivi le chemin du soleil...

- 33 La classification de Garnier n'est pas originale : on trouverait aussi chez Viollet-le-Duc la croyance dans le rôle majeur des Aryas. On se souvient de ses premières leçons à l'École des beaux-arts, en 1864, qui, en lien avec cet aryanisme, s'ouvraient sur l'Inde et ne reculaient pas devant une hiérarchisation des races découlant de leurs aptitudes. Nous rappelons le texte, exemplaire :

« Établissons d'abord certains faits généraux qui dominent ces questions. Les races ne sont pas égales entre elles, et, pour ne parler que des deux extrêmes, il est évident que les races blanches qui couvrent l'Europe depuis trois mille ans sont infiniment supérieures aux races nègres qui habitent de temps immémorial une grande partie de l'Afrique. Les premières ont une histoire régulière, une suite de civilisations plus ou moins bien perfectionnées, des moments de splendeur surprenante ; les autres sont aujourd'hui ce qu'elles étaient il y a vingt siècles.²⁶ »

- 34 L'historicité est donc clairement déniée aux « ethnies » qui, contrairement à ce qu'estiment les ethnologues contemporains²⁷, seraient « sans histoire »... Cette dénégation de l'historicité est au centre du processus de rejet des « peuplades » hors de la civilisation ; cela a été codifié par tous les systèmes de classement des peuples dits primitifs. Cependant des hiérarchisations sont élaborées aussi entre blancs. Qu'est-ce qui marque la différence essentielle entre Aryas d'une part et Chamites et Sémites d'autre part ? La perfectibilité. La capacité de progrès est pensée comme une aptitude attribuée en partage par la providence aux Aryas. Or cette perfectibilité a été naturalisée par la pensée du XIX^e : on la croit inscrite dans les gènes, dans les aptitudes physiques. Elle devient dès lors le critère discriminant essentiel entre les civilisations. Garnier et Ammann écrivent encore (p. 284) :

« L'avènement des Aryas sur la scène de l'histoire est d'une importance capitale ; c'est certainement le plus grand événement des temps historiques, le plus fécond en conséquence, celui qui a le plus contribué au développement de l'humanité : car c'est cet événement qui est devenu le point de départ de toute la civilisation moderne. »

Quelques arts orientaux méconnus

- 35 Au temps de Soldi, quand il évoquait la « méconnaissance » des terrains exotiques, il voulait surtout signifier une absence de reconnaissance. Or il existe plusieurs degrés de méconnaissance. Ce n'est pas seulement qu'on ne connaît pas, mais aussi que l'on ne comprend pas, que l'on s'aveugle. Bien sûr, il y a un premier degré, la véritable ignorance, par exemple l'art assyrien avant Botta ou l'art khmer avant Mouhot et Delaporte. Un second degré est la connaissance déformée par les préjugés, comme nous venons de le voir, même s'ils reposent sur un savoir scientifique reconnu. Un dernier aspect tient à la déformation classicisante : avec la meilleure volonté, le regard formé aux normes occidentales ne perçoit les objets exotiques qu'en les ramenant à ses normes, esthétiques ou morales. Ainsi les architectes relevant les monuments des cultures autres leur appliquent les principes de l'architecture Beaux-Arts nourrie de rationalité, de symétrie, etc. On a démontré par exemple le poids des Prix de Rome accompagnant les expéditions archéologiques dans la rationalisation des architectures orientales et les restitutions erronées à force d'être classicisées : c'est le cas des plans de Khorsabad dessinés par le Grand Prix de 1870 Félix Thomas (1847-1907) pour Victor

Place, plans qui suscitent encore des problèmes aux archéologues actuels²⁸. Le dernier degré de la méconnaissance, cette fois consciemment exprimée, est l'appropriation coloniale, l'art de l'autre apprivoisé à travers la taxinomie savante, mais aussi par la mise en place d'une institutionnalisation, de musées, d'écoles, d'offices des arts indigènes... Nous ne pouvons approfondir ici cet aspect qui d'ailleurs se développe plutôt au XX^e siècle.

- 36 Émile Soldi a dénoncé le paradigme classique, mais aussi le système hégélien, en s'appuyant en priorité sur les arts persan et khmer bien représentés au Trocadéro. Il écrit :

« Les œuvres d'art de l'antiquité grecque et romaine sont dites antiquités classiques. Ces œuvres appartiennent aux Beaux-Arts.

Pour les adeptes d'une certaine école encore trop puissante, ce sont les seules productions supérieures du génie humain, les seules dignes d'inspirer les artistes.

Les arts égyptien et assyrien, hindou et cambodgien, persan et mauresque, mexicain et péruvien, chinois et japonais, les arts byzantin et lombard, roman et gothique ont pu laisser quelques œuvres intéressantes, mais qui ne peuvent être comparées – à leur avis – à la plus insignifiante Vénus grecque, et aux plus lourds des monuments romains.²⁹ »

- 37 Un peu plus loin, il ajoute :

« Presque tous les musées de l'Europe, à l'exemple du Vatican, présentent des kilomètres de galeries remplies de copies et de pastiches, antiques il est vrai, mais sans aucun intérêt artistique, pendant que les autres arts n'ont obtenu jusqu'ici qu'une place dérisoire, comme étant incomparablement inférieurs aux arts dits classiques et à ceux de la Renaissance. »

- 38 Parmi ces arts méconnus cités par Soldi, revenons sur deux pour mesurer ce degré de « méconnaissance ».

- 39 Pour l'art arabe, la reconnaissance a été lente. Dès 1854, Louis Sédillot (1808-1875) déplore dans son *Histoire des Arabes* :

« On doit regretter que l'on n'ait pas encore étudié d'une manière générale les édifices que les Arabes ont élevés en Syrie, en Mésopotamie, en Perse, et même dans l'Inde, aux différentes époques de leur domination. Ils doivent offrir des caractères particuliers qu'il serait utile de déterminer exactement.³⁰ »

- 40 Or, en 1878, devant la galerie du Trocadéro qui suscita pourtant de nouveaux regards, Henri Lavoix expose encore le préjugé habituel :

« Si vous en exceptez l'architecture, le peuple arabe n'occupe pas une grande place dans l'histoire de l'art. Tel qu'il est, volontairement emprisonné dans l'ornementation, avec une loi religieuse qui pèse sur son esprit en lui interdisant la peinture et la sculpture, il prend dans cette histoire générale, non un chapitre, mais une page, une note si vous voulez, et une note des plus curieuses.³¹ »

- 41 Quant à Gustave Le Bon, qui avait une grande admiration pour la civilisation arabe, mais aussi pour l'Inde, il fait ce constat bibliographique en ouverture de son chapitre sur l'architecture :

« L'archéologie moderne s'est peu occupée des monuments laissés par les Arabes. Ils sont souvent situés bien loin, et leur étude n'est pas toujours facile. En dehors de trois ou quatre monographies importantes consacrées presque exclusivement à l'Alhambra et aux mosquées du Caire et de Jérusalem, les livres sont à peu près muets sur eux. Batissier, auteur de l'une des meilleures histoires de l'architecture que nous possédions, écrit, dans la dernière édition de son *Histoire de l'art monumental* portant la date de 1880, « que l'histoire de l'architecture musulmane,

est en grande partie à faire », et il regrette d'avoir eu à traiter ce sujet d'une façon si incomplète. Ce savant auteur commet en effet plusieurs erreurs.³² »

42 Pour l'art khmer, revenons à Soldi. Quoiqu'un spécialiste comme James Fergusson (*History of architecture in all countries*, 1873) ait écrit : « Depuis la révélation des cités enfouies de l'Assyrie, la découverte des villes ruinées du Cambodge est le fait le plus important qui se soit accompli pour l'histoire de l'art en Orient », cet art, bien représenté dans les collections du Trocadéro, n'en conserve pas moins un statut ethnographique dénoncé par Soldi qui rêve, un peu à la manière de Péladan pour les Aryas, de voir les artistes contemporains s'en inspirer.

43 Son enthousiasme est immense :

« Qui aurait soupçonné que dans la Cochinchine, au Cambodge, il a existé autrefois un art qui surpasse incontestablement tous ceux de l'Orient, art au plus haut degré original, savant, harmonieux, exécuté avec une intelligence et un soin inouïs³³ ? »

44 Il poursuit par cet éloge des sculptures khmères :

« elles surpassent – nous ne craignons pas de le déclarer, – celles dues aux arts assyrien, égyptien, indou et chinois, et nous ne voyons que la belle époque grecque, celle de Phidias et de Praxitèle, qui puisse fournir des œuvres supérieures à ces sculptures³⁴. »

45 Il est curieux que dans son emphase, il revienne à des termes de comparaison superlative empruntés aux Grecs...

46 Il semblerait donc qu'il y eût très peu d'historiens de l'art pour s'intéresser aux arts orientaux, en dehors de leur dimension archéologique ; ceux qui se penchèrent sur eux ont le plus souvent recouru à une approche nourrie d'anthropologie : n'est-il pas significatif que César Daly, Viollet-le-Duc, Le Bon, Soldi aient appartenu à la Société d'Anthropologie de Paris, la célèbre association de Paul Broca qui privilégiait une approche naturaliste. Parmi ces historiens néanmoins un clivage apparaît entre des adeptes inconditionnels des théories raciales, tel Viollet-le-Duc dont nous avons cité la profession de foi gobinienne, alors que d'autres, comme Soldi, réussissent à adopter une attitude exempte de préjugés. Membre de la Société d'Anthropologie de Paris dès 1878, Soldi s'appuie sur l'anthropologie, non pour ériger des hiérarchies, mais pour élargir le champ des arts et des musées. Ainsi, toujours dans *Les Arts méconnus*, précise-t-il :

« Si les musées du Trocadéro prospèrent, on doit espérer que les limites assignées arbitrairement à certaines facultés humaines, au génie artistique de la plus grande partie du globe, seront considérablement reculées ; peut-être dans l'avenir, ne fera-t-on plus de distinctions, ne mettra-t-on plus de séparations, là où il n'existe que des degrés, des aptitudes, des procédés différents, dont les résultats sont aussi intéressants les uns que les autres, par conséquent aussi importants et aussi utiles à étudier. [...] car si au point de vue de la science, l'utilité du Musée ethnographique, n'a pas besoin d'être démontrée, au point de vue de l'histoire et surtout de l'art, il en est tout autrement, et nous pensons que, dans l'avenir, si l'art doit trouver des voies nouvelles, de nouvelles formules, il en sera redevable en partie à la création d'un musée aussi peu classique, que celui dont il est question³⁵. »

47 Ne peut-on voir là un programme encore actuel, non pas tant pour le seul musée du Quai Branly, lointain héritier du Trocadéro, que pour tous les musées des beaux-arts qui ne sont pas ouverts aux arts dits exotiques. Soldi avait une conscience aigüe de l'enjeu présent et à venir ; c'est tout l'objectif de son livre :

« Sous ce titre : *Les Arts méconnus*, nous ne pensons pas nous borner à plaider pour les œuvres des anciennes civilisations. Nous étendrons, au fur et à mesure du

développement des musées du Trocadéro, ce plaidoyer sincère non seulement en faveur du passé, mais du présent, pour certaines formes de l'art, principalement leur expression la plus moderne dont on empêche continuellement l'affirmation, que l'on est arrivé à tuer complètement, soit par indifférence, soit par une variété de goût vraiment incroyable. »

- 48 Il est intéressant de noter qu'il plaide à la fois pour les arts mineurs et pour les arts exotiques, car le mépris à leur égard repose sur des préjugés parallèles, issus du paradigme classique ; il convient de déboulonner tout autant le miracle grec que les « arts majeurs » ; d'ailleurs, longtemps l'architecture arabe, en particulier, n'a suscité d'intérêt que pour ses qualités décoratives, sa fantaisie ornementale³⁶... Soldi défend « le parti pris de chercher le beau partout où il se trouve, sans être influencé par des considérations d'origine, de genre, de pays ou de personnalité. »
- 49 Introduire l'Orient dans le champ de l'histoire de l'art passe par une ethnicisation des catégories et un relativisme historique. On assiste donc à un renversement des valeurs entre l'époque romantique et le dernier quart du XIX^e siècle. Dans l'imaginaire romantique, l'Orient occupait une place privilégiée comme lieu des origines aussi bien des religions que des langues et des arts : la foi en la « renaissance orientale » l'atteste, au même titre qu'un des sens du mot « orientalisme » employé pour désigner justement le « système de ceux qui prétendent que les peuples occidentaux doivent à l'Orient leur origine, leurs langues, leurs sciences et leurs arts³⁷ ». Mais cette dette devient rapidement inconciliable avec la conscience de sa supériorité qui taraude un Occident colonialiste : l'instauration du paradigme naturaliste et des principes évolutionnistes de transfert des compétences, de perfectibilité et de progrès est une solution pour rassujettir l'Orient. On n'en reste pas là : on entreprend aussi la dénaturation de ces arts, comme de ces peuples. Leur mise en scène a un arrière-goût d'exposition universelle, cadre où se déploie certes la rivalité « pacifique » des nations, mais aussi l'humiliation des Autres dans les sections coloniales et les spectacles exotiques.
- 50 Le poète Émile Verhaeren annonce en 1900, à propos de l'Exposition universelle de Paris, la mort de l'exotisme :
- « À l'exposition, les soirs d'illumination et de cohue, défilent l'Afrique et l'Asie. Un tintamarre – fifres, clairons, tambours – les annonce : elles arrivent en uniforme ; elles s'alignent en bon ordre ; elles marchent au pas militaire que l'Europe leur impose. Elles sont joviales et bonasses. Elles semblent, comme des enfants, fières du bruit qu'on leur permet de faire : leurs yeux luisent sous les torches et dans la poussière rouge. C'est une Afrique, c'est une Asie croque-mitaine, une Afrique et une Asie pour rire. On songe à des tréteaux et des coulisses, à une descente d'Orphée aux Enfers, à des batailles au feu de Bengale. Pourtant, ces gens-là viennent vraiment du Dahomey, du Tonkin, de Madagascar. Ce sont d'authentiques barbares, de sincères sauvages. Il n'y a ni fraude, ni tricherie ; malheureusement ils marchent comme des soldats à nous ; ils manœuvrent dans un décor factice ; ils sont façonnés, naturalisés, apprivoisés. Ce ne sont plus des exotiques. Et l'on peut craindre certes, qu'un jour, si la colonisation européenne s'universalise, le monde entier n'apparaisse tel qu'une énorme scène d'opéra-comique où les Jaunes et les Noirs joueront le rôle appris et n'apparaîtront plus que comme figurants et comparses.³⁸ »
- 51 La méconnaissance est poussée à son dernier terme, l'anéantissement par une réduction à l'état d'objet, par mise non seulement hors de l'historicité, mais bientôt aussi hors de l'ethnicité, de toute identité authentique. L'Europe a mis en place une temporalité universelle et s'arroge une maîtrise de l'espace planétaire : les savoirs apportés par les sciences humaines sont ordonnés et mis en cohérence par des

catégories qui ne laissent quasiment plus de place, pas même un interstice, à l'Autre en lui-même : il est intégré, apprivoisé. Le traitement des arts orientaux en est un bon exemple.

- 52 La « renaissance orientale », prévue ou espérée, malgré les objurgations de Péladan, n'a pas eu lieu ; nonobstant les tentatives de signaler des traités d'architecture indiens, l'architecture orientale n'a pas eu un Vitruve à gloser indéfiniment et l'orientalisme a manqué d'un Vasari. Aussi le paradigme classique s'est-il maintenu sous la forme d'un paradigme européocentriste, renforcé par les hiérarchies raciales en adéquation avec les aspirations de la discipline à la scientificité, mais aussi par la diffusion d'une sorte de vulgate historique dont on pourrait trouver une illustration dans le cours d'histoire de l'art que Salomon Reinach dédiait à ses auditrices de l'École du Louvre en 1904. Devant traiter en vingt-cinq leçons de « l'évolution des arts plastiques », il opère des choix significatifs, qu'il ne tient toutefois pas à assumer totalement... Il ne néglige pas l'art des grottes de Dordogne ou d'Altamira, mais rejette « l'art oriental » :

« Si je ne dis rien ici de l'art de l'Inde, ni de celui de la Chine, c'est que la haute antiquité qu'on leur attribue est une illusion. L'Inde n'a pas eu d'art avant l'époque d'Alexandre le Grand et, quant à l'art chinois, il n'a commencé à produire des chefs-d'œuvre qu'au cours du Moyen Âge européen. Les plus anciennes sculptures chinoises dont on puisse indiquer la date sont de l'an 130 environ après notre ère ; ce sont des œuvres influencées par une forme abâtardie de l'art grec qui s'était répandue peu à peu, des rives de la mer Noire, vers la Sibérie et l'Asie Centrale.³⁹ »

- 53 Propos ahurissants de la part d'un homme pourtant si savant et ouvert au cosmopolitisme.
- 54 Quant à l'architecture des Arabes, elle est traitée sur une page en conclusion de la leçon sur l'art byzantin et parallèlement aux arts slaves : c'est le réductionnisme habituel. Ces dames n'avaient donc pas besoin d'en savoir plus sur les arts orientaux. Décidément, il fallait la curiosité d'un Soldi ou d'un Viollet-le-Duc pour oser englober dans ses études les Orientaux, les Péruviens et les Russes...
- 55 L'histoire de l'art universitaire actuelle n'est pas très éloignée de la position de Reinach, car on n'y enseigne encore très peu les arts orientaux⁴⁰ et l'orientalisme y demeure une érudition qu'il est excusable de ne pas posséder. Péladan pourrait toujours s'insurger... Orientaux, Jaunes et Noirs (toutes catégories évidemment demeurées injustifiables), dans le processus de mondialisation, vont-ils continuer à jouer les « figurants » ?

NOTES

1. Charles GARNIER et Auguste AMMANN, *L'Habitation humaine*, Paris : Hachette, 1892, p. 887. URL : <http://www.purl.org/yoolib/inha/5482>. Consulté le 15 octobre 2013.

2. Émile SOLDI, « L'art au musée ethnographique », *L'art : revue hebdomadaire illustrée*, vol. 4, n° 1, T. 12, 1878, p. 307. URL : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1878_1/0350. Consulté le 7 novembre 2013.

3. Que l'auteur reprend en partie en 1881 sous le titre *Les Arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro*, Paris : Ernest Leroux, 1881. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39215b>. Consulté le 15 octobre 2013.
4. Jean-Claude GALEY, « Orientalisme et anthropologie », in Pierre BONTE et Michel IZARD (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 2004 (Quadrige. Dicos poche), p. 529.
5. *Ibid.*
6. Georges HARDY, *L'Art nègre. L'art animiste des noirs d'Afrique*, Paris : Laurens, 1927 (Art et religion).
7. *Ibid.*, p. 1.
8. Dominique JARRASSÉ, « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition », *Histoire de l'art*, n° 51, novembre 2002, p. 6.
9. Pierre LAROUSSE, « Orient » et « Orientalisme », in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 11, Paris : Administration du grand dictionnaire universel, 1874, citations p. 1466 et 1463. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205363w>. Consulté le 15 octobre 2013.
10. « Ce que nous entendons par l'Orient », *Revue de l'Orient. Bulletin de la Société orientale*, vol. 1, 1843, p. 6-8. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066360>. Consulté le 15 octobre 2013.
11. « But de la Société orientale », *ibid.*, non paginé. La Société s'oriente ensuite vers la colonisation, sous le titre de Société orientale, algérienne et coloniale.
12. Victor KARADY, « Le problème de la légitimité dans l'organisation historique de l'ethnologie française », *Revue française de sociologie*, vol. 23, n° 1, 1982, p. 18. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1982_num_23_1_3541. Consulté le 7 novembre 2013.
13. « *The Nineveh Marbles are very curious, and it is very desirable to possess them, but I look upon I that the value of the Nineveh Marbles will be the history that their inscriptions, if they ever are translated, will produce; because if we had one-tenth part of what we have of Nineveh art it would be quite enough as specimens of the arts of the Chaldeans, for it is very bad art... The less people as artists look at objects of that kind, the better.* », in *Houses of Commons*, « Minutes of... the Select Committee on the National gallery », *Parliamentary Papers*, 1852-1853, 31, p. 9050, cité par Frederik N. BOHRER, « Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 2, juin 1998, p. 345. URL : <http://www.jstor.org/stable/3051236>. Consulté le 15 octobre 2013.
14. Joséphin PÉLADAN, *La Décadence esthétique. L'art ochlocratique, salons de 1882 et 1883*, Paris : C. Péladan, 1888, p. 142. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81618k>. Consulté le 15 octobre 2013.
15. Claude LÉVI-STRAUSS, « Race et histoire », in *Anthropologie structurale deux : avec 13 schémas dans le texte*, [1^{re} édition 1973], Paris : Plon 1996 (Agora), p. 387.
16. Dominique JARRASSÉ, « Mythes raciaux et quête de scientificité dans la construction de l'histoire de l'art en France 1840-1870 », *Revue de l'art*, vol. 146, 2004, p. 61-72 ; Dominique JARRASSÉ, « Ethnisation de l'histoire de l'art en France 1840-1870 : le modèle philologique », in Roland RECHT, Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (dirs.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, actes du colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2-5 juin 2004), Paris : La Documentation française, 2008, p. 337-358.
17. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil, 2003 (Points. Histoire, 458), p. 19.
18. *Ibid.*, p. 27.
19. Or pour y arriver, François Hartog l'a bien senti également, il faut introduire des catégories « ethnologiques », voir son *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris : Galade, 2005, surtout la partie parue précédemment dans *Gradhiva*, n° 11, 1992.

20. Jean-Loup AMSELLE et Elikia M'BOKOLO (dirs.), *Au cœur de l'ethnie : ethnie, tribalisme et État en Afrique*, Paris : La Découverte, 1985 ; Jean-Pierre CHRÉTIEN et Gérard PRUNIER, *Les ethnies ont une histoire*, Paris : Karthala, 1989 (Hommes et sociétés, 11).
21. La notion d'ethnicité, voire de « nouvelle ethnicité », connaît des développements énormes dans les sciences sociales, dans un contexte de réflexion sur les modèles assimilationniste et pluriculturaliste, le plus souvent sans qu'elle soit mise en perspective historique et sans prise en considération de l'évolution de cette ethnicité au gré des moyens dont dispose le groupe pour se définir, qu'il s'agisse d'autodéfinition par recours à des savoirs de toute nature, des généalogies et des usages symboliques (ces moyens, c'est la culture), ou bien de définitions interrelationnelles où vont aussi jouer ces moyens, mais cette fois comme légitimation ; ici, le terme englobe ces évolutions de contenu, tente de penser l'ethnicité dans l'histoire. Voir les publications dans *Ethnicity*, les travaux de Anthony D. SMITH, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford : Blackwell Publishers, 1986 ; Anthony D. SMITH et John HUTCHINSON, *Ethnicity*, New York : Oxford University Press, 1996 ; en français, ceux de Philippe POUTIGNAT et Jocelyne STREIFF-FENART, *Théories de l'ethnicité suivi de Les groupes ethniques par Frederik Barth*, Paris : PUF, 1995 ; de Marco MARTINIELLO, *L'Ethnicité*, Paris : PUF, 1995.
22. Fredrik Barth, en particulier, insiste sur les frontières entre les groupes dans Frederik BARTH (dir.), *Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of culture difference (Results of a symposium held at the University of Bergen, 23rd to 26th February 1967)*, Bergen-Oslo : Universitets Forlaget ; Londres : Allen & Unwin, 1969.
23. Charles GARNIER et Auguste AMMANN, *L'Habitation humaine*, *op. cit.* (note 1).
24. D'où leur mention dans le tableau synoptique sous la rubrique « civilisations nées des invasions des Aryas : Indous », p. 887.
25. Friedrich RATZEL, *Anthropogeographie oder Grundzüge der Anwendung der Erkunde auf die Geschichte*, Stuttgart : Engelhorn, 1882. La partie sur les migrations est développée dans la réédition de 1899.
26. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art, suivi de Viollet-le-Duc et l'École des beaux-arts : la bataille de 1863-64 par Geneviève Viollet-le-Duc*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p. 15.
27. En particulier dans le collectif dirigé par Jean-Pierre CHRÉTIEN et Gérard PRUNIER, *op. cit.* (note 20).
28. Jean-Claude MARGUERON, « Le palais de Sargon : réflexions préliminaires à une étude architecturale », in Annie CAUBET (dir.), *Khorsabad, le palais de Sargon II, roi d'Assyrie*, actes du colloque (Paris, musée national du Louvre, 21-22 janvier 1994), Paris : La Documentation française, 1995 (Conférences et colloques. Louvre), p. 187.
29. Émile SOLDI, *op. cit.* (note 2), p. 3.
30. Louis-Amélie SÉDILLOT, *Histoire des Arabes*, Paris : Hachette, 1854, p. 433. URL : <http://books.google.fr/books?id=38KFQtfCirwC>. Consulté le 15 octobre 2013.
31. Henri LAVOIX, « La galerie orientale du Trocadéro », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 18, 1^{er} novembre 1878, p. 770. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031075>. Consulté le 15 octobre 2013.
32. Gustave LE BON, *La Civilisation des Arabes*, Paris : Firmin-Didot, 1884, p. 413.
33. Émile SOLDI, *Les Arts méconnus*, *op. cit.* (note 3), p. 269.
34. *Ibid.*, p. 309.
35. *Ibid.*, p. 14-16.
36. Dominique JARRASSÉ, « Féminité, passivité, fantaisie... Architecture et caractères des peuples orientaux au regard de l'Occident », in Nathalie BERTRAND (dir.), *L'Orient des architectes XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque (La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 22-24 mai 2003), Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2006, p. 75-94.

37. Pierre LAROUSSE, « Orientalisme », *Grand Dictionnaire universel*, *op. cit.* (note 9), vol. 11, p. 1466.
38. Émile VERHAEREN, « Chronique de l'exposition », *Mercure de France*, vol. 36, octobre-novembre 1900, p. 480-481. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201582q>. Consulté le 15 octobre 2013.
39. Salomon REINACH, *Apollo : histoire générale des arts plastiques professée à l'École du Louvre*, [1^{re} édition 1904], Paris : Hachette, 1913, p. 29, à la fin de la 3^e leçon sur l'Égypte, la Chaldée et la Perse. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2051727>. Consulté le 15 octobre 2013.
40. Par un retournement intéressant, d'ailleurs, l'École du Louvre actuellement ignore moins les arts orientaux que les universités, à l'exception de quelques-unes dotées de « spécialistes ». « Tableau synoptique », in Charles GARNIER et Auguste AMMANN, *L'Habitation humaine*, *op. cit.* (note 1), p. 887.
-

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : orientalisme, architecture et anthropologie, architecture et histoire, architecture et idéologie

Index chronologique : XIX^e siècle

AUTEUR

DOMINIQUE JARRASSÉ

Il est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Ses publications concernent surtout l'histoire de l'architecture du XIX^e siècle, particulièrement sur les villes d'eaux et les synagogues. Ses travaux actuels portent sur l'art juif et, dans la perspective de l'histoire de l'histoire de l'art, sur le processus d'ethnisation de la discipline aux XIX^e et XX^e siècles.

II. Expressions

Voyages du style : récits visuels et orientalisme en Angleterre à l'époque des Lumières

Nebahat Avcioğlu

- 1 L'histoire des relations culturelles entre l'Europe et le monde islamique constitue à nouveau un domaine d'étude dynamique, comme le montre la multiplication, ces dernières années, d'études savantes en histoire de l'art et de l'architecture¹. Au-delà du développement de la recherche sur le monde arabe et musulman, ces travaux témoignent de l'évolution profonde qu'ont connue nos façons de penser et de dire l'art et la culture en général. Ils engagent des problématiques historiques européennes comme moyen-orientales. Le cadre conceptuel qui leur est commun a été fortement conditionné par l'ouvrage d'Edward Said, *Orientalisme*, paru dès 1978. En insistant sur la nature essentiellement politique des phénomènes culturels, et en déconstruisant de manière critique les catégories d'Occident et d'Orient, plusieurs études dans le sillage d'E. Said ont soutenu que la notion de « culture nationale » n'est jamais exempte d'un rapport à une extériorité, mais qu'au contraire, c'est bien dans ce rapport qu'elle se constitue. Il semble bien que les études culturelles, c'est-à-dire les diverses pratiques disciplinaires se donnant pour objet commun les discours (textuels, visuels, etc.) construisant l'idée de culture nationale, ont connu ce que nous appellerons un « tournant saidien ». Ce dernier se caractérise par la conviction que l'identité culturelle, loin d'être une dimension immédiate ou naturelle, ou encore abstraite, est un ensemble complexe de constructions pour partie contingent et pour partie déterminé par la relation à un « autre » – et à un autre éminent ou capital². La relation entre une culture et son « autre » n'est jamais transparente ou évidente ni guidée par une seule catégorie de questions : le « soi » et l'« autre » sont des entités mouvantes et instables, si bien qu'il s'agit plus d'un rapport de rapports, d'une différence de différences, plutôt que d'une opération à sommes fixes. La compréhension approfondie des processus d'émulation entre cultures requiert la spécification de l'objet comme le cadre de l'étude³. Nous étudions ici les processus de perception et d'émulation de formes architecturales turques en Angleterre. Les subtilités de ces mécanismes

culturels sont plus aisément perceptibles sur une longue durée – car chaque génération a ses propres manières et méthodes pour s'appropriier, défier, interpréter l'« Orient » selon qu'elle est marquée par un type d'autorité politique, un système épistémologique, un rapport au savoir, des modalités d'évolution du goût comme des catégories esthétiques, ou encore l'état de ses conditions sociopolitiques – nous en étudierons l'évolution entre les Lumières et l'époque victorienne. Notre analyse portera d'abord sur un objet négligé par l'historiographie, communément appelé la Tente turque, et qui fut construit en 1742 dans les célèbres jardins de Vauxhall, à Londres, qu'on désignait comme jardins de plaisir ou *pleasure gardens* (fig. 1-2). Nous examinerons ensuite brièvement l'introduction des bains turcs en Angleterre au XIX^e siècle. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agira de relier l'examen technique et stylistique des bâtiments à celui des discours dans lesquels cette construction prend place et fait sens.

1. Johann Sebastian MÜLLER d'après Samuel WALE, *A general Prospect of Vaux Hall gardens, shewing at one view the disposition of the whole gardens*, c. 1751, gravure.



Londres, Government Art Collection

2. Johann Sebastian MÜLLER d'après Samuel WALE, *Vauxhall gardens, shewing the Grand Walk at the entrance of the Garden, and the Orchestra with the Musick Playing*, 1751, gravure.



Washington D.C., National Gallery of Art.

La Tente turque dans les jardins de Vauxhall

- 2 Voisins depuis la conquête de Constantinople par Mehmed II en 1453, l'Empire ottoman et l'Europe ont joué l'un pour l'autre le rôle d'*alter ego* politique et culturel durant plusieurs siècles. Les spécialistes de la Renaissance ont analysé depuis longtemps le poids de l'Empire ottoman dans les formulations d'une identité culturelle européenne spécifique et vice versa⁴. Toutefois, la même attention n'a jusqu'à présent pas été portée aux périodes suivantes. Il a été soutenu que l'équilibre des forces en présence fut définitivement altéré en faveur de l'Europe après la défaite ottomane aux portes de Vienne en 1689. Depuis le XIX^e siècle, l'historiographie se focalise principalement sur la domination coloniale européenne au Proche-Orient, et bien que les Ottomans n'aient jamais été colonisés, les relations entre eux et l'Europe sont, dans ce contexte, dépeintes comme une relation de pouvoir asymétrique. Les Ottomans sont d'autant plus facilement décrits comme une société régressive et troublée qu'ils adoptent progressivement mais ouvertement un mode de vie européen. Par contraste, l'Europe est dépeinte comme se protégeant activement des influences turques⁵. Cette image téléologique de l'Empire turc comme voué au déclin et de l'Europe comme modèle du progrès est due notamment à l'absence d'intérêt pour une analyse historique des relations culturelles entre les deux entités durant les XVII^e et XVIII^e siècles. Elle est aussi liée aux idéaux de rationalité, liberté et progrès que le discours de l'Europe des Lumières construit en réaction à l'absolutisme et dans lequel il agence son identité ainsi que l'image qu'il se fait du continent et de sa culture⁶. Ce furent souvent les monarques et les aristocrates qui jouèrent un rôle important dans la constitution de la culture ottomane comme objet d'intérêt. Les *Turqueries*, terminologie européenne désignant un ensemble de productions artistiques et architecturales du XVIII^e siècle qui

trahissent une influence turque, sont le plus souvent improprement considérées comme une simple mode passagère, ayant donné lieu à un type de discours particulier : l'exotisme. Ce dernier a le plus souvent été étudié comme un phénomène politiquement bénin et culturellement inconséquent. Il est généralement admis, par exemple, que le style ou la manière turcs dans l'édification de bâtiments en Europe ne se rapportait à rien d'autre qu'à la dénomination d'ornements temporaires de parcs et de jardins, comme ceux de Lunéville en France, ou de Vauxhall et de Kew en Angleterre, alors que chacun de ces jardins était en réalité une commande royale. Les interprétations les plus légères des usages de formes orientales furent le fait d'historiens de l'impérialisme de la fin du XIX^e siècle. Dans ses travaux sur l'orientalisme et les arts, John MacKenzie dénie ainsi toute spécificité aux pratiques du XVIII^e siècle, les résumant à « un moyen de flatter les sensibilités et de développer le champ d'expérience des aristocrates. » Il soutient que, par leur nombre, les monuments à la mode orientale de la fin du XIX^e siècle « étaient à bien des égards les plus intéressants, dans certains cas les plus résistants, et certainement les plus suggestifs en termes de messages et d'idées⁷. » Cette approche strictement quantitative du prétendu exotisme du XVIII^e siècle laisse de côté les manières dont les édifices qui y furent construits, et qu'on dit « isolés » (en réalité, ce sont des commandes royales pour la plupart et non aristocratiques comme le croit J. MacKenzie), manifestaient l'émergence de problématiques nouvelles. Afin d'éviter ce type de généralisations, une question ontologique trop abstraite « qu'est-ce que l'exotisme ou l'orientalisme ? » devrait être remplacée par une autre, plus modale : « comment ces pratiques permettent-elles, ou subvertissent-elles, la négociation d'une identité ? ». Une autre interrogation sous-jacente à la précédente apparaît : comment l'identité culturelle se fonde-t-elle sur ces pratiques pour s'imposer ou, au contraire, se trouve-t-elle englobée ou fertilisée par l'« autre » ? Le chantier critique ainsi constitué relie étroitement les pratiques exotiques ou orientalistes au lieu de leur énonciation et rend inadéquate toute hiérarchisation entre les périodes historiques. Nous voudrions démontrer ici qu'au XVIII^e siècle, en Grande-Bretagne, l'émulation de l'architecture ottomane ne se résume pas à être « influencée » par un « autre » largement fantasmé, ni à sacrifier servilement à une prétendue mode européenne – les *Turqueries*, comme ancêtre de l'orientalisme – mais plutôt qu'il s'agit là d'une stratégie esthétique objectivant une pure altérité capable de constituer un espace discursif dans lequel négocier et produire les éléments de sa propre identité. Un tel espace discursif n'est pas sans faire penser à une case vide, pour employer une métaphore structuraliste, ménagée à l'intérieur de l'espace européen par l'émulation d'un style étranger, aux fins d'y rejouer son identité⁸. Il est donc crucial d'isoler et d'analyser les stratégies discursives de cette objectivation croisée entre Europe et Orient, ainsi que les formes de production de savoir architectural auxquelles elles donnent lieu dans l'Angleterre du XVIII^e siècle.

- 3 L'analyse des récits de voyages dans l'Empire ottoman se révèle très productive. Ces textes, de plus en plus nombreux pendant le XVIII^e siècle, fournissent aux Européens des trames narratives sur lesquelles tisser divers commentaires politiques sous couvert de comédies ou de tragédies. Ils jouent également un rôle de première importance dans le développement de la connaissance architecturale. Les voyageurs et savants européens font des relevés avec des mesures précises, assurent l'archivage d'antiquités délabrées, tentent d'hypothétiques restaurations et collectionnent les objets découverts sur les territoires ottomans. L'attention des voyageurs est progressivement attirée vers la

culture architecturale turque, ce qui n'avait été que rarement le cas pour leurs prédécesseurs. L'obsession typique du XVIII^e siècle consistant à « observer le monde » fut ainsi conditionnée par l'anticipation d'une publication par ces voyageurs. Le lecteur prenait connaissance des notes et esquisses prises en situation en dehors de tout rapport au lieu de leur prélèvement⁹. Une fois ces transports directs effectués, les textes de la littérature de voyage devinrent objets de discours et d'étude. La représentation inadéquate de l'architecture orientale en Europe est due à la comparaison hasardeuse, car trop rapide et superficielle, des monuments édifiés en Europe d'après leurs prétendus modèles orientaux sans prendre en compte le régime discursif – proprement littéraire, même s'il présente des éléments techniques – de la transmission de savoir.

- 4 Les descriptions d'Istanbul ont été un motif récurrent de ces représentations. Elles portaient essentiellement sur les antiquités, la botanique et l'architecture, avec un intérêt principalement centré sur les palais, mosquées (surtout l'ancienne basilique chrétienne de Sainte-Sophie), bains publics, marchés couverts ou bazars, aqueducs et demeures privées. Cette hiérarchie de l'intérêt porté à des types de bâtiments est inversée durant le XIX^e siècle, allant maintenant du domestique au monumental et reflétant ainsi les évolutions dans les conceptions et pratiques architecturales au sein de la culture britannique. Les conventions propres aux récits de voyage comme genre littéraire déterminèrent les tentatives européennes de pratiquer l'architecture turque en ce qu'elles en agençaient directement la source épistémologique. Ceci explique pourquoi les types d'édifices copiés, et plus encore les manières de les incorporer dans les vocabulaires architecturaux européens, évoluèrent radicalement entre le XVIII^e et le XIX^e siècle à mesure que le genre littéraire du récit de voyage se transformait. Si le vocabulaire des observations et notamment celui des notations comme des descriptions architecturales était limité, ces dernières étaient déterminées par une constante que nous appellerons les *règles implicites du voyageur*. La plupart des observateurs européens confrontés à des coutumes inédites pour eux avaient recours à des expressions et une terminologie familières afin de réduire la différence et faire œuvre de communication pour leurs lecteurs. Le mot « kiosque » (*köşk* en turc) fut d'abord rapporté à une notion commune et traduit en anglais comme en français par « tente » ou « pavillon ». Il fut aussi au même moment directement introduit dans les langues européennes et dûment répertorié. Il servit de dénominateur commun à la description de l'architecture palatiale turque¹⁰. Il convient maintenant d'analyser le contexte politique britannique au moment de la création de Vauxhall.
- 5 Il est généralement accepté que Jonathan Tyres loua les jardins de Vauxhall, propriété du prince de Galles, en 1736, et qu'il les ouvrit au public l'année suivante. Il est moins connu que ces jardins acquirent la réputation de paradis turc (*Turkish Paradise*) avec la publication en 1741 d'un pamphlet politique, *Turkish Paradise or Vaux-Hall Gardens* (fig. 3). Les récents aménagements des jardins étaient décrits comme analogues aux progrès et améliorations politiques devant découler de la prochaine accession au trône du prince de Galles, Frederick. Ce dernier était le propriétaire de Vauxhall et devint vite une figure familière des jardins¹¹. Ignorant ce contexte politique, l'historiographie traditionnelle des jardins prend cette appellation de *paradis turc*, comme celle de *Tente turque*, pour preuve de la frivolité de l'entreprise. Les aphorismes de Patrick Conner, par exemple, ont eu pour effet d'empêcher tout intérêt sérieux pour l'architecture déployée dans les jardins. Selon Conner, Vauxhall, par sa qualité de lieu public, était

« un emplacement crédible pour un édifice futile et pseudo oriental¹² ». Il ajoute que « “Turc” dans ce contexte n’implique pas nécessairement une quelconque affinité avec l’architecture turque, ni même avec le monde islamique...¹³ ». J. Sweetman soutient que « sans aucun doute, la dénomination turque faisait simplement partie du stimulus imaginatif¹⁴ ». Il est aisé de repérer la tautologie qui tient lieu ici d’analyse raisonnée : les édifices du jardin sont frivoles car les jardins étaient appelés Paradis turc et en raison de la frivolité des édifices, les jardins étaient appelés Paradis turc... Les chausse-trappes d’une telle approche orientaliste sont signifiantes et doivent être étudiées avec soin. Ces interprétations ignorent le contexte politique de ces expressions et oublient la nécessité de se reporter aux récits des voyageurs pour donner sens à ces dénominations : en particulier les descriptions du palais de Topkapı, siège des sultans ottomans, qui était perçu dans l’Empire comme un paradis turc (fig. 4). Robert Withers apprend à son lecteur que les jardins de Topkapı, par la profusion de leur agencement, l’abondance des compositions florales et végétales, enfin par l’omniprésence de fontaines, avaient été expressément conçus comme une image du paradis terrestre :

« Là, relevant des appartements et logis susmentionnés du Roi, se trouvent de magnifiques jardins avec toutes sortes de fleurs, et des fruits qu’on ne trouve qu’ici ; avec de très plaisantes allées, bordées de hauts cyprès sur chaque côté ; et des fontaines de marbre en une telle abondance, que presque chaque allée en compte deux ou trois ;... et le jardin ne devra pas être dénommé (durant cette plaisante distraction) autrement que Paradis¹⁵. »

3. Page de titre.

THE
TURKISH
PARADISE
 OR *10127**
VAUX-HALL GARDENS.

Wrote at *VAUX-HALL* last Summer.

THE
PRINCE and PRINCESS of WALES,

With many **PERSONS** of Quality and Distinction being in the
 Gardens.



L O N D O N :
 Printed for T. COOPER, at the *Globe* in *Pater-Noster-Row*.
 MDCCXLI.

[Price Six-pence.]

29.

Turkish Paradise or Vaux-Hall Gardens (anonyme), Londres, 1741.

4. Cornelius LOOS, Vue panoramique du palais de Topkapı, Istanbul, 1710.



Stockholm, National Museum, NM THC 9113.

- 6 Près de trente ans plus tard, Vauxhall tentait d'harmoniser un style particulier d'architecture et d'organisation de bâtiments rappelant fortement cette description du paradis turc. La Tente turque marquait une référence visuelle directe à Topkapı, dont les caractéristiques architecturales avaient été maintes fois décrites dans ces mêmes récits de voyage. Plus tard, Withers mentionne en effet que :

« ...dans ce *Sérail* se trouvent plusieurs salles majestueuses appropriées aux saisons de l'année ; la plupart sont construites sur terrain plat ; quelques-unes sur les collines qui sont là : et d'autres encore sur le bord de mer, qui sont appelées *Kiosks*, c'est-à-dire des salles disposant d'une belle vue, ou (comme nous les appelons) des salles pour festoyer...¹⁶ »

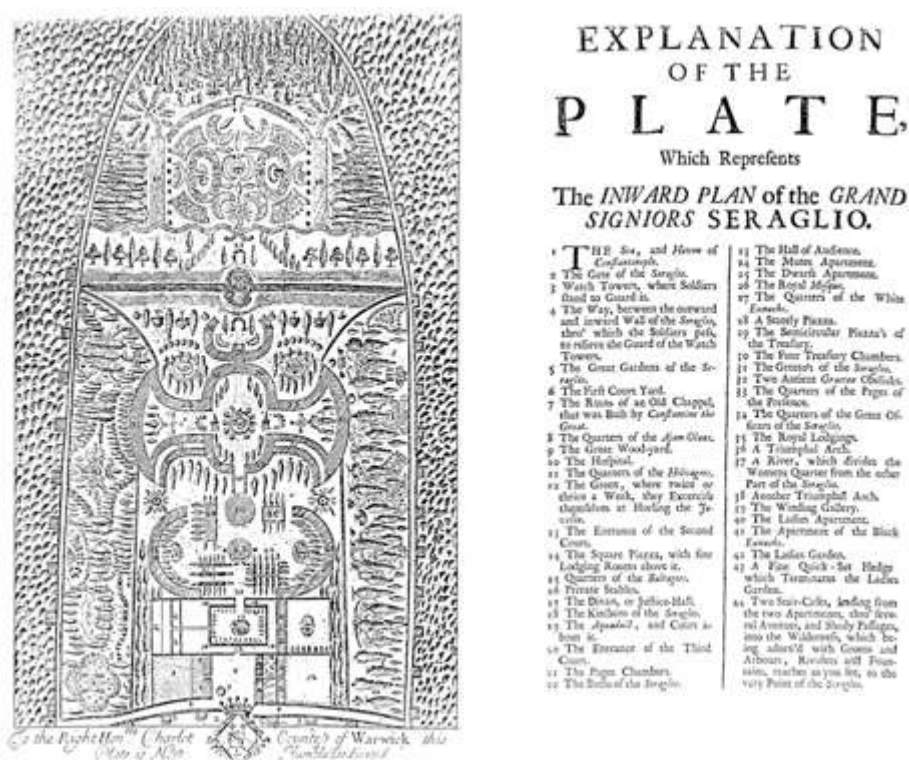
- 7 Si certains voyageurs reliaient Topkapı à la notion d'un paradis terrestre, d'autres prétendaient que le paradis selon les Musulmans était "*o'er spread engagingly with lofty Palaces. [agréablement parsemé d'augustes palais]*"¹⁷. Dans la section consacrée aux croyances musulmanes de son récit de voyage, *A Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire*, Aaron Hill, qui faisait partie du cercle réuni autour du projet de Vauxhall, donne une définition précise du paradis selon les Turcs :

« LE PARADIS est conçu par les Turcs comme un vaste terrain, parsemé de manière accueillante d'imposants Palais, d'attrayantes Ombres, de murmurantes Fontaines, de rafraîchissantes Grottes, de Berceaux de verdure et de Prés fleuris, magnifiquement apprêté d'Arbres en Or et de Rochers en Diamant ; [...] ¹⁸ »

- 8 Cette description servit non seulement à fixer le vocabulaire concernant les jardins mais contribua aussi à l'esquisse architecturale générale. La gravure représentant le plan de Topkapı dans l'ouvrage de Hill montre une distribution schématique d'édifices organisés plus ou moins asymétriquement autour de places semi-circulaires (fig. 5)¹⁹. Hill, comme Aubrey de La Motraye avant lui, dont le récit de voyage en Orient avait été illustré par William Hogarth (impliqué aussi dans l'établissement et la décoration des jardins de Vauxhall) insista sur ces places semi-circulaires dans sa description de l'organisation des édifices à Topkapı. Il décrit les "*Apartments of the Powerfull White Eunuchs...in the shape of large Half-moons, embracing, as it were the other buildings with their horns or corners [appartements des puissants eunuques blancs... en forme de vaste demi-lune, embrassant semble-t-il, les autres édifices de leurs cornes ou pointes]*"²⁰. À Vauxhall, on constate une asymétrie intentionnelle dans la taille, le style et la disposition des édifices, qui sont organisés en unités semi-circulaires (fig. 6). Ici, comme dans les autres résidences du Prince Frederick, les formes semi-circulaires et en croissant pointent ostensiblement vers l'Orient. William Kent fut l'architecte de la résidence personnelle de Frederick, Carlton House, puis des jardins de Kew, également réputés pour leur architecture « exotique » ; il est alors tentant d'émettre l'hypothèse

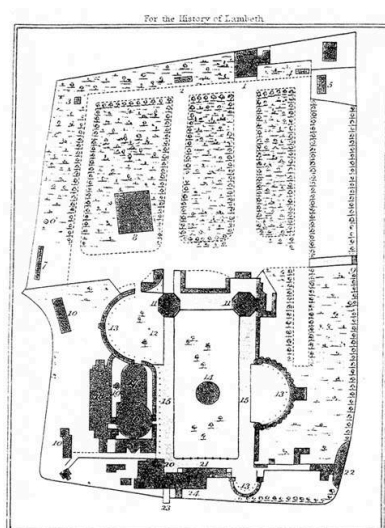
qu'il fut responsable du dispositif semi-circulaire de Vauxhall. À Vauxhall, le *Grove* (ou petit bois d'agrément) avec ses deux bâtiments principaux, la Tente et le temple de la Musique, semble faire écho à la gravure de Hill et à ses descriptions du bosquet à Topkapı. Hill décrit ladite seconde cour comme celle de la Salle des audiences (Hall of audience) et « Au-dessus de la Salle des Audiences, [...] entre les côtés Nord-Est de deux larges *Demi-Lunes*, [...] se tient une *Mosquée*, dont les *Tours* et les *Coupoles* sont richement dorées, et le Bâtiment est entouré d'un charmant *Bois* de hauts *Cyprès*²¹ ». Vauxhall suit un dispositif similaire non seulement par la distribution des bâtiments mais aussi par la thématique symbolique et religieuse. À la place de la mosquée, le temple de la Musique joue le rôle d'espace religieux. La musique au début du XVIII^e siècle était considérée comme propre à élever et améliorer l'esprit de l'individu et donc comme un pivot du renouveau de la société et de son harmonie. De la même façon, la Tente qui servait de salle à manger à Vauxhall et la Chambre d'audience à Topkapı étaient toutes deux des lieux de rassemblement.

5. H. HULSBERGH, *The Inward Plan of the Grand Signiors Seraglio*, 1710, gravure.



Aaron HILL, *A Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire*, Londres, 1710.

6. The Plan of the Royal Gardens, Vauxhall, 1822, anonyme.



VAUXHALL GARDENS.

1 Fire work Tower	13 Circles of Boxes
2 Evening Star	14 Orchestra
3 Hermitage	15 Colonnade
4 Smugglers Cave	16 Rotunda
5 House in which Mr Barrett died	17 Picture Room
6 Statue of Milton	18 Supper Room
7 Drainspoutery	19 Ice House
8 Theatre	20 Bar
9 Chinese entrance	21 Princes Pavilion
10 Artificers work shops	22 Entrance
11 Octagon temples	23 Water Gate
12 Fountain	24 House

Published by J. Allen, Printer, R. and K. Kennington.

Collection des Archives du duché de Cornouailles.

- 9 Les Tentés, les Pavillons et les formes en demi-cercle présentent des traits caractéristiques que le public du XVIII^e siècle n'aurait eu aucune difficulté à associer à l'architecture ottomane. D'après John Lockman, l'auteur de *A Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall*, publié en 1751, l'année de la mort de Frederick, la Tente turque fut construite sur un plan carré et réalisée « dans un style tout à fait élégant ; dessinées par un ingénieux Artiste, qui a un heureux Talent pour de telles Œuvres²² ». La forme et l'apparence de l'édifice présentaient une forte affinité avec les descriptions des kiosques faites par les voyageurs (fig. 7). En la nommant « Tente », on ajoutait une affinité linguistique à celle évidente de l'image ou du symbole visuel. Le voyageur Cornelius Le Bruyn observe que « le mot Kiosk dans la Langue Turque, signifie une Galerie couverte, car ils ne sont souvent rien d'autre que des Colonnes rangées en carré avec des Galeries tout autour et couvertes d'un Toit sous Forme d'une Tente²³ ». Adoptant la comparaison avec les remarquables descriptions de Lockman et de Le Bruyn, Antonio Canaletto représente dans *Vauxhall Gardens* (c. 1750), la Tente comme édifice d'état, distinct des bâtiments voisins par un toit bleu et des dorures (fig. 8-9). À la place du panache de plumes, emblème traditionnel du Prince de Galles censé décorer le sommet du dôme dans la description de Lockman, Canaletto articule le dôme à la manière d'une couronne royale, comme pour attester le statut implicite de son propriétaire et les origines monarchiques de l'édifice. La connotation introduite par Canaletto se remarque quand on compare son œuvre à la gravure de Johann Sebastian Muller d'après Samuel Wale, dans laquelle la Tente est plus correctement représentée structurellement, avec un support octogonal sur lequel repose la coupole surmontée du panache de plumes (voir fig. 2).

7. LEVNI, Le kiosque Aynalıkavak sur la Corne d'Or.



Surname-i Vehbi (album), c. 1720, musée du palais de Topkapı.

8. Antonio CANALETTO, *Vauxhall Gardens: The Grand Walk*, c. 1751, huile sur toile.



Collection privée.

- 10 Ce rapport entre Vauxhall et les descriptions des voyageurs ayant vu le palais turc atteste le processus d'émulation et justifie une étude de l'imagerie monarchique de Vauxhall en tenant pleinement compte du rôle du prince de Galles, Frederick, comme

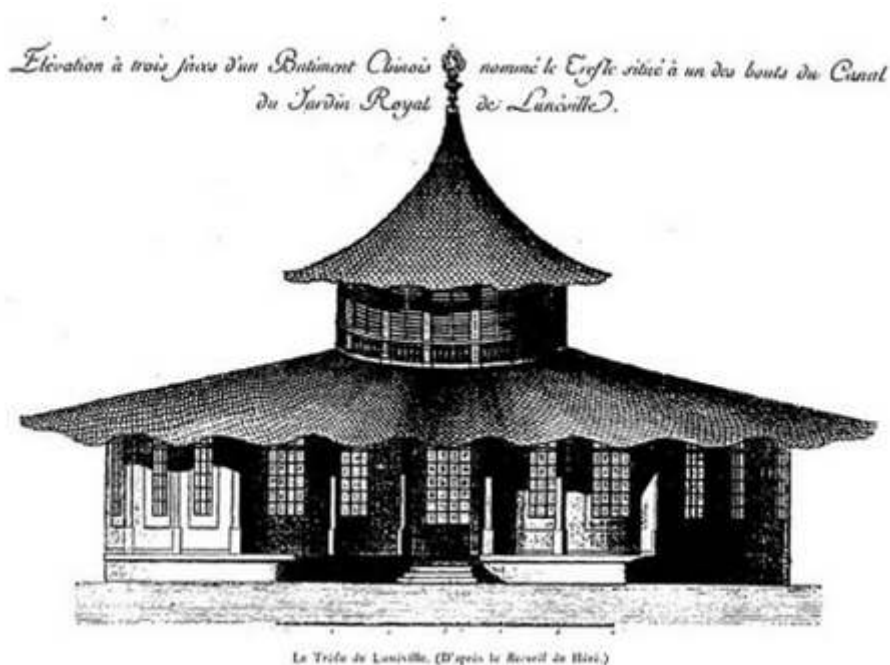
commanditaire plus ou moins occulte des jardins. Dans l'historiographie, la relation de Frederick à ces derniers a d'abord été obscurcie par une lecture strictement marxiste des jardins. Des auteurs tels que David Solkin, dans son ouvrage *Painting for Money*, se rapportant à des théories de l'espace public bourgeois, ont soutenu que les jardins étaient un lieu nouveau où la transformation artistique et sociale de ce qui relève de la sphère publique, propre au XVIII^e siècle, était le plus visible. Si la tendance à mésestimer la relation entre la situation politique de Frederick et les jardins peut s'expliquer par le fait qu'étudier un investissement royal serait nécessairement contraire à une lecture marxiste, une sensibilité orientaliste a joué un rôle déterminant dans cette orientation historiographique. Le fait que Vauxhall était souvent désigné comme un paradis turc amena plusieurs à y voir des jardins populaires plutôt que royaux. On rend ainsi faussement équivalents une appellation et des formes islamiques avec la notion de repos lascif et paresseux. Solkin, par exemple, écrit :

« l'usage des épithètes "turc" et "mahométan" pour caractériser Vauxhall, comme c'est d'abord le cas dans la description que fait Addison, semble se fonder sur la notion musulmane de paradis comme royaume illimité de délices sensuels et sexuels. De tels termes dénotent aussi les jardins comme l'"autre" du monde actuel dans lequel ils existent et dont ils tirent leur clientèle.²⁴ »

- 11 En évoquant le pamphlet que Joseph Addison publie en 1712 sur le « paradis Mahométan », qui précède l'établissement de Vauxhall d'une vingtaine d'années et la conception de son architecture d'une trentaine d'années, Solkin fait comme si la métaphore d'Addison était une conséquence directe de ce que sera l'architecture des jardins alors qu'ils n'existent même pas²⁵ ! En réalité, les jardins anglais du début du XVIII^e siècle devaient leurs thèmes de paradis à des sources classiques (les Champs-Élysées) plutôt qu'à des sources bibliques (le jardin d'Éden). Ces références s'organisaient autour de la conception des temples, qui pouvaient être des jalons ou des guides vers les Champs-Élysées, comme l'atteste l'œuvre de William Kent à Stowe en 1735²⁶. En rapportant Vauxhall à cette tradition de paradis terrestres, il est donc remarquable que ces jardins aient été dénommés paradis turc plutôt que Kenzie. Cette fois, c'était la Tente turque qui servait de guide vers le paradis plutôt que le temple !
- 12 Cette dernière faisait directement concurrence à d'autres kiosques construits à la mode turque à travers l'Europe²⁷. En France, l'ancien roi de Pologne Stanislas Leszczyński construisit toute une série de pavillons inspirés de l'architecture turque dans son duché de Lorraine et de Bar (fig. 9, cette figure contient une légende interne mentionnant un « bâtiment chinois », parce que les adjectifs « chinois » et « turcs » étaient employés comme synonymes)²⁸. Les motivations de Stanislas étaient avant tout monarchiques, puisqu'il avait été déposé deux fois en Pologne. La culture dans laquelle il évoluait, marquée par l'absolutisme de Louis XIV, était extrêmement sensible aux représentations du pouvoir royal. Bien que le prince Frederick, propriétaire des terrains de Vauxhall, fût l'héritier légitime du trône d'Angleterre, les questions de visibilité politique étaient devenues une préoccupation majeure des monarques avec l'avènement de la dynastie des Hanovre. Celle-ci succéda à la maison des Stuart en 1714 et était non seulement étrangère au pays sur lequel elle venait régner mais devait partager son pouvoir avec le Parlement de Westminster et les élites locales²⁹. Frederick arriva en Angleterre en provenance de la cour de Herrenhausen l'année où Jonathan Tyres loua les jardins afin de les aménager et de les ouvrir au public. John Ruch suggère que Tyres avait fait allégeance à Frederick qui, dans les mois qui suivirent son arrivée, était déjà à la tête d'une faction contre le roi et son premier ministre, Sir Robert

Walpole³⁰. Frederick demeura à l'épicentre de la politique britannique de 1736 à sa mort prématurée en 1751. À peine arrivé, il fit la connaissance des militants anti-Walpole les plus influents et actifs, tel Henry St. John, vicomte de Bolingbroke, qui le déclara immédiatement roi-patriote idéal³¹. À la suite de cet événement, les relations déjà passablement mauvaises entre Frederick et ses parents se dégradèrent complètement³². L'animosité avait apparemment débuté dès la naissance de Frederick. Selon une rumeur, la reine Caroline avait porté l'enfant de l'un de ses deux serviteurs turcs lorsqu'elle vivait encore à Herrenhausen. La véracité de cette rumeur est moins importante que la haine de la reine pour son fils et que ses tentatives répétées pour le déposséder du trône au profit de son frère cadet³³. Comme bien des œuvres littéraires et critiques de l'époque, la pièce de David Mallet, *Mustapha: A Tragedy*, jouée au théâtre royal à Drury-Lane en 1739 et dédiée à Frederick, peut être lue comme un pamphlet politique concernant à la fois les origines de la dispute entre le prince et sa famille et les affaires d'état de l'époque. La pièce met en scène le sultan ottoman du XVI^e siècle Soliman le Magnifique et son fils Mustafa Çelebi. Süleyman est montré comme un souverain pieux mais « corrompu par les Artifices de Roxolana », la sultane sa femme, qui désirait voir son fils cadet hériter du trône et insistait auprès d'un complice pour qu'il assassinât son aîné, Mustapha, favori de Süleyman. Même sans tenir compte de l'image turque dont Frederick était affublé, les contemporains n'auraient eu aucune difficulté à l'associer à Mustapha. Selon Lord Hervey, la reine Caroline, non contente de favoriser le jeune frère de Frederick, avait souhaité publiquement la mort de son aîné³⁴.

9. Emmanuel HÉRÉ, *Trèfle [le kiosque], 1738.*



Recueil des plans [...] à Lunéville en Lorraine, Paris, 1750-1753, vol. 1, pl. 17.

- 13 Si le message de la pièce n'était pas totalement transparent, son intention politique était portée à son paroxysme dans la brochure historique qui l'accompagnait. Ce texte était rempli de remarques agressives à l'encontre de Walpole, qu'on accusait de corruption et dont on déplorait qu'il fût encore en place. La façon dont le régime

ottoman dépend du mérite de ses dirigeants est également mentionnée comme une vertu contrastant avec le népotisme occidental :

« ... en *Turquie* la Naissance est rarement considérée, mais le plus grand Mérite s'élève aux Postes les plus hauts, contrairement aux Règles en vigueur dans d'autres Nations, où *Pots-de-vin* et *Faveurs* soutiennent les Incapables³⁵. »

- 14 Vauxhall, à l'instar de la pièce, devint un lieu public couru et l'instrument d'une propagande politique. En 1741, George Bickham le Jeune republia sous le pseudonyme de M. Ramano son texte *The Adieu to the Spring-Gardens* sous la forme d'un journal illustré distribué dans le jardin. Il s'agissait d'une satire mordante de Walpole, finalement contraint à la démission l'année suivante en 1742³⁶. Frederick devint alors réceptif au programme politique des Country Whigs et aussi à leurs vues en matière culturelle. Il s'adonna aux activités propres à l'aristocratie, collectionna et commandita des œuvres et surtout s'enticha d'architecture paysagère. Ce qui le distinguait d'autres aristocrates fut qu'il choisit d'installer son jardin idéal au sein de la cité plutôt qu'en dehors ou en périphérie – c'est-à-dire de le rendre accessible à des populations diverses et de lui assurer une visibilité politique maximale. D'autre part, en lui donnant un style turc, il l'instituait comme la base d'une distinction visuelle et symbolique, c'est-à-dire *de facto* politique. D'après Linda Colley, « il se constitua une image, subtil et déterminant mélange de splendeur et de domesticité triomphante³⁷ ». Avec son architecture palatiale turque et son iconographie impériale, Vauxhall était sans précédent en Angleterre. Cette pure nouveauté que les jardins représentaient peut être interprétée comme la case vide délibérément introduite par Frederick dans le jeu du pouvoir comme système de formes symboliques et grâce à laquelle il pouvait mieux négocier son identité et sa position, en décodant puis recodant les valeurs sociales, politiques et culturelles de son temps³⁸. Paradoxalement et grâce à ce jeu subtil de formes étrangères, il assit sa réputation de roi « patriote » sur la manipulation de la rhétorique architecturale de l'« autre » culturel, à savoir le turc. Comme Rousseau et Porter l'ont soutenu, « via la notion d'exotisme... la tendance européenne à fantasmer trouvait une licence légitime qui lui était ailleurs refusée³⁹ ». Cependant cette légitimité dépendait aussi de la virtuosité avec laquelle Frederick était capable de jouer du système symbolique proprement anglais, afin d'éviter d'être complètement hors de propos. On peut ainsi voir à Vauxhall comment le prince, tout en instituant un vocabulaire architectural radicalement inédit car fondé sur le modèle impérial ottoman, prend garde de ne pas rejeter les valeurs traditionnelles anglaises mais plutôt de les « hybrider » en se référant par exemple à des termes et des thèmes déjà existants (comme le jardin d'Éden ou les Champs-Élysées). Ce travail de synthèse est ce qui rend compatibles une distinction et l'établissement d'une légitimité personnelle.
- 15 Les Européens ayant voyagé dans l'Empire ottoman et qui connaissaient l'Âge d'or d'Ovide et les Champs-Élysées d'Homère invoquaient les similitudes entre les notions classique et musulmane du concept de paradis, qu'ils reliaient aussi aux coutumes des Turcs. En 1615, le voyageur et poète George Sandys écrit que “*it is to be more than conjectured; that Mahomet grounded his devised Paradise, upon the Poets invention of Elysium*”⁴⁰. La conception la plus partagée par les voyageurs était que les Ottomans avaient hérité et préservé le legs culturel antique. Lady Mary Wortley Montagu décrit par exemple l'héritage classique propre à la culture ottomane comme intemporel et de nature à élucider d'obscurs passages de textes anciens⁴¹. Un autre rapprochement entre la culture classique et les Ottomans fut effectué par Lockman lorsque celui-ci se référa à la Tente turque comme à celle de Darius :

À voir cette Tente, l'on pense à Issus Plain,
Où s'enfuit Darius, la moitié de ses Perses tombés,
Quand les Reines avisèrent le Fils Victorieux de Philippe,
Et, pleurant, Sisygambis implora son Aide⁴².

- 16 Ces associations ainsi que la familiarité du vocabulaire servant à décrire l'architecture ottomane dans la littérature de voyage légitimaient la pratique des turqueries par Frederick. Il est ici crucial de remarquer que, tandis que l'architecture de Vauxhall rappelle les descriptions de Topkapı par des voyageurs, les descriptions de Vauxhall évoquent un récit de voyage, renforçant ainsi la notion de codage et de recodage de la culture nationale anglaise évoquée plus haut, de même que la porosité entre discours verbal et discours visuel. Le *Sketch* de Lockman se lit à la fois comme la description d'une cour aristocratique et un récit de voyage rapportant la splendeur et la variété de styles architecturaux étrangers. Splendeur et variété qui rappellent aussi bien le texte de Withers, *A description of the Grand Signour's Seraglio déjà cité, que celui de Fischer von Erlach, A plan of civil and historical architecture, in the representation of the most noted buildings of foreign nations, both ancient and modern* (1737), comme si le *Sketch* en faisait la synthèse. Se fondant sur les règles du genre en vigueur au XVIII^e siècle, ce dernier est un récit épistolaire d'un voyage dans les jardins, similaire à celui que Lady Mary avait rapporté d'Orient dans ses *Turkish Embassy Letters* (1717). Animé d'un désir de corriger certaines erreurs ou approximations, le texte de Lockman comporte des parties en vers ainsi que plusieurs citations classiques. Les trois places semi-circulaires de Vauxhall sont présentées comme relevant chacune d'un style architectural en termes de dimensions, de localisation et d'ordre généalogique : médiéval (c'est la plus petite des places, représentant le passé), classique (de taille moyenne, figurant l'héritage) et gothique (la plus grande, symbolisant la nation). Gardant la description du Grove pour la fin, Lockman suggère qu'il était associé au type et au style de bâtiments représentant le *lien* entre ces différentes époques, lieux et styles. C'est à cet endroit précis du jardin, dans le Grove, que se tenait la Tente turque – c'est-à-dire que le style turc devenait perceptible par les observateurs. Certains voyageurs prétendent même qu'« On s'aperçoit aisément en voyant les grands combles des kiosques ou pavillons Turcs, que l'on commence à s'éloigner d'Italie, & à s'approcher de la Perse, & même de la Chine⁴³ ».
- 17 Les conceptions et adaptations européennes de l'architecture ottomane et de ses modèles ne présentaient aucun ordre rationnel. Le savoir sur l'architecture palatiale turque était plus important grâce à l'augmentation des publications mais ne donnait pas lieu à des réalisations plus précises et exactes en Europe. Ce n'est que sous l'effet d'événements intérieurs importants que l'observation et la création de cette architecture s'affinèrent. Dans le cas de Frederick, la pertinence de la réalisation architecturale est le fruit d'un combat politique et social. La prétendue autonomie des formes étrangères au XVIII^e siècle est un mythe qui occulte totalement les contextes et valeurs sociales, politiques et culturelles en jeu. La relation à la fois constante et changeante, d'un point de vue épistémologique, entre pratiques de voyage et pratiques architecturales anglaises – ainsi que les effets de cette relation sur l'orientalisme en général – n'est nulle part plus explicite que dans la brochure *How to Observe Architecture*, publiée par l'Institut des architectes britanniques un an à peine après sa fondation en 1835⁴⁴. Sous la forme d'un guide pratique, cet ouvrage était une façon d'encourager les voyageurs à observer le mieux possible l'architecture locale et à communiquer leurs découvertes à l'Institut. Cependant, il tendait aussi à déterminer et à réguler la nature et la forme des observations. L'intérêt professionnel récent pour les architectures non-

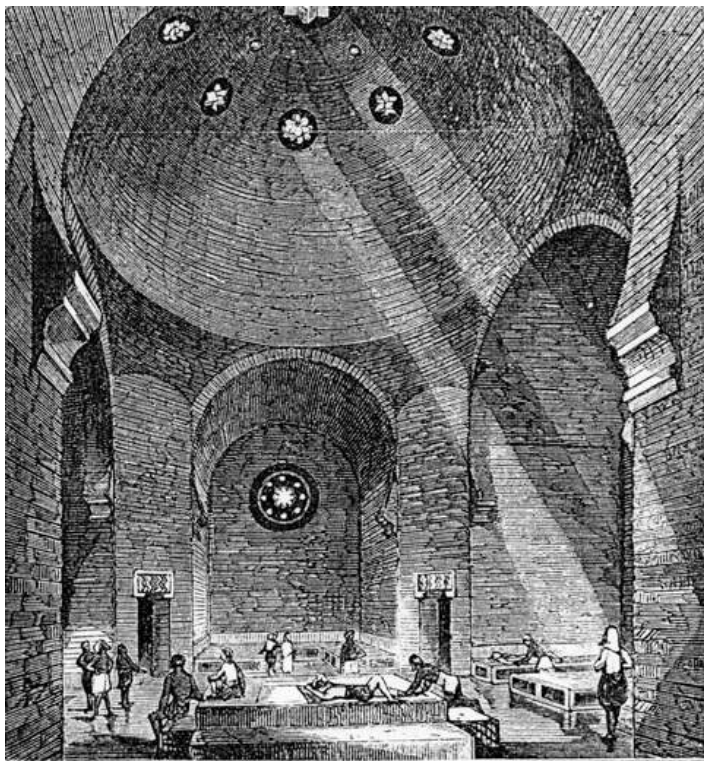
européennes se trouvait de la sorte limité par des règles officielles. Les appréhensions de l'Institut n'étaient pas sans fondement. À l'époque de l'industrialisation, l'inévitable exposition à des styles architecturaux étrangers était de nature à causer une prolifération hétérogène de bâtiments, fonctionnels pour la plupart, ce qui nourrit une violente polémique publique sur l'identité de l'architecture britannique et sur la signification d'un style national dans une relation ouverte à d'autres styles⁴⁵.

Les bains turcs

- 18 S'il a toujours existé une relation directe, en Angleterre, entre les nouveaux types d'espaces sociaux et la place accordée à l'architecture étrangère – les jardins de Vauxhall en étant un bon exemple – ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'apparaissent des bâtiments ouvertement orientalistes aux seules fins de réformes sociales. Les bains turcs, en particulier, doivent leurs succès à divers mouvements politiques et sociaux de l'époque. La philosophie utilitariste de Jeremy Bentham inspira plusieurs réformes législatives telles le *New Poor Law Bill* de 1834, rédigée par Edwin Chadwick, ou le *Hygiene Reform Bill*, résultante directe de la loi sur les bains publics, le *Public Bath and Wash-house Act* (1846). C'est David Urquhart, diplomate, voyageur et écrivain – *The Spirit of the East* (1838), *Pillars of Hercules* (1850) – qui s'intéressa d'abord aux bains turcs comme moyen d'une réforme sociale d'envergure, en soutenant que l'usage social du bain fournirait l'occasion aux différentes classes sociales de se mélanger⁴⁶. Entre l'appropriation d'une culture du bain public (ainsi que les équipements architecturaux qui vont avec) et celle d'une architecture palatiale, il existe une différence qu'il est crucial de saisir. Au XIX^e siècle, les conventions littéraires du récit de voyage insistaient sur le rendu de l'expérience personnelle. Les voyageurs n'évoquaient mosquées et palais qu'en sacrifiant à une tradition alors que les descriptions de bains renvoyaient à des pratiques corporelles inédites. Se laver dans les mêmes lieux que les autochtones était l'indice d'une participation maximale à la culture locale, gage de sincérité et d'authenticité, autant de valeurs des plus prisées et à travers lesquelles l'écrit était évalué. Ceci explique pourquoi les auteurs de ces récits accordaient peu d'importance aux descriptions d'extérieurs de ces bâtiments. En retour, cela obligeait les lecteurs intéressés dans les détails architecturaux à faire preuve d'imagination et de qualités de réinterprétation. Le médecin Erasmus Wilson par exemple, pensait aux bains comme à "*a large building, with a domed roof, a square massive body, from which minarets shoot up, and against which wings abut containing side apartments*⁴⁷." Pour les minarets, il aurait tout aussi bien pu s'agir de la description d'une mosquée. En examinant les esquisses artistiques de bains l'on constate que s'y répète le même récit fondé sur une image de l'architecture intérieure ottomane. Cependant, ce n'est pas seulement le manque de descriptions d'extérieurs dans les récits de voyage qui empêche ou atténue l'attention à cet aspect du monument mais aussi les prescriptions du *Building Act* et l'épineux dilemme du style national. Le premier bain public sérieusement construit à la manière turque à Londres – le *Jermyn Street Hammam* (fig. 10-11) – le fut sans décorations extérieures mais plutôt comme extension d'un bâtiment préexistant. Urquhart, le promoteur, savait que le modèle turc ne pouvait être authentiquement suivi qu'à l'intérieur parce que l'extérieur était hors de portée de l'entreprise d'introduction :

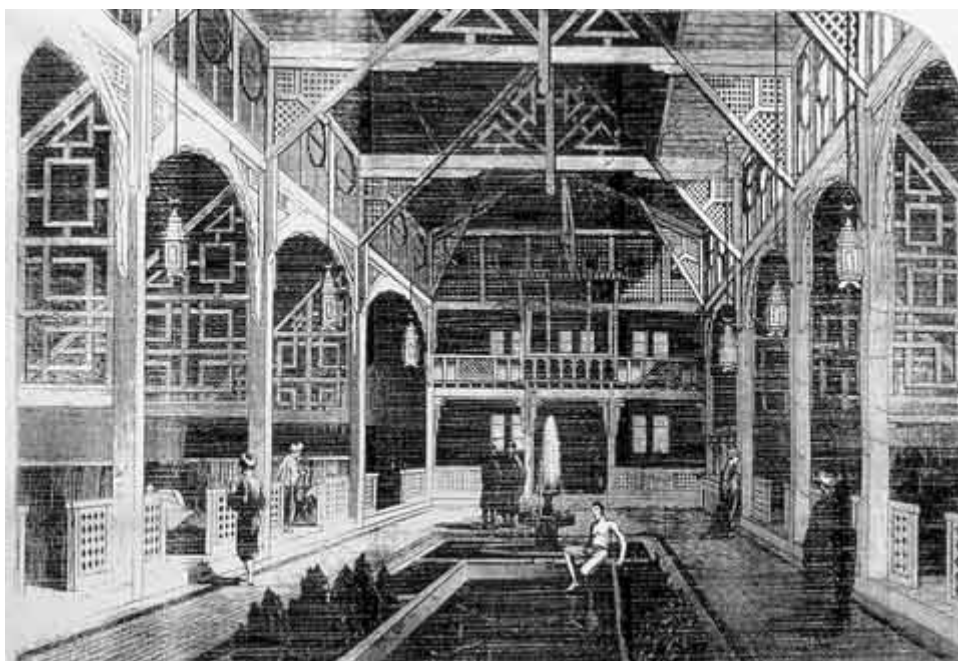
« bien sûr, il ne peut y avoir aucun travail architectural formel, car en ce qui concerne la façade, le bâtiment restera en l'état. Mais à l'intérieur, ce sera un édifice noble, le hall central étant un cube de 50 pieds surmonté d'un dôme⁴⁸. »

10. George SOMERS CLARKE, *Vue intérieure du caldarium du Jermyn Street Hammam, 1862.*



The Illustrated London News, 26 juillet 1862.

11. George SOMERS CLARKE, *Vue intérieure du frigidarium du Jermyn Street Hammam, 1862.*



The Illustrated London News, 26 juillet 1862.

- 19 *The Illustrated London News* célébra l'inauguration par toute une page d'illustrations, en indiquant les jours et heures d'ouverture. En revanche, l'élitiste revue d'architecture

The Builder, qui avait pourtant accordé beaucoup d'attention à la construction de bains publics entre 1844 et 1856 (c'était à l'époque une nouveauté), ne parla que très peu des bains turcs dans les années 1860 et ne mentionna même pas le Jermyn Street Hammam d'Urquhart. Les bains turcs ne furent étudiés dans la littérature savante de la profession, illustrations à l'appui, que lorsqu'ils étaient intégrés dans une architecture classique, au Cambridge Hamam par exemple, construit en 1862 par Sir Matthew Digby Wyatt, secrétaire du comité exécutif de la Grande Exposition. Pour les défenseurs victoriens de la tradition classique au moment du débat sur le style national, les bains turcs étaient agaçants. Pour promouvoir ces derniers, Urquhart ne cessait d'insister sur leur similarité avec les bains romains. Sans ce rapprochement, il est peu probable que son projet d'introduction des bains à grande échelle, entre 1850 et 1870, ait eu une chance de prendre corps. Il tenta de convaincre qu'il était « tout à fait impossible que de quelconques ruines de Rome nous permettent de construire des thermes aujourd'hui, pour que nos gens s'en servent⁴⁹. » Le seul modèle légitime était celui des pratiques en vigueur chez les Turcs. Cela ne suffit pourtant pas à prévenir toutes les réactions à l'encontre de l'introduction de l'architecture turque. Dans un article donné à *The Builder* en juin 1861, il indiquait que « si nous pouvons obtenir [des bains] ils devraient s'appeler les "bains Anglo-Romains" et non les bains turcs⁵⁰ ».

- 20 Des stratagèmes aussi radicaux n'entraînèrent pourtant pas la fin du mouvement orientaliste du XIX^e siècle. Ce fut le contraire qui se passa. Jusqu'à la naissance du style International, toutes sortes de bâtiments, de la gare de chemins de fer à la façade de restaurant, de l'usine à la demeure personnelle, étaient souvent réalisés dans une variété de styles orientaux. Cependant, cet éclectisme général de la dernière partie du siècle était teinté d'une anxiété nationaliste. Le moindre statut particulier conféré à un style oriental était attaqué par les conservateurs et les nationalistes. Plus facile à appréhender idéologiquement, l'éclectisme architectural faisait usage d'une iconographie à la fois non restreinte à une quelconque zone géographique et emphatiquement impériale.
- 21 En définitive, la perception et l'appropriation des modèles architecturaux turcs via le discours littéraire européen n'est pas sans évoquer ce que Michel Foucault théorise dans *Les Mots et les Choses* : en eux se joue – et se révèle – la motilité imprévue de l'agencement épistémologique d'une époque⁵¹. Au XVIII^e siècle, les récits de voyage faisaient partie intégrante de la création du savoir architectural et n'étaient pas confinés à son transport ou à sa circulation. Un examen précis des bâtiments construits à la manière turque en Europe montre en quoi ces édifices témoignent de la constitution des savoirs et des identités politiques qui y était alors en jeu.

NOTES

1. Voir Mark CRINSON, *Empire building: Orientalism and Victorian Architecture*, Londres, New York : Routledge, 1996 ; Roger BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley : University of California Press, 2003 ; Mercedes VOLAIT et Joe NASR (dirs.),

Urbanism: Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plans, Chichester, UK ; Hoboken, NJ : Wiley-Academy, 2003 ; Stephen VERNON et Doris BEHRENS-ABOUSEIF (dirs.) *Islamic Art in the 19th century - Tradition, Innovation, Eclecticism*, Leiden : Brill, 2006 (Islamic history and civilization. Studies and texts, 60).

2. Edward SAID, *Orientalism: Western conceptions of the Orient*, [1^{re} édition Londres : Routledge, 1978], Londres : Penguin Books, 1995, p. 332.

3. Les études précédant la fin des années 1990 ont rarement tenté de différencier les traditions artistiques orientales dans leurs influences sur l'Occident. Parmi les travaux caractéristiques de ce type de généralisation, on trouve Patrick CONNER, *Oriental Architecture in the West*, Londres : Thames and Hudson, 1979 ; Jonathan SWEETMAN, *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987 (Cambridge studies in the history of art) ; Stefan KOPPELKAMM, *Der imaginäre Orient: exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Berlin : Ernst, 1987.

4. Jerry BROTTON, *Trading Territories, Mapping the Early Modern World*, Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 2003 ; Lisa JARDINE et Jerry BROTTON, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Ithaca (NY) : Cornell University Press, 2000 ; Deborah HOWARD, *Venice and the East, the Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven (Conn.) ; Londres : Yale University Press, 2000 ; Gülru NECİPOĞLU, « Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry », *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 3, septembre 1989, p. 401-427. URL : <http://www.jstor.org/stable/3051136>. Consulté le 15 octobre 2013.

5. Jonathan SWEETMAN, *op. cit.* (note 3), p. 166.

6. Pour l'expression la plus récente de la conception classique des Lumières, voir le catalogue Yann FAUCHOIS, Thierry GRILLET et Tzvetan TODOROV (dirs.), *Lumière! Un héritage pour demain*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, 1^{er} mars-28 mai 2006), Paris : BnF, 2005. Une caractéristique importante de l'exposition est d'avoir inclus, vers la fin, le monde arabe, l'Inde, la Chine, l'Afrique sub-Saharienne et l'Amérique du Nord. Abdelwahab Meddeb considère le monde arabe dans un chapitre intitulé « Les Lumières dans le monde » où il examine les anticipations, les parallèles et les développements des idées des Lumières hors d'Europe, mais les Ottomans n'y sont pas inclus.

7. John M. MACKENZIE, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 1995, p. 72-73.

8. « Les jeux ont besoin de la case vide, sans quoi rien n'avancerait ni ne fonctionnerait. L'objet = x ne se distingue pas de sa place, mais il appartient à cette place de se déplacer tout le temps, comme à la case vide de sauter sans cesse. [...] Pas de structuralisme sans ce degré zéro. » in Gilles DELEUZE, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? La case vide », in *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David LAPOUJADE, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002 (Paradoxe), p. 260-261. Dans un article éclairant, Hisashi Fujita récapitule les caractéristiques épistémologiques de cette notion et explique comment la « case vide » remplit les principaux critères du structuralisme : « Premièrement, la case vide est symbolique, car elle n'est ni présente comme réelle, ni hallucinatoire comme imaginaire ; deuxièmement, elle est locale dans la mesure où, en suivant l'ordre topologique des voisinages, elle s'installe dans le système en l'installant en même temps ; troisièmement, elle est à la fois différentielle et singulière, car en tant que point singulier, elle se différencie de tous les autres éléments du système ; quatrièmement, elle est différenciante, car c'est autour d'elle et au fond en elle que tout se différencie, tout se régularise ; et cinquièmement, elle est sérielle au sens où elle constitue une série combinatoire et différentielle [...] ». URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20032004/FujitaLacan.html>. Consulté le 15 octobre 2013.

9. Elisabeth A. FRASER, « Books, Prints, and Travel: Reading in the Gaps of the Orientalist Archive », *Art History*, vol. 31, n° 3, juin 2008, p. 60-85.
10. Pour une discussion détaillée de cette question, voir Nebahat AVCIOĞLU, « Istanbul: the palimpsest city in search of its architext », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 53-54, 2008, p. 188-208. URL : <http://www.jstor.org/stable/25608817>. Consulté le 15 octobre 2013.
11. Anonyme, *The Turkish Paradise or Vaux-Hall Gardens; Wrote at Vaux-Hall Last Summer; The Prince and Princess of Wales, With Many Persons of Quality and Distinction Being in the Gardens*, Londres : T. Cooper, 1741, p. 6. URL : http://www.vauxhallgardens.com/vauxhall_gardens_turkishparadise_page.html. Consulté le 6 novembre 2013.
12. Patrick CONNER, *op. cit.* (note 3), p. 54. Le Vauxhall a suscité de très nombreuses études en histoire culturelle et sociale, en histoire de la littérature, de la musique et de la peinture. Cependant aucune de ces analyses ne comporte un examen de son architecture. Voir David COKE, *The Muse's Bower: Vauxhall Gardens, 1728-1786*, Sudbury : Gainsborough's House, 1978 ; Tim EDELSTEIN et Brian ALLEN (dirs.), *Vauxhall Gardens*, New Haven (Conn.) : Yale University Press, 1983 ; T. J. EDELSTEIN, « Vauxhall Gardens », in Boris FORD (dir.), *The Cambridge cultural history of Britain. 5. Eighteenth-century Britain*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1992, p. 202-216.
13. *Ibid.*, p. 55.
14. Jonathan SWEETMAN, *op. cit.* (note 3), p. 68.
15. « *There are belonging to the said rooms and lodgings of the King, very fair gardens of all sorts of flowers, and fruits that are to be found in those parts; with very many pleasant walks, enclosed with high Cypress-trees on each side; and marble fountains in such abundance, that almost every walk hath two or three of them;... nor shall the garden (during his pleasant distraction) be termed other than Paradise.* » Robert WITHERS, *A Description of the Grand Signor's Seraglio, or Turkish Emperours (sic) Court*, Londres : Martin & Ridley, 1650, p. 5.
16. « *...in this Seraglio there are many stately rooms suted [sic] to the seasons of the year; the greatest part whereof are built upon plain ground; some upon the hills which are there: and some also upon the seaside, which are called Kiosks, that is rooms of fair prospect, or (as we term them) banqueting houses...* », *Ibid.*, p. 3-4.
17. Aaron HILL, *A Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire in all its Branches: with the Government, and Policy, Religion, Customs, and Way of Living of the Turks, in General. Faithfully Related from a Serious Observation, taken in many Years Travel thro' those Countries*, Londres : John Mayo, 1709, p. 40. URL : <http://books.google.fr/books?id=Wg9UAAAACAAJ>. Consulté le 15 octobre 2013.
18. « *PARADISE is by the Turks conceiv'd a spacious Land, o'er spread engagingly with lofty Palaces, inviting Shades, soft murmuring Fountains, cooling Grotta's, verdant Bowers, and flow'ry Meadows, adorn'd magnificently with Trees of Gold and Rocks of Diamond; ...* », *Ibid.*, p. 40. Mis à part quelques embellissements, la description de Hill ne s'éloigne pas trop de celle du Koran, Ch. 2. Ver. 25 et Ch. 3. Ver. 133. Voir la traduction de Muhammad Habib SHAKIR, *Holy Qur'an*, Londres : Muhammadi Trust, 1986.
19. Ce plan de Topkapı était sans précédent dans les représentations anglaises du palais. Seuls quelques voyageurs italiens et français du XVII^e siècle, dont Albert Bobovi et de La Boullaye Le-Gouz, avaient tenté des esquisses de l'ensemble.
20. Aaron HILL, *op. cit.* (note 17), p. 156.
21. « *Above the Hall of Audience, [...] between the North-East ends of two great Half-Moons, [...] stand a Mosque, whose Spires and Cupola's are richly gilded, and the Pile surrounded by a lovely Grove of lofty Cypress Trees.* » *Ibid.*
22. « *... in a most elegant style; design'd by an ingenious Artist, who has a happy Talent for such Works.* », in John LOCKMAN, *A Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall. In a Letter to a Noble Lord*, Londres : G. Woodfall, c. 1751, p. 14. URL : <http://www.vauxhallgardens.com/>

vauxhall_gardens_sketch_page.html. Consulté le 16 octobre 2013. David Solkin suggère que « le noble en question est Lord Baltimore, Trésorier de Frederick, prince de Galles » : voir David SOLKIN, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven (Conn.) : Yale University Press, 1993, p. 285, note 7.

23. « *The word Kioske in the Turkish Language, signifies a cover'd Gallery, for they are commonly nothing else but Columns ranged in a square with Galleries round about cover'd with a Roof in the Nature of a Tent.* », in Cornelis De Bruyn [Corneille Le Brun], *A Voyage to the Levant: or Travels in the Principal Parts of Asia Minor, the Islands of Scio, Rhodes, Cyprus, & c. with an Account of the Most Considerable Cities of Egypt, Syria and the Holy Land*, Londres : imprimé pour Jacob Tonson et Thomas Bennet, 1702, p. 31.

24. David SOLKIN, *op. cit.* (note 22), p. 285, note 6.

25. Solkin fait comme si le « paradis mahométan » et le « paradis turc » signifiaient la même chose pour les contemporains. Il pense d'ailleurs que le terme « paradis » ne renvoie qu'à une réalité transcendante alors qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, il connote les notions de pouvoir, de savoir et d'empire. Voir Richard DRAYTON, *Nature's Government: Science, Imperial Britain, and the Improvement of the World*, New Haven : Yale University Press, 2000.

26. John M. ROBINSON, *Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens*, Londres : National Trust, 1990.

27. Nebahat AVCIOĞLU, « A Palace of One's Own: Stanislas I's (1677-1766) Turkish Kiosks and the Idea of Self-Representation », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 4, décembre 2004, p. 662-684. URL : <http://www.jstor.org/stable/3177364>. Consulté le 16 octobre 2013.

28. *Ibid.*, p. 670.

29. Linda COLLEY, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven (Conn.) : Yale University Press, 1992.

30. John Ruch interprète la toile de Francis Hayman, *Jonathan Tyres with His Family* (1740), dans laquelle un médaillon avec le profil de Frederick est placé en évidence sur la cheminée au centre de la composition. Voir John RUCH, « A Hayman Portrait of Jonathan Tyers's Family », *Burlington Magazine*, vol. 112, n° 809, août 1970, p. 493-497. URL : <http://www.jstor.org/stable/876394>. Consulté le 16 octobre 2013.

31. Les études les plus complètes des idéologies de cette période sont celles de Jonathan C. D. CLARK, *English Society 1688-1832: Ideology, Social Structure and Political Practice during the Ancien Regime*, New York : Cambridge University Press, 1985 et de Linda COLLEY, *In Defiance of Oligarchy: The Tory Party 1714-60*, New York : Cambridge University Press, 1982.

32. Pour une discussion détaillée, voir John WALTERS, *The Royal Griffin: Frederick, Prince of Wales, 1707-51*, New York : Stein and Day, 1972 et Charles CHENEVIX TRENCH, *George II*, Londres : Allen Lane, 1973.

33. Lord John HERVEY and Romney SEDGWICK (dirs.), *Some Materials towards Memoirs of the Reign of King George II*, Londres : Eyre and Spottiswoode, 1931. Voir aussi Richard CAVENDISH, « Death of Frederick Prince of Wales: March 20th, 1751 », *History Today*, vol. 51, n° 3, 2001, p. 52. URL : <http://www.historytoday.com/richard-cavendish/death-frederick-prince-wales>. Consulté le 16 octobre 2013.

34. Lord John HERVEY, *op. cit.* (note 33), vol. 2, p. 627-628.

35. « *...in Turkey Birth is seldom regarded, but the greatest Merit rises to the highest Post, contrary to the Rules of other Nations, where Bribes and Favour promote the Worthless.* » L'auteur de la brochure est anonyme mais la pièce est de David MALLETT, *The History of the Life and Death of Sultan Solyman the Magnificent, Emperor of the Turks, and of His Son Mustapha. Inscib'd to The Spectators of Mustapha, a Tragedy: Acted at the Theatre-Royal, in Drury-Lane*, Londres : T. Cooper, 1739, p. 15. URL : <http://books.google.fr/books?id=JFFKAAAAYAAJ>. Consulté le 16 octobre 2013.

36. Solkin suggère que « M. Ramano [est] sans doute un pseudonyme pour Bickham lui-même » : David SOLKIN, *op. cit.* (note 22), p. 127. Cette littérature satirique produite dans les jardins prendra fin après la démission de Walpole en février 1742.
37. Linda COLLEY, *Britons*, *op. cit.* (note 29), p. 206.
38. Après la mort de Frederick, les jardins perdirent de leur pertinence politique directe. Ils devinrent un lieu de détente et de loisir.
39. George ROUSSEAU et Roy PORTER, *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 1990, p. 15.
40. George SANDYS, *A Relation of a Journey begun An. Dom. 1610. Containing a description of the Turkish Empire, of Ægypt, of the Holy Land, of the remote parts of Italy, and Ilands adioyning*, Londres : Barrett, 1615, p. 46. URL : <http://tinyurl.com/nuxxjo4>. Consulté le 16 octobre 2013.
41. Elle fait remarquer à Alexander Pope que sa traduction d'Homère aurait bénéficié de la connaissance des Turcs. Voir Robert HALSBAND, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, Oxford : Clarendon Press, 1965-1967, p. 333.
42. « *Viewing this Tent, we think of Issus Plain,/Where fled Darius, half his Persians slain ; / When Philip's Victor Son the Queens survey'd, / And weeping Sisygambis claim'd his Aid.* », John LOCKMAN, *A Sketch of the Spring-Gardens*, *op. cit.* (note 22), p. 14.
43. Joseph PITTON DE TOURNEFORT, *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy : contenant l'histoire ancienne et moderne de plusieurs isles de l'Archipel, de Constantinople, des côtes de la mer Noire, de l'Arménie, de la Géorgie, des frontières de Perse et de l'Asie Mineure...*, Paris : Imprimerie royale ; Lyon : Anisson et Posuel, 1717, 2 vol. : Lettre XII, vol. 1, p. 495, traduit en anglais en 1718. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85336n>. Consulté le 16 octobre 2013.
44. Anonyme, *How to Observe: Architecture or Questions Upon Various Subjects Connected therewith, Suggested for the Direction of Correspondents and Travellers, and for the Purpose of Eliciting Uniformity of Observation and Intelligence in their Communications to the Institute*, [1^{re} édition 1835], Londres : Davy and Sons, 1842. URL : <http://books.google.fr/books?id=uOFYAAAAAYAAJ>. Consulté le 16 octobre 2013.
45. Joseph MORDAUNT CROOK, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas From The Picturesque To The Post-Modern*, Chicago : University of Chicago Press, 1987.
46. Pour une discussion détaillée des récits de voyages d'Urquhart, voir Nebahat AVCIOĞLU, « David Urquhart and the Role of Travel Literature in the Introduction of Turkish Baths to Victorian England », in Paul STARKEY et Janet STARKEY (dirs.), *Interpreting the Orient: Travellers in Egypt and the Near East*, Reading, UK : Ithaca Press, 2001, p. 69-81.
47. Nebahat AVCIOĞLU, « Jermyn Street Hammam: Constructions of Turkish Baths as a Social Reform for Victorian Society: the Case of the Jermyn Street Hammam », in Colin CUNNINGHAM et James ANDERSON (dirs.), *The Hidden Iceberg of Architectural History*, Londres : Annual Symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 1998, p. 34.
48. *Ibid.*, p. 34.
49. *Ibid.*, p. 64.
50. Francis DRAKE, « The Anglo-Roman or Turkish Bath », *The Builder*, vol. 19, n° 957, juin 1861, p. 388.
51. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966 (Bibliothèque des sciences humaines).

INDEX

Mots-clés : orientalisme, architecture et société

Index chronologique : XVIIIe siècle, XIXe siècle

Index géographique : Angleterre

Thèmes : Turqueries

AUTEUR

NEBAHAT AVCIOĞLU

Elle est docteur de l'université de Cambridge (1997). D'abord chercheur à l'université de Harvard, puis à celle d'Oxford, elle est, en 1999, de retour à Cambridge en tant que maître de conférences en art ottoman et européen au département d'Histoire de l'Art. Elle est aujourd'hui chargée de recherche au Columbia University Institute for Scholars à Paris. Elle enseigne par ailleurs comme professeur associé à l'Université américaine de Paris. Elle est l'auteur de plusieurs études sur l'architecture et les échanges interculturels entre l'Europe et le Moyen-Orient du XVII^e au XX^e siècle.

Edmond Duthoit. Un architecte néogothique et moderne, entre Picardie et Méditerranée

Nabila Oulebsir

- 1 Fortement rattaché à l'école rationaliste de Viollet-le-Duc dont il est le fils spirituel, aux côtés d'Anatole de Baudot¹, Edmond Clément Marie Louis Duthoit (Amiens, 1^{er} mai 1837-Amiens, 11 juin 1889)² se distingue par la caractéristique de n'avoir jamais cessé de voyager, et simultanément, par celle d'être toujours revenu dans sa ville natale, Amiens. Il ne s'en éloigne en effet que sporadiquement pour entreprendre de lointains voyages officiellement programmés dans un cadre professionnel ou pour répondre à des commandes architecturales de tout ordre. Sa production est foisonnante autant en Picardie et dans d'autres régions de la France qu'en Méditerranée et en Orient (plans, dessins aquarellés de monuments, projets de restauration, conception de chapelles et d'églises, création de mobiliers et de décors, etc.), ce qui traduit une aisance d'adaptation aux différentes productions artistiques, y compris celles non occidentales pour lesquelles il n'est pourtant ni formé à l'étude des figures, ni préparé à leur analyse architecturale et stylistique. L'influence de l'école rationaliste est certainement pour beaucoup dans cette rare faculté d'apprentissage et de compréhension des formes et des structures, qui marque désormais la génération des architectes modernes du XIX^e siècle.
- 2 L'itinéraire artistique et professionnel d'Edmond Duthoit s'ancre irrémédiablement dans cette seconde moitié du XIX^e siècle où les tenants de l'académisme commencent à reconnaître progressivement le patrimoine du Moyen Âge, et où se manifeste en même temps une volonté de renouvellement de l'architecture, aussi bien en France, qu'en Angleterre et en Allemagne: les deux premières expositions universelles, celles de Londres de 1851 et de Paris de 1855, les projets qui sont expérimentés en France sous le Second Empire comme les halles centrales de Victor Baltard à Paris³, matérialisent dans l'espace de la ville l'expression de ce renouveau. Appréhender la trajectoire d'Edmond Duthoit selon une approche micro-historienne peut s'avérer pertinent pour restituer les conditions de cette époque et mesurer le niveau de liberté auquel accèdent

désormais les architectes, évaluer leur positionnement vis-à-vis du système académique des Beaux-Arts, leurs filiations artistiques, intellectuelles et politiques, le rôle du voyage architectural dans leur formation, les méthodes nouvelles adoptées dans le relevé architectural et le dessin, dans la fouille et la restauration des monuments. Au-delà de l'approche par cas suggérée dans cette micro-analyse, le propos ici vise également une démarche globale qui s'intéresse aux interactions et aux transferts des savoirs archéologiques et architecturaux entre l'Europe et l'Orient, entre le nord et le sud de la Méditerranée, à l'apport réciproque de chaque terrain, européen et extra-européen, dans la connaissance des formes artistiques de chaque architecture, orientale et occidentale.

Question de méthode : micro-histoire et/ou macro-histoire ?

- 3 Les historiens de l'architecture sont au plus près des débats soulevés autour de la monographie. En effet, la monographie d'architecte constitue l'approche incontournable défendue par la plupart d'entre eux car elle permet d'appréhender la carrière d'un architecte et le développement de son œuvre. À la fin des années 1980, au moment où un renouvellement semble se profiler en sciences sociales autour des méthodes de la monographie, deux textes font le point sur ces questions dans le premier numéro publié de la revue *Histoire de l'art* (1988) : Claude Mignot et Jean Guillaume fournissent des conseils de méthode aux étudiants sur les monographies d'édifices civils (XV^e-XVIII^e siècle), tandis que Werner Szambien, dans un second texte, exhorte à privilégier désormais une prosopographie des architectes français et à élaborer un dictionnaire national⁴.
- 4 La monographie d'architecte représente certes à ce jour un détour nécessaire pour écrire l'histoire de l'architecture⁵, mais est-elle suffisante pour appréhender cette dernière dans sa globalité et formuler une « histoire-problème » ?
- 5 Les historiens de l'école des *Annales* ont longtemps décrié la monographie au profit d'un renouvellement complet de la manière de concevoir et d'écrire l'histoire, s'éloignant de « l'histoire-récit » en faveur de « l'histoire-problème »⁶. Cette nouvelle histoire est fondée sur la compréhension de la vie quotidienne des hommes, sur l'histoire des mœurs, des mentalités et des techniques. Elle s'est détournée des personnages illustres et des héros pour viser un projet d'histoire globale, comparatiste et interdisciplinaire⁷. Les défauts de la monographie ont également été dénoncés par les anthropologues et les sociologues : Pierre Bourdieu (1930-2002) signale « l'illusion biographique » que présente généralement la monographie⁸, de même que Jean Copans insiste sur la « vision statique et accumulative » qu'elle procure et sa manière simple d'organiser les matériaux à l'intérieur d'un cadre commode d'exposition (ou de présentation)⁹. Ces critiques n'ont cependant pas empêché l'un des historiens chef de file de l'école des *Annales*, Jacques Le Goff, de rédiger une monographie de saint Louis. Il s'en explique par la volonté de chercher, au-delà de la légende du roi-chrétien juste et pieux, le « vrai visage » de l'individu qu'est saint Louis, avec l'objectif de restituer l'ensemble d'une époque¹⁰.
- 6 La figure de l'individu au même titre que ses interactions avec la société revêtent une importance fondamentale. La *microhistoria* – microhistoire culturelle ou sociale –

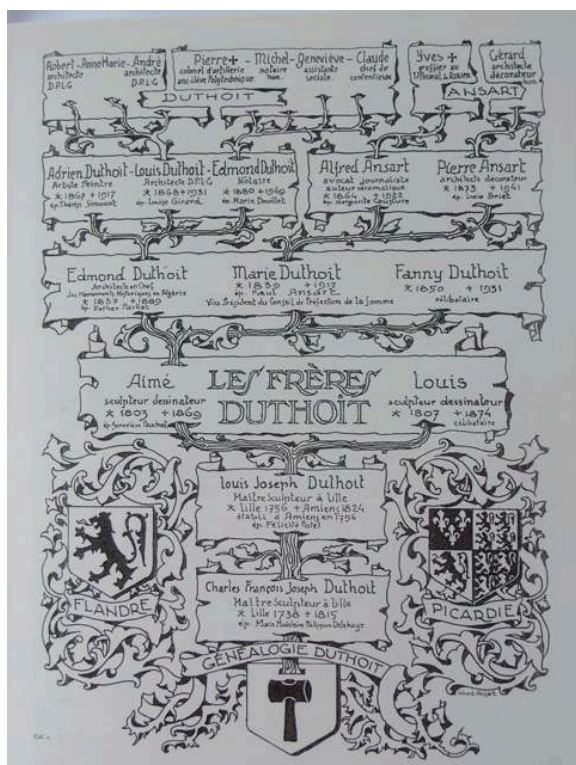
nouveau courant historiographique italien formé dans les années 1970-1980, rétablit à travers ses principaux défenseurs, Carlo Ginzburg, Carlo Poni et Giovanni Levi¹¹, la narration et le récit en histoire. La micro-histoire propose surtout de réduire l'échelle d'observation et d'exploiter de manière intensive le matériau d'étude, elle insiste sur l'importance de l'événement, de l'individu et sur les présences anonymes négligées par l'histoire traditionnelle. Les historiens des *Annales*, reniant temporairement les principes qui ont fondé cinquante ans plus tôt le premier noyau autour de la revue éponyme, expérimentent rapidement cette démarche. L'ouvrage collectif dirigé par Jacques Revel, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience* (1996), et réunissant des contributions d'historiens et d'anthropologues, se positionne contre la macro-analyse et montre l'intérêt de traiter de manière ciblée et pointue un objet d'étude. Il souligne les apories au même titre que les avantages et insiste sur les variations des échelles d'observation, le rapport entre le local et le global, le particulier et le général¹². L'historien de l'espace et des villes, Bernard Lepetit (1948-1995), après avoir défini dans de précédents travaux l'historicité des systèmes spatiaux à partir de la détermination des échelles pertinentes de l'analyse – et non seulement par l'inventaire des formes et des structures¹³ –, soulève dans ce même livre un problème d'ordre épistémologique : le recours aux variations contrôlées d'échelles pour construire un objet, constate-t-il, peut s'avérer infructueux quand on veut étudier la continuité entre ces échelles¹⁴.

- 7 De fait, un récent retour à la généralisation en histoire est constaté dans le point de vue que le sociologue Jean-Louis Fabiani adopte, dans l'une des dernières livraisons de la revue des *Annales*, en considérant le micro comme n'étant pas nécessairement « bon à penser »¹⁵. Il confirme ainsi de la sorte le doute précédemment formulé par l'historien Bernard Lepetit et le malaise exprimé à l'égard d'une adhésion complète à la micro-analyse.
- 8 Entre micro-histoire et macro-histoire, le débat est de nouveau à l'ordre du jour. Celui-ci ne se limite pas seulement à la sphère des historiens, sociologues et anthropologues, il touche également les historiens de l'art qui, très récemment, par le biais de la toute jeune revue *Perspective*, ont consacré un dossier à la monographie d'artiste¹⁶. À l'opposé de la démarche privilégiée par la revue des *Annales*, celle envisagée par *Perspective* est parallèle et complémentaire. Chacune de ces deux publications a conduit sa réflexion par l'un « des deux bouts » : la « généralisation » pour l'une, la « monographie » pour l'autre¹⁷, démontrant par ce fait l'existence d'approches différentes et de solutions diverses fournies par l'histoire, la sociologie, l'histoire de l'art et, de manière globale, par les différentes disciplines des sciences humaines et sociales.
- 9 Les acteurs – artistes, architectes – constituent autant d'objets d'étude susceptibles d'informer sur une société et une époque. Bien qu'elle ait reçu des critiques, la micro-histoire laisse encore de la place à la méthode monographique. L'approche micro-historienne ici privilégiée à travers l'exemple d'Edmond Duthoit, sorte d'histoire individuelle des acteurs, peut présenter des limites si elle n'est pas articulée à une histoire sociale et culturelle plus globale. L'imbrication de la micro-histoire et de la macro-histoire s'impose¹⁸, articulation qui est ici proposée à titre expérimental – l'expérimentation étant évidemment envisagée comme méthode.

Penser par cas : généalogie familiale et filiations artistiques

- 10 Edmond Duthoit se révèle à nous depuis quelques années grâce aux archives disponibles en divers lieux en France, des sources multiples portant sur différents terrains : l'Oise ou la Picardie, l'Aquitaine, l'Algérie ou la Syrie, etc., documents qui font progressivement sortir de l'ombre cet architecte¹⁹. Ce dernier ne suscite certes guère, pour le moment, auprès des historiens de l'architecture, le grand intérêt qui est accordé à des figures aujourd'hui incontournables et consacrées telles qu'Eugène Viollet-le-Duc, Henri Labrouste, Victor Baltard ou Charles Garnier. L'anonymat, cependant, n'empêche pas la monographie²⁰, laquelle peut permettre de faire remonter à la surface et donner à voir de nouvelles figures majeures.
- 11 Architecte-restaurateur, créateur de mobilier et décorateur, Edmond est issu d'une famille d'artistes réputés à Amiens, connus sous le vocable des « frères Duthoit » : son père Aimé (1803-1869) est sculpteur et son oncle Louis (1807-1874) est dessinateur. Ceux-ci sont les deux fils d'un maître-sculpteur, Louis Joseph Duthoit (Lille, 1756-Amiens, 1824), originaire de Lille et établi à Amiens depuis 1796. Cette généalogie ne s'arrête pas là : l'arrière-grand-père d'Edmond, Charles François Joseph Duthoit (Lille, 1738-1815), était également maître-sculpteur à Lille. Edmond se situe au milieu d'une dynastie d'artistes, dont les ascendants sont sculpteurs et dessinateurs et dont les descendants le sont aussi, avec une prédilection pour l'architecture. En effet, parmi les trois fils d'Edmond²¹, l'un sera peintre (Adrien, 1867-1917), l'autre architecte diplômé par le gouvernement (Louis, 1868-1931). Ce dernier aura trois enfants, dont deux fils architectes, Robert et André (fig. 1). Avec une telle généalogie, on peut évidemment considérer la famille Duthoit comme une dynastie d'artistes architectes ayant œuvré de la Flandre à la Picardie, de la Picardie à d'autres régions de France, en Orient et en Méditerranée.
- 12 On retrouve à la même période des dynasties équivalentes s'étalant sur plusieurs générations telle que celle des Vaudoyer qui a déjà fait l'objet de travaux de recherche²². Pour les Duthoit, cependant, l'analyse de leur production artistique reste partielle : seuls les frères Aimé et Louis ont fait l'objet d'études approfondies et pour lesquels une exposition a également été organisée en leur faveur²³. Ces manifestations sont parfois restées à un niveau local et régional. Quant à Edmond, hormis le mémoire de fin d'études rédigé par Barry Bergdoll et l'article publié par Jacques Foucart – documents restés cependant confidentiels car peu diffusés²⁴ –, aucun catalogue n'a établi de synthèse de ses multiples travaux en France et à l'étranger, malgré l'excellente initiative d'une exposition organisée en 1999 à Nicosie puis à Londres, accompagnée de la publication d'un catalogue présentant les dessins et les aquarelles réalisés en 1861 et 1865 par Edmond Duthoit dans l'île de Chypre²⁵.

1. Arbre généalogique de la famille Duthoit, dressé dans les années 1980 par Gérard Ansart (1903-1991), petit neveu d'Edmond. Fac-similé d'un document original réalisé à l'encre sur calque.

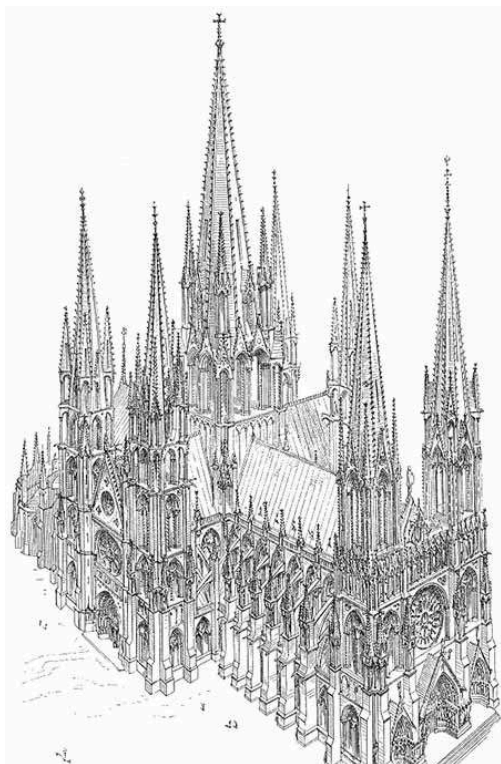


Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge.

- 13 Bien que les frères Duthoit aient été formés à l'École municipale de dessin d'Amiens, nous n'avons pas de traces du passage d'Edmond dans cette institution. C'est simultanément « l'école familiale » et celle de Viollet-le-Duc qui constituent les bases de son apprentissage autodidacte et empirique. Élevé dans un climat propice au développement de la création artistique, aux côtés d'un père sculpteur et d'un oncle dessinateur, fervents chrétiens favorables à l'expression artistique du Moyen Âge, il travaille tôt avec eux sur le chantier de la cathédrale d'Amiens, monument représentatif par excellence de l'architecture gothique, dont la direction du projet de restauration est alors assurée par celui qui l'accueillera par la suite sous son aile, Eugène Viollet-le-Duc, chef de file de l'école rationaliste. Celui-ci témoigne d'ailleurs déjà une grande estime pour les frères Duthoit qu'il considère comme les derniers imagiers du Moyen Âge. Edmond reste fidèle à sa famille avec laquelle il continue tout au long de sa carrière de collaborer à diverses entreprises dédiées essentiellement à sa ville natale et à la Picardie : il est membre titulaire résidant de la Société des antiquaires à partir du 11 juin 1872. C'est ainsi qu'il apporte un important soutien au dernier ouvrage signé par les frères Duthoit, *Le Vieil Amiens* (1874)²⁶, contribution qui est une adhésion exclusive à sa ville natale et une sorte de prolongement d'une affection manifestée simultanément pour son père décédé quelques années auparavant et pour son oncle, alors au crépuscule de sa vie.
- 14 L'engagement d'Edmond est également sans réserve auprès de son maître Viollet-le-Duc et il compte très vite parmi ses proches disciples, devenant l'un des rares élèves, avec Anatole de Baudot, à soutenir fermement le mouvement néogothique défendu par Viollet-le-Duc. Ce mouvement s'inscrit dans un débat opposant les anciens - les

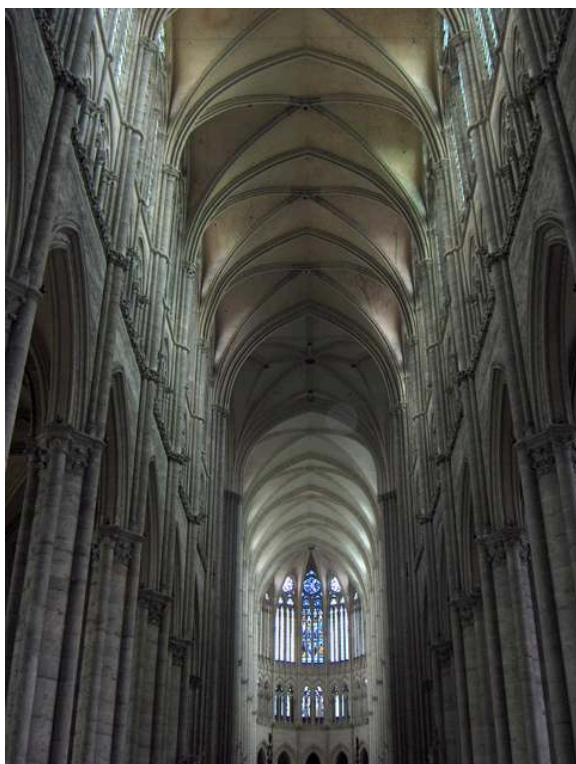
architectes classiques – et les modernes – les architectes rationalistes – autour du renouvellement de l'architecture en France. Le recours au gothique privilégie certes l'expression formelle idéale d'une unité de style (fig. 2), mais consiste aussi à s'intéresser à la construction et à la structure de l'architecture pour formuler une analyse raisonnée du bâti : aussi peut-on par exemple trouver une explication rationnelle aux croisées d'ogives (fig. 3) de l'architecture gothique. Les tentatives de renouvellement de l'architecture dans cette seconde moitié du XIX^e siècle favorisent un éclectisme considéré comme une démarche libre et moderne des artistes de choisir dans différents registres du passé, ceux des styles historiques²⁷. La nouvelle génération d'architectes rationalistes modernes, à laquelle appartient Edmond Duthoit, formée désormais dans les ateliers de Labrousse ou de Viollet-le-Duc, se positionne en rupture avec l'académisme de l'École des beaux-arts qui ne reconnaît qu'un seul registre classique, le gréco-romain, tout comme elle est consciente des besoins pratiques et utilitaires de la nouvelle société contemporaine qu'elle intègre dans la conception des projets qu'elle a en charge.

2. La cathédrale idéale, vue cavalière d'une cathédrale du XIII^e siècle (d'après le type adopté à Reims).



Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, 1854-1868, II, p. 323.

3. La cathédrale d'Amiens, nef à croisée d'ogives (2006).



Collection particulière.

- 15 En cette seconde moitié du XIX^e siècle, passé et présent se conjuguent à l'intérieur d'une société en mutation, qui découvre de surcroît les avantages de l'industrialisation. Si Edmond entame sa première expérience dans la sphère familiale et le monde traditionnel clos d'Amiens de l'époque, il appartient aussi à son temps, celui de la modernité de son siècle et de la mobilité favorisée par l'expansion du réseau des chemins de fer. Le voyage à l'étranger est vivement recommandé par le gouvernement impérial et par Viollet-le-Duc qui encourage ses jeunes collaborateurs à expérimenter différents terrains, notamment en Orient pour en découvrir de nouveaux registres référentiels.
- 16 À la suite de sa première expérience amiénoise et parallèlement à l'activité qu'il continue à développer sur place, Edmond multiplie donc les suivantes dans divers terrains, en France et à l'étranger. Parmi ses nombreuses activités en France, il conduit entre autres des chantiers de restauration d'églises dans la Somme et l'Oise, le Pas-de-Calais, les Deux-Sèvres, d'importants travaux à Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer, édifie des monuments funéraires et commémoratifs, notamment dans la Somme en l'honneur des soldats morts en 1870, participe avec Viollet-le-Duc à des chantiers d'envergure comme la restauration, entre 1860 et 1870, du château de Roquetaillade (Mazères, Gironde), tout comme il contribue activement entre 1864 et 1870, à la construction et la décoration du château d'Abbadia, situé dans la commune d'Hendaye, et commandé par l'explorateur et astronome Antoine d'Abbadie (1810-1897). À l'étranger, les missions entreprises en Orient en 1861 puis en 1865, celle menée en Algérie en 1872 et enfin la direction, dès 1880, du Service des monuments historiques de ce pays, lui ouvrent de nouveaux horizons dont les effets se feront sentir immédiatement dans le langage formel des projets réalisés en France. Sa dernière

œuvre, l'église Notre-Dame de Brebières à Albert (fig. 4), dans la Somme, commencée en 1883 et achevée en 1896, après sa mort, par son fils Louis Duthoit, détruite pendant la Première Guerre mondiale et reconstruite à l'identique, résume l'ensemble de son œuvre inspirée par les découvertes faites pendant les nombreux et lointains voyages.

4. Edmond DUTHOIT, Notre-Dame de Brebières, Albert (Somme), dessin aquarellé, 1884.



Amiens, musée de Picardie.

L'usage du monde et l'expérience du voyage

- 17 L'usage du monde commence pour Edmond Duthoit par la Picardie qui est la région d'où il part et revient et le fil conducteur d'un parcours professionnel qui lui a permis de traverser plusieurs contrées en une trentaine d'années. Pour cet Amiénois pris dans le tourbillon de la modernité du XIX^e siècle et proche collaborateur de la figure la plus en vue de la sphère patrimoniale et architecturale de l'époque, Viollet-le-Duc, l'expérience sera intense et particulière. Il sera vite projeté dans la vie professionnelle auprès de partenaires d'envergure comme l'archéologue, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et membre de la Société des antiquaires de France, Melchior de Vogüé, et l'épigraphiste et ancien ministre des Beaux-Arts et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, William-Henri Waddington, avec lesquels il entreprend, en 1861, sa première mission en Orient, après avoir été chaleureusement recommandé par Viollet-le-Duc qui lui obtient l'agrément du ministère de la Maison de l'empereur et des beaux-arts pour dessiner et relever les monuments lors de cette mission. Viollet-le-Duc, à cette période, s'appuie sur le potentiel représenté par les jeunes architectes en les envoyant ou en les encourageant à faire le voyage d'Orient afin d'y puiser des sources d'inspirations nouvelles. D'autres jeunes artistes

(l'architecte Jules Bourgoïn, le céramiste Léon Parvillée) obtiennent de même le soutien de Viollet-le-Duc dans leurs entreprises orientales et voient leurs travaux préfacés par le maître²⁸. Hormis les images exotiques transmises au XVIII^e siècle par les voyageurs et diplomates occidentaux, l'Orient au milieu du XIX^e siècle est encore à l'écart de la vie occidentale et les artistes connaissent alors peu son architecture. La contribution des architectes français, dont Duthoit, Parvillée et Bourgoïn, à la suite de l'architecte anglais Owen Jones (1809-1874) pour l'Alhambra, apportera une rationalité nouvelle dans l'appréhension de son langage formel.

- 18 Chargé officiellement par le gouvernement impérial d'une mission en Syrie afin de poursuivre les recherches d'Ernest Renan sur l'Orient ancien, Melchior de Vogüé bénéficie donc de l'assistance du jeune Edmond, alors âgé de 24 ans. La contribution de ce dernier est vite appréciée, tant sur le plan personnel que scientifique. L'ouvrage publié sur la Syrie centrale au retour de ce voyage mentionne dans les premières pages de l'avertissement les qualités de l'architecte :

« Les volumes qu'il [Vogüé] offre aujourd'hui au public sont consacrés à l'architecture ; leur principal intérêt réside donc dans les planches qui les accompagnent : l'auteur se sent d'autant plus à l'aise pour les recommander à l'attention du lecteur compétent, qu'il sait tout ce qu'elles doivent au crayon élégant de M. E. Duthoit, architecte habile et instruit, dont la collaboration a autant ajouté au charme du voyage qu'elle a contribué à ses résultats²⁹. »

- 19 « Architecte habile et instruit » est donc l'appréciation formulée à l'égard du jeune Edmond que ses explorations mènent à Malte, Alexandrie, Beyrouth, Saïda (l'antique Sidon), Jérusalem, Antioche, Alep, Damas, l'île de Chypre, Athènes et en Sicile. Il en rapporte environ deux cents dessins, presque tous inédits, en particulier ceux qui sont consacrés au couvent de Saint-Siméon le Stylite en Syrie, les relevés d'églises paléochrétiennes et byzantines et des plans effectués en des lieux inaccessibles auparavant, comme la mosquée d'Omar, appelée aussi Haram-el-Chérif ou Dôme du Rocher, élevée sur le temple de Salomon, dont il a étudié l'architecture et la décoration intérieure, et le Saint-Sépulcre à Jérusalem. Ces dessins illustrent les ouvrages de Vogüé sur la Syrie centrale et sur la mosquée d'Omar à Jérusalem³⁰. La seconde mission entreprise en 1865, seul comme chargé de mission du gouvernement impérial, le conduit en Asie Mineure et dans l'île de Chypre. Ses travaux en Orient lui ont valu plusieurs articles élogieux dans la presse et deux médailles aux Salons de Paris où il a exposé ses dessins : une médaille lui a été décernée au Salon de 1869 pour les dessins exécutés à Rhodes, tandis qu'une précédente, attribuée au Salon de 1863, a récompensé ses relevés de la mosquée d'Omar et du couvent Saint-Siméon le Stylite au Qalat Semaan en Syrie³¹. En plus de cette activité consistant à acquérir une connaissance et une maîtrise des nouvelles formes architecturales de l'Orient, Edmond exerce aussi son métier d'architecte en construisant à Beyrouth deux églises, celle des Capucins et celle de l'Orphelinat français.

- 20 Le périple nord-africain d'Edmond Duthoit commence peu d'années plus tard, sous la III^e République. La qualité de ses travaux lui apporte une reconnaissance aussi bien dans la sphère professionnelle des architectes et archéologues, que dans celle, administrative, des instances publiques. C'est ainsi que le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, le désigne comme attaché à l'Inspecteur général des monuments historiques, l'architecte Émile Boeswillwald, successeur en 1860 de Prosper Mérimée, afin d'explorer l'Algérie et d'étudier les monuments de la civilisation romaine et arabe. Pour sa première mission, il est chargé, par arrêté ministériel du

14 mai 1872 en tant qu'architecte attaché à la Commission des monuments historiques, d'étudier en Algérie et de dessiner les monuments arabes offrant quelque intérêt, de reconnaître leur état de conservation et décider des restaurations prioritaires à entreprendre³².

- 21 C'est dans le département d'Oran que l'essentiel de son travail est réalisé, en particulier à Tlemcen et dans ses environs. Plus qu'Alger, Tlemcen a fourni de nombreux exemples et modèles architecturaux pour son analyse de l'ornementation arabe. Considérant le fait que les plans arabes varient peu ou pas du tout et adoptant une démarche analytique par la décomposition des motifs ornementaux, il s'est appliqué à comprendre l'évolution de l'architecture arabe à travers la décoration. Cette dernière lui permettait de suivre, étape par étape, les changements dus à des influences étrangères ou locales. À Tlemcen, les monuments étudiés sont ceux qui appartenaient à l'École artistique andalouse, notamment la mosquée, ses dépendances et ses établissements de charité ou d'utilité publique. En effet, les mosquées ont constitué le modèle d'établissement religieux parfait englobant toutes les formes de dépendances possibles telle que la mosquée Sidi-bou-Médién, qui comporte un marabout, des logements pour les pèlerins et les voyageurs, l'habitation du gardien des saints lieux, un bain maure et des latrines publiques, des fontaines et des lavoirs, une école ou un collège – médersa –, donnant aux étudiants, avec la science, le gîte et le couvert. Les relevés des monuments jugés les plus intéressants ont été expédiés à Paris aux Archives de la Commission des monuments historiques, et les plus beaux dessins ont été transmis aux Salons de Paris.
- 22 Au cours de la période ayant suivi cette mission nord-africaine, Edmond Duthoit a assuré en Algérie la fonction d'attaché à la Commission des monuments historiques en s'intéressant tantôt à l'architecture arabe – qu'il nommait désormais mauresque, facilitant ainsi son identification à l'aire culturelle occidentale de l'Espagne andalouse –, tantôt aux traces de la présence romaine en Algérie, dirigeant simultanément plusieurs travaux de restauration : d'abord ceux qui sont engagés à Tlemcen à la suite de la mission de 1872 – mosquées de Tlemcen, Mansourah, Sidi-bou-Médién –, ensuite ceux qui sont entrepris à partir de 1880 à Timgad, cité antique considérée comme la Pompéi africaine. En juillet de cette même année, il est nommé par le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, comme architecte en chef des monuments historiques de l'Algérie, premier poste créé dans la colonie française et position qui place désormais Edmond Duthoit sur deux terrains d'expérimentation distincts et complémentaires – puisque dépendants de la même administration – de la conservation patrimoniale³³. Il entreprend par ailleurs à cette même époque une mission en Tunisie afin d'évaluer le patrimoine local et d'étudier les possibilités de sa conservation. Dès 1881, la Tunisie est en effet placée sous Protectorat français et les mesures patrimoniales sont vite mises en place par la création d'une direction des Antiquités. Des figures telles qu'Henri Saladin (1851-1923) et René du Coudray de la Blanchère (1853-1896), deviennent les interlocuteurs directs d'Edmond Duthoit sur ce versant sud de la Méditerranée.
- 23 Par l'intermédiaire de cette figure d'architecte amiénois qu'est Edmond Duthoit, on peut donc observer les pratiques adoptées de part et d'autre de la Méditerranée en matière de fouilles et de restauration, les priorités et les stratégies privilégiées, mais aussi comparer les politiques patrimoniales françaises menées simultanément en Algérie, considérée comme un département français, et en Tunisie placée sous

Protectorat et bénéficiant immédiatement d'une administration patrimoniale³⁴. On peut enfin analyser, dans une sorte de croisement des points de vue, de part et d'autre des contextes étudiés, les registres auxquels Edmond Duthoit se réfère lorsqu'il pratique son métier d'architecte, de décorateur ou d'architecte-restaurateur. D'une posture à une autre, la frontière est faible, voire poreuse, car tout en effectuant ses missions en Orient et ses divers voyages en Afrique du Nord, Edmond Duthoit n'a cessé son activité en France, seul ou aux côtés de Viollet-le-Duc.

Interactions et transferts artistiques

- 24 Cette activité bénéficiera d'une remarquable expérience du voyage qui fournit à Edmond Duthoit des images multiples et une maîtrise des formes auxquelles il recourt avec aisance. Ainsi résume-t-il son riche parcours en ces termes :

« Après avoir été élevé et avoir étudié dans un milieu passionné pour le Moyen Âge, j'ai été entraîné à aller analyser l'architecture romaine en Italie, l'architecture grecque à Athènes et dans les îles de l'Archipel [...]. Les îles de Chypre et la Palestine m'ont montré à peu près ce qui reste des monuments phéniciens. Je n'ai fait que toucher en Égypte, mais la Syrie, Constantinople, la Sicile, le sud de l'Italie et enfin l'Algérie et la Tunisie m'ont permis d'étudier l'art chrétien dans ses premières manifestations. Depuis Constantinople jusqu'en Espagne, tout le long des côtes de la Méditerranée, j'ai dessiné, ou tout au moins visité, un nombre incalculable d'édifices arabes, ou d'un art dérivant de ce dernier. Qui a beaucoup vu doit avoir beaucoup retenu. C'est mon fait. Toutes ces formes flottent en ma mémoire et je ne peux en faire abstraction, que je veuille ou non. Mon arabe sent le gothique et mon gothique a un arrière-goût d'arabe ou de byzantin.³⁵ »

- 25 Ces « formes qui flottent dans la mémoire » d'Edmond sont nombreuses : plusieurs projets dans lesquels il intervient témoignent des emprunts et usages croisés et simultanés des registres occidental et oriental. À Roquetaillade, c'est à lui qu'ont été attribuées la décoration et la conception du mobilier de la chambre verte et celles de la chambre rose, de même qu'il s'est entièrement occupé de la chapelle dont la décoration s'est distinguée par son style oriental. Il y a privilégié également l'emploi de la polychromie dans certaines pièces du château³⁶.

- 26 À Hendaye, sa participation au projet d'Abbadia dépasse celle du simple assistant de Viollet-le-Duc : il a une position d'architecte libre et autonome, moderne et rationaliste. Sur cette collaboration particulière, voire la paternité du projet, l'historien de l'art Bruno Foucart posera la question pertinente :

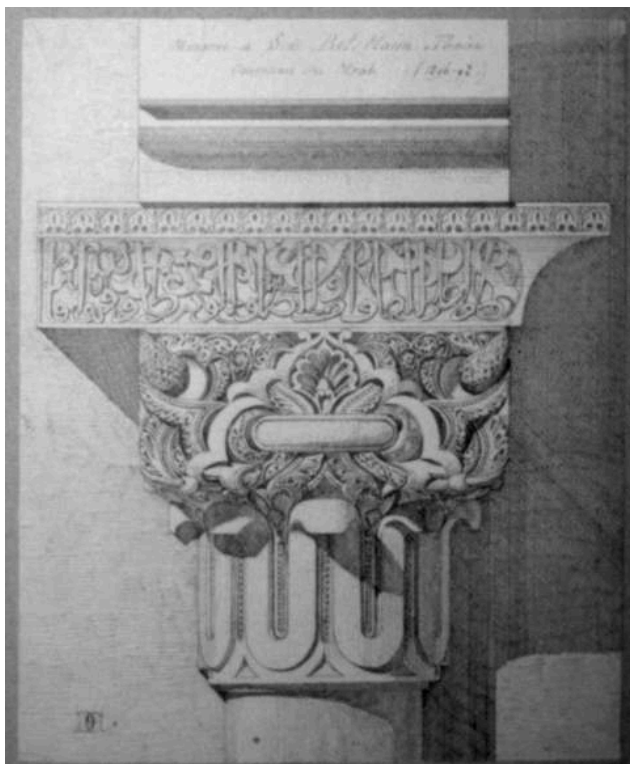
« Abbadia est-il l'œuvre de Viollet-le-Duc assisté de Duthoit, de Duthoit sous le nom de Viollet-le-Duc, des deux ensemble³⁷ ? »

- 27 Le château d'Abbadia, souligne-t-il, est un exemple parfait : « l'une de ces rares demeures entièrement conçues par un créateur, qui sont comme le manifeste d'une pensée d'architecte. Les murs, le décor, le mobilier, tout contribue à faire d'Abbadia une œuvre d'art total, l'incarnation, chair et couleurs de la peau comprises, de cette architecture rationaliste, néo-médiévale, exotique, qui fit la modernité des années 1860³⁸. »

- 28 Si l'organisation du château d'Abbadia se caractérise par un plan fonctionnel (chambres, salon, cuisine, bibliothèque, chapelle, observatoire astronomique), le style adopté s'inscrit dans le mouvement néogothique et s'inspire des modèles médiévaux avec créneaux, tours, volumétrie compliquée des toitures. Quant à la décoration

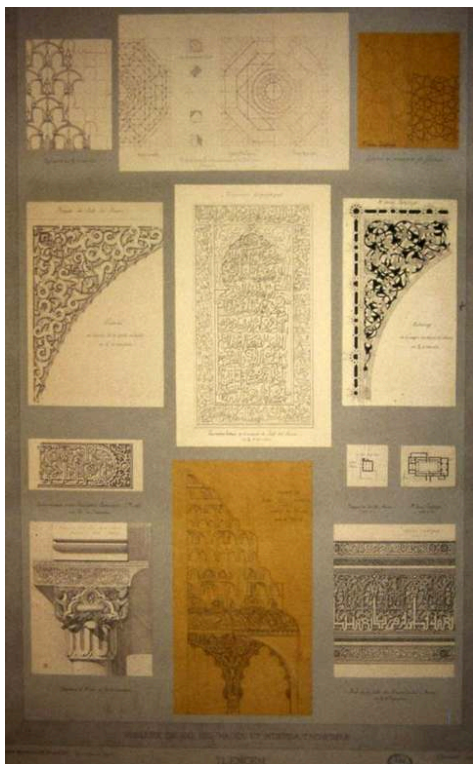
intérieure polychrome³⁹, fortement marquée par des motifs orientalistes, elle porte certes la trace des explorations d'Abbadie mais elle montre aussi les formes décoratives rapportées d'Orient par Edmond Duthoit. Le passage de ce dernier d'un registre occidental à celui mauresque ou oriental, et réciproquement, est une démarche moderne de ce XIX^e siècle. Elle atteindra dans la Somme sa parfaite expression avec le projet de Notre-Dame de Brebières, à Albert, où le croisement entre l'Orient et l'Occident, entre art mauresque, art chrétien d'Orient et art gothique, est constamment évoqué dans cet édifice caractérisé, à l'extérieur et à l'intérieur, par sa riche ornementation de mosaïques. Élevée après sa mort sur ses plans, cette église dont le choix stylistique concilie l'architecture des cathédrales et celle des basiliques de l'Orient, présente une ornementation très colorée inspirée des décors architecturaux des monuments de Tlemcen et constitue un excellent manifeste de la réappropriation des motifs et de la circulation des formes : le chapiteau si connu que l'on retrouve simultanément à Tlemcen (fig. 5 et 6) et dans le palais de l'Alhambra à Grenade est présent dans les dessins de Notre-Dame de Brebières conservés au musée de Picardie (Amiens), et a été utilisé comme modèle pour les chapiteaux des accoudoirs dans les stalles du chœur (fig. 7). Nous n'en avons certes pas retrouvé de traces dans l'édifice actuel, mais on peut supposer qu'ils ont été omis lors la reconstruction de l'église après la Première Guerre mondiale, période qui rendra probablement caduque les préoccupations du siècle précédent. Dans ce même bâtiment, on peut également distinguer dans l'ornementation des portes des motifs géométriques semblables à ceux identifiés par Edmond Duthoit lors de sa mission de 1872 à Tlemcen (fig. 8 et 9). Nous pouvons multiplier les exemples d'interactions et de transferts artistiques, de circulations des formes, pas seulement avec les palais et mosquées de Tlemcen, mais aussi avec les monuments de Syrie ou de Chypre, inscrivant la contribution particulière d'Edmond Duthoit dans une réflexion plus large d'une histoire de l'architecture au XIX^e siècle.

5. Edmond DUTHOIT, détail du chapiteau de la mosquée Sidi Bel-Hassen, Tlemcen, mission architecturale en Algérie, 1872, dessin.



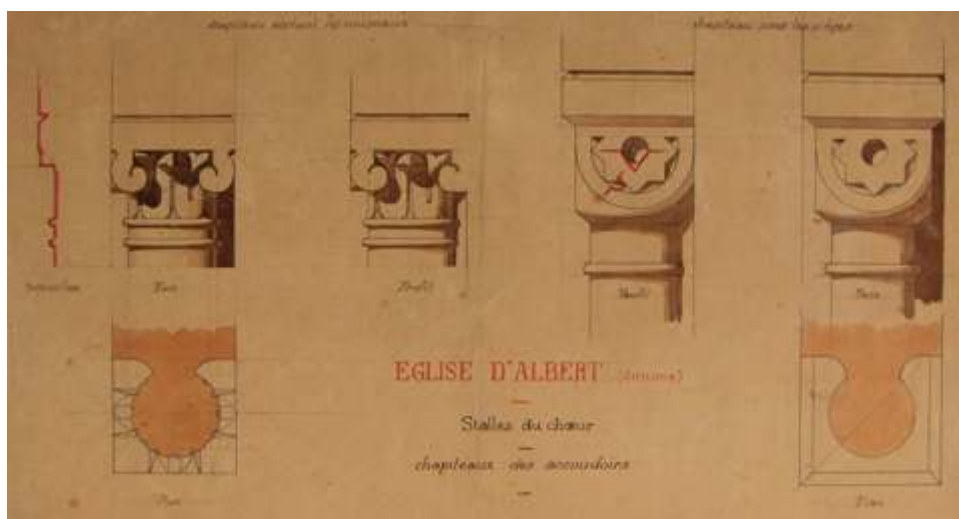
Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

6. Edmond DUTHOIT, détails divers : ornements, calligraphie, chapiteau, etc., mission architecturale à Tlemcen, 1872, dessin.



Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

7. Edmond DUTHOIT, chapiteaux des accoudoirs, stalles du chœur pour l'église d'Albert, dessin.



Amiens, musée de Picardie.

8. Edmond DUTHOIT, détails de la porte intérieure du grand porche de la mosquée Sidi Bou-Médién, mission architecturale de 1872.



Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

9. Edmond DUTHOIT, études de la porte principale de l'église Notre-Dame de Brebières, Albert, dessin réalisé entre 1884 et 1889.



Amiens, musée de Picardie.

Penser en généralisant : la construction des savoirs artistiques

- 29 Au terme de cette analyse expérimentale, il est possible de poser quelques jalons en privilégiant une histoire globale. Roger Chartier, dans l'une des livraisons de la revue des *Annales* de l'année 2001 consacrée au thème « Une Histoire à l'échelle globale », fournit un commentaire sur la nouvelle conscience de la globalité formulée dans les articles de Serge Gruzinski et de Sanjay Subrahmanyam, dont il relève le positionnement de l'un et de l'autre contre la monographie historique qui avantagerait les spécificités d'une province, d'une région, d'un pays et d'une ville, ou d'une micro-histoire qui ferait « négliger le lointain⁴⁰ ».
- 30 Notre position consiste donc, dans les dernières lignes de cet article, à penser en généralisant. La question principale à formuler d'emblée se présente ainsi : sommes-nous, dans cette analyse de la trajectoire artistique d'Edmond Duthoit, face à une histoire de l'orientalisme architectural – avec les limites que la catégorie de l'orientalisme véhicule –, ou peut-on inscrire cette histoire particulière dans l'histoire de l'architecture et du patrimoine au XIX^e siècle ?
- 31 Ces deux aspects sont évidemment imbriqués et on ne peut s'intéresser à l'un sans soulever des questions qui sont relatives à l'autre. La contribution d'Edmond Duthoit se rattache cependant plus à la seconde entité car à travers le profil d'une telle figure, on peut trouver tous les ingrédients permettant de penser à distance l'évolution de l'architecture et du patrimoine en France au XIX^e siècle : des informations sur les préoccupations qui animent alors les architectes à cette époque, la nature et l'intensité des débats suscités entre les architectes rationalistes et les détenteurs de l'académisme – la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 en est d'ailleurs l'une des résultantes –, les rapports entre disciples et maîtres – peu est dit par exemple dans les travaux publiés à ce jour sur les relations établies entre Viollet-le-Duc et ses élèves –, les techniques privilégiées dans la restauration des monuments, les réflexions menées sur les croisements entre l'architecture de l'Orient et celle de l'Occident comme celles suggérant des interactions entre l'école byzantine et l'architecture médiévale – citons par exemple le lien de parenté établi par Vogüé entre les monuments romans du Midi de la France et les monuments gréco-romains de la Syrie centrale⁴¹, etc.
- 32 On inscrirait donc plus volontiers la micro-analyse consacrée à l'architecte Edmond Duthoit dans une histoire globale car, par ailleurs, la catégorie de l'orientalisme en ce début du XXI^e siècle est désormais obsolète. Nous ne pouvons systématiquement inclure les études et les travaux menés sur l'Orient ou sur la Méditerranée dans le champ de l'orientalisme⁴², même si certaines productions littéraires et picturales nous y invitent parfois. Une telle catégorie est en effet dépassée par les nouvelles méthodes que les disciplines de l'histoire et de l'histoire de l'architecture ont acquises ces dix dernières années. L'histoire coloniale tout comme l'orientalisme, après le succès que chacune de ces approches a pu avoir à la suite des décolonisations ou au cours des années récentes, doit laisser place à l'histoire des savoirs historiques, archéologiques ou artistiques. L'exemple d'Edmond Duthoit nous a servis à en démontrer le cas avec une approche favorisant la construction des savoirs artistiques dans et hors de l'Hexagone. Les préoccupations formulées à un moment donné par des architectes disposant d'un répertoire de connaissances acquises à l'École des beaux-arts ou dans des ateliers

privés, confrontés à la modernité du XIX^e siècle et à la découverte de nouveaux territoires, à l'apprentissage de nouvelles méthodes d'investigation des architectures occidentales et non-occidentales, dépassent évidemment la seule intention de construire un imaginaire oriental dans les récits, les photographies et les dessins rapportés des voyages et des missions d'explorations. L'intention scientifique, à la suite de l'expédition scientifique d'Égypte, de Morée et d'Algérie⁴³, continue tout au long du XIX^e siècle, chez des architectes comme Edmond Duthoit, à présider dans la production de nouveaux savoirs artistiques dont l'architecture est un parfait exemple.

NOTES

1. Anatole de Baudot (1834-1915) a défendu au même titre qu'Edmond Duthoit l'architecture médiévale tout en recourant aux nouveaux matériaux fournis par la révolution industrielle : la fonte, le fer et le ciment armé.
2. Cet article constitue une version abrégée d'un ouvrage en préparation consacré à l'architecte Edmond Duthoit.
3. Victor Baltard (1805-1874), architecte dont on compte parmi les œuvres majeures à Paris, les halles centrales édifiées entre 1852 et 1872 et l'église Saint-Augustin réalisée entre 1860 et 1871.
4. Jean GUILLAUME et Claude MIGNOT, « Monographies d'édifices civils (XV^e-XVIII^e siècle), conseils aux étudiants », et Werner SZAMBIEN, « Pour une prosopographie des architectes français », *Histoire de l'art*, n° 1, 1988, p. 87-96 et p. 97-100. Ce premier numéro a été consacré à l'architecture, discipline en développement en ces années-là dans les départements d'histoire de l'art des universités françaises.
5. D'intéressantes monographies d'architectes ont été publiées ces dernières années et alimentent ainsi notre connaissance sur l'histoire de l'architecture. Voir Simon TEXIER, *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1979) : la poésie pour doctrine*, Lagrasse : Verdier, 2006 (Art et architecture) ; Pierre PINON, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris : Monum ; Éd. du Patrimoine, 2005 ; Alice THOMINE, *Émile Vaudremer, 1829-1914 : la rigueur de l'architecture publique*, Paris : Picard, 2004 ; Jean-Michel LÉNIAUD, *Charles Garnier*, Paris : Monum ; Éd. du Patrimoine, 2003 ; Jean-Baptiste MINNAERT, Paris : Norma, 2002.
6. Les fondateurs de cette école de pensée en 1929 sont Lucien Febvre (1878-1956) et Marc Bloch (1886-1944).
7. André BURGUIÈRE, *L'École des Annales, une histoire intellectuelle*, Paris : Odile Jacob, 2006.
8. Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 69-72. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317. Consulté le 16 octobre 2013.
9. Jean COPANS, « La monographie en question », *L'Homme*, vol. 6, n° 3, 1966, p. 120-124. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1966_num_6_3_366824. Consulté le 16 octobre 2013.
10. Jacques LE GOFF, *Saint Louis*, Paris : Gallimard, 1996 (Bibliothèque des histoires).
11. Carlo GINZBURG et Carlo PONI, « Il nome e il come : scambio ineguale e mercato storiografico », *Quaderni Storici*, n° 40, avril 1979, p. 181-190. Voir également l'article rédigé par les mêmes auteurs : « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, décembre 1981, p. 133-136 ; Giovanni LEVI, « Les

usages de la biographie », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 4, n° 6, 1989, p. 1325-1336, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283658. Consulté le 16 octobre 2013. Et la préface de Jacques Revel « L'histoire au ras du sol » in Giovanni LEVI, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont au XVII^e siècle*, [éd. originale en italien, 1985], Paris : Gallimard, 1989, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1991_num_31_117_369374.

Consulté le 16 octobre 2013.

12. Jacques REVEL (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris : Éd. de l'EHESS, Gallimard ; Le Seuil, 1996 (Hautes études).

13. Bernard LEPETIT, « Remarques sur la contribution de l'espace à l'analyse historique », in *Paysages découverts : Histoire, géographie et archéologie du territoire en Suisse romande*, Lausanne : Groupe Romand d'études d'archéologie du territoire (GREAT), 1993, p. 79-90.

14. Bernard LEPETIT, « De l'échelle en histoire », in Jacques REVEL (dir.), *Jeux d'échelles...*, *op. cit.* (note 12), p. 71-94 ; et Bernard LEPETIT (dir.), *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris : Albin Michel, 1995 (L'évolution de l'humanité).

15. Jean-Louis FABIANI, « La généralisation dans les sciences historiques. Obstacle épistémologique ou ambition légitime ? », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol. 1, 2007, p. 9-28 (citation p. 19). URL : <http://www.cairn.info/revue-Annales-2007-1-p-9.htm>. Consulté le 16 octobre 2013. Ce texte a été débattu précédemment dans l'atelier « Généralisation et retour au macro en sciences sociales », Berlin, Centre Marc-Bloch, 29 mars 2007.

16. « La monographie d'artiste », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 4, 2006. Voir aussi l'éditorial que fournit l'année suivante l'historien Jean-Claude Schmitt dans la même revue, comparant les approches adoptées par la revue des *Annales* avec celle de l'INHA : « Mise en perspective », *Perspective*, n° 1, 2007, p. 5-7.

17. Le dossier « Monographie d'artiste » a été réalisé à l'initiative du rédacteur en chef de la revue *Perspective*, Olivier Bonfait. Celui-ci participe déjà dans les années 1990 aux réflexions menées par les historiens des *Annales* sur les nouvelles orientations de recherche en histoire de l'art. Le texte qu'il publie dans la revue éponyme consacrée au thème « Mondes de l'art », montre à travers deux cas de figure, celle de Guerchin et de Franceschini, l'usage de plusieurs échelles d'observation et d'analyse : carrière des artistes, leur niveau de liberté à l'égard des structures corporatives de production, l'activité intermédiaire des marchands, etc. Voir Olivier BONFAIT, « Le livre de comptes, la mémoire et le monument. La carrière des artistes à Bologne durant l'époque moderne », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 6, nov.-déc. 1993, p. 1497-1518. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279228. Consulté le 16 octobre 2013.

18. Jürgen SCHLUMBOHM (dir.), *Mikrogeschichte, Makrogeschichte: Komplementär oder inkommensurabel?*, actes du colloque (Göttingen, Max-Planck-Institut für Geschichte, 2 octobre 1997), Göttingen : Wallstein Verlag, 1998 et 2000 (Göttinger Gespräch zur Geschichtswissenschaft, 7) : textes en allemand, anglais et français de Maurizio Gribaudi, Giovanni Levi et Charles Tilly.

19. Les principaux lieux de conservation sont la médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Paris, ministère de la Culture) où l'on peut trouver les procès-verbaux, restaurations des églises de la Somme et de l'Oise, ainsi que les dessins et relevés d'architecture des monuments de l'Algérie ; les Archives nationales (Paris, Instruction publique), le musée de Picardie (Amiens), le palais Chaillot (dessins d'orfèvrerie) et les archives privées familiales (Paris/Amiens). Voir Nabila OULEBSIR, « Edmond Duthoit », in *Allgemeines Künstler-Lexikon (World Biographical Dictionary of Artists)*, Munich-Leipzig : K.G. Saur Verlag, vol 31, 2002, p. 195-197 et Nabila OULEBSIR, « La découverte des monuments de l'Algérie : les missions d'Amable Ravoisié et d'Edmond Duthoit en Algérie (1840-1880) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 73-74, 1994, Catherine BRUANT, Sylviane LEPRUN et Mercedes VOLAIT (dirs.), *Figures de l'orientalisme en architecture*, p. 57-76.

URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0997-1327_1994_num_73_1_1667. Consulté le 16 octobre 2013.

20. Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (dirs.), *Penser par cas*, Paris : Éd. de l'EHESS, 2005 (Enquête, 4). Michel LACLOTTE et Nabila OULEBSIR, « La monographie d'artiste : une contrainte, un modèle, un schéma adaptable ? », *Perspective. Revue de l'INHA*, n° 4, 2006, p. 504-505.
21. Edmond Duthoit a épousé Esther Paillat dont il aura trois enfants, Adrien, Louis et Edmond. Ce dernier (1880-1969), notaire et vice-président de la Société des Rosati Picards, rédigera par la suite un éloge conséquent lors d'une conférence prononcée à la séance de la société du 21 juin 1935, intitulée *Un Amiénois en Orient. Edmond Duthoit, architecte (1837-1889)*, Fontenay-le-Comte : Imprimerie moderne, 1936.
22. Barry BERGDOLL, Daphné DOUBLET et Antoinette LE NORMAND-ROMAIN (dirs.), *Les Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, catalogue d'exposition, (Paris, musée d'Orsay, 22 octobre 1991-12 janvier 1992), Paris : RMN, 1991 (les dossiers du musée d'Orsay).
23. Mathieu PINETTE, Françoise LERNOU, Raphaële DELAS et Jean-Marie WISCART (dirs.), *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge*, catalogue d'exposition (Amiens, Musée de Picardie, 13 septembre-30 novembre 2003), Amiens : Musée de Picardie, 2003 ; Raphaële Delas a soutenu une thèse de doctorat en histoire de l'art, intitulée *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge. Un atelier de création et de restauration de sculpture médiévale à Amiens*, sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, Amiens, Université de Picardie-Jules Verne, 2007.
24. Barry BERGDOLL, *The Architecture of Edmond-Clément-Marie-Louis Duthoit*, mémoire, Cambridge, King's College, 1979, 120p., publié sous la forme d'un article intitulé : « The Synthesis of all I have seen : The Architecture of Edmond Duthoit (1837-1889) », in Robin MIDDLETON (dir.), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, conférence (Londres, Architectural association, mai 1978), Londres : Thames and Hudson, 1982, p. 217-275 ; Jacques FOUCART, « L'action artistique à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais) des Duthoit, sculpteurs et architectes d'Amiens (1842-1885) », *Dossiers archéologiques et historiques du Nord-Pas-de-Calais*, n° 39, 1994, p. 2-10.
25. Rita C. SEVERIS et Lucie BONATO (dirs.), *Along the Most Beautiful Path in the World. Edmond Duthoit and Cyprus*, Londres, Nicosia : Bank of Cyprus Group, 1999.
26. Aimé et Louis DUTHOIT, *Le Vieil Amiens, dessiné d'après nature par Aimé et Louis Duthoit, autographié par Louis Duthoit, réalisé avec la collaboration de Edmond Duthoit*, Amiens : typographie et lithographie de Théodore Jeunet, 1874.
27. Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, Paris : IFA ; Norma, 1997 (Essais).
28. Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Bibliographie. Les Arts arabes, par Jules Bourgoïn, architecte », *Gazette des Architectes et du Bâtiment (GAB)*, 1868, p. 18 ; Jules BOURGOÏN, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux, avec une table descriptive et explicative et le trait général de l'art arabe*, Paris : Morel & C^{ie}, 1867 ; Léon PARVILLÉE, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris : Morel & C^{ie}, 1874, introduction par Viollet-le-Duc.
29. Melchior de VOGÜÉ, *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du II^e au VII^e siècle*, Paris : J. Baudry, 1865-1877, vol. 1, p. II.
30. Melchior de VOGÜÉ, *Le Temple de Jérusalem, monographie du Haram-el-Chérif, suivie d'un essai sur la topographie de la Ville-Sainte*, Paris : Noblet & Baudry, 1864 ; et *id.*, *Syrie centrale...*, *op. cit.*
31. « Lettre de M. Duthoit. À propos de son travail sur le couvent de Saint-Siméon Stylite (Syrie) », *Gazette des Architectes et du Bâtiment*, 1864, p. 78-79.
32. Edmond DUTHOIT, « Rapport sur une mission scientifique en Algérie », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 3^e série, vol. 1, 1873, p. 305-326.
33. Nabila OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris : Éditions de la MSH, 2004.

34. Myriam BACHA, *Le Patrimoine monumental en Tunisie pendant le Protectorat, 1881-1914. Étudier, sauvegarder, faire connaître*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Françoise Hamon Paris, Paris-Sorbonne, 2005.
35. Propos d'Edmond Duthoit, tenus vers 1880 et rapportés par son fils en 1935, dans Edmond DUTHOIT (fils), *Un Amiénois en Orient...*, *op. cit.* (note 21), p. 65-66.
36. Jacques FOUCCART-BORVILLE, « Une collaboration exemplaire : Viollet-le-Duc et Edmond Duthoit à Roquetaillade », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1987, p. 269-281.
37. Bruno FOUCCART, « Viollet-le-Duc et Duthoit en Abbadia », *Connaissance des Arts*, n° 531, sept. 1996, p. 84-93 (citation p. 85).
38. *Ibid.*
39. Hélène GUÉNÉ, « Abbadia, Viollet-le-Duc et la polychromie », *Monuments historiques de la France*, n° 147, oct.-nov. 1986, p. 39-47.
40. Voir dans la livraison des *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 1, 2001, les trois articles de la rubrique « Temps croisés, mondes mêlés » : Sanjay SUBRAHMANYAM, « Du Tage au Gange au XVI^e siècle, une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique », p. 51-84, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2001_num_56_1_279934. Consulté le 25 novembre 2013 ; Serge GRUZINSKI, « Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres 'connected histories' », p. 85-118, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2001_num_56_1_279935. Consulté le 25 novembre 2013 ; et Roger CHARTIER, « La Conscience de la globalité (commentaire) », p. 119-123. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2001_num_56_1_279936. Consulté le 25 novembre 2013.
41. Melchior de VOGÜÉ, *Syrie centrale...*, *op. cit.* (note 29), I, Introduction, p. 18.
42. Nabila OULEBSIR, « Histoire de l'art européen et orientalisme. Suivi d'un entretien avec Christine Peltre et Zeynep Çelik », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 3, 2006, p. 364-378.
43. Marie-Noëlle BOURGUET, Bernard LEPETIT, Daniel NORDMAN et Maroula SINARELLIS (dirs.), *L'Invention scientifique de la Méditerranée: Égypte, Morée, Algérie*, Paris : Éd. de l'EHESS, 1998 (Recherches d'histoire et de sciences sociales). Voir dans ce même ouvrage Nabila OULEBSIR, « Rome ou la Méditerranée ? Les relevés d'architecture d'Amable Ravoisié en Algérie, 1840-1842 », p. 239-271.

INDEX

Index géographique : France

Mots-clés : architecture, orientalisme

Index chronologique : XIX^e siècle

Thèmes : Edmond Duthoit

AUTEUR

NABILA OULEBSIR

Elle est actuellement Getty Scholar au Getty Research Institute (Los Angeles, Getty Foundation). Elle est maître de conférences à l'université de Poitiers où elle enseigne l'histoire du patrimoine et de l'architecture et chercheur associé au Centre de recherches interdisciplinaires sur l'Allemagne (CRIA, CNRS/EHESS).

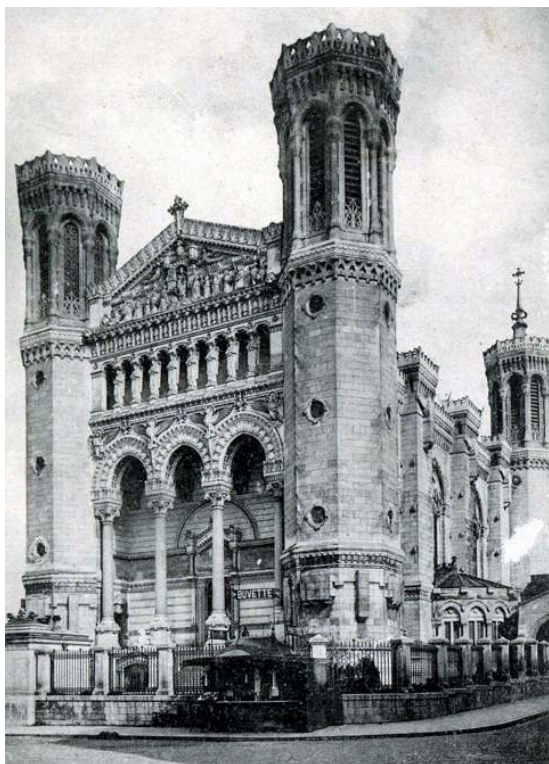
Fourvière, l'Orient et la Méditerranée

Philippe Dufieux

La Sicile, ce n'est ni la Syrie, ni la Grèce ; c'est plutôt l'Afrique, quelque chose de torride et de gigantesque, donnant l'idée de l'indomptable et de l'inaccessible. Ernest Renan¹

- ¹ En érigeant ses clochers à l'ascendance arabe depuis la fin du XIX^e siècle, la basilique de Fourvière (1872-1896) (fig. 1), œuvre poétique et mystique de Pierre-Marie Bossan (1814-1888), entretient un orientalisme énigmatique que son concepteur n'a jamais explicité d'autant qu'en œuvrant entre les référents occidentaux et orientaux, l'architecte produit une écriture et une plastique novatrices qui échappent aux classifications communément admises. Il est vrai que les spéculations contemporaines ont longtemps entretenu des ambiguïtés terminologiques recouvrant par convention des sensibilités profondément différentes et cette dernière remarque s'applique au style romano-byzantin comme au goût mozarabe ou néo-mauresque. Si l'influence de l'architecture orientale chrétienne demeure très relative dans la définition de l'art de Fourvière, qu'en est-il de la culture arabo-musulmane ? Peut-on parler d'orientalisme à propos de Fourvière et des travaux de Bossan ? Quelle réalité archéologique recouvre cette acception ? Qu'en est-il enfin du style palermitain auquel de nombreux contemporains se réfèrent à propos de la basilique lyonnaise ? Ces dernières questions invitent à interroger la culture de l'architecte pour appréhender une démarche synthétique qui se distingue par son étonnante originalité. Au préalable, il faut rappeler combien les sources concernant Bossan demeurent extrêmement lacunaires malgré les nombreux travaux qui se sont succédé ces vingt dernières années² et indéniablement, cette difficulté méthodologique participe aujourd'hui encore du mythe qui entoure la maturation de Fourvière et la personnalité de son concepteur. À dire vrai, pour un esprit qui se meut avec délectation dans des spéculations savantes en dépassant souverainement ses référents culturels dans le dessein de poser les fondements d'un art expérimental, les scrupules archéologiques importent peu.

1. Pierre BOSSAN, basilique de Fourvière (Lyon), 1872-1896, façade principale, photographie ancienne.



Collection privée.

De Lyon à Palerme

- 2 Bossan se rend en Italie en 1848, puis en Sicile l'année suivante avec son frère Anthelme-Joseph, ingénieur des Mines, même si les dates diffèrent selon ses biographes. L'architecte fuit ses créanciers à l'issue de déboires financiers et dans l'espoir de courir la fortune. Mais voyager en Europe en 1848 est une mauvaise idée : d'après Quincieu³, ils n'arrivent en Sicile qu'en mai 1849 mais Palerme est assiégée et le frère de Bossan y meurt de la peste. Selon L.J. Sainte-Marie Perrin, les plans de Fourvière sont élaborés à Rome en 1850 avant son retour à Lyon⁴. Comme Viollet-le-Duc ou Hittorff, l'architecte semble être allé à la rencontre d'une autre Italie qui commence à fasciner les architectes, tout comme la Grèce qui désormais leur est ouverte. Le comte de Marcellus rappelle combien le voyage en Sicile revêt pour de nombreux contemporains un caractère initiatique auquel l'archéologie et la littérature demeurent intimement liées. Peut-être faut-il imaginer Bossan et son frère relisant les récits d'Homère et de Cicéron, feuilletant Diodore, Strabon, Théocrite et Pindare sans parler des récits de voyageurs. Quatre-vingts touristes célibataires – rapporte Marcellus dans la relation de son voyage de 1840 – Piémontais, Français, Suédois, Allemands se pressent sur une frêle embarcation devant les conduire de Naples à Palerme à l'issue de deux jours de traversée. La vue du golfe de Palerme, de ses côtes amènes et du mont Pellegrino est un moment d'une rare exaltation, « Une jouissance incomparable » selon le comte de Marcellus, « J'ai peine à calmer mon exaltation [...] Ce que je vois dépasse toutes les idées que je m'en étais créé de loin⁵ ». D'après Félix Thiollier⁶, Bossan vit les

temples de Segeste, d'Agrigente, la cathédrale de Monreale et la chapelle royale de Palerme (1129-1143), dont Viollet-le-Duc a donné de splendides dessins, ou encore l'église de la Martorana (1143)⁷. On peut imaginer que le palais arabe de la Zisa (1164-1170), « [...] château d'une architecture demi-mauresque et demi-gothique » selon Auguste de Sayve⁸ ou encore le grand cloître du couvent des Bénédictins à Monreale (1174-1182) ont retenu son attention. Depuis le lancement du chantier de Fourvière aux débuts des années 1870, la cathédrale de Palerme est périodiquement invoquée comme la matrice de la basilique lyonnaise sans que la nature d'une telle filiation ait été véritablement explicitée. La physionomie profondément originale de la cathédrale de Palerme a suscité les plus vives réactions de la part des voyageurs à l'époque moderne et contemporaine. Vivant Denon s'étonne de « l'air asiatique »⁹ que dégage l'édifice tandis que le comte de Forbin parle d'architecture « moresque [sic] et grecque du Bas-Empire [...] du plus bel effet¹⁰ ». Véritable merveille du Moyen Âge selon Jean Giraudeau de Saint-Gervais¹¹, pour Dominique Farjasse en revanche, c'est la profonde unité du décor de la cathédrale qui suscite l'admiration :

« Le fini des détails est d'une délicatesse telle que l'on croirait plutôt avoir sous les yeux l'œuvre d'un orfèvre que [celle] d'un sculpteur. On est stupéfait d'une si grande profusion d'ornements qui ne produit ni confusion, ni lourdeur.¹² »

- 3 Le comte de Marcellus partage le même sentiment : « La cathédrale s'offre à nous avec ses clochers à jour, ses pyramides aériennes, son architecture orientale, mêlée de normand, la broderie mauresque qui termine si bien les lignes de sa haute charpente¹³ ».

- 4 Jean Houël ne voit là qu'une construction gothique « d'un goût fort lourd¹⁴ ». Louis-Jean Desprez dessine pour le *Voyage pittoresque* de l'abbé de Saint-Non (1781-1886) une vue saisissante du portail de la cathédrale de Palerme lors des solennités en l'honneur de sainte Rosalie, dramatisant par des contrastes étudiés les élévations de l'édifice dans une atmosphère volontairement piranésienne comme pour en souligner l'étrangeté¹⁵. Mais plus encore peut-être que les extraordinaires élévations du *Duomo*, c'est la chapelle palatine qui fit la plus grande impression au comte de Marcellus, « prophétisant » la physionomie de la future basilique de Fourvière : « Cet édifice a des remparts comme une forteresse, des tourelles comme un château, des portiques comme un palais [...]¹⁶. » Tandis que Viollet-le-Duc cherche à déchiffrer dans l'architecture arabe les sources de l'architecture gothique, que Jacob Ignaz Hittorff¹⁷ et Charles Garnier¹⁸ dessinent pour le duc de Luynes en Italie méridionale et en Sicile, on ignore finalement ce qui intéresse le plus Bossan, des vestiges grecs, arabes ou romains. Peut-être précisément cet extraordinaire mélange des mondes latin, arabe et byzantin, à l'image de la célèbre église Santa Maria dell'Amiraglio dite aussi La Martorana qui résume à elle-seule la synthèse culturelle qui s'épanouit en Sicile sous les rois normands : « [...] église antique avec sa nef d'origine à la fois orientale et normande, ses voûtes obscures, ses brunes colonnes, ses inscriptions arabes et grecques, ses mosaïques dorées¹⁹. » Plus tardivement, l'archéologue Gustave Clausse ne manquera pas d'admirer à son tour les monuments médiévaux de Palerme, la cathédrale tout particulièrement dont le chevet forme le morceau le plus remarquable par la richesse de son ornementation dans laquelle s'entrecroisent des frises, des bandeaux et des arcs sans oublier les campaniles qui ponctuent les angles de l'édifice, « Un des types les plus complets, les plus étranges, les plus magnifiques de l'architecture romano-sicilienne », écrit-il en 1893²⁰ tandis qu'Auguste de Sayve s'étonne de la couverture en tuiles peintes des dômes, établie « [...] comme chez les turcs²¹ ». En réalité, la variété des épithètes qui

s'appliquent à la cathédrale de Palerme illustre un véritable malaise et Fourvière suscitera exactement la même perplexité. Mais au-delà des ascendants arabes, romans et gothiques, c'est bien la plasticité inédite des deux édifices et l'étrangeté de leur vocabulaire décoratif qui étonneront les contemporains. C'est à la chapelle palatine ainsi qu'à Monreale que Byzance se révèle dans toute sa magnificence. Lors du congrès archéologique de Palerme en 1849, Renan ébloui se prit un temps à rêver sous leurs mosaïques d'or : « Qu'on se figure une de nos cathédrales historiée de bas en haut comme les pages d'une Bible resplendissante²². » Pour Renan, Palerme, Monreale et Cefalù forment un chapitre à part dans l'histoire de l'art : « Une combinaison sans exemple hors de la Sicile s'est produite ici [...] L'abbaye de Monreale, la cathédrale de Cefalù, c'est Saint-Étienne de Caen revêtu de mosaïques et traité dans le détail selon les habitudes arabes et byzantine²³ ». De la cathédrale de Palerme, Bossan retient essentiellement un modèle décoratif comme le crénelage des entablements semble l'attester, formé « [...] d'innombrables créneaux mauresques de forme triangulaire [qui] couronnent les hautes murailles et sont soutenus par un entablement régulier formé d'une suite continue de hautes consoles, sortes de mâchicoulis ornés de sculptures²⁴. » En réalité, il y a certainement plus une filiation d'esprit entre Fourvière et la cathédrale de Palerme, qu'une réelle parenté, même si l'on observe que la châsse des Saints Martyrs de Lyon (1855, Lyon, église Saint-Irénée) réalisée avec l'orfèvre Favier reprend très exactement le décor d'arcs entrelacés du chevet de la cathédrale de Palerme ou encore de l'abside de Monreale. On observe en particulier que le motif de consoles courant sur l'entablement, emprunté au vocabulaire des constructions militaires médiévales, se retrouve dès les années 1850 sur les églises de Bossan et souligne les horizontales dans les parties supérieures. Difficile d'affirmer pour autant que l'architecte ait cherché à produire un style néo-palermite, appréciation qui revient pourtant à l'envi dans les commentaires :

« C'est de l'architecture palermitaine, s'extasie André Hallays, célèbre critique au *Journal des débats*. L'extérieur évoque le souvenir du dôme de Palerme ; l'intérieur, celui de la chapelle palatine et de la cathédrale de Monreale – avant d'ajouter que – l'imitation du gothique normand est sans doute très libre ; néanmoins, elle est flagrante [...]. Étrange idée d'avoir transporté Monreale sur la colline de Fourvière !
²⁵ »

- 5 Lucien Bégule qui a visité la Sicile à deux reprises, réfute catégoriquement cette épithète :

« Ne lui a-t-on pas formulé le grief, répété à satiété, de s'être inspiré du style palermitain lors de son séjour en Sicile, pour Fourvière notamment²⁶ ! ».
- 6 Selon lui, tout au plus pourrait-on entrevoir un rapprochement entre le porche de Fourvière et les trois arcades du portail latéral de la cathédrale de Palerme, rien de plus. De la même façon, la cathédrale de Cefalù est fréquemment évoquée à propos de la façade principale de Fourvière. Assez curieusement, il n'est jamais fait mention de l'église de l'Annunziata dei Catalani de Messine (seconde moitié du XII^e siècle, autre chef-d'œuvre de l'architecture siculo-normande, qui présente un extraordinaire décor au chevet ainsi que sur les bras du transept, ornés d'une galerie aveugle rythmée par les colonnettes et par des disques aux décors géométriques polychromes arabo-normands en pierres volcaniques. Plus que les chevets de Monreale et de Palerme, il semble au demeurant que la physionomie de l'abside de Fourvière s'inspirât en réalité de cette dernière construction. L'abside de Fourvière compte pour le morceau le plus réussi de la basilique avec son plan en demi-cercle fortement outrepassé qui semble

littéralement se détacher de la masse des nefs, les divisions des baies obtenues au moyen de colonnes détachées, l'ensemble reposant sur un soubassement cyclopéen qui abrite la porte des Lions, ouvrant sur des volées d'escaliers ainsi que sur la galerie des bénédictions. Même si la parenté d'écriture est tout à fait frappante avec l'église de l'Annunziata dei Catalani de Messine, il ne saurait être question de transposition littérale en matière d'archéologie, Bossan ne conservant en quelque sorte que l'esprit de ses référents.

- 7 L'exubérance de l'art médiéval sicilien ne saurait faire oublier la rigueur d'élévation que présentent nombre d'édifices civils, qu'il s'agisse de la tour pisane du palais royal de Palerme, du palais de la Cuba, construit par Guillaume II en 1180, ou encore celui de la Zisa, mais également de constructions religieuses à l'image de l'église San Cataldo et celle de Saint-Jean des Ermites à Palerme : une simplicité formelle qui évoque quelque chose des palais sassanides dessinés par Pascal Coste lors de son voyage en Perse aux côtés d'Eugène Flandin entre 1840 et 1841²⁷. Ces dernières constructions ne manqueront pas de susciter l'attention de Bossan si l'on en juge par le caractère fortifié des églises conçues dans les années 1850 qu'il s'agisse de l'Immaculée-Conception (Lyon, 1856), de l'église de Couzon-au-Mont-d'Or (Rhône, 1855), de celle de Bessenay (Rhône, 1855) sans parler de Fourvière et de la basilique de La Louvesc (Ardèche, 1863). Dans ses travaux sur le voyage en Sicile au XVIII^e siècle, Hélène Tuzet²⁸ a montré combien la cathédrale de Palerme a été perçue par nombre de contemporains comme un monument arabe et non chrétien à l'image du jugement porté par Joseph Hager pour qui l'édifice rappelle les grandes mosquées du Levant tandis que la chapelle Palatine retient son attention en raison d'inscriptions arabes qu'il perçoit sur les murs²⁹. Pour les voyageurs de la fin du XVIII^e siècle, l'architecture arabe de Sicile ou les monuments supposés comme tels, suscitent plus d'intérêt que les autres monuments médiévaux ; Bartels décrit le palais de la Zisa plus longuement qu'aucune autre église de Palerme³⁰. Cette confusion perdure tardivement à l'esprit des voyageurs alors que l'art gothique sicilien est redécouvert dès le début du XIX^e siècle à la faveur de nouvelles entreprises éditoriales, comme celle de Gigault de La Salle³¹. Le baron de Nervo consacre à son tour aux églises médiévales autant de pages qu'aux ruines antiques³² tandis que le marquis de Foresta compare la cathédrale de Palerme aux plus belles mosquées de Cordoue³³. En ce début de XIX^e siècle, le gothique sicilien, pénétré d'influences arabes, bénéficie de l'engouement contemporain pour l'Orient et l'Espagne même si certains réagissent contre la tentation de rapprocher systématiquement les monuments médiévaux de Palerme avec les chefs-d'œuvre de l'art mudéjar. Toujours est-il que Bossan n'avait certainement pas besoin d'aller si loin. Inutile en effet de se rendre à Palerme pour rêver d'Orient dans des basiliques recouvertes de mosaïques : Ravenne, Venise ou encore Torcello auraient tout aussi bien pu inspirer le décor de Fourvière. À proximité de Lyon, les églises romanes d'Auvergne offrent de nombreux exemples qui, de toute évidence, ont nourri l'imaginaire de Bossan. En 1838, l'*Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme* de Mallay³⁴ fait connaître à l'opinion publique les modèles auvergnats et l'ouvrage et ces églises semblent avoir eu une certaine influence sur Bossan ; il ne découvre la Sicile que dans les années 1848-1850 et son voyage l'a sans aucun doute confirmé dans une impression déjà acquise. Aussi, sans étudier les mosquées arabes comme Ambroise Baudry, Duthoit ou Coste, Bossan produit une architecture infiniment plus orientale et méditerranéenne que véritablement byzantine : la Sicile lui ouvre en réalité les portes de l'Orient arabe, mais elle n'est finalement qu'une étape, assurément la plus proche,

dans la recherche de l'Orient médiéval. On observe par ailleurs que l'emploi de la coupole, forme alors communément admise comme d'origine orientale, est assez exceptionnel chez Bossan (Ars-sur-Formans, La Louvesc, l'Immaculée Conception de Lyon), encore s'agit-il le plus souvent de coupoles octogonales à nervures et non de coupoles sphériques ou ovoïdales. De la même façon, Bossan privilégie toujours des plans simples en croix latine, à trois nefs et le plus souvent avec transept, jamais ses églises ne s'ordonnent en croix grecque. En revanche, l'emploi systématique de l'arc en tiers-point par Bossan possède indéniablement une origine philosophique orientale et il est indéniable que les profils des voûtes en arc brisé outrepassé de l'Immaculée-Conception ou encore celles de l'église de Régnié-Durette dans le Rhône (fig. 2) s'apparentent aux mosquées dessinées et gravées par Duthoit et Coste notamment. En 1835, Hittorff avait la certitude de fixer en Sicile, le point de départ de l'emploi de l'arc aigu et par là même l'origine de l'architecture ogivale³⁵. De même, la surélévation des chapiteaux par des dossierets possède indéniablement un caractère oriental que l'on retrouve dans les églises byzantines, comme l'ont étudié notamment Texier et Pullan³⁶. Le dossieret est déjà visible à Couzon ou à Bessenay au début des années 1850 ; il prolonge le chapiteau, lui donne une ampleur et un développement supplémentaires et permet, par adjonction de pilastres, de reporter plus encore le départ des arcs. Ce parti offre en outre la qualité d'une surface supplémentaire à la sculpture et concentre le décor à la naissance des voûtes, toujours selon l'idée que les parties hautes doivent être les plus ornées.

2. Pierre BOSSAN, église de Régnié-Durette (Rhône), 1868, vue de l'abside.



Philippe Dufieux.

« L'église dans ses quatre tours, là-haut, où la Mère Suprême est réservée³⁷ »

- 8 On ne peut manquer d'établir un parallèle entre l'art mozarabe d'Espagne, l'art roman sicilien et l'art de Bossan. La plupart des emprunts romans à l'art arabe du VIII^e siècle qui apparaissent en France au XII^e siècle sont précisément ceux que Bossan assimile dans son vocabulaire ornemental dès les années 1850 : l'arc en fer à cheval qui renvoie à la mosquée de Cordoue, les modillons qui décorent les corniches des églises d'Auvergne ou encore l'arc trilobé qui apparaît notamment à la cathédrale du Puy-en-Velay. L'arc polylobé se rencontre principalement à Tolède et les arcs à claveaux de couleurs, si présents dans l'art roman auvergnat, renvoient à Cordoue ; l'origine orientale de ces formes est donc attestée par leurs caractères arabes. Bossan en use dans la plupart de ses constructions, qu'il s'agisse du plan en arc outrepassé au chevet de Fourvière, des arcs et des roses polylobées qui apparaissent sur les baies du second immeuble Blanchon construit en 1863 (Lyon, place des Jacobins), des claveaux de couleurs ou encore les étoiles à six, sept ou huit rayons enfermées parfois dans des cercles, derniers motifs qui s'inspirent du plafond de la chapelle Palatine de Palerme. Tous ces caractères témoignent d'une filiation entre l'art de Bossan et l'architecture arabe. Pour Émile Mâle, la ceinture décorative de Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand doit être rapprochée de celle de l'abside de la cathédrale de Monreale et l'influence de l'art arabe ne s'expliquerait selon l'éminent archéologue qu'en admettant que les constructeurs des monuments auvergnats aient vu Cordoue³⁸. S'il est peu probable que Bossan se soit rendu en Espagne, force est de reconnaître que l'importance de son voyage en Sicile a visiblement été surestimée par ses biographes et que l'influence de l'architecture siculonormande, selon l'expression de Charles Diehl³⁹, ne fut pas exclusive. Assurément, les monuments auvergnats inspirés de l'art arabe ont largement contribué à forger son style comme son vocabulaire. Il n'est que de considérer le décor de l'immeuble Blanchon, érigé en 1845 sur les quais de Saône à Lyon, pour s'en rendre compte (fig. 3-4). On parle à l'envi de style gothique vénitien à son sujet mais assez curieusement jamais d'architecture arabo-musulmane. Et pourtant. Comment ne pas voir dans la corniche en « nid d'abeilles » de l'immeuble un souvenir des stalactites du palais de la Zisa ? Comment ne pas rapprocher le dessin en arc polylobé des baies des monuments de l'art roman auvergnat et par-là même de leurs matrices hispano-mauresques ? Mais Bossan se gardera de reproduire de tels éléments décoratifs à Fourvière dont il ne conserve une nouvelle fois que l'esprit, notamment dans le couronnement des parties supérieures. Comment ne pas évoquer enfin la figure emblématique de Pascal Coste qui travaille en Égypte sous la Restauration et consacre à l'architecture musulmane et orientale de nombreuses publications⁴⁰ ? Malgré sa vaste culture méditerranéenne et son ouverture d'esprit aux expressions stylistiques les plus diverses, l'œuvre religieuse de Coste à Marseille demeure classique⁴¹ même si le tombeau de Camille Olive réalisé entre 1865-1872 au cimetière de Marseille, présente une troublante parenté d'écriture avec la sépulture des familles Millon-Servier (Loyasse) construite par Bossan, dans la volonté de christianiser un vocabulaire décoratif oriental et arabe⁴². Si la définition d'une architecture romano-byzantine en France au XIX^e siècle se situe à la confluence de l'Orient méditerranéen et arabe, dans un rêve d'exotisme qui l'emporte assurément sur la réalité archéologique, comment expliquer la présence de minarets à Fourvière ? Cette dernière question

mérite d'être soulignée pour la raison même que les termes « mosquée » et « minaret » n'ont jamais été écrits à son sujet. Comme le rappelle Élisabeth Hardouin-Fugier, à Fourvière, les tours jouent un rôle majeur dans le symbolisme de l'œuvre : « [...] elles assurent de très loin l'identité du monument, reconnaissable sous toutes ses faces. Les tours sont certainement la partie la plus frappante de l'édifice puisque ce sont elles qui ont attiré les sarcasmes, elles constituent les pattes de l'éléphant renversé⁴³ », avant d'ajouter qu'elles remplissent une fonction plus mystique que réellement plastique, symbolisant à elles seules l'idée de forteresse mystique. Il ne fait aucun doute que l'œuvre eut sensiblement manqué de puissance et d'unité sans la présence de ses quatre tours (Force, Justice, Prudence et Tempérance) qui accusent plus encore la verticalité de l'abside et le caractère défensif du vaisseau couronné de créneaux et de merlons. N'a-t-on pas parlé de diadème de pierres à propos du couronnement des tours⁴⁴ ? Quarante-huit mètres de haut auxquels s'ajoutent des flèches de douze mètres, telles sont les dimensions des minarets de la basilique lyonnaise : « Ses quatre tours, ses hautes murailles, ses contreforts gigantesques que couronne une corniche puissante, souvenir des mâchicoulis de la forteresse gothique, ses vastes surfaces nues à l'aspect cyclopéen, tout en elle exprime la force⁴⁵ », écrivait Sainte-Marie Perrin. Mâchicoulis enveloppés de feuilles d'acanthes, contreforts conçus pour recevoir des figures d'anges colossales, pélicans aux ailes déployées devaient achever le décor extérieur de la basilique dans sa partie supérieure. L'effroi provoqué par la masse de la construction est l'une des critiques les plus récurrentes du projet ; ce sentiment d'écrasement revient périodiquement dans les commentaires. À celui-ci, s'ajoute cette allure d'éléphant renversé dont les détracteurs de l'œuvre feront leur délice :

« On eût été supérieurement inspiré si l'on avait laissé à Palerme ce qui va bien ou mal à Palerme. Les fantasques hachures de cette écrasante pièce montée qui ressemble moins à une église qu'à quelque pachyderme apocalyptique couché sur le dos [...].⁴⁶ »

3. Pierre BOSSAN, immeuble Blanchon (Lyon), 1845, façade principale.



Jean-Christophe Stuccilli.

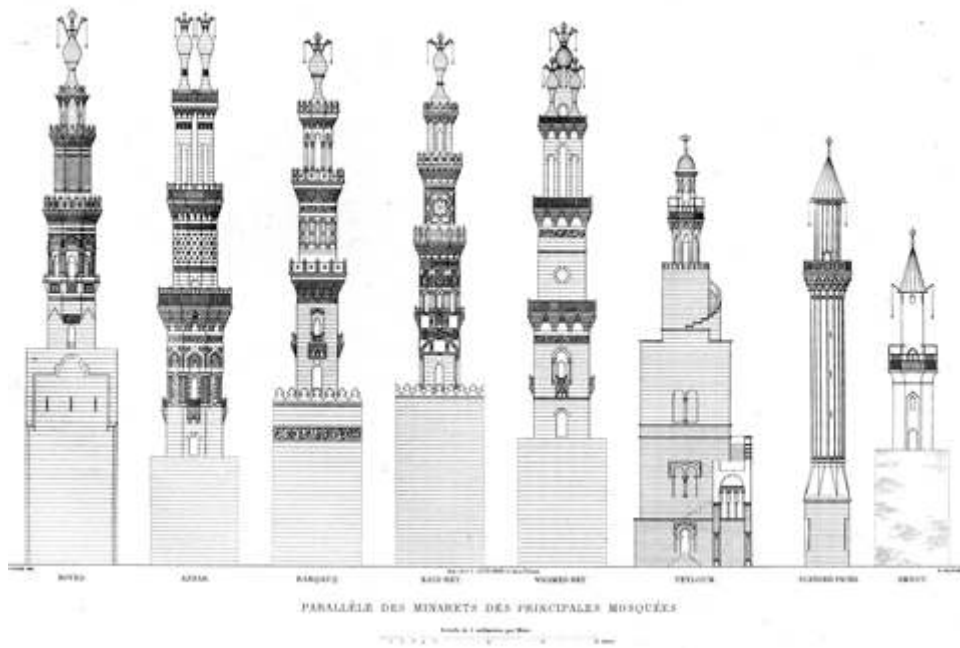
4. Pierre BOSSAN, immeuble Blanchon (Lyon), 1845, porte d'allée.



Jean-Christophe Stuccilli.

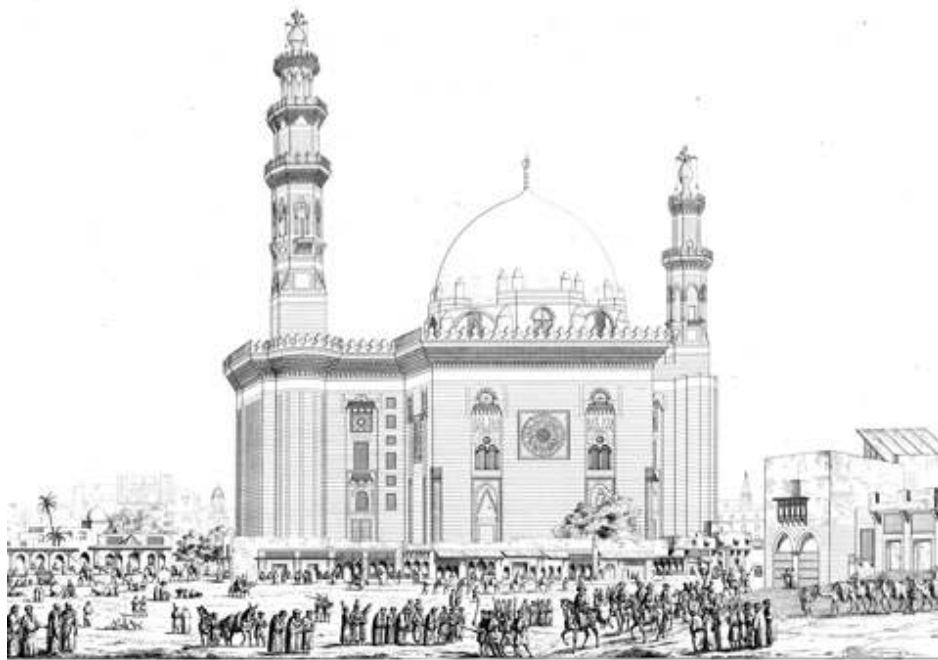
- 9 Mais les tours de Fourvière ne ressemblent en rien aux clochers de la cathédrale de Palerme et il en va de même des créneaux qui présentent une toute autre physionomie. Le catholique libéral Clair Tisseur compare l'abside à une poitrine de femme au corset trop serré⁴⁷, mais n'a-t-on pas parlé à propos de Saint-Front de Périgueux de truie échouée sur le dos, montrant ses multiples mamelles ? La parenté des clochers de Fourvière avec les minarets arabes est trop évidente et le qualificatif de mosquée donné au Sacré-Cœur de Montmartre conviendrait infiniment mieux à Fourvière. Bossan aurait très bien pu s'inspirer des modèles de minarets reproduits par Coste en 1839 dans *Architecture arabe ou monuments du Kaire*⁴⁸ pour les clochers de Fourvière tant leur ascendance arabe est frappante (fig. 5-6)⁴⁹. Nombre de profils relevés par l'architecte marseillais évoquent quelque chose des tours de la basilique lyonnaise. Mais, il ne fallait pas s'attendre à ce que Bossan dispersât intentionnellement ses indices archéologiques même si l'on observe que le plan octogonal des clochers de Fourvière se rapprochaient incidemment des minarets du Moyen-Orient plus que ceux de l'Afrique du Nord. « De quel style d'architecture est cet édifice ? » s'interroge à juste titre l'auteur d'un rapport, « Est-il chinois, indien, grec, latin, gothique, renaissance, rococo [...] »⁵⁰. Comme l'a relevé Élisabeth Hardouin-Fugier, les arguments d'ordre esthétique furent en réalité peu nombreux dans les débats, la figure de l'éléphant renversé suffisant à évoquer tous les griefs⁵¹. « Quelques-uns affirment que l'église projetée tient du romano-byzantin à l'extérieur, du mauresque dans le couronnement des tours et du gothique du XIII^e siècle dans l'intérieur », épi-loguait Charles Savy en 1866, commentant les projets qui devaient bientôt trouver un commencement d'exécution⁵². Mais comment ne pas rapprocher la basilique de Fourvière de la mosquée Ketchaoua à Alger, transformée en cathédrale Saint-Philippe par le diocésain Jean Eugène Fromageau sans parler de l'église Notre-Dame d'Afrique (1857-1872) du même architecte et de la basilique Saint-Augustin à Annaba (Algérie), construite par l'abbé Pougnet entre 1881 et 1900 ? La parenté entre la façade de Fourvière et celle de la mosquée Ketchaoua est tout à fait stupéfiante (fig. 7). Mais au début des années 1840, la connaissance des monuments de l'Algérie demeure encore très embryonnaire⁵³ et visiblement les vastes entreprises éditoriales d'Amable Ravoisié et d'Edmond Duthoit interviennent trop tardivement pour avoir exercé une quelconque influence sur la maturation de Fourvière. Dès lors, Lyon, Marseille et Alger semblent intimement liées en un même dessein initiant les contemporains au vaste monde oriental méditerranéen.

5. Pascal-Xavier COSTE, « Parallèle des minarets de principales mosquées ».



Architecture arabe et monuments du Kaire, Paris, Firmin Didot Frères, 1839.

6. Pascal-Xavier COSTE, « Vue extérieure de la mosquée Hassan et de la place de Roumeyleh ».



VUE EXTÉRIEURE DE LA MOSQUÉE HASSAN ET DE LA PLACE DE ROUMEYLEH.

Architecture arabe et monuments du Kaire, Paris, Firmin Didot Frères, 1839.

7. Alger, mosquée Ketchaoua, [ancienne cathédrale Saint-Philippe], 1794, façade principale.



Philippe Dufieux.

- 10 Au-delà des seules spéculations archéologiques, il semble au demeurant que l'élément floral et géométrique constituât l'un des caractères les plus orientaux de l'art de Bossan. En étudiant les mosquées du Caire, Pascal Coste s'intéresse à la construction arabe comme à son ornementation, remarquant en particulier combien l'ornement végétal domine en maître les compositions :

« [...] les arabes n'ont fait usage que d'ornements qui ressemblent beaucoup plus à des festons et à des broderies – avant d'ajouter que– ces ornements sont de deux espèces : des entrelacs, des bâtons rompus ou de guillotis [...] puis des feuilles qui affectent toujours les combinaisons de la forme que l'on donne ordinairement à la fleur de lis du blason [...]»⁵⁴. »

- 11 N'y aurait-il pas la même idée chez Bossan si l'on considère combien le rapport à l'ornement demeure un élément majeur dans la compréhension de l'art de Fourvière ? On peut parler d'un véritable symbolisme végétal et d'une architecture organique à propos de Bossan :

« À Fourvière, la moindre feuille, le moindre rinceau, une frise, quelques oves, une palmette, accuseront la même recherche persévérante, le même amour, le même sens critique que l'ensemble de l'édifice. Bossan veut que dans son œuvre, comme dans la nature, la vie pénètre jusque dans l'infiniment petit. »⁵⁵

- 12 Du rapport à l'ornement découle la pensée décorative de l'architecte et plus que la peinture historiée, ce sont précisément les ornements rompus au symbolisme et leur caractère répétitif qui conviennent pleinement à la monumentalité désirée ; il n'est que de juger des élévations extérieures de l'église d'Ars-sur-Formans ou encore du presbytère de l'église de l'Immaculée-Conception. Par la répétition d'un motif à l'échelle même de l'architecture, l'élément floral produit une véritable litanie ornementale dont les effets s'apparentent étroitement au vocabulaire décoratif arabo-

musulman. Le décor joue un rôle majeur dans la symbolique de l'œuvre : « Le développement du symbolisme par la sculpture, la mosaïque et divers moyens dont l'art dispose, donnera la clef de l'énigme [...] », écrivait Joannès Blanchon, secrétaire de la commission de la basilique de Fourvière⁵⁶. À cette dernière idée, s'ajoute également la richesse des matériaux employés dans la décoration intérieure et cette donnée participe largement à la question orientale à Fourvière, jouant ainsi sur le contraste entre des façades « blanches » et des intérieurs richement décorés.

Un Orient sans visage

- 13 On ne peut manquer d'établir un parallèle entre Edmond Duthoit et Pierre Bossan, qui comptent parmi les premières figures du mouvement romano-byzantin en France au XIX^e siècle⁵⁷. Le goût de Duthoit pour le style byzantin se trouve confirmé au contact de l'archéologie lors d'un séjour au Moyen-Orient (1861-1862) avec Melchior de Vogüé⁵⁸. Le jeune architecte se rend successivement en Syrie, en Palestine, en Grèce, en Sicile ainsi qu'en Italie. Il relève par le dessin de nombreux monuments de Syrie, de Jérusalem, des églises byzantines et reviendra, comme nombre de ses contemporains, complètement ébloui par l'architecture normano-sicilienne. Les premiers travaux de Duthoit présentent des similitudes tout à fait frappantes avec ceux de Bossan : on retrouve l'emploi de l'arc en tiers-point pour séparer les nefs, l'alternance de claveaux de couleurs, des colonnettes sur consoles et des roses polylobées dans les parties supérieures, formes ô combien prisées par Bossan. Mais, les dates ne concordent pas. L'année 1865 marque le lancement du chantier de La Louvesc et le temps de la maturité pour Bossan. D'ailleurs, ces éléments de vocabulaire sont déjà visibles depuis une dizaine d'années à Couzon, à Bessenay ou encore à Ars-sur-Formans, et les modèles d'églises syriennes ou chypriotes sont visiblement connus trop tardivement pour avoir véritablement influencé son style⁵⁹. Autant dire que le qualificatif d'architecture palermitaine se révèle plus approprié à l'œuvre de Duthoit qu'à celui de Bossan. À l'église Notre-Dame-de-Brébières (1885) à Albert dans le Nord, Duthoit exploite sa vaste culture orientale et méditerranéenne dans les détails décoratifs et les citations architecturales qui reflètent ses voyages et ses études : « [...] que je le veuille ou non, mon arabe sent le gothique et mon gothique a un arrière-goût d'arabe ou de byzantin [...] je ne puis donner un nom à ce mélange⁶⁰. » Le lancement du chantier de Notre-Dame-de-Brébières correspond à l'achèvement de la construction de Fourvière un an plus tôt (1884) et Duthoit ne pouvait l'ignorer tant leurs démarches présentent de parentés. Du principe de hiérarchie appliqué au décor découle la conception de l'ornement et Bossan renouvelle ses caractères, empruntant à des styles et des époques, sans exclusivité, apportant des modifications parfois minimes, sans jamais s'enfermer dans des modèles définis, d'où cette étonnante variété ornementale qui traduit aussi de la part de l'architecte une grande liberté d'esprit doublée d'une extraordinaire créativité. Le décor encadré laisse le primat à l'architecture et on ne peut prétendre que l'ornement règne en maître chez Bossan, même s'il lui consacre la majeure partie de son activité.
- 14 En interrogeant les âges héroïques des cultures qui s'épanouissent sur les rives de la Méditerranée, c'est un Orient sans visage qu'entretient en réalité le chef-d'œuvre de Bossan. Et le sentiment de malaise que provoque l'art de Fourvière semble même déconcerter ses plus fidèles zéloteurs si l'on en juge par les propos de l'abbé Didelot,

archiprêtre de la cathédrale de Valence : « Les œuvres de notre savant ami ont toutes l'inconnu mystérieux d'une création récente ; elles demandent, plus être lues et senties, l'acclimatation de la vue [...]»⁶¹. » À défaut de pouvoir inscrire Fourvière dans la filiation des siècles ou ne serait-ce que définir cet art nouveau, nombre de biographes émettent l'idée d'une inspiration proprement divine, Fourvière laissant entrevoir aux contemporains quelque chose de la béatitude céleste. L'art de Bossan se définirait alors comme un exercice de l'esprit, une émanation de l'âme même de son créateur inspiré dont le portrait de dessine alors en nouvel Orphée, initiant ses semblables aux beautés divines en une vision extatique : « À la vue de cette puissante et radieuse inspiration, on se plaît à croire que le savant architecte a rêvé la Jérusalem céleste et en a tracé l'esquisse à sa manière », s'extasiait Blanchon⁶². Fourvière est la porte des cieux. Mais ces précautions de langage dissimulent mal les ambiguïtés d'un art qui fascine et déconcerte tout autant : « Ces éléments, puisés à des sources si diverses, et, semble-t-il, si opposés ne s'étonnent pas de leur rencontre, parce qu'une assimilation vivifiante s'est faite dans l'esprit de l'artiste, et que de ce travail est née l'adaptation qui harmonise pour produire un organisme complet, un être nouveau⁶³. » Et de même que Renan se prenait à rêver que l'église de La Martorana à Palerme fût restaurée un jour dans son état originel : « La question des restaurations se pos[ant] ici dans toute sa netteté⁶⁴ » ne pourrait-on se livrer à la même démarche à Fourvière dans le dessein de retrouver sous sa physionomie de mosquée, la sédimentation des siècles, les âges byzantins et gothiques ? Alors que l'art de Fourvière se définit à la confluence de l'Espagne et de l'Italie, de l'Orient arabe et de l'Occident antique et chrétien, au-delà des seules spéculations archéologiques qui, en définitive, se révèlent très hasardeuses, comment ne pas voir dans cette métaphore formelle, intellectuelle et poétique, la volonté de réunir une nouvelle fois les mondes latin, byzantin et arabe, à l'image du syncrétisme culturel sicilien qui émerveilla les contemporains.

NOTES

1. Ernest RENAN, « Vingt jours en Sicile », in *Mélanges d'histoire et de voyages*, Paris : Calmann-Lévy, 1878, p. 78. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106335p>. Consulté le 21 octobre 2013.
2. Philippe DUFIEUX, *Le Mythe de la primatie des Gaules. Pierre Bossan (1815-1888) et l'architecture religieuse en Lyonnais au XIX^e siècle*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2004.
3. E. QUINCIEU, *Pierre-Marie Bossan, architecte (1814-1888)*, Paris : Les Contemporains, 1911, p. 16.
4. Louis-Jean SAINTE-MARIE PERRIN, *La Basilique de Fourvière : ses origines, son esthétique, son symbolisme*, Lyon : Emmanuel Vitte, 1896, p. 8-9. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58021190>. Consulté le 21 octobre 2013.
5. Charles de MARTIN DU TYRAC, comte de Marcellus, *Vingt jours en Sicile*, Paris : Debécourt, 1841, p. 35. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065202>. Consulté le 21 octobre 2013.
6. Félix THIOLLIER, *L'Œuvre de Pierre Bossan, architecte : basiliques, églises, chapelles, monuments civils, tombeaux, bronzes, orfèvrerie*, Montbrison : Brassart, 1891, p. 23.
7. Sébastien MULSANT, *Un historien du Forez, de l'art forézien et de l'art lyonnais : Félix Thiollier, sa vie, ses œuvres (1842-1914)*, Saint-Étienne : J. Thomas, 1917, p. 292.

8. Auguste de SAYVE, *Voyage en Sicile fait en 1820 et 1821*, Paris : Bertrand, 1822, vol. 1, p. 20. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107016q>. Consulté le 21 octobre 2013.
9. Dominique Vivant DENON, *Voyages en Sicile*, [1^{re} édition Paris : Didot l'aîné, 1788], Paris : Le Promeneur, 1993, p. 67. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25833r>. Consulté le 21 octobre 2013. « L'extérieur de celle-ci est un des beaux monuments qui nous restent du douzième siècle pour le style ainsi que pour les détails prodigieux de cette architecture gothique, qui sont à l'infini & qui donnent à ce vaste édifice [...] un air & un caractère asiatique qui nous plut assez », publié dans Jean-Claude RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris : Clousier, 1781-1786, vol. 4, p. 139-140. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106180w>. Consulté le 21 octobre 2013.
10. Louis-Nicolas-Philippe-Auguste de FORBIN, *Souvenirs de la Sicile*, Paris : Imprimerie Royale, 1823, p. 42. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206823b>. Consulté le 21 octobre 2013.
11. Jean GIRAudeau DE SAINT-GERVAIS, *L'Italie, la Sicile, Malte, la Grèce, l'Archipel, les Îles ioniennes et la Turquie, souvenirs de voyage historiques et anecdotiques*, Paris : chez l'auteur, 1835. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207234g>. Consulté le 21 octobre 2013.
12. Denis-Dominique FARJASSE, *L'Italie, la Sicile, les îles éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc.*, Paris : Audot fils, 1835-1836, vol. 2, p. 345. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075045>. Consulté le 21 octobre 2013.
13. Charles de MARTIN DU TYRAC, *Vingt jours en Sicile*, *op. cit.* (note 5), p. 39.
14. Jean HOUEL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1782-1787, 4 vol. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107641q>. Consulté le 21 octobre 2013.
15. Jean-Claude RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque...*, *op. cit.* (note 9), pl. 57.
16. Charles de MARTIN DU TYRAC, *Vingt jours en Sicile*, *op. cit.* (note 5), p. 42.
17. Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale, publiées par les soins de M. le Duc de LUYNES, Paris : Panckoucke, 1844, 172 p., 35 pl.
18. En 1853, Garnier est chargé par le duc de Luynes de relever par le dessin les tombeaux angevins du royaume de Naples et de la Sicile.
19. Charles de MARTIN DU TYRAC, *Vingt jours en Sicile*, *op. cit.* (note 5), p. 27.
20. Gustave CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie, Sicile*, Paris : Leroux, 1893, vol. 2, p. 54.
21. Auguste de SAYVE, *Voyage en Sicile fait en 1820 et 1821*, *op. cit.* (note 8), p. 37.
22. Ernest RENAN, « Vingt jours en Sicile », *op. cit.* (note 1), p. 85.
23. *Ibid.*, p.80.
24. Gustave CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, *op. cit.* (note 20), p. 56.
25. Propos d'André Hallays, publiés par [Anonyme], « La basilique de Fourvière », *Semaine religieuse du diocèse de Lyon*, 25 octobre 1900, p. 633-635.
26. Lucien BÉGULE, *L'Architecture religieuse à notre époque*, Lyon : A. Rey, 1931, p. 19.
27. *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte attachés à l'ambassade de France en Perse pendant les années 1840 et 1841 [...], relation du voyage par M. Eugène Flandin*, Paris : Gide et J. Baudry, 1851, 2 vol. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56754751>. Consulté le 21 octobre 2013.
28. Hélène TUZET, *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasbourg : Heitz, 1955, p. 285.
29. Joseph HAGER, *Nachricht von einer merkwürdigen literarischen Betrügeren, auf einer Reise nach Sizilien im Jahre 1794 [Relation d'une insigne imposture littéraire découverte dans un voyage fait en Sicile en 1794]*, Leipzig et Erlangen : Palm, 1799, p. 88.

30. Johann Heinrich BARTELS, *Briefeüber Kalabrien und Sizilien*, Göttingen : Dieterich, 1791, 2 vol. URL : <http://books.google.fr/books?id=C7pJAAAACAAJ&dq>. Consulté le 21 octobre 2013.
31. Achille-Étienne GIGAULT DE LA SALLE, *Voyage pittoresque en Sicile : dédié à Son Altesse Royale Madame la duchesse de Berry*, Paris : Didot l'aîné, 1822-1826, 2 vol.
32. Jean-Baptiste Rosario GONZALVE DE NERVO, *Un Tour en Sicile : 1833*, Paris, 1834, 2 vol. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107241g>. Consulté le 21 octobre 2013.
33. Marie-Joseph de FORESTA, *Lettres sur la Sicile écrites pendant l'été de 1805*, Paris : Pillet l'aîné, 1821. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106487g>. Consulté le 21 octobre 2013.
34. Armand-Gilbert MALLAY, *Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme*, Moulins : Desrosiers, 1841, xxiv, 60 p. URL : http://books.google.fr/books?id=Y5_2G9qq62AC&dq. Consulté le 21 octobre 2013.
35. Jacob Ignaz HITTORFF et Ludwig ZANTH, « Précis historique sur l'architecture moderne de la Sicile et sur l'origine de l'arc aigu comme principe de l'architecture ogivale », in *Architecture moderne de la Sicile ...*, Paris : Renouard, 1826-1835, p. 1-21. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074358>. Consulté le 21 octobre 2013.
36. Charles TEXIER et Richard PULLAN, *Architecture byzantine ou Recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient*, Londres : Day et fils, 1864, p. 4.
37. Paul CLAUDEL, « L'Architecte. À la mémoire de l'architecte Sainte-Marie Perrin », *Le Correspondant*, juin 1918, p. 839-848.
38. Émile MÂLE, *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris : Armand-Colin, 1928, p. 69.
39. Charles DIEHL, *Palerme et Syracuse*, Paris : Laurens, 1907, p. 164. (Les villes d'art célèbres).
40. *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre et Pascal Coste, architecte, op. cit. (note 27).*
41. Barry BERGDOLL, « Passé national et passé régional dans l'architecture religieuse marseillaise : Pascal Coste et Léon Vaudoyer », in Daniel ARMOGATHE et Sylviane LEPRUN (dirs.), *Pascal Coste ou l'architecture cosmopolite*, actes du colloque international (Marseille, novembre 1988), Paris : L'Harmattan, 1990, p. 82-95.
42. Régis BERTRAND, « Pascal-Xavier Coste et l'inspiration orientale dans l'art funéraire marseillais », in *Pascal Coste ou l'architecture cosmopolite, op. cit. (note 41)*, p. 96-107.
43. Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, Albert DECOURTRAY, *Voir, revoir Fourvière*, Lyon : É. Hardouin-Fugier, 1988, p. 140.
44. Charles VAYS SAVY, « Le nouveau Fourvière. Aperçu analytique des constructions », *Revue du Lyonnais*, 4^e série, vol. 17, 1874, p. 122-130.
45. Louis-Jean SAINTE-MARIE PERRIN, *La Basilique de Fourvière, op. cit. (note 4)*, p. 5.
46. *Le Courrier de Lyon*, 7 août 1883.
47. *Le Courrier de Lyon*, 4 septembre 1881.
48. Pascal COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris : Firmin-Didot, 1839. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105839g>. Consulté le 21 octobre 2013.
49. En particulier ceux de la mosquée Hassan au Caire, pl. XXXVI-XXXVII et pl. VIII [vue extérieure de la mosquée Hassan et de la place de Roumeyleh], pl. VI [vue extérieure de la mosquée de Qalaoum].
50. Rapport conservé aux archives de la Commission de Fourvière (1867) dont l'auteur est Tisseur ou Morel de Voleine, cité par Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, *Voir, revoir Fourvière, op. cit. (note 43)*, p. 193.
51. Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Qui a renversé l'éléphant ? Constructeurs et détracteurs de la basilique de Fourvière (1870-1896) », *Cahiers d'Histoire*, vol. 27, 1982, p. 97-124.
52. Charles VAYS SAVY, *L'Architecture de l'église projetée de Fourvière d'après les plans exposés. Études comparatives ...*, Lyon : Vingtrinier, 1866, p. 11. URL : <http://books.google.fr/books?id=4Zk-oOEUwvcC&dq>. Consulté le 21 octobre 2013.

53. Nabila OULEBSIR, « La découverte des monuments de l'Algérie. Les missions d'Amable Ravoisié et d'Edmond Duthoit (1840-1880) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranéen*, n° 73-74, 1996, Catherine BRUANT, Sylviane LEPRUN et Mercedes VOLAIT (dirs.), *Figures de l'orientalisme en architecture*, p. 57-76. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0997-1327_1994_num_73_1_1667. Consulté le 21 octobre 2013.
54. Pascal COSTE, *Architecture arabe ...*, *op. cit.* (note 48), p. 35.
55. Louis-Jean SAINTE-MARIE PERRIN, *La Basilique de Fourvière*, *op. cit.* (note 4), p. 17.
56. Joannès BLANCHON, « La nouvelle église de Fourvière et la critique », *L'Écho de Fourvière*, 20 décembre 1884, p. 615.
57. Barry BERGDOLL, « The Synthesis of all I have seen: the architecture of Edmond Duthoit (1834-1889) », in Robin MIDDLETON (dir.), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, conférence (Londres, Architectural association, mai 1978), Londres : Thames and Hudson, 1982, p. 216-249.
58. Melchior de VOGÜÉ, *Syrie centrale, architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, Paris : Baudry, 1865, 2 vol. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55770699>. Consulté le 21 octobre 2013.
59. Anatole de BAUDOT, « Églises cypriotes du Moyen Âge », *Gazette des architectes et du bâtiment*, 1864, p. 253-256 et *id.*, « Église construite en Syrie », *Gazette des architectes et du bâtiment*, 1866, p. 49-50.
60. Propos de Duthoit rapportés par Yves SAINTE-MARIE, *Notre-Dame de Brébières*, Boulogne (Seine) : France-Album, 1908, p. 570-571.
61. Abbé Charles DIDELOT, *Pierre Bossan architecte de Notre-Dame de Fourvière décédé à La Ciotat (Bouches-du-Rhône) le 23 juillet 1888. Ses derniers moments*, Valence : Réas et fils, 1888, p. 12.
62. Joannès BLANCHON, « Notice sur la nouvelle chapelle de Fourvière », *Revue du Lyonnais*, 4^e série, vol. 14, 1872, p. 44-57 part. p. 53.
63. Louis-Jean SAINTE-MARIE PERRIN, *La Basilique de Fourvière*. *op. cit.* (note 4).
64. Ernest RENAN, « Vingt jours en Sicile », *op. cit.* (note 1), p. 83.

INDEX

Index géographique : France, Lyon

Mots-clés : architecture et histoire, orientalisme

Index chronologique : XIX^e siècle

Thèmes : Bossan Pierre-Marie (1814-1888)

The Cairo Street at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893

István Ormos

AUTHOR'S NOTE

This paper is part of a bigger project supported by the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA T048863).

World's fairs

- 1 World's fairs made their appearance in the middle of the 19th century as the result of a development based on a tradition of medieval church fairs, displays of industrial and craft produce, and exhibitions of arts and peoples that had been popular in Britain and France. Some of these early fairs were aimed primarily at the promotion of crafts and industry. Others wanted to edify and entertain: replicas of city quarters or buildings characteristic of a city were erected thereby creating a new branch of the building industry which became known as *coulisse-architecture*. A deep and unshakable belief in the power of knowledge and in the importance of acquiring it characterized this era. We should remember that it saw a continuous progress in the natural sciences, a series of discoveries and inventions that seemed to have no limits in the physical world. This then resulted in continuously accelerating progress in industry, which in turn gradually transformed the life of the masses. These changes were sometimes confusing because they did not necessarily herald the advent of a better epoch; yet it was assumed that these latter cases only represented a temporary setback in the otherwise continuous advance of mankind. There was also a widespread and deep-seated conviction that the possession of knowledge made humans impervious to evil influences; thus the importance of world's fairs in the acquisition of knowledge and in

the education of the masses was also greatly appreciated. World's fairs were also regarded as more or less complete encyclopaedias of human knowledge. They included, among other things, the demonstration of peoples both from nearby and exotic countries in their accustomed surroundings, in addition to all sorts of animals from all over the world. This was also the period when museums, zoological and botanical gardens, and so-called *panoramas* were founded and became increasingly popular all over Europe and the rest of the world. It is interesting to note that from about 1870 on inhabitants of exotic countries were also displayed along with animals in zoological gardens under the name of "anthropologico-zoological expositions", a peculiar custom which was later discontinued and faded into oblivion.¹ In general, fairs were extremely popular in this period. Various sorts of fairs were organized in major centres and the population flocked to them: world's fairs were perhaps the biggest and most comprehensive of all. World's fairs had extremely complex and multifaceted ideological messages, which always depended on the given surroundings and on the exact ideological atmosphere of the organizing country. The assertion of national grandeur was always prominent: each country placed special emphasis on areas in which it considered itself pre-eminent. A world's fair was always a good opportunity to show the world the face of one's own country one considered characteristic and worthy of display. The strengthening of national consciousness and of the bonds within a given society was an important aspect of world's fairs: parallel with the incredibly rapid progress of industrialization, the second half of the 19th century also saw the emergence of workers' movements and trade unions, and it was by no means exceptional that simmering social tensions would result in more or less violent outbreaks of unrest. It was hoped that through their emphasis on nationalism world's fairs would cement the bonds within a given society, thereby helping to defuse or at least diminish social tensions. Amusement always played a significant role in the history of world's fairs, and this was especially the case with the representation of foreign populations. There can be no doubt, however, that in this latter field the aspect of education also played a significant role, and this must be seen in a positive light: no matter how artificial and rudimentary the display was, it afforded a possibility to see representatives of populations with whom one normally did not come into contact. In an era when travelling became fashionable and more and more popular, it was emphasized that visits to these shows were a substitute for journeys to these distant lands for those who could not afford them.² Originally these shows were meant to be strictly scientific anthropological demonstrations of the evolution of the human species. On the other hand, it must be borne in mind that within the framework of social-Darwinism, which was widely popular at the time, these peoples represented a lower level of development and – it was widely believed – could justly be regarded as primitive. Thus visitors were convinced that they had every right to look down on them, and could return home with the satisfaction that they themselves were so much superior to these wild beasts. In its turn, this circumstance also justified eventual imperialistic ambitions: raising the cultural level of these peoples and assuring proper rule for them made it appear desirable, even imperative, to subjugate them, because it provided them with the indispensable prerequisites of progress they were unable to attain by themselves.³

- 2 In every world's fair innumerable new inventions were also presented to the public, and many new implements that were to change people's life to a considerable degree in the years to come became known, and, within a short period of time, acquired a

popularity and circulation undreamt of under normal circumstances. The organizers of each world's fair were keen to outdo the previous one in most respects, a circumstance which resulted in a real competition: each world's fair was much bigger, more impressive and colourful than the preceding one, with ever new sights added, aspects and emphases modified.

Chicago

- 3 Christopher Columbus discovered America in 1492 and to commemorate the 400th anniversary of this event a grandiose world's fair was organized in America, the World's Columbian Exposition – this was the official name – in Chicago in 1893. It was planned for 1892 but the opening was postponed until 1893 because of construction delays. In view of the numerous advantages and the considerable profit, both tangible and intangible, to be gained by hosting such an event there was very fierce competition among major towns such as New York, Washington DC, St Louis and Chicago as to who should organize it. On the other hand, it was also clear that only one exhibition was to be organized and it had to be a federal affair with the backing and support of the whole country because it was expected that the fair would give an impressive picture of America to the whole world. In the end Chicago outbid all its rivals and the US Congress awarded it the right to host this outstanding event on American soil. By that time Chicago had already become a major centre of industry and commerce as a consequence of the frenetic growth of previous decades, but it also had a rather bad reputation for poverty, disorder, crime and violence, which resulted in great social tension and massive continuous unrest among the population of the “Red City”, which consisted mainly of immigrants. A vivid example was the Haymarket Riot in 1886, which subsequently became the symbol of the oppression of the working classes, and to this day it is celebrated as May Day by workers all over the world. Only 22 years had passed since the great Chicago Fire of 1871 and, although its devastation had been repaired, the city had not yet fully overcome the impact of the tragedy. Chicago's name still sounded barbaric to most American ears and the time had come, so the city's leadership thought, to prove the contrary to America and the world alike by displaying their city as a haven of culture and order. Thus Chicago could at last assume its rightful place in the consciousness of the country on the basis of its achievements in industry and commerce. At the same time the organizers hoped that such an overwhelming event might help to defuse or at least ease social tensions in the city itself, in addition to the general boom involved in and resulting from the hosting of the fair: in a period of economic trouble the fair promised to generate commercial profits and increase real estate values. On the other hand, on a nationwide level, America also wanted to show the world that having become one of the leading nations in industry, agriculture and business, it had now come of age and was ready to take its place in the community of the world's nations as Europe's equal with respect to culture and art too. It was usually held that America's performance at the world's fair in Paris in 1889 was not congruous with its economic might and that it had failed to project the picture it wanted the world to see. Therefore one of the foremost aims of the Chicago fair was to undo this damage. In general, the basic requirement set before the organizing committee was to surpass the Paris fair of 1889 in every respect.

The site of the fair

- 4 First of all the site of the fair was selected. It was to consist of three grounds: Jackson Park on Lake Michigan, Washington Park, and the connecting small strip of land, Midway Plaisance. The plan to include Washington Park was later abandoned, and the fair was finally located in two areas: Jackson Park and Midway Plaisance. A unique fair plan was chosen for Jackson Park: by utilizing the natural landscape, a system of waterways and lagoons connected to Lake Michigan was created. It was here that the thematic buildings were erected. In general, this system followed a pattern that had been adopted at earlier world's fairs. The displays were arranged according to subject matter: in Chicago the organizers secured the services of America's best specialist on exhibitions, George Brown Goode (1851-1896) of the Smithsonian Institution. An ichthyologist by profession, and the foremost taxonomist and museologist of the United States, Goode conceptualized the fair as a complete encyclopaedia of civilization. The Administration Building adjoined the Court of Honour. There stood the Machinery Building, the Agriculture Building, the Peristyle, the Manufactures and Liberal Arts Building, the US Government Building, the Women's Building and the Palace of Fine Arts: altogether 14 "great buildings". These central buildings were designed according to a carefully thought-out general plan: they were mostly erected in the Beaux-Arts style with its emphasis on classical elements, and were painted white. The result was a dignified ensemble radiating serenity, tradition, richness, order, culture and elegance. This was exactly the image of themselves that both Chicago and America wanted to impart to the world. This all stood in a marked contrast to the modern architecture of Chicago of course, where after the Great Fire a modern functional architecture devoid of unnecessary decoration was given precedence in the reconstruction of the city owing to the commercial nature of most buildings; the steel frame construction made the erection of skyscrapers possible. The choice of the Beaux-Arts style was an overwhelming success with the public and had a lasting impact on city architecture in the United States. It was only much later that voices could be heard that stressed the negative influence of the Chicago fair saying, for instance, that by deliberately choosing a style which was considered outdated by the time of construction the organizers set back American architecture by 40 years. On the other hand, the carefully balanced general plan of the 14 "great buildings" introduced town planning into the United States, and had a lasting impact on the appearance of American cities. Since the buildings were to be temporary, they were not built of stone but of wood and brick, and were covered with *staff*, a mixture of plaster of Paris and hemp fibres, a French invention which combined low construction costs with excellent results: painted white, the buildings gave the illusion of white marble glowing in the sunshine thus giving rise to the name "The White City". However, visitors were confronted with a strange dichotomy in the architecture of the "great buildings": the dignified façades radiating serenity and self-assurance hid interiors reminiscent of odd amalgamations of department stores with airplane hangars. Partly in these thematic central buildings and partly in finely separated, characteristic structures of their own in an adjoining area - more than 200 buildings altogether were erected for the fair - exhibitions were organized at their own expense by 43 states and territories from the United States and 23 foreign governments.⁴

Midway Plaisance

- 5 Midway Plaisance was born due to a dual consideration. First, a display of foreign – among others exotic – peoples had become a popular constituent of fairs in general and was an enormous success at the *Exposition Universelle* in Paris in 1889, where the French government chose to present the peoples of French colonies in living villages as scholarly anthropological shows. Thus there was no doubt that the Chicago fair was to have its own display of exotic peoples also. But ever since word began to spread about the world’s fair to be held in Chicago, entrepreneurs and various other representatives of the entertainment industry from all over the world began to bombard the organizers with applications to participate in the fair. There was no question that the fair was to be a great opportunity for entertainment too, but the organizers feared that both the display of exotic peoples and representations of the entertainment industry would scarcely harmonize with the dignified picture of classical serenity Chicago and America wanted to display to the world: they feared that they would even spoil it completely. It was therefore decided that these two sections of the fair were to be built as a sort of annex to the fair, and so they were relegated to Midway Plaisance, an area adjoining Jackson Park, the central ground of the fair. As we have seen, the name “Midway” referred to its location between Jackson and Washington Parks. The word “Plaisance” represented an old spelling for “pleasance”, a word of French extraction originally meaning “pleasure”, which subsequently came to mean “pleasure ground; a secluded garden or landscaped area laid out with trees and walks”.⁵ Midway Plaisance was conveniently regarded by the organizers as an anthropological exhibition forming part of the Department of Anthropology, which thus contributed to the educational aspect of the fair. This aspect was heavily present at the fair: innumerable congresses and conferences, also World’s Congresses, among them the mammoth week-long Parliament of Religions, were organized. Yet Midway Plaisance was a purely commercial venture, with concessions granted to private entrepreneurs on the basis of how much profit might result. Many “national” displays were organized representing various nations in the Midway Plaisance but in contradistinction to the central ground of Jackson Park, where foreign nations were represented by official exhibits organized by their respective governments, in Midway Plaisance displays of foreign nations were set up as private enterprises on the basis of concessions granted to them. This was often done under the aegis of governments or with their permission, but it was not necessarily the case, and, as a rule, it was not done in an official way. Entertainment was of paramount importance, and the chief aim of the entrepreneurs was of course to make the biggest profit possible. Whenever this aim seemed under threat in the course of the fair, swift changes were made to alter the situation in order to avoid material loss. This aspect had a profound influence upon the design and standard of these displays too.⁶
- 6 Just to give an idea of the multi-coloured attractions of Midway Plaisance, here follows a brief list of the major displays on this mile-long strip of land: Wild East Show, Brazilian Concert Hall, Dahomey Village, Austrian Village, Chinese Village, American Indian Show, Panorama of Kilauea Volcano (Hawaii), Lapland Village, French Cider Press, National Hungarian Orpheum, Algerian Theatre, Tunisian Café and Concert Hall, Ferris Wheel or Great Wheel, Vienna Café, Moorish Palace, Turkish Village, German Village, Panorama of Bernese Alps (Switzerland), Natatorium, Javanese Village,

Japanese Bazaar, Hagenbeck's Animal Show⁷, Persian Theatre, Model of St Peter's, Pompeii Theatre and Panorama, Indian Bazaar, Irish Village, Aztec Village, Dutch Settlement, Colorado Gold Mine, Ostrich Farm and Indian Bungalow. The *Natatorium* was a place where public swimming was held. The *Ferris Wheel*, named after George W. Ferris, its inventor, and also known as the Great Wheel, one of the sensations of the fair, was a technical invention to demonstrate the high level of American craftsmanship and to surpass the Eiffel Tower of the *Exposition Universelle* of 1889 in Paris.⁸

Cairo Street

- 7 The most famous project in Midway Plaisance – and, as some say, in the whole Chicago world's fair –, however, was “Cairo Street” or “Streets in Cairo”. It was at the *Exposition Universelle* of Paris in 1878 that a *Rue du Caire* was installed for the first time, but minor similar projects had been realized ever since the first world's fair, the Great Exposition in the Crystal Palace in London in 1851. It was a great success at the Paris fair of 1889 too, having increased considerably both in size and scale.⁹ The person responsible for the Chicago project was George Pangalo. He was born in Smyrna, Turkey, of an English mother and a Greek father, and his paternal grandmother was Italian. He was educated in the prestigious Robert College in Bebek on the Bosphorus (near Istanbul), the predecessor of present-day University of the Bosphorus (Boğaziçi Üniversitesi), an American Protestant institution run at the time by the Congregationalists. On graduation he entered railroad service for five years. Then he spent a year as a bank clerk in Salonica. Subsequently he entered journalism spending a year in Bucharest with the *Gazette de Roumanie*. Then he moved on to Alexandria, became a bank clerk, and was subsequently promoted to manager of the Anglo-Egyptian Bank in Cairo.¹⁰ In December 1890, when he had been staying in Cairo for ten years, he heard of the Chicago fair for the first time. He at once requested an audience with Khedive Tawfiq and succeeded in securing his moral endorsement for the project. Pangalo then proceeded to obtain the cooperation of Max Herz, the architect in charge of the conservation of Arab and Islamic monuments in Cairo.¹¹ In securing Herz's services he was led by two considerations: he regarded Herz's expert knowledge as indispensable and also thought that Herz's official position with the Egyptian government would give a standing to his project. Herz seems to have been willing to participate, but Pangalo was first compelled to obtain the consent of the *Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe*, whose chief architect Herz was at the time. (It is to be observed in this context that it was Pangalo and not Herz who had to obtain the *Comité's* permission.) Finally Pangalo was granted the permission in question on the condition that Herz would work for the project only after regular governmental business hours. On December 22, 1890, Pangalo left Cairo and sailed for America to look after his project on the spot. In Chicago he submitted a request for a concession to The Ways and Means Committee, and on February 6 received a promise of permission “to use a piece of ground, to contain about fifty thousand square feet” in connection with his project on the condition that the plans and specifications would be submitted to the committees in charge for approval so that the details of the concession could be arranged to the satisfaction of all parties. On Pangalo's return to Cairo on March 12, 1891, he discussed the project with Herz, who agreed to prepare the plans. An office was set up and staff was recruited: the recently-arrived Austrian architect Eduard Matasek was on it – he

would join the *Comité* after the conclusion of the project.¹² During Pangalo's trip to the United States Khedive Tawfiq died in January 1891. Pangalo was keen to obtain the support of his successor, Khedive Abbas II Hilmi. An audience was granted during which the Khedive showed great interest in the project and expressed his regret that he would not be able to visit it personally owing to the untimely death of his father. He also made it clear that he could not assist Pangalo and his undertaking in his official capacity but he personally sanctioned it and wished it all success. He also asked to see Herz's plans as soon as they were ready. They were completed in April 1891 and Pangalo submitted them to his sovereign for approval. The Khedive summoned Pangalo and requested further information: he was worried what use the replica of the mosque was to be put to, because he had been dismayed to see, during his visit to the Paris fair in 1889, that the mosque in the *Rue du Caire* there had been desecrated.¹³ Pangalo assured him that the mosque would be kept sacred and serve as a place of prayer for the Muslim colony of Egyptians in Chicago. He added: "Your Highness, my principal object, as already stated, is to give the world at large a correct idea of Egypt and I feel confident that with a colony of about two-hundred pure Egyptians, including women and children, and comprising all the different trades and professions of Egypt, living in their very homes, which I will reproduce in Chicago, I can portray the Egyptian nation in its true light, and make my exhibit instructive as well as worthy of amusement seekers." The young Khedive listened carefully to Pangalo's explanations and said that if the project was carried out as outlined, he had no doubt it would be a success, and that he personally endorsed it. We know that Abbas II Hilmi greatly enjoyed projects of this kind. His eccentric and passionate Hungarian wife, Djawidan Hanum recounts in her memoirs that whenever they were in Vienna together the Khedive insisted on going to the exhibition "Venice in Vienna" every evening because he loved it and was especially fond of big crowds and loved to mingle with them, something he could not do in Egypt, where he was always supposed to behave in a way fitting for a ruling monarch.¹⁴ The "Venice in Vienna" project was realized by the Austrian architect Oskar Marmorek in 1895 and was only dismantled in 1910; Marmorek was an expert in *coulisse-architecture* specializing in the erection of similar projects.¹⁵

- 8 Pangalo was back in Chicago by May 15, 1891, but it was not before the end of the year, December 1891, that The Ways and Means Committee officially granted him the concession. The delay in reaching a decision may have been connected with the fact that there were three other competitors. Pangalo at once organized The Egypt-Chicago Exposition Company "Streets of Cairo" with a working capital of USD 225,000 and left for Egypt on December 24. Back in Cairo he leased offices and started recruiting local people with whom to populate the Chicago exhibit. In the native quarters of Cairo he distributed Arabic handbills or circulars with a description of the Chicago fair and of its Egyptian section. He also engaged 20 people to go around and spread word by mouth about the enterprise and its advantages, with special attention to well-to-do merchants, who might like to participate in the project. Cairo Street was to house a considerable number of authentic Egyptian shops selling authentic Egyptian goods, and there were reasonable prospects of making good profits there. In order to secure an authentic appearance for the buildings in Cairo Street, Pangalo was keen to obtain the greatest possible number of *mashrabiyyas*. These closed balconies made of latticework of turned wood were conspicuous, characteristic and very picturesque elements of traditional architecture, which used to determine the general aspect of streets in Cairo. However, beginning with the rule of Muhammad Ali in the first half of the

19th century, they gradually began to disappear, partly because European-style glass windows became more and more fashionable and partly also because their use was prohibited by law on the grounds that being made of wood and projecting over the streets they were apt to catch fire and conduct it in no time to neighbouring houses in the densely built native quarters.¹⁶ Pangalo made use of this circumstance and amassed a great number of them. Sometimes Pangalo would buy items from destroyed buildings or others which were replaced with glass windows. In other cases he or his agents would persuade the owner of a fine *mashrabiyya* to replace it with a modern glass window and sell it to his enterprise. In other cases he would buy a whole house, strip it of its *mashrabiyyas* and resell it. In his own words: "It was now my turn to join the ranks of the despoilers, as my buildings could not be true and of interest without the genuine latticework; and although I blush in saying it, I went to work with a vim that would have done credit to a vandal." It took him 9 months to collect the necessary number. During this time he despoiled more than 15 residences of their entire old woodwork, and over 50 others of singular items such as carved panels, doors etc.¹⁷

- 9 On reading Pangalo's description of his methods, the modern reader is apt to be filled with uneasiness and shame, his only consolation being that even without Pangalo's activities these *mashrabiyyas* would have disappeared anyway. Herz's role also raises doubts. We have no proof as yet that Herz was actively involved in this part of the project. No matter how highly we esteem Herz's activities in general we cannot help but assume his tacit complicity in this matter. Yet even the idea of the participation of the *Comité's* chief architect - who was so rigorous and demanding in all his doings - in a project involving such behaviour and activities seems incredible at the first hearing. On the other hand it is beyond doubt that Herz was very proud of the project and I am convinced that he would have refused to cooperate on it if he had had any professional or ethical doubts. If we try to understand his attitude the first thing that comes to mind is that these *mashrabiyyas* were not listed monuments and it is most likely that there was no place to store them in the Arab Museum (present-day Museum of Islamic Art) either. So Herz may have thought that they would soon have disappeared anyway, and this consideration may have cleared his eventual doubts.
- 10 On January 23, 1892, everything was shipped to New York accompanied by a carpenter who would assist his American colleagues with any necessary repair work on the items. Pangalo then set about recruiting the people who would populate the street. In the meantime he had also secured the assistance of two policemen who regularly called at his office thereby creating the impression that the whole enterprise had the support of the government and was consequently in order. People flocked to his office and he had plenty to choose from: donkey boys, camel drivers, farriers, waiters, forerunners (*sais*), cooks, barbers, conjurers, wrestlers, jesters, coffee-grinders, musicians, scribes, men of religion, those who organize wedding processions, those who rent tents for festive occasions, pitch them and supply refreshment. Pangalo bought 4 tents, 20 donkeys, 7 camels with the necessary equipment such as saddles, trappings and the paraphernalia for the wedding procession, which was to be one of the main features on his programme.
- 11 Then came the most difficult task: he had to hire dancing girls. At the beginning no one would apply. The main opposition came from the Greek and Syrian managers of the dancing halls, who feared great material losses if their leading artistes were to leave for Chicago. Pangalo resorted to a trick. He spread a false report among the guests of

dancing halls saying that Farida Mazhar, the renowned dancer, had signed a contract with him, whereas he had been compelled to reject several of her colleagues because of their poor artistic standard. Farida felt flattered, while her rivals were furiously jealous. They did not believe Farida Mazhar's denials, but were convinced that she wanted to get ahead of them. Before long all the important dancers were ready to sign a contract with Pangalo and he was able to engage whomever he wanted. In the end Pangalo's caravan to the New World consisted of 175 persons (men, women and children), plus baggage, goods, 7 camels, 20 donkeys, monkeys, snakes and provisions. He chartered the British steamer *Guildhall*, which departed from Alexandria to New York on March 9, 1893, with an extra cargo of Egyptian cotton and sugar, thus reducing the cost of the charter. Herz travelled to the United States via England: he left Liverpool for New York on the ship *Aurania* of the Cunard Line on February 11, 1893.

- 12 Cairo Street was not a faithful replica of any particular street in Cairo but combined 26 distinct buildings of Arab-Islamic style into harmonious entity which gave the illusion of a real street. The idea was not new. Similar projects had been realized in earlier world's fairs – and were to be realized in subsequent enterprises too. Medieval Cairo was displayed within the framework of a royal palace at the *Exposition Universelle* in Paris in 1867. An Egyptian complex was exhibited in the Vienna world's fair in 1873. Egypt had a similar offering at the Paris exhibition of 1878, and one of the main sights of the *Exposition Universelle* in Paris in 1889 was the *Rue du Caire*. In more general terms, with the wildly increasing popularity of all sorts of fairs in the second half of the 19th century, it was becoming more and more popular to erect relatively accurate replicas of architectural ensembles of days long gone or to assemble architectural groups of more or less authentic units of a given town or quarter of a town without, however, producing an exact copy but rather an ensemble that radiated the desired overall effect. In a similar way, the displays of peoples referred to above were also staged in authentic, architect-created surroundings. In all these, education and amusement were closely intertwined, with a preponderance of the former at times, of the latter at others, and sometimes these buildings served mainly the promotion of consumption as propaganda items.
- 13 As mentioned before, Cairo Street was made of 26 distinct Cairene edifices, including a mosque, houses, shops, a public drinking fountain and an elementary school (*sabil-kuttab*). In the centre stood a replica of Abdalrahman Katkhuda's *sabil-kuttab*, one of the landmarks of the Old City (fig. 1). The beautiful mosque was a copy of Qayitbay's funerary mosque in the Northern Cemetery except for the minaret, which was an exact replica of the minaret of the fine Circassian mosque of Abu Bakr ibn Muzhir in Birgawan Street in the Old City (fig. 2). This choice is somewhat surprising. Qayitbay's funerary mosque – including its minaret – is widely regarded as one of the finest monuments of art in any country, period or style.¹⁸ Herz also shared this opinion, which is why it is somewhat odd to find Herz replacing it with the minaret of Abu Bakr ibn Muzhir – an extremely fine minaret in its own right, true, but still an alien constituent in the present case. We can only guess at Herz Pasha's motives. It is possible that he was working on Abu Bakr ibn Muzhir at the time, and may even have had some drawings he could use for this purpose, so perhaps it was much easier for him to resort to his work in progress instead of carrying out special studies – he seems to have worked under considerable time pressure. He enjoyed his work on Abu Bakr ibn Muzhir's mosque and its restoration counted as a great personal success. Another possibility is that to avoid offending religious sensibilities he preferred not to erect a

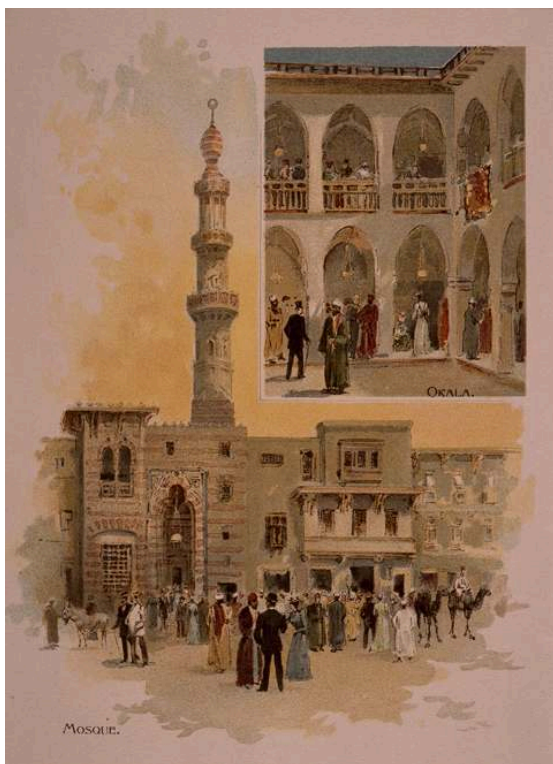
mosque which could easily be identified with one that genuinely existed: the mosque he created was an imaginary edifice, less likely to upset anybody's feelings. It is also possible that he was motivated by both considerations. Five times a day the muezzin's call to prayer could be heard from the minaret, and visitors were allowed to ascend the gallery inside the mosque to watch the prayer of the Muslims. It is worth remembering that there were few Muslims in America at the time, and the chance to attend a real prayer in an authentic mosque was really something exotic. The buildings in Cairo Street also included a replica of the mansion of Gamalaldin al-Dhahabi, an exquisite building erected in the Ottoman era but in the traditional style of the Mamluk period. This building was also closely connected to Herz. He was greatly interested in it. It is generally regarded that this rare specimen of secular architecture would have disappeared had Herz not been particularly involved. It is known that he carefully studied it before the Chicago fair¹⁹ but it was only at a later point in his career that he carried out an overall restoration of it. There was also an *okala* (*okella*; Ar. *wikala*) or caravanserai (fig. 2), which could be entered and inspected, just like the other buildings. There were over 57 booths and more than 50 stands in the various parts of the Street, where authentic Egyptian products were sold.²⁰

1. Cairo Street scene with Abdalrahman Katkhuda's *sabil-kuttab* in the centre.



Street in Cairo. World's Columbian Exposition, Chicago, 1893.

2. The mosque and the interior of the *okala*.



Street in Cairo. World's Columbian Exposition, Chicago, 1893.

Activities

- 14 There was also a theatre with a seating capacity of over 1,500. It was in this theatre that the belly dancers performed – not advertised as “belly dancing” now but as *danse du ventre*, the French language being used probably to give the performance an aura of elegance and excitement. The show caused incredible excitement and was – according to all contemporary accounts – the greatest sensation of the whole fair. This type of dance was known to some travellers in Egypt, and readers of travel accounts may have heard of it without knowing exactly what it was: it was totally unknown to the general public in America. What people saw in this theatre was not in line with the morals of contemporary America and was evidently not with what they had been accustomed to. For most people the overriding impression was most likely not disapproval but simply astonishment: they had simply never imagined that women could dance in this style. The show certainly cannot have been as immoral as is often suggested, even by the standards of the time, because there was no official intervention, and although the Board of Lady Managers did raise protests, these were evidently not enough to have the show closed down, a step which the authorities would not have hesitated to take had anything counter to the law been going on. It is also possible that at least part of the public discussion of the outrageous nature of *danse du ventre* and the regular reports on its imminent prohibition formed part of a carefully-orchestrated media campaign destined to promote the show. The belly dance or Oriental dance of those days was different from what we are familiar with today, because modern belly dance evolved in the first half of the 20th century with some elements being imported from the West. We

know for instance that it was regarded as semi-outrageous that one of the dancers occasionally lifted her skirt above her left knee. The dancers' costumes in Chicago were also different from the modern belly dance outfit. The history of Oriental or belly dance has still to be written.²¹ It is beyond doubt that there was a rich dance tradition in the Arab-Islamic world in medieval times, yet it is open to serious doubt that *danse du ventre* is "as old as the Egyptians themselves", as Pangalo maintained.²² On the contrary, there are good reasons to assume that in its present form it is the result of 19th- and 20th-century developments, at least partly due to Western influence, and thus it must to some extent be regarded as a corollary of imperialism and colonialism. The rise of tourism in the 19th and 20th centuries as well as prolonged presence of an occupying army no doubt considerably contributed to the long-term development and transformation of this profession. There were many British soldiers in Egypt between 1882 and 1956, reaching especially high numbers during the two wars. Contemporary descriptions of the dance are usually unfavourable, commenting with dismay on the vulgarity of the pelvic movements and the incessant, hideous, irritating music accompanying them, yet people flocked to the show in Chicago "to witness a dance that will deprive you of a peaceful night's rest for months to come", as a journalist remarked. Cairo Street had a long afterlife in this respect. Hootchy-Kootchy dancing became a household word and dancers calling themselves "Little Egypt" kept appearing at different places long after the fair was over. Recent efforts to identify this legendary figure have proved futile: several women seem to have used this stage-name, which – it was widely assumed – was the name under which one of the stars of the Cairo Street theatre had made her appearance, an assumption difficult to substantiate because nobody seems to have used this name during the fair. However, desperate quarrels were carried out in the press in later years as to who the real Little Egypt was, with one side categorically rejecting the lewd and totally immoral behaviour of the other. In any case, on one notorious occasion in 1896 a lady danced as "Little Egypt" at a New York Fifth Avenue bachelor party. A rival dancer reported that she was going to dance nude and the party was raided by the vice squad, an event which made headlines in the newspapers. It is beyond doubt that nobody danced nude in Cairo Street, yet the origins of strip-tease became associated with it in American minds in the picturesque afterlife of the Chicago fair.²³

- 15 Noisy and colourful wedding processions moved along the Street regularly, and picturesque *mawlids*, traditional celebrations of the Prophet's birthday and of festivals of Muslim saints, were also regularly held in Cairo Street. Judging from contemporary descriptions, which are not always accurate, and from photographs showing the Sacred Litter, the *Mahmal*, it appears that the annual departure of the Mecca pilgrims' caravan and its return were also regularly staged. As far as the population is concerned, in addition to Cairene Muslim and Christian Arabs, Jews, Armenians, Turks and *Efrenjis* (Europeans), there were also Nubians and Sudanese warriors, whose awe-inspiring presence was greatly enhanced by the impact the Mahdi's war against Anglo-Egyptian government forces had made on contemporary minds: although the Mahdi was dead by the time of the Chicago fair, his followers were still fighting and an end to the war was not yet in sight.

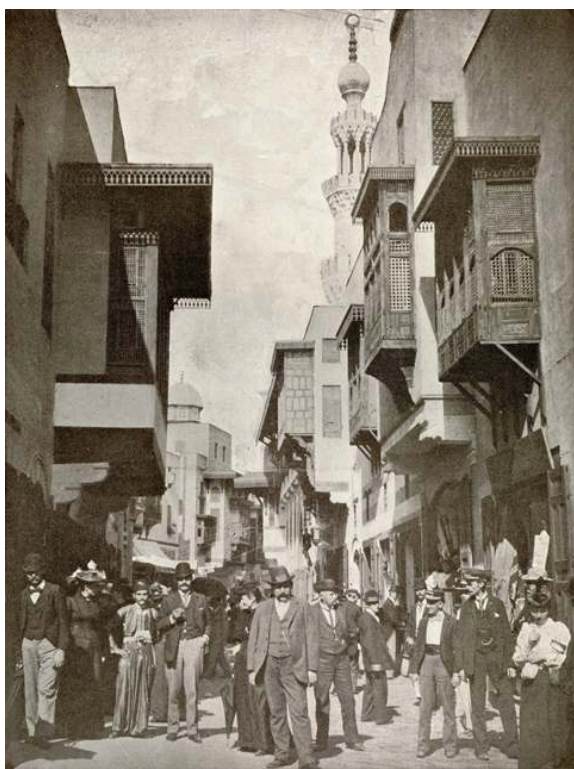
The Pharaonic temple

- 16 At the entrance to Cairo Street there was also a replica of a Pharaonic temple in Luxor with obelisks at its doors, the “facsimiles” of important mummies inside, and priests and priestesses playing Pharaonic music. Scholarly explanations were offered to the interested visitor to this independent project, which, however, could not compete with the visual and acoustic temptations of Cairo Street proper, and where attendance was therefore considerably lower.

The success of the project

- 17 All sources agree that Cairo Street was the most successful project on Midway Plaisance and of the fair as a whole both as regards attendance figures as well as concomitant material gains: during the six months of the fair there were over two and a quarter million paid admissions (fig. 3). At first only an entrance fee of 10 cents was charged. The price was then raised to 25 cents early in the season; but the crowds were not deterred and, to a large extent, left fortunes in the aggregate each day for donkey and camel rides, drinks at the booths, fees at the theatre, the temple and the side-shows: the fun of the Street seemed to make people extravagant.

3. Street in Cairo.



James W. SHEPP, Daniel B. SHEPP, *Shepp's world's fair photographed*, Chicago; Philadelphia: Globe Bible Publishing Co., 1893, p. 507. URL: <https://archive.org/details/sheppsworldsfair00sheprich>.

- 18 What was it that made Cairo Street so irresistible, so unique? After all, it was not the only Oriental display, not even the only one from an Arab or Islamic country from the Mediterranean or the Middle East: there were Algerian and Tunisian shows, a Turkish

village, a Persian palace, a Bedouin settlement, a Moorish palace – displaying also *La Dijonnaise*, the guillotine used in the French revolution – etc.²⁴ Nor was it the only place where Muslim prayer could be witnessed: it was possible to attend one in the Turkish village also. A “Wedding in Damascus” was also shown in the Turkish village, and even the ignominious *danse du ventre* was staged in several other places.

- 19 I think the success of Cairo Street was a result of several concomitant factors. In the first place, it was significant that instead of individual buildings, an entire native quarter was reproduced, which gave visitors the impression of being transported to the medieval city itself. In addition to this, Cairo is the richest city in medieval Arab-Islamic monuments in the world. Thus by clever selection of characteristic items and elements, and their faithful reproduction, sometimes even employing original constituent parts, it was easy to create a charming architectural ensemble with a genuine atmosphere. Thirdly, the great number of authentic Cairene types populating the Street and behaving as if they were simply going about their daily business greatly contributed to the authenticity of the project and gave the visitor the impression that he was really in the Middle Eastern metropolis (fig. 4). We must not forget that in the year 1893 a severe economic crisis hit America, and there can be no doubt that many visitors to the fair were seriously affected by it. Under such circumstances the ebullient *joie de vivre* of the Cairenes, their natural, inborn happiness and easy-going attitude to life in general cannot but have swept away the grim present, at least for a short while. I am personally always overwhelmed when I visit the poor native quarters of Cairo and see mostly smiling, fascinatingly happy faces of people going about their work: the streets are filled with the deafening noise of laughter, jokes, hilarity and a natural love of life. Such an atmosphere cannot fail to have impressed visitors to Cairo Street. There was also a lot to participate in, not only to watch passively. For instance, no one could resist the fun of the camel ride: it was an incredible experience to mount a camel and alight from it as well as even to watch the efforts of others. The presentation of a formerly unknown “sex show” in the form of belly dance proved irresistible to many spectators. In fact the success of Cairo Street was such that a similar project was also realized at the Midwinter Fair of January 1894 in San Francisco.²⁵

4. The Western end of "The Street". George Pangalo, "How the streets of Cairo came to the world's fair. The story of some old friends".



The Cosmopolitan, 23, 1897, p. 287.

NOTES

1. Stefan GOLDMANN, "Zur Rezeption der Völkerausstellungen um 1900", in Hermann POLLIG (ed.), *Exotische Welten - Europäische Phantasien*, Stuttgart: Cantz, 1987, p. 88-93. Eva WALTER, "Kleine Kulturgeschichte des Zoologischen Gartens", in *Exotische Welten...*, p. 94-97.
2. On this subject see Alexis GREGORY, *The Golden Age of Travel 1880-1939*, London: Cassell, 1998.
3. Zeynep ÇELİK, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley: University of California Press, 1992 (Comparative studies on Muslim societies, 12), p. 17-32. Zeynep ÇELİK, Leila KINNEY, "Ethnography and exhibitionism at the Expositions Universelles", *Assemblage*, n° 13, 1990, p. 38-40. URL: <http://www.jstor.org/stable/3171106>. Accessed October 21, 2013. See Paul GREENHALGH, *Ephemeral vistas. The Expositions Universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*, Manchester: Manchester University Press, 1988 (Studies in imperialism), p. 82-111.
4. For a detailed description of the fair see, e.g., Hubert Howe BANCROFT, *The Book of the Fair*, Chicago; San Francisco: The Bancroft Company, 1893. A brief account is available in Stanley APPELBAUM, *The Chicago World's Fair of 1893. A photographic record*, New York: Dover Publications, 1980 (Dover architectural series).

5. *Webster's New World Dictionary of the American Language, College Edition*, Cleveland; New York: World Pub. Co., 1958, p. 1121. *The New Penguin English Dictionary*, London: Penguin, 2001, p. 1069.
6. On the distinction between the centre and the periphery in world's fairs cf. Zeynep ÇELİK, Leila KINNEY, "Ethnography...", *op. cit.* (note 3), p. 36-40.
7. See Stefan GOLDMANN, "Zur Rezeption...", *op. cit.* (note 1), p. 88. Eva WALTER, "Kleine Kulturgeschichte...", *op. cit.* (note 1), p. 96-97. In Chicago, Hagenbeck's Animal Show was a real show: tigers could be seen riding on horses and similar highly unlikely performances were demonstrated to the enthusiastic public.
8. See Hubert Howe BANCROFT, *The Book of the Fair...*, *op. cit.* (note 4), p. 835-883.
9. See Paul GREENHALGH, *Ephemeral vistas...*, *op. cit.* (note 3), p. 102-105.
10. "Mr. George Pangalo (Native of Smyrna)", *Portrait types of the Midway Plaisance*. With an introduction by Frederic Ward PUTNAM, St Louis: Thompson Pub. Co., 1894.
11. On Herz see István ORMOS, "Max Herz (1856-1919): His life and activities in Egypt", in Mercedes VOLAIT (ed.), *Le Caire - Alexandrie. Architectures européennes 1850-1950*, Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 2001, p. 161-177 (Études urbaines, 5); *id.*, *Max Herz Pasha (1856-1919). His life and career*, Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 2009, (Études urbaines, vol. 6, n° 1-2).
12. Arnold WRIGHT (ed.), *Twentieth century impressions of Egypt*, London: Lloyd's Greater Britain Pub. Co., 1909, p. 363. Rudolf AGSTNER, "Dream and reality: Austrian architects in Egypt 1869-1914", in *Le Caire - Alexandrie...*, *op. cit.* (note 11), p. 146-149. Before arriving in Egypt, Matasek spent three years with the highly successful Austrian firm Fellner & Helmer, which specialized in theatre architecture and erected around 50 theatres all over the Austro-Hungarian Monarchy and in neighbouring countries (as far as Sofia and Odessa).
13. Ahmed Shafiq, who accompanied the prince and his brother during their visit to the Paris fair, does not mention this reaction of the heir to the throne, nor does he make any comment to this effect. Ahmed SHAFIQ Basha, *Mudhakkirati fi nisf qarn*, [Reprint edition], Cairo: al-Hay'ah al-Mi'riyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1994-1999, vol. 1, p. 482-489. In connection with the visit of the princes the Khedive awarded 42 decorations to various persons in their entourage and to participants in the erection of the Egyptian section. Egyptian National Library and Archives, Cairo, Abdin, n° 323.
14. Djavidan HANUM, *Harem. Erinnerungen der früheren Gemahlin des Khediven von Ägypten*, [Reprint edition] Berlin: Verlag Vis-à-Vis, 1988, p. 333.
15. Markus KRISTAN, *Oskar Marmorek 1863-1909*, Wien: Böhlau, 1996, p. 186-191.
16. According to another view Muhammad Ali prohibited the use of *mashrabiyyas* because wood was scarce in Egypt and he needed it for his fleet and the grand-scale construction works of the ruling family in general.
17. George PANGALO, "How the streets of Cairo came to the world's fair. The story of some old friends", *The Cosmopolitan*, n° 23, 1897, p. 277-288, esp. p. 283-284.
18. Miksa MAX HERZ, "Az Iszlám művészete [Islamic art]", in Zsolt BEÖTHY (ed.), *A művészetek története [The history of arts]*, Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése, 1906-1912, vol. 2, p. 164.
19. He published a Hungarian article on it with illustrations in 1890.
20. See *Street in Cairo. World's Columbian Exposition*, Chicago: Egypt-Chicago exposition Co., 1893. Hubert Howe BANCROFT, *The Book of the Fair...*, *op. cit.* (note 4), p. 858-859 (illustrations), 864-868 (text).
21. Cf. Karin van NIEUWKERK, *A trade like any other. Female singers and dancers in Egypt*, Cairo, 1996, p. 21-50. Wendy BUONAVENTURA, *Serpent of the Nile. Women and dance in the Arab world*, Austin: University of Texas Press, 1994. Zeynep ÇELİK, Leila KINNEY, "Ethnography...", *op. cit.* (note 3), p. 35-59, esp. 39-41. Edward W. SAID, *Culture and imperialism*, London: Vintage, 1994, p. 133-134.
22. George PANGALO, "How the streets...", *op. cit.* (note 17), p. 285.

23. Donna CARLTON, *Looking for Little Egypt*, Bloomington: IDD Books, 1994, p. 54-83.
24. The display of a guillotine in a Moorish palace can only be explained by the entrepreneur's desire to use the most outlandish objects possible to make a large profit.
25. See Hubert Howe BANCROFT, *The Book of the Fair...*, *op. cit.* (note 4), p. 975-992, esp. p. 990 for Cairo Street.
-

INDEX

Subjects: Architecture, Exposition universelle

Geographical index: États-Unis, Chicago, Égypte

Keywords: world fairs, orientalism, architecture and ideology, architecture and history

Chronological index: XIXe siècle

Mots-clés: expositions universelles, orientalisme, architecture et idéologie, architecture et histoire

Henri Saladin (1851-1923). Un architecte « Beaux-Arts » promoteur de l'art islamique tunisien

Myriam Bacha

- 1 On sait peu de chose d'Henri Saladin. Une thèse sur l'histoire du patrimoine tunisien a révélé la personnalité de cet architecte qui semble avoir peu construit mais qui a beaucoup œuvré pour la diffusion de l'art et de l'architecture islamiques¹. Ses archives n'ayant jamais été identifiées, on possède des indications limitées sur sa biographie : quelques lettres conservées aux Archives nationales de France, de Tunisie et dans celles de l'Institut national du patrimoine de Tunis, ses publications sur l'architecture islamique, ses comptes rendus dans les revues du ministère de l'Instruction publique et, enfin quelques dessins d'étudiant conservés à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris. Ce texte est donc l'occasion de dresser l'état des lieux des connaissances lacunaires que nous avons de l'œuvre et de la vie d'Henri Saladin.
- 2 Né en 1851 à Bolbec (Seine-Maritime, à l'époque Seine-inférieure), Henri Jules Saladin (fig. 1) entre en 1871 à l'École nationale et spéciale des beaux-arts et en ressort dix ans plus tard, avec son diplôme d'architecte². En 1882, il est associé à la Mission de Tunisie où il est envoyé par le ministère de l'Instruction publique pour participer à l'inventaire des vestiges de l'Antiquité. Ce voyage constitue un tournant dans sa carrière car, dès lors, il nourrit un intérêt croissant pour l'architecture islamique qu'il n'aura de cesse de promouvoir jusqu'à la fin de sa vie. Avec ses différentes publications, dont le *Manuel d'art musulman* constitue l'aboutissement, il retrace l'histoire de l'architecture islamique qu'il participe à faire connaître et à sauvegarder.

1. « M. Henri Saladin, architecte de la section tunisienne ».



Pauline SAVARI, *La Tunisie à l'exposition*, Paris, Challamel, 1890, p. 67.

- 3 Au regard du peu de documents connus sur son œuvre bâtie, il est difficile de caractériser Saladin. Il a conçu la grande poste et le marché central de Tunis, les pavillons de la Tunisie aux expositions universelles de 1889 et de 1900³ et quelques immeubles de rapport à Paris⁴. Rien dans sa production bâtie, à part les pavillons des expositions universelles, ne laisse deviner son attachement au patrimoine islamique.

Un architecte de l'école des beaux-arts à la découverte de l'Afrique du Nord

- 4 En 1871, à vingt ans, Henri Jules Saladin s'inscrit à l'École des beaux-arts en deuxième classe, dans l'atelier de Pierre Daumet, architecte du château de Chantilly. Il est admis en première classe le 5 mai 1875 et, quatre ans plus tard, il entre en loge pour concourir au prix de Rome, où il est classé septième, avec un projet d'établissement pour une grande station thermale⁵. En 1881, il obtient son diplôme d'architecte et il remporte le concours Achille-Leclère avec un projet de *Chapelle pour un grand hospice* réalisé avec Esquié⁶. La bibliothèque de l'École des beaux-arts possède quelques-uns des dessins réalisés quand il était étudiant, dont deux concours d'émulation : « Une porte de ville » de 1877 et un « Petit port pour des gondoles » de 1881, pour lesquels il obtient dans les deux cas une 2^e médaille⁷ (fig. 2). Ses esquisses et son dossier d'élève n'apportent aucun éclairage sur sa personnalité ni sur ses centres d'intérêt. On sait juste qu'avant de partir en mission en Tunisie en 1882, il aurait effectué un voyage en Italie et en Orient, certainement dans le cadre de sa formation à l'École des beaux-arts⁸.

2. *Un petit port pour des gondoles*, dessin autographe d'Henri Saladin, au crayon, aquarelle, lavis bleu, violet, daté du 3 mai 1881, Concours d'émulation de l'École des beaux-arts, 1^{re} classe, 2^e médaille.

- 5 Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne. Pour la consulter, veuillez vous reporter à l'édition papier.
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, esquisse 628 Saladin.
- 6 Dès 1880, le ministère de l'Instruction publique met sur pied la Mission de Tunisie, un programme d'étude du patrimoine archéologique du pays qui n'est pas encore sous domination française. L'un des initiateurs de ce projet, Georges Perrot, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, conseille au ministère de recruter Henri Saladin. Le 24 octobre 1882, le ministère de l'Instruction publique nomme officiellement Henri Saladin « architecte de la mission scientifique de M. Cagnat [1852-1937] en Tunisie », épigraphiste avec lequel il est chargé de relever et de dessiner les vestiges de l'Antiquité⁹. La collaboration entre les deux hommes s'avère fructueuse : Cagnat recherche les inscriptions tandis que Saladin relève les vestiges et les restaure graphiquement dans leur état d'origine supposé. En même temps, ils effectuent des prospections dans le but de définir quels sites pourraient éventuellement être fouillés à l'avenir¹⁰. Ce premier voyage influence considérablement Saladin puisqu'il s'oriente vers l'étude des ruines de l'Antiquité et de l'architecture islamique.
- 7 En juin 1885, à nouveau recommandé par Perrot, Saladin sollicite et obtient du ministère de l'Instruction publique, une seconde mission en Tunisie, dans le but de compléter l'étude entreprise lors de sa première expédition et de se concentrer plus particulièrement sur la cité de Dougga, antique *Thugga*¹¹(fig. 3). Il conçoit un attachement tout particulier aux ruines de ce site, dont il participe par la suite à révéler l'importance. Il repartira ensuite à plusieurs reprises en Tunisie par ses propres moyens, pour étudier plus particulièrement l'architecture islamique des villes de Tunis et de Kairouan. Grâce à ses missions, Saladin se forge un savoir érudit sur le patrimoine tunisien dont il deviendra rapidement un spécialiste reconnu.

3. « Bab-er-Roumia (porte de la Chrétienne), à Dougga. Dessin d'Eug. Girardet, d'après une photographie de M. R. Cagnat », gravure.



« Voyage en Tunisie, par MM. Cagnat, docteur ès-Lettres, et H. Saladin, architecte, chargés d'une mission archéologique par le ministère de l'Instruction publique », *Le Tour du Monde*, 56, p. 97-160.

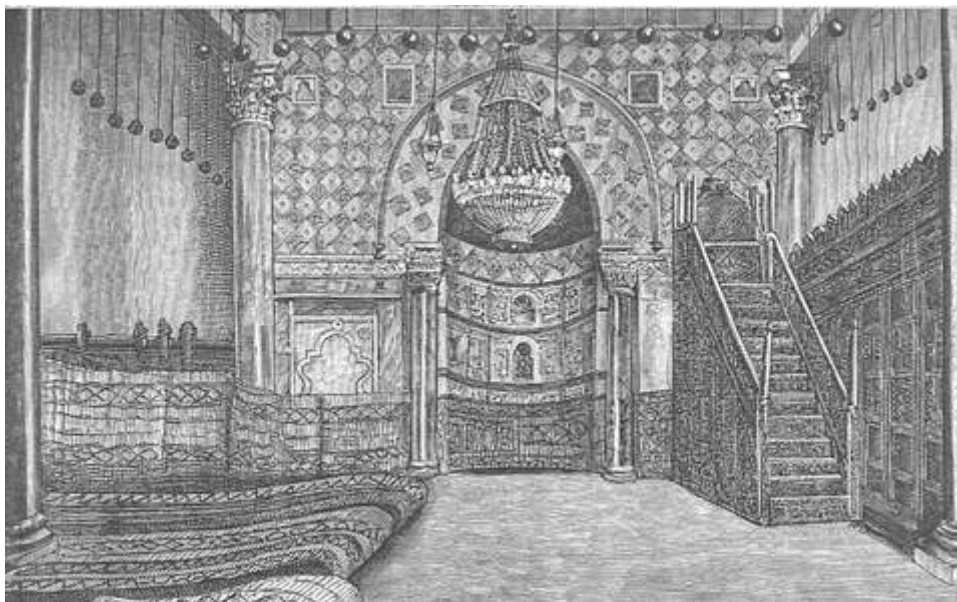
La sauvegarde des monuments historiques tunisiens

- 8 En 1885, au moment où Saladin repart en mission, le ministère de l'Instruction publique nomme un délégué en Tunisie pour fonder les premières institutions chargées d'assurer la sauvegarde du patrimoine local. René du Coudray de la Blanchère (1853-1896), professeur à l'École des lettres d'Alger, évoluant dans la sphère de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, est envoyé en Tunisie pour mettre sur pied une législation patrimoniale, pour organiser un musée et créer un Service des antiquités et des arts, dont il devient directeur. Saladin fait la connaissance de la Blanchère, avec lequel il entretient dès lors des rapports constants. Par son excellente connaissance du patrimoine tunisien, Saladin conseille officieusement le directeur du Service des antiquités et ses successeurs sur la gestion des vestiges du pays.
- 9 Saladin devient le spécialiste de Dougga auquel s'adresse régulièrement le ministère de l'Instruction publique et le Service des antiquités et des arts. Dès 1886, il attire l'attention de la Blanchère sur la nécessité de sauvegarder les monuments de Dougga¹². En 1892, le ministère de l'Instruction publique et l'Académie débloquent les premiers financements pour fouiller cette ville et nomment Saladin pour diriger ces premières recherches officielles qui sont menées sur place par le docteur Louis Carton, médecin militaire amateur d'archéologie, particulièrement actif en Tunisie¹³. Saladin incite ce dernier à pratiquer des fouilles méthodiques, selon des procédés peu répandus alors dans le monde de l'archéologie. Il recommande de rechercher l'état antérieur des bâtiments en ruine dans les documents d'archives, de reproduire graphiquement l'état des monuments avant d'y entamer des fouilles et de relever précisément l'emplacement des découvertes. En encourageant le Service des antiquités à adopter ces

méthodes rationnelles, il concourt ainsi au renouvellement des pratiques de l'archéologie tunisienne.

- 10 Par ailleurs, son action en faveur de la restauration des vestiges de l'Antiquité est déterminante. Dès 1893, il exhorte le directeur du Service des antiquités à demander des crédits pour restaurer les monuments de Dougga¹⁴. Quelques années plus tard, celui-ci s'appuie sur les directives que Saladin lui adresse par courrier, pour fixer le programme de restauration du mausolée lybico-punique de Dougga¹⁵, monument que ce dernier a particulièrement bien étudié lors de sa mission de 1885¹⁶. Toutefois, l'intervention de Saladin reste discrète et n'est mentionnée dans aucun compte rendu publié dans les revues du ministère et de l'Académie¹⁷.
- 11 Toujours à titre officieux, Saladin engage le directeur du Service des antiquités à sauvegarder et à restaurer les monuments islamiques de Tunisie. Lorsqu'une partie des ruines du palais du Bardo est arasée à l'occasion de la création du musée Alaoui, Saladin l'incite à déposer les panneaux de céramique et de plâtre sculpté, selon une technique qu'il a lui-même mise au point¹⁸. De la même façon, quand le Service des antiquités encadre la restauration de la chaire à prêcher de la mosquée Sidi Okba de Kairouan (fig. 4), il énumère les étapes de la restauration, de façon à ce que celle-ci soit menée dans le respect des matériaux et des formes d'origine¹⁹.
- 12 S'appuyant sur un savoir érudit construit lors de ses missions, Saladin joue auprès du Service des antiquités un rôle fondamental dans la sauvegarde et la restauration du patrimoine antique et islamique tunisien, mais il ne l'exerce qu'à titre officieux. Il remplit les mêmes fonctions que celles d'un architecte des monuments historiques, charge qui ne sera créée qu'en 1913 au sein du Service des antiquités.

4. « Kairouan. Mihrab et chaire de la grande mosquée ».



René CAGNAT, Henri SALADIN, *Voyage en Tunisie*, Paris : Hachette, 1894, p. 99.

L'initiateur de l'histoire de l'architecture islamique

- 13 Outre son action en faveur de la protection du patrimoine tunisien, Saladin joue également un rôle essentiel dans l'élaboration d'une histoire de l'architecture islamique et dans sa diffusion. Nommé membre de la Commission d'Afrique du Nord²⁰ au ministère de l'Instruction publique en 1889²¹, il est rapidement considéré par ses collègues comme le spécialiste de l'art islamique, mais il participe néanmoins à la rédaction d'ouvrages sur l'Antiquité et de rapports sur les comptes-rendus de fouilles envoyés par les archéologues²². Régulièrement, Saladin tente de persuader les membres de la Commission de financer ses ouvrages sur l'architecture islamique mais ses demandes n'aboutissent pas systématiquement. Cette structure, liée à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, s'intéresse davantage à l'Antiquité qu'à la période islamique. En 1895, la Commission accepte de publier ses travaux sur la mosquée Sidi Okba de Kairouan, sous la forme d'un ouvrage qu'il rédige avec le directeur du Service des antiquités, Paul Gauckler, et le secrétaire général du gouvernement tunisien, Bernard Roy, tous deux très actifs pour la sauvegarde du patrimoine islamique de Tunisie²³. Saladin entretient des liens privilégiés avec le résident général qui, envisageant de créer un « service de conservation des monuments arabes religieux ou dépendant des Habous », lui demande de rédiger une note sur cette question²⁴. Ce projet restera sans suite et la restauration des monuments musulmans sera quelques années plus tard prise en charge par le Service des antiquités et des arts.
- 14 Sa volonté d'encourager l'étude de l'architecture islamique prend également une orientation pédagogique. Au cours des années 1890, Saladin encourage plusieurs étudiants à travailler sur les monuments islamiques d'Afrique du Nord. En 1896, il encadre la mission en Tunisie d'un étudiant de l'École des beaux-arts, Henri Dufour, mais le compte rendu de ce dernier ne convainc pas les membres de la Commission d'Afrique du Nord qui refusent de le publier. En 1897, Saladin travaille avec un élève de l'École normale supérieure, Paul Blanchet (1870-1900), sur la ville arabe des Beni Hammad²⁵. Parallèlement, il s'investit dans des structures qui font la promotion de l'art islamique. Il est nommé membre du Comité d'organisation de l'exposition d'art musulman qui se tient au palais de l'Industrie à Paris, en 1893²⁶. Avec Paul Blanchet, il fonde en 1898 l'Association historique pour l'étude de l'Afrique du Nord, chargée de promouvoir le patrimoine islamique (structure dont on ignore quasiment tout)²⁷.
- 15 En étudiant l'histoire de l'architecture islamique, Saladin s'intéresse aux pratiques constructives traditionnelles d'Afrique du Nord. Au cours d'un de ses voyages, il se lie d'amitié avec Sliman Ennigro, un architecte tunisien ayant, entre autres, restauré le minaret de la Grande Mosquée de Tunis. Afin de faire connaître les procédés utilisés par les architectes locaux, Saladin persuade Ennigro de rédiger un mémoire dans lequel il révélera ses pratiques. Malheureusement, Sliman Ennigro meurt en 1902 avant de terminer son texte. Saladin récupère le manuscrit inachevé et le confie à un traducteur mais il ne sera jamais publié²⁸.
- 16 Il faut attendre 1904 pour que se concrétisent plusieurs projets éditoriaux de Saladin. Il publie dans la revue du ministère de l'Instruction publique le fruit des recherches menées avec Blanchet sur la ville des Beni Hammad ainsi qu'une de ses conférences sur l'Art musulman²⁹. C'est en 1907 que sort enfin, aux éditions Picard, le *Manuel d'art musulman* qu'il rédige avec Gaston Migeon, conservateur des objets d'art du Moyen Âge au Louvre, et dans lequel Saladin rédige la partie consacrée à l'architecture de l'Asie, du

Proche-Orient et de l'Afrique du Nord³⁰. Le *Manuel d'art musulman* est le premier ouvrage sur l'histoire de l'architecture islamique portant sur un ensemble aussi large de territoires et il restera une référence pour plusieurs générations d'historiens.

- 17 Ses projets éditoriaux n'aboutissent pourtant pas tous. En 1907, Saladin persuade ses collègues de la Commission d'Afrique du Nord de publier l'étude qu'il vient d'achever sur la chaire à prêcher de la mosquée Sidi Okba de Kairouan, mais, pour une raison inconnue, le projet ne voit jamais le jour.
- 18 Si Saladin parvient parfois avec difficulté à diffuser ses travaux dans les revues de spécialistes, il s'attache aussi à produire des ouvrages destinés à un plus large public. En 1908, la maison Laurens publie son livre sur *Tunis et Kairouan*³¹ qu'il décrit ainsi :
- « [c'] est un ouvrage purement pittoresque et comme toutes ces monographies sur les villes d'art, il est destiné plus particulièrement à faire apprécier le côté artistique des monuments, des détails des ensembles, du caractère des villes, sans avoir aucune autre prétention³². »
- 19 À partir de 1910, la trace de Saladin se perd mais ses publications et la liste des œuvres qu'il a exposées au Salon offrent quelques renseignements supplémentaires sur ses centres d'intérêt et sur ses voyages. Il aurait vraisemblablement effectué un séjour au Maroc puisqu'en 1914, il expose au Salon une porte de mosquée à Tétouan³³. La même année, y figure également une aquarelle représentant une *Fontaine des Eaux douces d'Asie sur le Bosphore*. L'hypothèse selon laquelle il se serait rendu en Turquie est confirmée par la publication de son ouvrage sur *Le Yali des Keupruli à Anatoli Hissar*³⁴, préfacé par Pierre Loti³⁵. En 1918, il publie un livre avec Charles Diehl sur *Les Monuments chrétiens de Salonique* où sont reproduits les dessins qu'il a effectués sur place. Enfin, en 1920, l'un de ses derniers ouvrages consacrés au patrimoine islamique méditerranéen, s'intitule *L'art ornemental hispano-mauresque : l'Alhambra de Grenade*³⁶.

Une architecture aux discrètes allusions orientales

- 20 Si le rôle de Saladin dans la promotion de l'architecture islamique peut facilement être mis en exergue, il n'en va pas de même pour sa production bâtie. Les archives de Saladin n'ont jusqu'à ce jour pas été identifiées, ce qui limite considérablement notre connaissance de son œuvre bâtie. Le *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX^e et XX^e siècles*, fournit toutefois quelques éléments sur sa production parisienne³⁷. Il apparaît qu'entre 1894 et 1896, Saladin construit avec l'architecte Gidoin un hôtel particulier à l'angle des rues de Fleurus (n° 44) et Notre-Dame-des-Champs (n° 7). Il aurait également conçu un immeuble au 4, rue du Colisée en 1893 et il aurait surélevé d'un étage un bâtiment au 80, rue de l'Université. Pour ces deux derniers exemples, rien ne prouve que les constructions encore en place aujourd'hui à ces adresses, soient l'œuvre de Saladin. Il est également l'auteur des pavillons de la section tunisienne des expositions universelles de 1889 et de 1900 et de celui de la Bulgarie en 1900, élaboré avec Henri Sévelinges.
- 21 À Tunis, il conçoit l'hôtel des postes (fig. 5) rue d'Italie, aujourd'hui rue Charles-de-Gaulle, le marché central³⁸ et, en 1892, il soumet un projet pour le concours d'agrandissement de la cathédrale de Tunis, qui n'est pas retenu³⁹.

5a. L'hôtel des postes, façade sur la rue Charles-de-Gaulle, Tunis, 2008.



Myriam Bacha.

5b. L'hôtel des postes, façade sur la rue Charles-de-Gaulle, Tunis, 2008.



Myriam Bacha.

5c. L'hôtel des postes, façade sur la rue Charles-de-Gaulle, Tunis, 2008.



Arnaud du Boistesselin.

- 22 Les conditions de la commande de l'hôtel des postes de Tunis restent inconnues, mais il apparaît, d'après les inscriptions gravées sur la façade, que ce bâtiment a été construit en 1891. Avec des formes rappelant celles de la Renaissance italienne, la façade principale est scandée par des colonnes doriques monumentales qui supportent des arcs en plein cintre, abritant de larges baies. Cette élévation évoque celle de l'École des beaux-arts de Paris conçue par Duban, voire celle de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste. Saladin semble s'être inspiré des dispositifs rationnels de ces célèbres constructions, pour laisser la lumière pénétrer à l'intérieur. Toutefois, en ce qui concerne la structure, Saladin n'a pas repris la solution si novatrice de Labrouste qui consistait à utiliser du métal pour l'ossature du bâtiment, et il a préféré avoir recours à la pierre. L'allusion aux œuvres de Duban et de Labrouste n'est pas fortuite puisque, dans plusieurs textes, Saladin revendique son adhésion aux théories rationalistes⁴⁰. Comme Duban et Labrouste avant lui, Saladin appose sur la façade une série d'inscriptions et d'éléments décoratifs annonçant la fonction et le statut du bâtiment. Dans les écoinçons, un médaillon avec le croissant de lune et l'étoile symboles de l'Islam et, encadrant la façade, les mots « Tunisie » et « France », rappellent le contexte politique sous lequel ce bâtiment a été construit.
- 23 Pour l'immeuble construit entre 1894 et 1896 à l'angle des rues de Fleurus et Notre-Dame des Champs à Paris, comme pour l'hôtel des postes, Saladin a très parcimonieusement recours aux allusions orientales. L'immeuble de rapport de la rue de Fleurus s'apparente aux constructions post-haussmanniennes parisiennes mais les moulures qui encadrent la travée située à l'angle des deux rues, supportent un léger décor évoquant des formes décoratives orientales. Comme dans l'hôtel des postes de Tunis, de subtiles allusions orientalistes transparaissent dans le décor de la façade et rappellent subrepticement les prédispositions de Saladin en faveur de l'architecture islamique.

Les expositions universelles : une architecture islamique tunisienne imposée

- 24 Les expositions universelles constituent pour Saladin l'occasion de produire une architecture dans laquelle transparait sa connaissance de l'architecture islamique. Pourtant, là encore, il ne dispose que de très peu de liberté de création puisque le cahier des charges imposé par les comités d'organisation est particulièrement restrictif.
- 25 Pour l'exposition de 1889, le comité d'organisation tunisien demande aux concurrents de concevoir un pavillon à l'image de l'architecture du pays et de « [...] reproduire autant que possible des détails ou des parties d'édifices connus de la Tunisie⁴¹. » Le pavillon tunisien doit obligatoirement comporter un souk, un minaret, un portique, une loggia, une porte monumentale, une *koubba* (coupole) et une fontaine. Grâce à sa connaissance érudite de l'architecture islamique tunisienne qu'il a longuement étudiée lors de ses différentes missions, Saladin produit un projet répondant aux attentes du jury ; il remporte le concours⁴², dont l'un des rapporteurs n'est autre que La Blanchère⁴³. Pour répondre à la commande, Saladin reproduit certaines parties de monuments connus de Tunis et de Kairouan et les assemble les uns aux autres pour former des constructions originales et une petite ville, organisées autour d'une cour centrale et d'un pavillon principal (fig. 6). Si Saladin accole des reproductions d'édifices cultuels et d'habitations, il dispose d'une certaine liberté pour concevoir la distribution et le décor de chaque bâtiment. Sa démarche se rapproche de celle des architectes considérés comme orientalistes puisqu'il reprend des motifs copiés *in situ*, les agence et les adapte librement. Saladin organise d'ailleurs les façades de ses pavillons selon des conceptions occidentales de monumentalité et de symétrie, des critères peu représentatifs de l'architecture tunisienne antérieure au XIX^e siècle. Il réutilise certains éléments constructifs locaux en détournant leur fonction première, de la même façon que le pratiquent nombre d'architectes orientalistes. Il reproduit dans le bâtiment principal un moucharabieh mais il l'intègre au rez-de-chaussée alors que, traditionnellement, il est placé dans les étages supérieurs pour permettre à la gente féminine de suivre l'activité de la rue sans être vue. Saladin insère ainsi un élément emprunté à l'architecture tunisienne, en l'adaptant aux besoins de l'exposition, mais selon une démarche qui fait perdre à l'objet son sens originel.

6. Exposition universelle de 1889. Section tunisienne, façade du pavillon principal, photographie anonyme.



Paris, Archives nationales de France, F¹² 4055B3.

- 26 Pour le pavillon tunisien de l'exposition de 1900⁴⁴, les procédés utilisés par Saladin s'apparentent moins à ceux d'un architecte orientaliste. En effet, cette fois, il reproduit intégralement des monuments qu'il agence de manière à recréer une ville arabe et ses fortifications. Sont ainsi copiés les monuments tunisiens les plus connus : la mosquée Sidi Mahrez de Tunis (fig. 7), celle du Barbier de Kairouan, celle de Sfax ou encore un café maure de Sidi Bou Saïd⁴⁵. Cette exposition est l'occasion de promouvoir l'artisanat et les décors architecturaux tunisiens. Afin de décorer ses pavillons, en accord avec le directeur du Service des antiquités, Saladin fait reproduire par les artisans de l'atelier du musée du Bardo⁴⁶, les panneaux de céramique et de plâtre sculpté de célèbres monuments⁴⁷. Derrière une volonté de restituer une architecture tunisienne authentique, sa démarche a aussi pour objectif de mieux faire connaître le patrimoine islamique d'Afrique du Nord.

7. Exposition universelle de 1900, section tunisienne, pavillon de l'Agriculture, dessin de Saladin.



Exposition universelle de 1900. Section des colonies et pays de protectorat, Paris : A. Chevojon, s.d., pl. 36.

- 27 Finalement, il apparaît qu'à l'exception des pavillons tunisiens de 1889 et de 1900, Saladin n'a intégré que très discrètement son savoir archéologique à sa production bâtie et n'a développé aucun langage orientaliste personnel⁴⁸. Notre connaissance parcellaire de la carrière de Saladin, permet difficilement de comprendre pourquoi son intérêt pour le patrimoine islamique transparait si peu dans ses constructions. Pourtant, dans les articles qu'il publie dans la revue *L'Architecture*, il diffuse l'idée que l'étude de l'archéologie et des arts musulmans doit pouvoir renouveler l'architecture européenne de son époque. Dans un texte de 1905, il affirme qu'il voit dans les arts musulmans une source possible d'inspiration car, écrit-il, « on a beaucoup à apprendre de l'architecture arabe »⁴⁹. Selon lui, l'architecture n'est pas parvenue à se renouveler car :

« le sentiment actuel du public pour l'art en France est un sentiment de timidité, de convention, de sacrifices aux souvenirs rétrospectifs, un sentiment un peu bourgeois, ennemi des nouveautés trop hardies et c'est ce sentiment qui nous [les architectes] entraîne tous, puisque c'est celui qui guide ceux qui nous adressent leurs commandes⁵⁰. »

- 28 Ces idées sont certes très répandues par les critiques au XIX^e siècle, mais elles méritent d'être prises en compte et examinées parce qu'elles émanent d'un architecte promoteur de l'histoire de l'architecture islamique. Ces propos laissent supposer que Saladin a pu être contraint de se conformer à des commandes trop restrictives, ce qui pourrait expliquer pourquoi il n'a que discrètement intégré un vocabulaire orientaliste à ses constructions.
- 29 Malgré l'éparpillement des sources concernant Saladin dans les archives et les bibliothèques françaises et tunisiennes, leur compilation permet de retracer les contours de sa carrière qui reste cependant trop souvent en pointillé. Ces documents ayant été découverts dans le cadre d'une recherche sur le patrimoine tunisien, la partie tunisienne de l'œuvre de Saladin a ainsi davantage été mise en valeur et les autres

volets de sa carrière restent flous. Les informations glanées dans les sources disponibles livrent des indices laissant entrevoir d'autres facettes de sa carrière mais elles génèrent de nombreuses questions qui restent en suspens. Dans le *Répertoire des architectes diocésains* dirigé par Jean-Michel Leniaud (uniquement disponible sur Internet), il apparaît que Saladin a été décoré de la Légion d'honneur, mais aussi et, surtout, de l'Ordre royal du Cambodge, ce qui laisse supposer qu'il aurait entretenu des liens avec ce pays. Les titres de ses dessins et de ses aquarelles exposés au Salon suggèrent qu'il s'est intéressé à l'architecture marocaine, algérienne et turque. Ils laissent penser que Saladin se serait rendu dans ces pays et, peut-être, qu'il aurait pu y être actif. Malheureusement, aucune source ne permet aujourd'hui d'étayer ces hypothèses. La question qui reste en suspens est donc de savoir s'il a mis en application les conceptions qu'il exposait dans la revue *L'Architecture* et si, comme l'architecte Ambroise Baudry, il a produit une architecture que l'on pourrait aujourd'hui qualifier d'orientaliste. Si ces interrogations sont pour l'instant sans réponse, il s'avère néanmoins que Saladin restera celui qui a érigé l'architecture islamique tunisienne en patrimoine.

NOTES

1. Myriam BACHA, *Le Patrimoine monumental en Tunisie pendant le protectorat, 1881-1914. Étudier, sauvegarder, faire connaître*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Françoise Hamon, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2005.
2. Paris, Archives nationales de France (AN), AJ⁵² 381, Registre de l'École nationale et spéciale des beaux-arts des élèves en section Architecture. Présences antérieures au 31 décembre 1895.
3. Myriam BACHA, *Les Pavillons du Maghreb dans les Expositions universelles, 1851-1937*, DEA en histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart et de Françoise Hamon, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998.
4. Selon François Baratte, il aurait également été actif à Porto et à Alger mais aucun document n'a permis de confirmer ses affirmations. Voir sa préface dans *Le Voyage en Tunisie de Cagnat et Saladin*, [1^{re} édition Paris : Hachette, 1894], Paris : CTHS, 2005.
5. « École des Beaux-Arts. Concours des 24 heures de 1879. Un établissement pour une grande station thermale. Plan des élèves admis en loges. N° 7 M. Saladin, élève de Daumet », *Croquis d'architecture, Intime-Club*, 2^e série, n° 7, vol. 3, 1881, fol. 5.
6. « Concours Achille-Leclère de 1881. Une chapelle pour un grand hospice, par MM. Esquié et Saladin élèves de M. Daumet. Plan et élévation principale », *Croquis d'architecture, Intime-Club*, 2^e série, n° 5, vol. 5, 1881, fol. 4.
7. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), P.J. – 957 Saladin, « Concours d'émulation du 2 octobre 1877. 1^{re} classe. Une porte de ville », quatre esquisses représentant la porte en plan, en coupe, et deux élévations. Esquisse 628 SALADIN, *Un petit port pour des gondoles*, esquisse aquarellée.
8. Paris, AN, F¹⁷ 2943 D, dossier Cagnat, lettre du 13 octobre 1882 de Hauvette à Perrot, recommandant Saladin pour la Mission de Tunisie.
9. *Ibid.*, arrêté de nomination de Saladin dans la Mission de Tunisie, datée du 24 octobre 1882.
10. Henri SALADIN, « Rapport sur la mission faite en Tunisie de novembre 1882 à avril 1883 », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, Paris : Imprimerie nationale, 3^e série, vol. 13, 1887,

p. 1-225. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63581234>. Consulté le 21 octobre 2013. Publié également sous la forme : Henri SALADIN, *Description des antiquités de la Régence de Tunis. Monuments antérieurs à la conquête arabe. Rapport sur la mission faite en 1882-1883*, Paris : Imprimerie nationale, 1886, fasc. I. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503845k>. Consulté le 21 octobre 2013.

11. Paris, AN, F¹⁷ 3005A, dossier Saladin, lettre du 29 juin 1885 de Saladin au ministère de l'Instruction publique.

12. Tunis, Institut national du Patrimoine de Tunisie (INPT), carton Correspondance 1886-1891, lettre du 14 août 1886 de Saladin à la Blanchère.

13. Tunis, Archives nationales de Tunisie (AnT), E 296, dossier 2, lettre du 21 mai 1892 du secrétaire général du Gouvernement tunisien à l'inspecteur adjoint du Service des antiquités et des arts.

14. Tunis, INPT, Correspondance 1893-1897, lettre du 20 février 1893 de Saladin à Gauckler, directeur du Service des antiquités, successeur de la Blanchère.

15. Tunis, INPT, Correspondance 1900-1906, lettre du 26 mars 1908 de Saladin à Merlin, directeur du Service des antiquités, successeur de Gauckler.

16. Henri SALADIN, « Rapport sur la mission accomplie en 1885, monuments antérieurs à la conquête arabe », *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, Paris : Leroux, 1893, vol. 2, p. 1-225. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503846z>. Consulté le 21 octobre 2013.

17. Louis POINSSOT, « La restauration du mausolée de Dougga », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Compte-rendu des séances de l'année 1910*, 4^e série, vol. 38, 1911, p. 780-787. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1910_num_54_9_72733.

Consulté le 21 octobre 2013. *id.*, « Séance du 21 juillet 1909 », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* [CTHS], 1909, p. CCXICXIV. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57384894>. Consulté le 21 octobre 2013.

18. Tunis, INPT, Correspondance 1893-1897, lettre du 2 avril 1893 de Saladin au directeur du Service des antiquités.

19. Tunis, INPT, Protectorat 1882-1961, lettres du 14 mai et du 3 juin 1907 de Saladin à Merlin.

20. Chargée de réunir les résultats des recherches menées en Afrique du Nord, cette commission statue sur la publication de ces travaux dans les revues et les ouvrages financés par le ministère de l'Instruction publique.

21. Paris, AN, F¹⁷ 17155, dossier Saladin, arrêté de nomination de Saladin comme membre de la Commission de publication des documents archéologiques de Tunisie et d'Algérie, daté d'avril 1889. Cette structure qui portait le nom de Commission de publication des documents archéologiques de Tunisie lors de sa création en 1884, prend le nom de Commission de publication des documents archéologiques de Tunisie et d'Algérie en 1889 et, enfin, de Commission de publication des documents archéologiques d'Afrique du Nord en 1893.

22. Ernest BABELON, Henri SALADIN et René CAGNAT, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage : collection des Pères-Blancs formée par le R. P. Delattre, 2^e série : époque romaine. Description de l'Afrique du Nord entreprise par ordre du M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*, Paris : Leroux, vol. 8, 2^e série, 1899. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6430077j>. Consulté le 21 octobre 2013. René CAGNAT, Salomon REINACH, Henri SALADIN, *Recherche des antiquités dans l'Afrique du Nord. Conseils aux archéologues et aux voyageurs, instructions adressées par le CTHS aux correspondants du ministère de l'Instruction publique*, Paris : Leroux, 1890. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54395395>. Consulté le 21 octobre 2013.

23. Paris, AN, F¹⁷ 17156, Volumes publiés en cours d'impression depuis la fondation de la Commission archéologique de l'Afrique du Nord, document daté d'août 1896. Paul GAUCKLER,

Bernard ROY et Henri SALADIN, *Les Monuments historiques de la Tunisie. 2^e partie : les monuments arabes.*

1. *La mosquée de Sidi Okba de Kairouan*, Paris : Leroux, 1899.

24. AnT, E 294, dossier 3/1, lettre du 13 avril 1892 de Saladin au résident général.

25. La ville des Beni Hammad a été fondée au XI^e siècle par les Arabes et démantelée au milieu du XII^e siècle.

26. Paris, AN, F¹² 4989, Georges Marye, brochure intitulée *Exposition d'art musulman. palais de l'Industrie, Champs-Élysées, Paris. Du 2 septembre au 30 novembre 1893.*

27. Paul BLANCHET, 3 août 1870-6 octobre 1900, Paris : Hachette, 1901, p. 10.

28. Henri SALADIN, « Une famille d'architectes tunisiens depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours. Conférence faite au congrès des architectes français, le 7 juin 1902 », *L'Architecture, journal hebdomadaire de la société centrale des architectes français*, 8 novembre 1902, p. 401-404.

29. Henri SALADIN, *Note sur des monuments de la calaâ des Beni-Hammâd, commune mixte des Maadid, province de Constantine (Algérie)*, Paris : Imprimerie nationale, 1904 ; extrait du *Bulletin archéologique du CTHS*, 1904. « L'art musulman », *Bulletin archéologique du CTHS*, 1905, p. 445-459.

30. Henri SALADIN et Gaston MIGEON, *Manuel d'art musulman*, Paris : Picard, 1907 : 1. *L'architecture par Saladin* et 2. *Les arts plastiques* par Migeon.

31. Henri SALADIN, *Tunis et Kairouan*, Paris : Laurens, 1908 (Les villes d'art célèbres). URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208254d>. Consulté le 21 octobre 2013.

32. Tunis, INPT, Correspondance 1900-1906, lettre du 18 avril 1908 de Saladin à Merlin, directeur du Service des antiquités.

33. Voir le dossier Saladin conservé au centre de documentation du musée d'Orsay.

34. Henri SALADIN, *Le Yali des Keupruli à Anatoli Hissar : côte asiatique du Bosphore*, Paris : Société des Amis de Stamboul, 1915.

35. Dans l'ouvrage qu'elle a dirigé, Nathalie BERTRAND a été la première à évoquer l'existence de ce livre, voir : Nathalie BERTRAND (dir.), *L'Orient des architectes XIX^e-XX^e siècles, actes du colloque, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 22-24 mai 2003*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006.

36. Paris : A. Morancé, 1920.

37. Anne DUGAST, Isabelle PARIZET, *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Service des travaux historiques, 1996, vol. 4, p. 78, notice n° 4355.

38. Nathalie BERTRAND (dir.), *op. cit.* (note 35), p. 13. Leïla Ammar, architecte, enseignante à l'École nationale d'architecture de Tunis, confirme avoir consulté des documents aux archives de la ville de Tunis, identifiant Saladin comme le concepteur du marché central.

39. Tunis, AnT, E 294, dossier 3/1, lettre du 13 avril 1892 de Saladin au résident général. Dans son mémoire de DEA intitulé *La Cathédrale de Tunis. Étude historique et architecturale*, soutenu en 2004 à la faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba (voir note 80, p. 21), Saloua Ouerghemmi montre que les archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères à Paris, conservent des documents prouvant que Saladin a bien participé au concours de la cathédrale de Tunis.

40. Henri SALADIN, « Le salon d'architecture au Champ-de-Mars », *L'Architecture, journal hebdomadaire de la société centrale des architectes français*, 1895, p. 175.

41. Tunis, AnT, Série historique, 213 bis, dossier 257, *Concours pour la construction du pavillon de la Tunisie à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Programme. Cahier des charges et règlement*, Tunis : Imprimerie française B. Borrel, 1887, p. 4.

42. Tunis, AnT, Série historique, 213 bis, dossier 257, Dupertuys, La Blanchère, *Rapport du jury sur les projets de bâtiments pris en considération*, rapport manuscrit du 11 novembre 1887.

43. Si le concours est officiellement anonyme, La Blanchère a vraisemblablement pu identifier Saladin à la lecture de son projet. Saladin y a, en effet, indiqué qu'il avait relevé les monuments à l'occasion de plusieurs séjours effectués en Tunisie. Or, La Blanchère savait pertinemment que

Saladin était le seul architecte à avoir travaillé sur l'architecture islamique locale lors de ses missions.

44. Avec l'architecte Sévelinges, Saladin construit le pavillon de la Bulgarie. Les deux architectes ont également soumis un projet pour le concours d'aménagement de l'exposition de 1900, dans lequel ils prévoyaient de détruire le palais de l'Industrie ainsi que la galerie des machines, deux bâtiments hérités d'expositions universelles antérieures. Ce projet ne fut pas sélectionné. Voir François ROUX, « Exposition de 1900. Notes sur les projets du concours », *L'Architecture*, janvier 1895, p. 25-26.

45. « La Tunisie à l'Exposition », *L'Illustration*, n° 3003, 15 septembre 1900, p. 161.

46. En 1897, est créé au musée du Bardo un atelier où le dernier artisan maîtrisant l'art de la sculpture sur plâtre est recruté pour transmettre son savoir-faire à des apprentis et relancer cette production, alors quasiment disparue.

47. Paris, AN, F^{12*} 11927, Exposition universelle de 1900, « Album de photographies de l'exposition tunisienne ».

48. Un encart imprimé dans la revue *La Construction moderne* de 1896 (p. 216) indique que le gouvernement a autorisé la construction d'une mosquée à Paris et que les futurs architectes en seront Henri Saladin et Ambroise Baudry. Aucune autre mention de ce projet non réalisé n'a pu être identifiée.

49. Henri SALADIN, « L'exposition des arts musulmans au musée des arts décoratifs, par Gaston Migeon, conservateur des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance au musée du Louvre », *L'Architecture*, 1905, p. 341.

50. Henri SALADIN, « Le salon d'architecture au Champ-de-Mars », *op. cit.*, (note 40), p. 175.

INDEX

Thèmes : Henri Saladin

Index géographique : Afrique du Nord, Tunisie, France

Index chronologique : XIX^e siècle, XX^e siècle

Mots-clés : architecture et histoire, enseignement de l'architecture, orientalisme

AUTEUR

MYRIAM BACHA

Elle a soutenu sa thèse d'histoire de l'art sur *Le patrimoine monumental en Tunisie pendant le protectorat, 1881-1914* en 2005, à l'université Paris-IV Sorbonne. Actuellement chercheur à l'Institut de recherches sur le Maghreb contemporain de Tunis (CNRS), elle coordonne un programme de recherches sur l'histoire de l'architecture et du patrimoine au Maghreb aux XIX^e et XX^e siècles.

III. Usages

Dans l'intimité des objets et des monuments : l'orientalisme architectural vu d'Égypte (1870-1910)

Mercedes Volait

- 1 La création architecturale du long XIX^e siècle a fait un usage immodéré des styles historiques, selon des agendas variés, que l'on songe au néo-classicisme révolutionnaire, au renouveau gothique de la génération romantique ou au goût romano-byzantin, imprégné d'intégrisme religieux, des années 1860-1880. Le répertoire a d'abord été national, il est bientôt devenu, l'expansion européenne aidant, exotique. Artistes et commanditaires européens s'emparent avec passion des nouveaux gisements formels offerts par la Méditerranée africaine et orientale ; les administrations coloniales ou impériales y puisent à leur tour matière à un « style du protecteur » en dialogue plus ou moins subtil avec l'environnement local. Ces « arabisances », inégalement savantes, connaissent une formidable postérité dans l'ensemble du bassin.
- 2 Depuis la critique radicale de l'orientalisme formulée par Edward Saïd, qui y voyait d'abord un dispositif de domination, ces usages politiques du patrimoine ont été abondamment commentés. Les manifestations les plus significatives de l'orientalisme architectural de la seconde moitié du XIX^e siècle en Égypte invitent à explorer d'autres dimensions du phénomène. À commencer par sa face intime, tant le mouvement put s'inscrire aussi, et peut-être plus encore, dans la sphère privée. Son versant local ensuite, puisque l'exercice orientaliste, qu'on l'envisage comme un genre artistique, une relation esthétique, une discipline académique ou une logique d'appropriation, ne fut pas un apanage européen, les travaux en cours sur le monde ottoman sont là pour en attester. En peinture¹, littérature² ou architecture³, nombre de nouvelles figures de l'orientalisme se trouvent ainsi exhumées et devraient continuer à l'être⁴. Dans tous les cas, se trouve posée la question des « filtres » ou des médiations, parfois inattendus, entre le modèle et l'interprétation, qui gouvernent toute posture orientaliste.

Un orientalisme domestique ?

- 3 L'archétype de ce qu'on pourrait appeler un orientalisme domestique est représenté par la figure d'Ambroise Baudry (1838-1906), et la dimension privée s'impose d'autant plus que le long séjour, fort actif et à bien des égards central dans sa carrière, qu'il effectua en terre nilotique entre 1871 et 1886, était demeuré à peu près inconnu jusqu'à la mise au jour récente de ses papiers privés⁵. Aucune de ses notices biographiques ne l'évoque et cette omission ne laisse pas d'intriguer. En partant exercer à l'étranger, l'architecte s'est, semble-t-il, coupé du monde professionnel français ; il n'a pas cherché ou pu faire valoir cette expérience à son retour.
- 4 Dès son arrivée au Caire, Baudry se passionne pour les monuments de la ville, multiplie les visites dans les vieux quartiers, crayonne tant et plus. Il n'est évidemment pas le premier architecte à le faire. Sans remonter à Pascal Coste, dont le grand album était déjà ancien, on songe spontanément aux livraisons du recueil que Jules Bourgoïn (1838-1908) commence à faire paraître à Paris en 1868, à l'issue de trois années passées en Égypte entre 1863 et 1866⁶. Dessinateur hors pair, futur théoricien de l'ornement, architecte à ses moments perdus, exact contemporain de Baudry, Bourgoïn en a été une relation proche⁷ peut-être nouée dès l'École des beaux-arts ? On ignore ce qui put mettre Bourgoïn sur la voie de la monumentale enquête sur l'ornement islamique à laquelle il dédia l'essentiel de sa vie. Lui-même dira *a posteriori* avoir spontanément cédé, au contact « d'un art si différent du nôtre, et même de tous les autres », découvert « en son propre milieu », « à une vocation irrésistible » qui le rendit « impropre à toute autre chose » et le conduisit à abandonner « toute occupation professionnelle pour [se] livrer exclusivement à [son] penchant, [...l'étude] du vaste domaine des arts d'industrie, de l'architecture et des arts d'ornement, [...] parfaitement distinct de celui qu'embrassa de si haut la doctrine classique des Beaux-Arts et des Belles-Lettres⁷ ». Quelle que soit la part de reconstruction dans cette assertion, c'est l'expérience du terrain qui fut à n'en pas douter décisive à plusieurs égards.
- 5 Ces années 1860 sont aussi en Égypte celles d'une extraordinaire émulation sur le plan architectural. Monté sur le trône en 1863, le khédivé Ismâ'îl multiplie les commandes architecturales somptuaires. Il commence par faire ajouter un portique néo-mauresque en fonte moulée au palais de Gazîra, que l'architecte allemand Julius Franz (1831-1915) et l'ingénieur marseillais Régis de Curel viennent d'achever (fig. 1). Le dessin, inspiré d'une cour de l'Alhambra, est l'œuvre d'un architecte allemand de talent Carl von Diebitsch (1819-1869) qui reçoit la charge de décorer d'autres pièces du palais, puis celle de réaliser un kiosque monumental en fonte moulée également, destiné à la réception de l'impératrice Eugénie⁸. Son aîné Owen Jones (1809-1874), designer en vue et découvreur de l'Alhambra, est aussi sollicité pour intervenir à Gazîra en 1863. Il envoie de Londres des maquettes de tapis, papiers peints et plafonds, dans un goût qui devait rappeler « les tombeaux des Khalifes du Vieux-Caire⁹ ». Les décors qui subsistent dans le palais, aujourd'hui hôtel Marriott, dénotent une interprétation très « andalouse » de la nécropole cairote. Diebitsch dessine d'autres projets orientalisants à la demande du khédivé Ismâ'îl, pour son domaine de Gîza notamment¹⁰ ; si la plupart ne parviennent pas au stade de la réalisation, ils n'en révèlent pas moins le goût khédivial pour des combinaisons hybrides associant formes européennes et clins d'œil au répertoire local (fig. 2). Un autre architecte anglais, Richard Phené Spiers (1838-1916),

passé par l'École des beaux-arts de Paris, séjourne longuement au Caire en 1865 pour dessiner dans les monuments et devient par la suite la voix anglaise des amateurs d'architecture orientale¹¹.

1. BONFILS, le palais Ghézireh, photographie.



Nantes, Bibliothèque municipale.

2. Carl von DIEBITSCH, Café et hammam au Caire, encre et aquarelle sur carton.



Berlin, Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek, 41060.

- 6 Des dessins de l'architecte français Achille Joyau (1831-1873), datés des mêmes années (1863, 1864 et 1865) et demeurés inédits à ce jour¹², témoignent d'un intérêt analogue

pour les mosquées du Caire (fig. 3). La curiosité émane cette fois d'un grand Prix de Rome (1860) qui étudiait alors une « restauration » du temple d'Héliopolis à Baalbek, au titre de l'envoi imposé¹³. Arguant « d'affections nerveuses » (une nature très agitée dans le langage d'aujourd'hui ?), Joyau avait en effet obtenu l'autorisation de travailler sur ce temple, « l'un des plus beaux exemples de la domination romaine en Orient et peut-être le seul rappelant les traditions de l'art grec » à ses dires, après une première visite en 1863 et sur la chaude recommandation de Félix Caignart de Saulcy, rencontré en chemin à Jérusalem et qui avait loué ses qualités d'architecte et de dessinateur, comme son « entrain du diable¹⁴ ». La route de Baalbeck passait-elle par Le Caire ? Le fait est que Joyau s'y arrête à plusieurs reprises, en profitant peut-être de la présence sur place du peintre Félix Clément, un ancien de Rome, qui s'était établi en Égypte en 1862, à la faveur de commandes princières (les décors du nymphée de Chubrâ), pour le compte d'Halîm pacha¹⁵.

3. Achille JOYAU, [Minaret], Le Caire, 1865, mine de plomb sur papier, rehaussé de couleur, cachet.



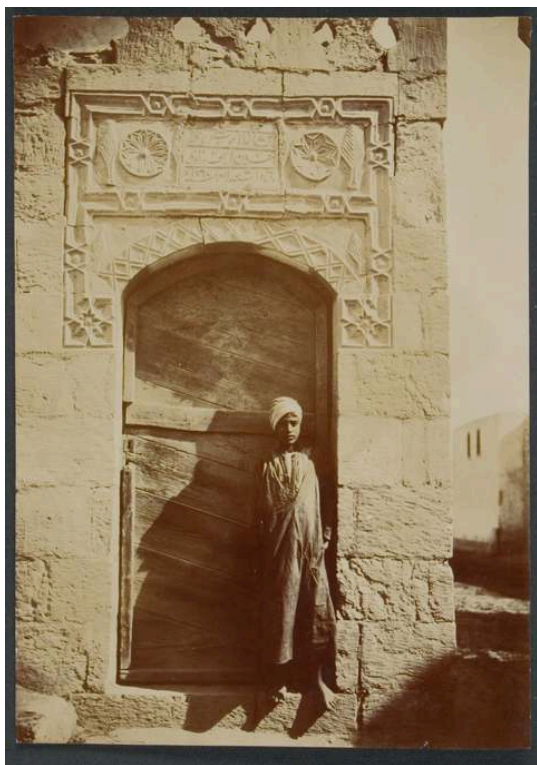
Nantes, Bibliothèque municipale.

- 7 Par la suite, un autre « Romain », Henri Deglane (1855-1931), futur architecte du Grand Palais à Paris, devait profiter également de son séjour à la Villa Médicis (1882-1885) pour quelques incursions en Méditerranée qui le mènent notamment en Tunisie en 1884 et au Caire l'année suivante¹⁶. Il y aurait là matière à investigation systématique. Les escapades extra-italiennes, on le sait, avaient longtemps été refusées aux pensionnaires de la Villa Médicis. Un règlement assoupli les admit à partir de 1845 ; elles se portèrent en priorité sur Athènes et Constantinople. Une désaffection pour l'Orient aurait ensuite prévalu, entre 1863 et 1875, pour des raisons à la fois pécuniaires (le pécule fourni pour les voyages était réduit) et culturelles (le déclin de l'engouement romantique)¹⁷ avant que la liberté des sujets et des destinations ne devienne la règle¹⁸.

- 8 Les envois de Rome sont loin d'être l'unique matière permettant de documenter l'imaginaire cairote des architectes français de cette époque. Les monuments de la « cité victorieuse » figurent en bonne place dans la documentation photographique assemblée sa vie durant par Charles Garnier (1825-1898), le patron de Baudry, bien qu'il ne les ait jamais visités¹⁹. Doit-il cette découverte à son disciple ou à quelque autre confrère ou relation ? Henri Saladin (1851-1923) en 1880²⁰, Albert Ballu (1849-1939) en 1881, ont accompli, à peine leurs études terminées, mais en dehors de tout cadre officiel, le voyage d'Égypte pour se documenter sur l'art et l'architecture islamique, dont l'un et l'autre se font par la suite, chacun à leur manière, une spécialité²¹. Passée récemment en vente publique, la documentation méditerranéenne assemblée par Ballu (plusieurs centaines de dessins et de photographies pour les voyages effectués entre 1874 et 1890) paraît avoir été très conséquente²².
- 9 Les bourses de voyage, instituées en 1881 en faveur des artistes primés dans l'année (succès obtenus au salon des Artistes français ou médailles gagnées à l'École des beaux-arts), en même temps qu'un prix du Salon, constituent un nouveau vecteur du pèlerinage sur les bords du Nil et en Méditerranée orientale. Huit bourses de 4 000 F sont désormais attribuées annuellement à des jeunes artistes méritants (moins de 32 ans) par le conseil supérieur des Beaux-Arts, sur foi de leur engagement à mener à bien un projet de voyage d'une année. Plus richement doté (10 000 F), le Prix dit de Paris exige un séjour de deux années en terre(s) étrangère(s). La réalité des périple est étroitement contrôlée, ce qui permet d'en avoir quelque idée aujourd'hui²³. Les peintres séjournaient de préférence en Italie, en Espagne ou en Flandres, à quelques exceptions près. L'un des lauréats, le peintre Georges Bondoux, déplore en 1894 que la Syrie soit si peu visitée, alors « qu'il y a au point de vue oriental des études très curieuses et très pittoresques à faire ». Certes, poursuit-il, « je sais bien que ce n'est pas facile dans ces villes encore en proie au fanatisme, où l'Européen est perçu un peu ²⁴ souvent même ²⁵ comme le démon. Mais en tout cas, ils en rapporteraient des souvenirs qui ne pourraient que leur être utiles à l'avenir²⁴. » Est-ce l'idée commune sur la région qui régnait dans les ateliers de l'École de la rue Bonaparte ?
- 10 Les architectes se dirigeaient plus volontiers vers le sud de la Méditerranée. Certains, comme Alphonse Ruy et Louis-Albert Courtois-Suffit, lauréats en 1882 et 1883, font des villes maghrébines leur destination principale. Le programme de Paul Normand (1861-1945), lauréat en 1893, l'entraîne, après l'Italie, la Sicile et la Grèce, en Égypte où il passe plusieurs mois à sillonner les nécropoles mameloukes du Caire, pourvu d'une chambre afin de se faire la main en photographie, art dans lequel son père Alfred, également architecte, avait excellé²⁵. Il en résulte à nouveau une volumineuse documentation, de plusieurs centaines d'images, pour l'essentiel des photographies mais aussi quelques dessins qu'il complète par la suite de clichés cairotés achetés sur le marché parisien, en 1906 notamment²⁶. L'usage d'un tel ensemble est objet de conjectures, en l'état actuel des connaissances. S'agit-il d'un début d'entreprise d'architecte-collectionneur, épris d'érudition antiquaire, comme le siècle en a laissé d'autres exemples ?
- 11 Alfred Armand dédia ses dernières années et les gains accumulés au service des Pereire, à la réunion d'une collection de documents sur l'histoire de l'art de quelque 20 000 pièces, où figurent également des dessins et photographies du Caire²⁷. Paul Normand passe pour avoir été un grand bibliophile et était lié, par son frère Charles, à une coterie d'antiquaires, la Société des amis des monuments parisiens. Avait-il un projet

d'exposition en tête ainsi que certaines photographies, contrecollées sur des cartons et mises en couleurs (fig. 4), invitent à le penser ? Est-ce un début de documentation professionnelle, qui aurait pu servir à quelque projet architectural de style mamelouk ? Normand a-t-il eu vent du projet de mosquée à construire à Paris, dont la presse française rendit largement compte à partir du printemps 1895²⁸, pendant qu'il séjournait au Caire ? A-t-il agi en service commandé ? Le projet dressé par Baudry et Saladin en janvier 1896 est une stricte citation des mosquées sépulcrales de Qayt Bay, celles que Normand a documentées avec le plus de précision durant son séjour égyptien. Une mention manuscrite de sa main au dos d'une photo indique qu'il connaissait Baudry²⁹. La collection photographique qu'Ambroise Baudry entreprend de cataloguer en 1896 pour son ami Arthur Rhoné, autre passionné du Caire³⁰, porte pour une large part sur les nécropoles cairotés. Il avait de son côté réuni un large corpus de photographies du Caire, classées en dossiers par rues, quartiers ou monuments, qui fut dispersé en 2002³¹.

4. Paul NORMAND, [Porte dans la cité des morts, Le Caire], 1895, photographie mise en couleur et contrecollée sur carton.



Nantes, Bibliothèque municipale.

- 12 Il est significatif que ces collections de clichés et d'albums n'aient été exhumées que très récemment : du vivant de leurs possesseurs, elles sont demeurées de l'ordre du jardin privé ou à tout le moins de consultation restreinte ; nulle référence publique n'y est faite. C'est à nouveau le cas des dessins et des plaques de verre ramenés d'Égypte en 1897 par deux autres camarades de l'École, les architectes Gaston Munier (1871-1918) et Émile André (1871-1933), frais émoulus de l'atelier Laloux à l'École des beaux-arts et futurs chefs de file de l'École de Nancy. Venus pour effectuer des relevés en Haute-Égypte, les deux hommes sont émerveillés par leur premier contact avec Le Caire (« c'est féérique » note André) et s'empressent de demander des permis pour travailler

dans les mosquées³². Ils en rapportent des aquarelles et des photographies sur verre, toujours des « Tombeaux des khalifes » (désignation d'époque des cimetières ceinturant Le Caire), elles aussi demeurées à peu près inédites à ce jour³³. Le patrimoine monumental du Caire, « la capitale de l'art arabe » par excellence dans l'esprit de bien de ses amateurs³⁴, semble donc avoir fait partie du bagage commun d'un certain nombre d'architectes français de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais à peu près rien ne paraît en avoir transparu alors et guère plus aujourd'hui. On manque d'éléments pour en apprécier les ressorts. Que doit ce goût à la formation dispensée à l'École des beaux-arts, alors que l'architecture islamique ne semble guère y avoir eu de place, ou une place très tardive, à en croire la douloureuse expérience de Bourgoïn lorsqu'il tenta d'en organiser l'enseignement à la fin des années 1870³⁵ ? À des cercles d'affinités ou d'opinions ? Ou bien est-il manifestation ordinaire d'un air du temps avide de nouveaux horizons ?

- 13 Pour Ambroise Baudry, l'appétence va jusqu'à la constitution d'une exceptionnelle collection de boiseries, de cuivres et de faïences mameloukes et ottomanes, assemblée avec soin et patience par le biais d'une fréquentation assidue du grand bazar du Caire, le *Khân al- Khalîlî* et de ses marchands. Parmi ceux-ci, le photographe Jean Pascal Sebah, actif à partir de 1873 au Caire, a immortalisé l'enseigne d'un certain Asadulla Irani, « commerce en curiosités », sans doute d'origine iranienne³⁶. Elle le conduit aussi à batailler pour la création d'une institution en charge de l'identification et de la bonne conservation des monuments du Caire³⁷, à laquelle il dévoue ses dernières années égyptiennes, accumulant les rapports d'expertise bénévole sur les restaurations d'urgence à conduire dans les monuments les plus menacés. La démarche défie l'entendement, souvent anachronique, des théories post-coloniales, promptes à dénoncer le pillage antiquaire d'origine européenne, mais correspond à un phénomène bien connu des conservateurs de musées : les limites poreuses entre collection, récupération et conservation³⁸, de même qu'entre jouissance privée des objets et désir d'une reconnaissance publique.
- 14 En l'occurrence, la collection d'objets est commandée également par un parti architectural : le réemploi de fragments anciens, d'éléments authentiques, dans des constructions neuves. C'est en effet le principe des réalisations de « style arabe » qu'Ambroise Baudry édifie dès son arrivée en Égypte pour divers amateurs, puis par la suite en France. L'une des premières mises en œuvre au Caire, en 1872, était destinée à un compatriote, le baron Alphonse Delort de Gléon (1843-1899). Ingénieur arrivé quelques années plus tôt pour exécuter l'adduction d'eau de la ville, il est ensuite engagé dans la finance, mais son nom demeure surtout attaché à la construction de la rue du Caire à l'Exposition universelle de 1889 à Paris et à la substantielle collection d'art islamique que sa veuve légua au Louvre en 1912³⁹. La maison constitue un collage d'éléments classiques du répertoire décoratif mamelouk : arcs angulaires festonnés de stalactites ou à coquilles, grand portique à trois arcs outrepassés, bois découpés ; la distribution est commandée par une grande salle centrale éclairée par un lanterneau à coupole et des vitraux en plâtre, à la manière des *qa'â* des demeures mameloukes et ottomanes, les plafonds peints sont ceints de bandeaux épigraphiés, les murs sont lambrissés de mosaïques de marbre, mais surtout, marque de fabrique de Baudry, des fragments originaux (portes, moucharabiehs, linteaux et faïences dites alors « persanes » en fait de provenance syrienne) sont intégrés dans la construction. Le même procédé, systématisé et utilisé à grande échelle, donna vie à l'imposant hôtel

particulier bâti pour le comte de Saint-Maurice (1872-1881) par des inspecteurs de Baudry, les architectes Marcel Gouron et Charles Guimbard. Les fragments provenant de salles nobles de demeures ottomanes, récupérés par le comte de Saint-Maurice à l'occasion des démolitions en cours au Caire, sont ici mêlés à des créations originales (un plafond peint exécuté par le décorateur italien Augusto Cesari), ainsi qu'à des copies tirées d'un palais ottoman, le palais de la Musafirkhâna, où était né le khédivé Ismâ'îl. Ce palais avait déjà servi de référence pour les constructions de la représentation égyptienne à l'Exposition universelle de 1867. Les archives Baudry ont montré que l'architecte possédait, outre sa collection d'objets et de photographies, un ensemble de moulages pris sur des monuments du Caire d'époque mamelouke, le caravansérail Qayt Bay en particulier. L'expertise ainsi constituée est réinvestie dans l'habitation que l'architecte réalise pour lui-même au Caire en 1875-1879. Elle donne lieu à un bâtiment d'une absolue hybridité, réalisé pour le compte du khédivé Ismâ'îl, au palais de Gîza (fig. 5). L'avant-corps de deux étages, abritant le grand salon et la salle à manger du harem, est constitué d'un rez-de-chaussée de facture classique, surmonté d'un étage clôturé de moucharabihs modernes¹⁵ juxtaposition de styles qu'on retrouve à l'intérieur, avec un décor typiquement Second Empire au rez-de-chaussée, auquel sont adjoints des éléments « mauresques » et mameloukisants à l'étage (vitreaux en plâtre, soffites à stalactites, lambris en mosaïques de marbre, plafond peint)⁴⁰.

5. BONFILS, Jardins de Ghizeh [pavillon du harem], photographie.



- 15 À nouveau, il faut se contenter de spéculations sur les raisons d'être de telles reconstitutions. Faut-il n'y voir qu'une lubie de collectionneur, ce que Baudry était profondément, depuis son plus jeune âge ? Ou plutôt un effet de l'architecture d'exposition universelle, dont on sait que les pavillons éphémères étaient systématiquement démontés et leurs éléments réutilisés dans de nouvelles constructions ? Ou encore une manière de sacrifier à une pratique locale, de s'identifier

à une culture architecturale du cru, puisque les *spolia* abondaient au Caire⁴¹, comme d'ailleurs dans l'ensemble du monde ottoman⁴² ? Ou encore la résultante de tout cela à la fois ?

- 16 Il ne fait guère de doute que Baudry possédait une évidente proximité, une véritable familiarité avec le vocabulaire patrimonial qu'il recycla dans son œuvre construit. Et pourtant, au-delà de ces citations, au-delà de cet orientalisme « philologique » selon la formule consacrée en Italie, le plus frappant peut-être est la parenté qu'on peut discerner entre la villa Delort de Gléon et l'une des icônes du style national roumain, par exemple, la villa Lahovary de Ion Mincu (1852-1912), qui est nettement postérieure (1888). Le projet de cet architecte roumain, passé par l'École des beaux-arts de Paris (1877-1883), prend appui sur une minutieuse documentation de l'héritage local, tout en possédant une plastique étonnamment proche de celle de la villa Delort⁴³. Est-ce à dire que les réalisations de Baudry étaient commentées à l'École des beaux-arts (Paul Normand paraît avoir eu vent de son travail au Caire) ou plus simplement que les deux réalisations procèdent d'une même matrice, mâtinée de typologie Beaux-Arts et de sensibilité « historiciste » au milieu local ? Que la villa Delort était riche des souvenirs roumains d'Ambroise Baudry, fruits d'un de ses tout premiers voyages hors de France ? Rien ne permet d'établir définitivement l'un ou l'autre circuit, mais il est certain en revanche que si l'académisme Beaux-Arts put constituer un « filtre » décisif, une médiation notable, si l'on préfère, classicisante, de l'orientalisme architectural, ses réalisations représentèrent à leur tour des modèles pour d'autres édifices. La demeure dite du prince Amr Ibrahim (1905) qui abrite aujourd'hui le musée de la Céramique islamique du Caire, emprunte nombre de ses éléments à la villa Delort de Gléon, et en particulier le grand proche en avant-corps avec ses trois arcades. Un second « filtre » de la production orientaliste se trouve ainsi mis au jour : ses expressions elles-mêmes. Il est plus troublant encore de constater que les trois constructions (maison Delort de Gléon, villa Lahovary et palais Amr Ibrahim) peuvent être rapprochées, par leur volumétrie, d'un petit pavillon du XVIII^e siècle, la bibliothèque Enderun, édifié par Ahmet III au palais de Topkapı à Istanbul⁴⁴. Est-ce là pure coïncidence ? Quelle connaissance Ambroise Baudry pouvait-il en avoir eu ? Est-ce une image mentale qu'il aurait pu acquérir lors du voyage effectué en 1865 en Roumanie, à travers, sinon l'original, du moins par le biais de l'architecture ottomane qui y avait prospéré ?

Un orientalisme universel ?

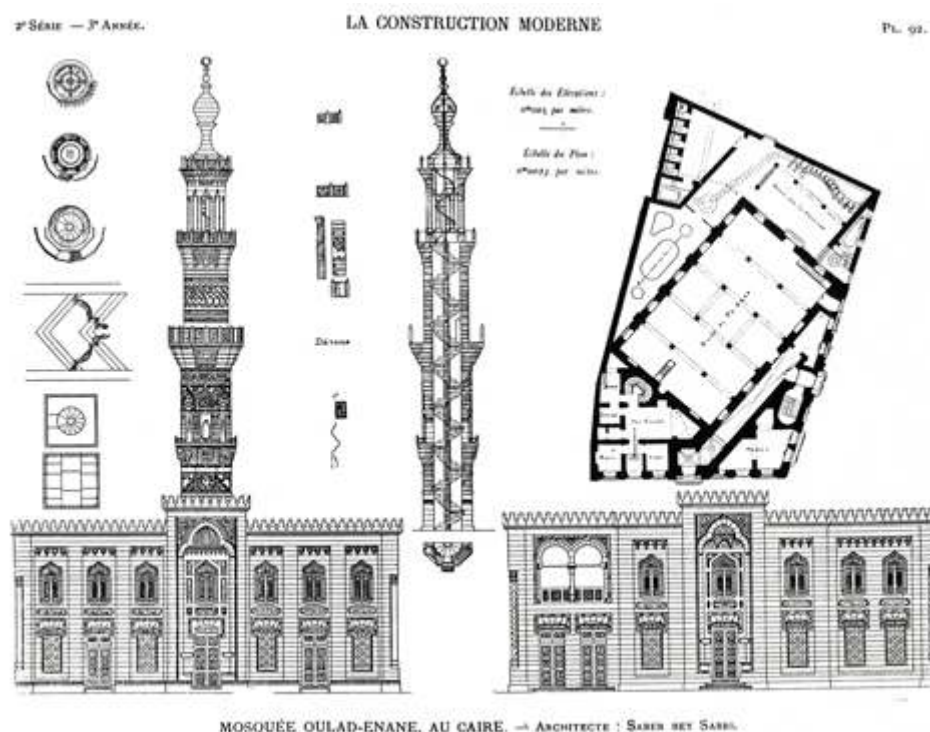
- 17 La posture orientaliste est implicitement entendue comme une attitude intrinsèquement européenne, du moins a-t-elle longtemps été considérée comme telle. L'image n'est pas tout à fait exacte. L'architecte égyptien Husayn pacha Fahmy (1827-1891), dit *al-mi'mâr*, c'est-à-dire l'architecte en arabe, est un bon contre-exemple. Ingénieur formé en France dans les années 1840, amateur d'art, il a occupé différents postes dans l'administration édilitaire du Caire, avant de se voir confier la gestion des fondations pieuses d'Égypte⁴⁵. Il est chargé en 1868 de donner forme au projet de mosquée que la mère du khédivé Ismâ'îl projette d'édifier en vis-à-vis de Sultan Hasan, et choisit pour cela un vocabulaire néo-mamelouk. Comme Ambroise Baudry et le petit cercle d'amateurs ayant milité à la fin des années 1870 en faveur de la protection du patrimoine monumental cairote, c'est un fin connaisseur des monuments du Caire. À l'occasion sans doute de ses fonctions aux travaux de voirie de la capitale égyptienne, il

a aussi accumulé une belle collection d'art islamique, revendue à Paris après avoir été exposée à l'Exposition universelle de 1867⁴⁶. Les interlocuteurs européens d'Husayn Fahmy l'ont décrit comme « un Circassien qui a su retrouver toutes les délicatesses de l'ancienne décoration arabe », un « homme de savoir et de talent », qui a montré dans son œuvre construite « de rares qualités de décorateur » ; « un artiste pourvu d'une connaissance approfondie des arts arabes et doué d'un goût aussi fin qu'élevé », écrit Arthur Rhoné⁴⁷. La proximité de son profil avec celui de Baudry est patente. On peut donc rencontrer sur ce terrain des personnalités locales, fussent-elles marginales, et il semble en effet qu'Husayn Fahmy ait été de celles-là⁴⁸. On sait malheureusement peu de chose de l'homme et de son activité, si ce n'est les quelques éléments fragmentaires mentionnés *supra*. Par ses fonctions de *wakil* des Waqfs [intendant des biens culturels], Husayn Fahmy eut cependant la haute main sur la construction religieuse en Égypte au cours des années 1880. Il y a là tout un champ d'investigation demeuré à peu près en friche jusqu'à présent et qui devrait pourtant intéresser les historiens de l'architecture islamique.

- 18 L'un des successeurs d'Husayn Fahmy au sein de l'administration des Waqfs est un certain Saber Sabri (1855-1915), dont l'activité est en revanche mieux connue, ce qui permet de pénétrer un peu plus avant dans la fabrique de l'orientalisme architectural de la seconde moitié du XIX^e siècle en Égypte. Saber Sabri est un homme de l'art à la formation purement locale, venu à l'architecture par les mathématiques, dans la tradition des ingénieurs arabes dont beaucoup étaient aussi, ou d'abord, mathématiciens. Il commence modestement sa carrière, après des études d'ingénieur à l'École polytechnique du Caire (1867-1872), comme maître de mathématiques dans les écoles élémentaires, puis commence à enseigner la mécanique, la descriptive et la stéréotomie aux élèves-ingénieurs de l'École polytechnique du Caire (1875-1879), tout en dispensant des cours de français dans d'autres établissements (son dossier de pension précise qu'il était également turcophone). De 1879 à 1888, il exerce les fonctions de directeur-adjoint de l'École, tout en continuant à y dispenser l'enseignement de la perspective. De 1892 à 1906, il est architecte en chef de l'administration des Waqfs. À ce dernier titre, il a été en charge de la construction de plusieurs grandes mosquées du Caire, assisté du fils d'Husayn Fahmy, l'architecte Iskandar Aziz ☞ le phénomène des dynasties d'architectes n'est pas non plus un fait proprement européen. Les trois principales constructions qu'il signe, la mosquée Awlad Inan (1894-1896 ; fig. 6) qui reçoit les honneurs de la presse architecturale française⁴⁹, la mosquée de Sayyida Nafissa (1895-1897) et le nouveau siège de l'Administration des Waqfs (1896-1898), sont toutes inspirées de mosquées mameloukes tardives, dont celles de l'époque de Qayt Bay comme il se doit, dans une veine qu'on pourrait qualifier, en reprenant les mots de François Loyer, d'« historicisme archéologique »⁵⁰. Le parti adopté par Sabri peut être interprété de plusieurs manières. On peut choisir de le mettre en relation avec son profil classique d'ingénieur-mathématicien et son activité au service de la conservation des monuments historiques du Caire, et donc avec une compréhension profonde, de l'intérieur, de l'architecture islamique classique. On peut choisir d'y lire un message politique, qu'il émane de Sabri ou de ses commanditaires, qui viserait à affirmer l'indépendance de l'Égypte vis-à-vis de la Sublime Porte : la syntaxe architecturale symboliserait alors une identité nationale spécifique et autonome, voire une forme d'allégeance « localiste » du pouvoir khédivial, au fond une forme d'« arabisation » à la manière de celle pratiquée par les autorités coloniales au Maghreb ☞ si ce n'est que le vice-roi Abbas Hilmi était encore dans ces années-là un

fervent ottomaniste. On peut enfin se demander dans quelle mesure les conceptions de Sabri ne sont pas tout simplement en phase avec un contexte architectural plus global qui, en France par exemple, avait entraîné la production de ces mêmes années 1890 vers un certain rigorisme historiciste, sorte de juste retour des choses après des décennies d'éclectisme le plus débridé⁵¹.

6. Mosquée Oulad Enane.



La Construction moderne, XIII, 1897/98, pl. 92.

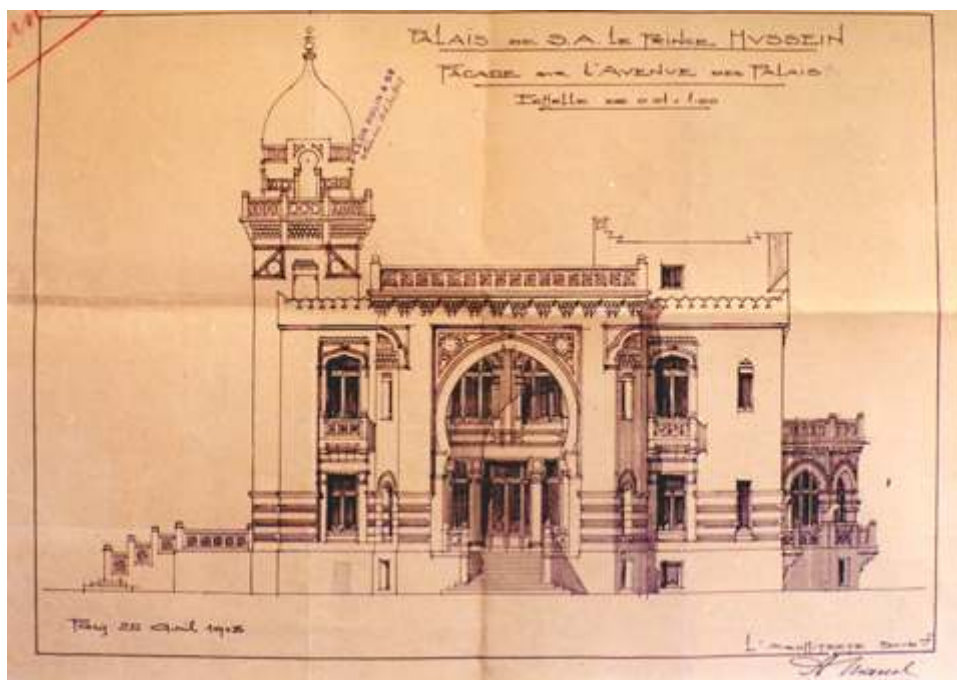
- 19 Il n'est pas certain que les sources permettent un jour de trancher en faveur de l'une ou l'autre hypothèse mais il est établi en revanche que Sabri eut des contacts avec le milieu professionnel français, ne serait-ce qu'à l'occasion de la publication de son projet de mosquée dans *La Construction moderne*. On sait aussi, dans le cas d'une autre de ses réalisations, le *Riwaq al-Abbassi* (galerie ajoutée à la mosquée al-Azhar par le souverain Abbas II en 1894), que l'esthétique néo-mamelouke du bâtiment lui fut imposée par le Comité de conservation des monuments de l'art arabe, en raison de la fonction et de la localisation du bâtiment. Il fut décidé que le projet devait s'inspirer de la façade d'une maison attenante promise à la démolition pour élargir la rue⁵². Les déterminants d'une œuvre architecturale peuvent être très variés.

Un orientalisme d'exposition ?

- 20 Des réalisations se situant à l'extrême fin d'un long XIX^e siècle s'étirant jusqu'à la première guerre mondiale offrent matière à une dernière série d'interrogations. Ce sont les constructions « de style arabe » conçues dans les années 1908-1911 par l'architecte Alexandre Marcel (1860-1928) pour l'oasis d'Héliopolis. Spécialiste de l'architecture exotique, auteur d'un projet de hammam à tout juste vingt ans⁵³, connu

pour avoir dessiné la Pagode de la rue de Babylone à Paris, le panorama du Tour du Monde à l'exposition universelle de 1900 et plusieurs « chinoiseries » pour le domaine royal de Laeken en Belgique⁵⁴, Marcel se voit confier en 1907 un gros portefeuille d'affaires à Héliopolis, ville naissante voulue par le baron Édouard Empain et son associé Boghos Nubar. La commande inclut l'installation de l'Héliopolis Palace Hôtel, dont le maître d'œuvre était son confrère belge Ernest Jaspar (1876-1940), la construction de la fameuse villa Hindoue ainsi que de la basilique latine, plusieurs palais pour des membres de la famille régnante (fig. 7) et des immeubles de rapport pour la compagnie d'aménagement de la ville, sans oublier un parc d'attractions, le Luna Park (fig. 8), à l'instar de l'établissement éponyme fonctionnant à Paris. À titre d'architecte-promoteur, actionnaire et administrateur de la Société française d'entreprises en Égypte impliqué financièrement dans l'opération, il reçoit la charge de lotir une tranche de 25 hectares, où il construit notamment un ensemble de villas, composant le quartier dit « français », où alternent des maisons de « style italien » et de « style arabe », sur des plans et des enveloppes rigoureusement identiques⁵⁵.

7. Alexandre MARCEL, Palais du prince Hussein, façade sur l'avenue des Palais, Héliopolis, Paris, 25 avril 1908, tirage sur carton.



Collection de l'auteur.

8. Luna Park d'Héliopolis, carte postale.



Collection Max Karkéji.

- 21 Avec cet ensemble de constructions, on sort de la citation littérale, pour aller plutôt vers une langue médiane, un langage en quelque sorte standardisé et normalisé, qui évoque plutôt des formulations d'exposition universelle que les monuments historiques du Caire, y compris dans la gamme chromatique retenue. En l'occurrence, les images que Marcel a en tête à ce moment-là ne sont pas liées à l'Égypte, mais à la Tunisie, si l'on en croit un courrier adressé à l'un de ses collaborateurs, le décorateur Georges-Louis Claude : « Pour le Luna Park, je vois cette construction blanche comme les constructions tunisiennes (façades passées au lait de chaux) rehaussées par une frise faïencée de couleurs vives⁵⁶ ».
- 22 Les personnages qu'il insère dans ses dessins aquarellés portent également des costumes qui n'ont rien d'égyptien, mais renvoient à une iconographie maghrébine, tout comme certains dessins de menuiserie. L'observation incite à soulever la question de la prégnance des premières images vues, du premier contact avec l'architecture orientale, qu'il s'établisse par le voyage sur place, par la connaissance livresque ou par les décors d'exposition universelle. Dans le cas présent, il est bien possible qu'il s'agisse des constructions maghrébines de l'Exposition universelle de 1878 à Paris, ou bien du travail de son confrère Saladin aux expositions suivantes de 1889 et 1900. Les premières images reçues seraient celles qui possèdent le plus fort impact, ou un impact décisif, comme cela put se produire aussi pour Ambroise Baudry, dont la première construction orientaliste pourrait avoir été porteuse de réminiscences de son voyage en Roumanie ?
- 23 Les anthropologues ont identifié de longue date le caractère décisif des premiers contacts noués avec une culture autre et s'intéressent au rôle qu'ils jouent dans les représentations qui en découlent⁵⁷. Le phénomène pourrait expliquer la diversité des architectures mauresques qui furent construites à Héliopolis, et cela tard encore dans le siècle, jusque dans les années 1940, comme la variété des « filtres » (tunisien, vénitien, indo-sarrasin, balnéaire...) qu'on peut y discerner. Reste à savoir si la science cognitive est en mesure d'apporter des réponses à une telle question, en attendant une connaissance plus fine des mécanismes et références de l'orientalisme architectural.

NOTES

1. L'artiste et archéologue Osman Hamdi (1842-1910) ou encore Théodore Ralli (1852-1909), par exemple, tous deux passés par l'atelier de Gérôme.
2. Christoph HERZOG et Raoul MOTIKA, « Orientalism *alla Turca*: Late 19th/Early 20th Century Ottoman Voyages into the Muslim 'Outback' », *Die Welt des Islams*, vol. 40, n° 2, 2000, p. 139-195. URL : <http://www.jstor.org/stable/1570642>. Consulté le 22 octobre 2013.
3. Doris BEHRENS-ABOUSEIF et Stephen VERNOUT (dirs.), *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation and Eclecticism*, Leyden : Brill, 2006 (Islamic history and civilization, 60).
4. Christine PELTRE, « L'orientalisme aujourd'hui », *Revue de l'art*, vol. 150, n° 4, 2005, p. 55-66.
5. Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT (dirs.), *L'Égypte d'un architecte, Ambroise Baudry, 1838-1906*, catalogue d'exposition (La Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 7 mai-20 juin 1998, Le Mans, Musée de Tessé, 1^{er} juillet-20 septembre 1998, Rodez, Musée Denys-Puech, 9 octobre-24 janvier 1999), Paris : Somogy, 1998.
6. Pour l'ensemble de son œuvre, voir Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*, Forcalquier : L'Archange Minotaure, 2009, chapitre 3 *passim*.
7. Paris, AN, F¹⁷ 3249, Lettre de Jules Bourgoïn au ministre de l'Instruction publique, 3 novembre 1891.
8. Sur cet architecte et sa vision industrialiste du renouveau mauresque, voir Elke PFLUGRADT-ABDELAZIZ, « Orientalism as an Economic Strategy: the architect Carl von Diebitsch in Cairo (1862-1869) », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire-Alexandrie. Architectures européennes, 1850-1950*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale ; Cedej, 2001, p. 3-23 et dans ce même volume, sa propre contribution.
9. Mark CRINSON, *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*, Londres : Routledge, 1996, p. 177.
10. Berlin, Architekturmuseum der Technischen Universität, fonds Carl von Diebitsch.
11. Richard PHENÉ SPIERS, *Architecture East and West, a collection of essays*, Londres : Batsford, 1905.
12. Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, PC 77904 et Nantes, Bibliothèque municipale, dessins et photographies du fonds Normand, non cotés (inventaire en cours sous la direction de Mme Cedelle Joubert).
13. Annie JACQUES, Stéphanes VERGET et Catherine VIRLOUVET (dirs.), *Italia Antiqua : envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 12 février-21 avril 2002, Rome, Villa Médicis, 5 juin-9 septembre 2002), Paris : ENSBA, 2002, p. 313.
14. Paris, AN, F²¹ 2286, Lettre d'Achille Joyau au comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-arts, 23 août 1864 ; Lettre de Saulcy à Nieuwerkerke, 22 septembre 1864.
15. Charlotte FORTIER-BEAULIEU et Hélène MOULIN (dirs.), *A-Félix Clément (1826-1888) : [itinéraire d'un peintre drômois au XIX^e siècle]*, catalogue d'exposition (Valence, Musée de Valence, 21 octobre-31 décembre 1996), Valence : musée de Valence, 1996. L'un des dessins d'Achille Joyau, conservé à Nantes, porte mention de la résidence d'Halim pacha, où logeait Félix Clément.
16. Beauvais, musée départemental de l'Oise, fonds Henri Deglane, voir par exemple inv. 65 23 148.
17. Pierre PINON, « L'Orient des architectes français », in *Italia Antiqua*, *op. cit.* (note 13), p. XXV-XXXIX ; *id.* et François-Xavier AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome, 1778-1968 : architecture et archéologie*, Rome : École française de Rome, 1988 (CollEFR, 110) ; Marie Christine HELLMANN et Philippe FRAISSE (dirs.), *Paris, Rome, Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 12 mai-18 juillet 1982, Athènes,

Pinacothèque nationale d'Athènes, Musée Alexandre Soutzos, 15 octobre-15 décembre 1982, Houston, the Museum of fine arts, 17 juin-4 septembre 1983), Paris : ENSBA, 1982.

18. Bruno FOUCCART, « La modernité à l'Académie de France à Rome 1863-1914 », in Anne-Lise DESMAS (dir.), *L'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles : entre tradition, modernité et création*, actes du colloque (1797-1997, deux siècles d'histoire de l'Académie de France à Rome : l'artiste, ses créations et les institutions, Rome, Villa Médicis, 25 au 27 septembre 1997), Paris : Somogy ; Rome : Académie de France à Rome, 2002, p. 107-124 (ColLEFR, 2).

19. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, fonds Garnier. Merci à Catherine Mathon de m'avoir signalé ce fonds.

20. Logiste en 1879, Saladin passe pour avoir ensuite voyagé en Orient et dit avoir rencontré au Caire Bourgoin et Baudry (Paris, Archives du Louvre, M8, 9 mars 1914, Lettre d'Henri Saladin à M. Galdbrun, secrétaire des Musées nationaux au musée du Louvre, 30 décembre 1911), ce qui permet de dater de 1880 son excursion. Il en présente des relevés au Salon de 1884.

21. Voir dans ce même volume la contribution de Myriam BACHA ainsi que le texte remanié de la thèse de Nabila OULEBSIR, *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2004, et Mercedes VOLAIT, « Retours d'Égypte : l'invention de l'art arabe », in Alice THOMINE (dir.), *Terrains coloniaux : architecture et urbanisme*, Paris : INHA/Centre Calouste Gulbenkian (à paraître).

22. Vente du 21 mai 2007, par Me Christophe Herbelin, commissaire-priseur à Chinon. Une partie des dessins a été acquise par la bibliothèque de l'INHA.

23. Paris, AN, F²¹ 4109-4127 : Prix du Salon, Prix national et bourses de voyage (1878-1940).

24. Paris, AN, F²¹ 4117 A, lettre de Georges Bondoux au directeur des Beaux-Arts, de Beyrouth, le 7 avril 1894.

25. Sylvie LÉCALLIER, *Alfred Nicolas Normand, architecte photographe*, Paris : Mission du patrimoine photographique, 1994.

26. Les estampilles des clichés livrent les noms d'A. Braun, J. Kuhn, Dornach, A.C. Champagne et Hautecoeur, tous parisiens.

27. Tiphaine ZIRMI, *Alfred Armand (1805-1888), un architecte collectionneur*, Thèse d'archiviste paléographe sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École nationale des Chartes, Paris, 2003 ; François COURBOIN, *Inventaire des dessins, photographies et gravures relatifs à l'histoire générale de l'art légués au département des Estampes de la Bibliothèque nationale par M. A. Armand*, Lille : Impr. L. Dansel, 1895.

28. Paris, AN, F¹⁹ 10934, dossier de presse sur la mosquée de Paris.

29. Nantes, Bibliothèque municipale, Paul NORMAND, *Le Caire, Tombeaux des Khalifes et nécropole de Kaytbey*, album de 704 clichés.

30. *Sites et monuments du Caire choisis et catalogués par Ambroise Baudry, architecte du gouvernement pour son ami Arthur Rhoné*, Le Caire : Facchinelli photographe, 1873-1893, *Répertoire écrit par Ambroise Baudry*, 1896. Sur Rhoné, voir Mercedes VOLAIT, « Arthur Ali Rhoné (1836-1910), du Caire ancien au vieux Paris, ou le patrimoine au prisme de l'érudition dilettante », *Socio-Anthropologie*, n° 19, 2006, p. 17-30. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/543>. Consulté le 22 octobre 2013.

31. Vente à Paris, Hôtel Drouot, du 25 janvier 2002 par Me Beaussant Lefèvre, lot 38.

32. Comité de conservation des monuments de l'art arabe, exercice 1897, p. 94.

33. *Émile André, artiste de l'École de Nancy*, catalogue d'exposition, Metz : Éd. Serpenoise, 2003.

34. Le Caire, Archives nationales, fonds 'Abdîn, carton 163, *Rapport concernant l'institution d'un Comité pour la conservation des monuments historiques de l'art arabe*, préparé par l'Administration des Waqfs, s.d. mais attaché à une note indiquant qu'il devait être discuté dans une séance prévue le 23 novembre 1882.

35. Mercedes VOLAIT, « Retours d'Égypte : l'invention de l'art arabe », in *Terrains coloniaux*, op. cit. (note 21) ; voir également dans ce même volume la contribution de Marie-Laure CROSNIER LECONTE.
36. Nantes, Bibliothèque municipale, fonds Normand, album Égypte I, s.d.
37. Mercedes VOLAIT, « Amateurs français et dynamique patrimoniale : aux origines du Comité de conservation des monuments de l'art arabe », in Daniel PANZAC et André RAYMOND (dirs.), *La France et l'Égypte à l'époque des vice-rois 1805-1882*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2002, p. 311-326.
38. Dale KINNEY, « Rape or restitution of the past? Interpreting spolia », in Susan SCOTT (dir.), *The Art of Interpreting*, University Park, Penn. : Dept. of Art History, the Pennsylvania State University 1995 (Papers in art history from the Pennsylvania State University), p. 52-57 et le classique Salvatore SETTIS, « La carrière des œuvres : des ruines au Musée, la destinée de la sculpture classique », *Annales ESC*, vol. 48, n° 6, 1993, p. 1347-1380 (part. p. 1360-1361). URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279220. Consulté le 22 octobre 2013.
39. Mercedes VOLAIT, « La rue du Caire », in Myriam BACHA (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, catalogue d'exposition (Paris, Mairie du 15^e arrondissement, 10 octobre-10 novembre 2005, Mairie du 16^e arrondissement, 15-25 novembre 2005, Mairie du 14^e arrondissement, 14 décembre 2005-12 janvier 2006), Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 2005 (Paris et son patrimoine), p. 131-134.
40. Paris, Musée d'Orsay, ARO2000-378, dessin du 15 juillet 1875.
41. Marianne BARRUCAND, « Les chapiteaux de remploi de la mosquée al-Azhar et l'émergence d'un type de chapiteau médiéval en Égypte », *Annales islamologiques*, vol. 36, 2002, p. 37-75.
42. Robert OUSTERHOUT, « The East, the West, and the appropriation of the past in early Ottoman architecture », *Gesta*, vol. 43, n° 2, 2004, p. 165-176. URL : <http://www.jstor.org/stable/25067103>. Consulté le 22 octobre 2013.
43. Carmen POPESCU, *Le style national roumain : construire une Nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 54, ill. 16 (Art & Société).
44. Je remercie Naby Avcioğlu de m'avoir signalé ce possible modèle des trois constructions commentées.
45. Mercedes VOLAIT, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne (1830-1950), Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2005 (Architectures modernes en Méditerranée), p. 73-74, p. 415 ; voir aussi Le Caire, *Dâr al Watha'iq*, Registres du *Diwân al-Achghâl*, n° m/15/8, p. 33, document en date du 19 safar 1280 (4 août 1863) nommant Husayn *al-mi'mâr* à la commission d'embellissement du Caire (*maglis al-tanzîm wa al-ûrnâtû*), référence aimablement communiqué par Muhammad Ali Hafiz de l'université d'al-Azhar.
46. Mercedes VOLAIT, « Retentissements et relais locaux de la 'médiévalisation' du Caire (1867-1933) », in Bernard HEYBERGER et Chantal VERDEIL (dirs.), *Hommes de l'entre-deux. Parcours individuels et portraits de groupes sur la frontière de la Méditerranée (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris : Les Indes Savantes, 2009, p. 179-215. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00652794>. Consulté le 22 octobre 2013.
47. Arthur RHONÉ, *Coup d'œil sur l'état du Caire ancien et moderne*, Paris : A. Quantin, 1882 ; voir aussi Gabriel CHARMES, « L'art arabe au Caire », *Journal des débats*, 2, 3 et 4 août 1881.
48. ʿUmar TŪSŪN, *Al-baʿthât al-ʿil-miyya fi ʿahd Muhammad ʿAlî wa ʿAbbâs wa Saʿîd*, [Les missions scolaires sous Mohammad Ali, Abbas, et Saïd], Le Caire : Maṭbaʿat Ṣalāḥ al-Dīn, 1934.
49. « Mosquée Oulad Enane », in *La Construction moderne, 1897-1898*, vol. 13, p. 560, pl. 92.
50. François LOYER, *Histoire de l'architecture française. 3. De la Révolution à nos jours*, Paris : Mengès ; Caisse nationale des monuments historiques ; Éditions du patrimoine, 1999, p. 180.
51. Pour un développement, voir Mercedes VOLAIT, « Appropriating Orientalism? Saber Sabri's Mamluk Revival in late 19th c. Cairo », in Doris BEHRENS-ABOUSEIF et Stephen VERNIT (dirs.), *Islamic*

Art in the 19th century: Tradition, Innovation and Eclecticism, Leyden: Brill, 2005, p. 131-155 (Islamic history and civilization. Studies and texts, 60). URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00005281>. Consulté le 22 octobre 2013.

52. Comité de conservation des monuments de l'art arabe, *Procès verbaux de l'exercice 1894*, Le Caire, p. 47-48.

53. Voir l'illustration dans la contribution de Marie-Laure CROSNIER LECONTE à ce même volume.

54. Chantal KOZYREFF, *Songes d'Extrême Asie : la Tour japonaise et le Pavillon chinois à Laeken*, Anvers ; Bruxelles : Fonds Mercator, 2001 (Bibliothèque des amis du fonds Mercator, 9).

55. Pour une première iconographie des projets, voir Robert SOLÉ, May TELMISSANY et Mercedes VOLAIT, *Mémoires héliopolitaines*, Le Caire : Al-Ahram publishing, 2005.

56. Lettre d'Alexandre Marcel à Georges Louis Claude, 19 décembre 1910, Paris, collection particulière.

57. Voir par exemple, dans la lignée des travaux de Marshall SAHLINS, Serge TCHERKÉZOFF, *First contacts in Polynesia: The Samoan case (1722-1848). Western misunderstandings about sexuality and divinity*, Canberra: Macmillan Brown Center For Pacific Studies, 2004.

INDEX

Mots-clés : orientalisme, architecture et histoire, expositions universelles, architecture coloniale

Index géographique : Égypte

Index chronologique : XIX^e siècle, XX^e siècle

AUTEUR

MERCEDES VOLAIT

Directeur de recherche au CNRS, spécialiste de l'architecture, de l'urbanisme et du patrimoine des XIX^e et XX^e siècles en Égypte et en Méditerranée, elle s'est successivement intéressée à l'histoire égyptienne de la profession d'architecte, à l'œuvre d'architectes français actifs au Caire (Pascal Coste et Ambroise Baudry), ainsi qu'à la construction et à la transformation de la ville nouvelle d'Héliopolis. Ses derniers travaux portent sur l'invention patrimoniale du Caire médiéval et « Belle Époque ». Elle pilote plusieurs recherches collaboratives au plan national, européen et international sur ces questions et dirige depuis 2008 le laboratoire *InVisu*, unité mixte du CNRS et de l'INHA dédiée à l'information visuelle et textuelle en histoire de l'art.

Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain

Carmen Popescu

Orientalisme ou balkanisme ?

- 1 L'idée que la culture des Balkans comporte une forte composante orientale n'est plus à débattre. Cette composante repose à la fois sur une réalité (l'héritage commun développé dans la péninsule sous l'Empire ottoman) et sur une projection (l'image que l'Europe occidentale s'est faite de cette région). Des historiens des Balkans ont trouvé légitime d'adopter le concept saïdien d'« orientalisme¹ » et d'interroger son opérativité dans le contexte de la péninsule. Dans son article traitant de l'impact de l'« orientalisme » dans l'historiographie balkanique, Katherin Elisabeth Fleming résume les différentes positions, en concluant que l'adoption du concept serait contre-productive, car son facteur déterminant – le colonialisme – ne pourrait être traduit que de manière « imaginaire » ou « métaphorique » dans l'histoire de la péninsule². Maria Todorova considère la relation établie entre l'Occident (de manière générique) et les Balkans comme une variante structurale de l'« orientalisme » de Saïd, tout en insistant qu'il s'agit, en fait d'un phénomène qui paraît identique, tout en étant particulier³. D'après M. Todorova, le « balkanisme », mot qu'elle utilise pour désigner ce phénomène afin de marquer sa différence, se distancerait de l'« orientalisme » par trois facteurs : la situation géopolitique des Balkans, son manque d'héritage colonial et la construction d'une identité (voire de plusieurs identités) balkanique idiosyncrasique toujours en opposition à une altérité « orientale »⁴.
- 2 Qu'en est-il de ces concepts, et de leurs hypostases différentes, dans le champ de l'architecture balkanique aux XIX^e et XX^e siècles ? L'emploi d'éléments orientaux relève d'un complexe de facteurs, qui croise (ou superpose) des aspects spécifiques à chacun

d'entre eux. Géopolitique, identitaire et émulation artistique se mêlent dans la problématique architecturale. Ainsi que MacKenzie l'avait mis en évidence, l'orientalisme artistique – par rapport à celui politique – est une notion *instable, hétérogène et poreuse*⁵. Cette rupture découle des différences qui existent entre les sphères du politique et du culturel. Certes, entre *pouvoir* et *culture* il y a une alliance indéfectible, qui prend encore plus d'importance dans la construction des États-nations⁶, mais en dehors de cela, la création artistique et la circulation de formes sont régies par des lois spécifiques.

- 3 L'orientalisme artistique des Balkans est une résultante de la géopolitique qui fait des Balkans une région à statut particulier. Ceci implique une double représentation : une image fabriquée par l'Europe « civilisée », et celle que la péninsule s'invente elle-même. Les deux lectures – de l'extérieur comme de l'intérieur – se fondent sur une rhétorique binaire qui joue un rôle essentiel dans l'imaginaire identitaire des Balkans : Occident/Orient ; modernité/tradition ; progrès/arriération voire progrès/authenticité.
- 4 Pour les pays occidentaux, les Balkans représentent un Orient rendu proche, ou autrement dit l'Orient de l'Europe. Ce regard, qui engage un positionnement moral et culturel en dehors de celui géographique⁷, s'installe progressivement dès la fin du XVIII^e siècle et s'épanouit au siècle suivant. La relativisation de l'histoire et de la géographie ne profite pas uniquement à une esthétique romantique, mais aussi aux fins politiques des grandes puissances qui font des Balkans une zone d'influence. D'une part, les intellectuels occidentaux « orientalisent » la péninsule, cherchant des sujets d'inspiration ; d'autre part, les grandes puissances profitent du désir d'émancipation des pays balkaniques et exportent les codes de leur culture. Le « bon sauvage » balkanique est ainsi « civilisé » – la culture sert à le cantonner dans une altérité indéniable et à faciliter l'emprise politique. Certes, les Balkans ne sont pas colonisés par l'Europe, toutefois, l'hégémonie culturelle (pour reprendre le concept qui dérive des théories de Gramsci, filtré par celles de Saïd) est semblable à une situation de colonisation.
- 5 Si, l'Occidental uniformise les distinctions à l'intérieur de la région, transformant les Balkans en une entité homogène, l'*Homo balkanicus* se voit toujours à la lumière de sa spécificité, qu'il clame avec beaucoup d'ardeur (y compris de nos jours) comme fondatrice des vertus de sa nation. À l'inverse de l'image que forge de lui l'Occidental, il réfute obstinément son « orientalisme » parce qu'il aspire à l'émancipation de son pays, processus qui a un double but : la modernisation, qui ouvre la voie à son aspiration d'intégrer l'Europe, et l'émancipation politique de la tutelle de l'Empire ottoman. Par conséquent, il entend affirmer l'entité nationale en dehors de toute connotation d'orientalisme qui non seulement nuit à son image, mais surtout contredit toute son histoire : car l'Orient est, dans les Balkans, l'ennemi qui porte atteinte à la nation.
- 6 Pourtant, l'architecture des États-nations de la péninsule abonde en éléments orientaux ou en allusions orientalisantes. Ceci est le fruit du croisement permanent des niveaux esthétique et idéologique : d'un côté, l'appel à une esthétique orientalisante, induite par la mode qu'impose l'Europe occidentale et, de l'autre, l'emploi d'éléments orientaux, assimilés et présentés comme partie constituante de l'héritage national.
- 7 Cet article porte sur la manière dont la notion d'Orient a été assimilée et relativisée dans l'architecture balkanique. Il interroge la rhétorique binaire que nous avons évoquée plus haut, caractéristique de l'identité de la péninsule, telle qu'elle est forgée par l'interaction entre le regard de l'Occidental et l'image de soi-même de l'intellectuel

balkanique. En partant du concept de balkanisme défini par M. Todorova et en le nuancant en fonction des questions spécifiques à la création architecturale, l'article tente d'établir une « triangulation », pour reprendre la formule de Zeynep Çelik⁸, entre ces deux regards croisés.

- 8 Nous pensons que l'orientalisme peut servir d'élément révélateur pour une lecture de l'architecture des pays balkaniques dans la lumière des théories post-colonialistes. Cette lecture permet d'apporter une autre compréhension des modèles architecturaux fondateurs et de leur circulation depuis l'Europe civilisée.
- 9 Évoqués jusqu'ici comme un corps solidaire, les Balkans présentent une situation complexe, que nous ne pouvons pas traiter dans cet article sans la réduire à un inventaire schématique. Nous avons choisi d'évoquer la problématique de l'orientalisme architectural à travers l'exemple roumain. Notre démarche restera synthétique, privilégiant, au détriment du détail factuel, l'articulation du phénomène et de ses mécanismes.

Le regard occidental

- 10 L'identité des Balkans se détermine par rapport à l'Europe. Paradoxalement, dans ce processus, la place de l'altérité revient aux Balkans, tandis que l'Europe occupe la position centrale en tant que référence⁹. C'est cette dernière qui définit l'identité de la péninsule – non seulement en exportant les théories nationalistes, qui fondent des idéologies puissantes dans cette région en quête d'émancipation, mais aussi en posant son *regard* sur elle. À leur tour, hantés par leur retard, les Balkans se définissent comme l'*autre* de l'Europe, modèle auquel ils aspirent. Les deux regards, extérieur aussi bien que intérieur, jouent par l'image des Balkans en tant que l'Orient de l'Europe.
- 11 Même si cela paraît contradictoire, pour le Balkanique, atteindre le rêve occidental passe par le phantasme oriental. Ainsi, la représentation orientalisante joue un rôle certain dans la période de constitution des États-nations dans la région. C'est l'âge d'un orientalisme « actif » (pour reprendre un terme saïdien) qui fleurit à la fin du XIX^e siècle et qui dure jusqu'à la Grande Guerre.
- 12 Au début du XIX^e siècle, les Principautés roumaines, comme d'autres peuples d'Europe en quête d'affirmation, aspirent à l'émancipation, à la fois politique et culturelle. Elles recherchent un modèle en Europe occidentale, non seulement par désir de modernisation, mais également par volonté d'échapper au « joug » de l'Empire ottoman et à la « barbarie orientale » que celui-ci avait instaurée. Cette expression, forgée par Titu Maiorescu¹⁰, figure majeure de la scène politique et littéraire roumaine, situe très explicitement le positionnement de l'intelligentsia roumaine par rapport à l'orientalité. Ironiquement, la géopolitique aidant, la Roumanie non seulement n'échappe pas à cette étiquette mais elle s'en sert pour la bonne cause, comme en témoigne le syntagme « Belgique de l'Orient », fréquemment employé dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner le jeune État des Balkans¹¹.
- 13 Dans un premier temps, l'émancipation se traduit par l'importation de modes et coutumes de l'Europe « civilisée », censés effacer toute trace de mode de vie à l'orientale et de rattraper ainsi le progrès occidental. L'architecture occupe une place significative dans ce changement et, comme dans le reste de la péninsule balkanique, l'importation de courants occidentaux s'inscrit d'abord dans un phénomène de mode :

l'élite roumaine est voyageuse et imbue de faire montre de ses goûts et moyens. L'avancement du processus politique de la constitution des États-nations dans la péninsule – qui deviendront, à terme, indépendants – déplace l'accent vers une utilisation idéologique de cette même architecture. De la sorte, les pays balkaniques recourent aux architectures prestigieuses de l'Europe occidentale, appuyant ainsi leur légitimité politique par des images consacrées. Ces architectures importées constituent non seulement l'emblème des jeunes États, mais aussi une déclaration explicite de leur volonté de tourner le dos à la culture orientale imposée par l'Empire ottoman. D'ailleurs ce dernier est engagé dès la fin du XVIII^e siècle dans une modernisation soutenue, y compris sur le plan architectural, faisant appel aux spécialistes étrangers.

- 14 Garants de prestige, les modèles occidentaux sont empruntés selon les sphères d'influence qui règnent dans la péninsule : l'académisme viennois et allemand est très présent en Serbie et en Bulgarie mais aussi en Grèce, dans une moindre mesure ; à son tour, l'École des beaux-arts parisienne est particulièrement influente dans le royaume roumain et en Grèce. C'est l'époque où Bucarest se fait connaître comme le « Petit Paris » ou le « Paris des Balkans ».
- 15 C'est par ce canal de communication avec l'Europe occidentale que l'orientalisme architectural fait sa place en Roumanie. Ses avatars seront variés, ainsi que ses niveaux de manifestation. Les débuts se font sous les auspices d'une vision très orientalisée, qui exalte la fascination pour une décoration foisonnante et des matières précieuses (mais aussi l'attrait pour des coutumes « ancestrales ») et évolue vers une codification précise et une décantation des éléments orientaux à utiliser. En grandes lignes, cela correspond au regard de l'Occidental, qui « orientalise le Balkanique » (pour paraphraser Saïd), et qui fait place ensuite au regard que les autochtones posent sur eux-mêmes.
- 16 Les architectes étrangers, notamment français en Roumanie, jouent un rôle essentiel dans la circulation et la cristallisation de la vision orientalisante. À l'instar des peintres et graveurs étrangers qui sillonnent le pays à la recherche des images « authentiques », ils sont fascinés par le côté « exotique » voire fruste de la civilisation roumaine. C'est le cas d'Émile-André Lecomte du Nouÿ (1844-1914), qui est redevable de cette vision, malgré le savoir qu'il avait acquis sur l'art ancien roumain pendant les presque quarante ans passés comme architecte restaurateur des monuments historiques du pays.
- 17 Disciple de Viollet-le-Duc, l'architecte français arrive en Roumanie en 1875 sur la recommandation de celui-ci pour prendre en charge la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeş (1512-1521), considérée à l'époque comme le monument référence de l'architecture roumaine¹². Il avait été, entre 1873-1874, attaché à une mission archéologique organisée par le *Palestine Exploration Fund* et dirigée par Charles Clermont-Ganneau¹³. À son arrivée en Roumanie, il a donc une bonne connaissance de l'Orient qu'il entend mettre au profit des restaurations dont il est chargé en Roumanie. Ainsi, la réfection de l'intérieur de l'église épiscopale de Curtea de Argeş est imprégnée de cet esprit. En accord avec les autorités roumaines, Lecomte du Nouÿ décide d'offrir à l'édifice une décoration digne de son architecture : le mobilier et les objets liturgiques qu'il dessine lui-même, ainsi que les fresques réalisées par son frère, le peintre Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, déploient une esthétique orientalisante, évidente à la fois dans le choix des matériaux (abondances des dorures pour les ornements de fresques et le mobilier, pierres semi-précieuses montées sur l'iconostase) et des formes (fig. 1). Les caractéristiques post-byzantines de l'art valaque font place à une vision de

splendor, censée reprendre voire magnifier la décoration extérieure, constituée de panneaux de pierre sculptés des entrelacs à l'orientale et dorés à l'or fin. L'architecte français généralise cette démarche orientalisante, en l'appliquant aux intérieurs de ses autres restaurations : ainsi, ce qui représentait au départ une solution pour un monument spécifique, devient par la suite l'image du nouvel art religieux roumain. Certes, à Curtea de Argeș, la décoration extérieure d'origine était inspirée par les plus importants monuments stambouliotes de l'époque, notamment par la mosquée de Bayazid II (1504-1505)¹⁴, car le prince commanditaire de l'église valaque voulait bénéficier des meilleurs artisans de l'Empire ottoman. Toutefois, l'édifice reste exceptionnel dans l'art valaque.

1. LECOMTE DU NOUÿ, restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeș, détails de l'intérieur.



Aurelian Stroe.

- 18 L'approche de Lecomte du Nouÿ a une double explication : d'une part, il travaille sur des édifices de rite orthodoxe, assimilés dans l'esprit des érudits occidentaux aux racines orientales du christianisme ; d'autre part, l'histoire de l'art se trouve à ses débuts en Roumanie et donc les intellectuels du pays ont une vision très confuse sur le sujet. À une époque où les débats sur l'art roumain se multiplient dans les publications, l'architecte français apporte sa contribution, à travers son expérience orientale et ses convictions. Car il est un bon disciple de Viollet-le-Duc, qui écrivait dans *L'Art russe* : « nous croyons [...] qu'on s'est beaucoup exagéré l'influence de l'art byzantin sur l'art russe, et la Perse paraît avoir eu sur la marche des arts en Russie tout autant d'effet au moins que Byzance¹⁵. » La démarche de Lecomte du Nouÿ permet d'introduire l'art religieux roumain dans les débats à la fois doctrinaires et esthétiques qui préoccupent le monde occidental. Ainsi, le renouvellement qu'expérimente cet art religieux est autant porté – sinon plus – par l'émulation d'une esthétique très prisée dans les milieux artistiques de l'Europe entière.

- 19 Une même émulation justifie la vision orientalisante qu'affiche l'architecture séculière de l'époque. Il faut préciser d'emblée que cette vision est plutôt diffuse et moins accusée que l'orientalisme pratiqué à la même époque en Serbie et en Bosnie-Herzégovine, où fleurit un style mauresque inspiré par les cercles viennois : le palais du gouverneur de Sarajevo, devenu ultérieurement Bibliothèque nationale par A. Vitek et C. Iveković (1894-1896) ou encore le palais épiscopal de Novi Sad par Vladimir Nikolić (années 1890). Il est intéressant de remarquer que cette architecture mauresque qui se développe dans tout l'Empire Austro-hongrois possède, en dehors des implications esthétiques, une connotation ethnique. Elle est associée à la fois aux Slaves du Sud et aux Juifs, peuples rapprochés par leur « orientalité ». Religion, racines ethniques, géopolitiques et théories raciales très à la mode à cette époque s'emmêlent dans cette représentation.
- 20 Dans le royaume roumain, le style mauresque est très peu répandu et, comme pour l'orientalisme religieux, se manifeste plutôt dans la décoration intérieure. Il est moins un rappel de la résidence traditionnelle du boyard roumain, où les éléments orientaux abondent, que le reflet d'une vogue européenne qui séduit également les élites du pays. Dans sa résidence d'été à Sinaia – le très historiciste château de Peleş par Wilhelm Doderer et Johannes Schulz (1875-1880) –, le roi Carol Ier possède son salon turc et sa salle mauresque, dont le concepteur n'est nul autre que Lecomte du Nouÿ.
- 21 On peut considérer que la présence réduite du style mauresque dans l'architecture roumaine est une question de circulation de modèles : issus des milieux viennois, ils seraient moins véhiculés sur le territoire du royaume. Toutefois, cette présence est certainement liée au positionnement identitaire explicite « une enclave latine dans une mer slave » qui fait de la latinité un des piliers du discours nationaliste.
- 22 D'ailleurs, dans le projet gagnant pour la gare du Nord à Bucarest (1894), le Suisse Louis-Pierre Blanc (1860-1903) et le Français Alexandre Marcel (1860-1928) tempèrent l'apparence orientale, même si l'édifice aurait pu supporter un traitement plus « exotique », étant donné son lien avec la célèbre ligne Orient-Express. La grande salle des départs est constituée d'une enfilade de larges coupes reposant sur des arcs métalliques. La composition rappelle l'espace de Sainte-Sophie d'Istanbul, donc la référence doit être cherchée plutôt du côté byzantin. Il est possible que Blanc, qui était établi en Roumanie, ait canalisé les penchants orientalisants de Marcel vers une image plus « appropriée ». Il suffit de comparer leur projet à la gare de l'Orient-Express réalisée par August Jasmund à Istanbul (1880-1890) : les structures de la gare du Nord apparaissent sobres par rapport à l'orientalisme débridé de l'Allemand.

« Orientaliser » le Balkanique : les expositions universelles

- 23 Ces nuances du discours orientalisant pratiqué par les architectes étrangers actifs en Roumanie s'effacent dans l'approche des pavillons des expositions universelles.
- 24 Si les nations « civilisées » mettent en scène leur progrès dans ces manifestations, le reste du monde doit faire montre de son « authenticité », qui se traduit en termes d'exotisme souvent exalté. Les Balkans obéissent également à cette règle. Il est délicat d'analyser la rhétorique des expositions universelles : certes, l'image promue par les pavillons répond à une logique spectaculaire, faite de traits grossis et de clichés, mais

en même temps, chaque pays participant (surtout ceux en quête d'affirmation) construit très scrupuleusement son image. Cette ambiguïté se reflète aussi également dans le fait qu'on confie les pavillons des pays émergents aux architectes étrangers, qui n'hésitent pas à charger le pittoresque local.

- 25 À l'exposition universelle de 1867 à Paris, la Roumanie se présente pour la première fois séparément de l'Empire ottoman. Pourtant elle n'échappe pas à sa réputation de pays oriental, à la fois par son voisinage – le pavillon est situé entre le temple égyptien et le kiosque, la mosquée et les bains turcs – et par l'architecture de ses installations qui affichent une esthétique explicitement orientalisante. Leur auteur est le Français Ambroise Baudry (1838-1906). Il devient ensuite un représentant marquant de l'orientalisme français, mais à l'époque il n'a qu'une maigre expérience en la matière : son travail chez Pigny, architecte du ministère de l'Algérie¹⁶. Sa connaissance de l'art roumain n'est pas plus importante : il avait été attaché à une mission archéologique dans le pays en 1865. Encadré par le commissaire roumain, l'historien Alexandru Odobescu, il parvient néanmoins à rendre très exotiques les références d'architecture locale, tirées des deux monuments les plus admirés, l'église épiscopale de Curtea de Argeș et l'église Stavropoleos de Bucarest (1724-1730). Baudry est admiratif de leur esthétique chargée : « Les ornements qui recouvrent les colonnes et les tympans des arcades [...] ne donnent qu'une idée imparfaite de la richesse des enroulements en bandes gravées qui décoraient certains porches d'églises¹⁷ » ; il exalte à bon escient leur côté oriental (fig. 2). Le Français prend le motif récurrent de l'arc trilobé, lui donne un profil arabisant et fait de lui l'image emblématique du stand roumain dans la galerie des Machines.

2. Ambroise BAUDRY, pavillon roumain, Paris, Champ de Mars, Exposition universelle de 1867.



Bibliothèque de l'Académie roumaine, section des Estampes.

- 26 Le choix de références architecturales locales est doublement symptomatique : d'une part, on définit la « roumanité » par ce qu'on considère son expression artistique la plus accomplie, l'art religieux ; d'autre part, les deux édifices qui inspirent les

installations roumaines à l'Exposition de 1867 possèdent tous les deux un aspect oriental indéniable qui a, fort vraisemblablement, influencé leur désignation en tant que monuments emblématiques. Durant la restauration de l'église épiscopale de Curtea de Argeș, qui avait à peine commencé au moment de l'exposition, ses traits orientalisants seront mis en évidence, voire accentués à plusieurs reprises, ainsi que nous l'avons montré plus haut. Par ailleurs, le deuxième monument roumain restauré, l'église des Trois Hiérarques de Iași (1639), est également paré d'une riche décoration orientalisante. Au départ, on avait envisagé le pavillon du Champ de Mars sous la forme d'une « maison de paysan fortuné » et choisi l'image la plus emblématique de celle-ci, mais finalement on lui a préféré l'art de cour. En s'exposant, la Roumanie mise donc sur sa grande culture (et non pas sur l'inné de l'ethnique), tout en acceptant de se placer dans une géographie qui lui est attribuée, celle d'un horizon oriental générique.

- 27 Cette démarche est nuancée dans le discours adopté pour l'exposition universelle de 1900 de Paris. À cette occasion, seul le pavillon des Tabacs, signé par le jeune et prometteur Roumain Petre Antonescu (1873-1965), affiche un orientalisme exubérant en phase avec son emploi. On pourrait considérer le néo-byzantinisme du pavillon principal, réalisé par le Français Jean-Camille Formigé (1845-1926), comme un reflet de l'avancée incontestable de l'histoire de l'art en Roumanie dont on est en train de poser les bases scientifiques. C'est sans doute le cas. Mais en même temps à l'Exposition universelle de 1900, ce néo-byzantinisme devient avec le néo-ottoman la formule « politiquement correcte » pour exprimer l'orientalité des peuples balkaniques. À côté de la Roumanie, la Grèce, la Serbie et la Bulgarie se représentent par des pavillons en forme d'église byzantine, tandis que l'Empire ottoman et la Bosnie optent pour une mosquée. Le regard que porte le monde occidental sur les Balkans est non seulement uniformisateur, mais il confond identité nationale et appartenance spirituelle. La confusion est encouragée par l'attitude des pays balkaniques qui accordent à la religion une place d'honneur dans leur panthéon identitaire. La pan-orthodoxie constitue d'ailleurs un symbole de leur résistance contre l'Empire ottoman. Toutefois, les mécanismes sont bien plus complexes, car de la part de l'Occidental, cette confusion témoigne d'un raccourci réducteur.
- 28 Dans les débats esthétiques, le néo-byzantinisme était déjà assimilé à l'Orient¹⁸. À l'Exposition universelle de 1900, il s'impose comme le symbole de l'« Orient de l'Europe ». En comparant les pavillons serbe, bulgare et roumain, l'architecte bulgare Anton Torniov loue ce dernier pour son « luxe » et ses « divers motifs mauresques [notre soulignement] employés pour les chapiteaux et les moulures¹⁹ ».
- 29 Six ans plus tard, en 1906, a lieu à Bucarest l'Exposition générale nationale, organisée sur le modèle des grandes manifestations universelles. Emblématique pour la construction du jeune État, elle célèbre trois dates majeures : la colonisation de la Dacie par Trajan, la montée sur le trône de Carol I^{er} et la proclamation du royaume roumain. Elle établit, à travers la multitude de ses pavillons, une image officielle de la Roumanie²⁰. Toutes les architectures sont « nationales », ou se présentent comme telles. En de dehors de la mosquée – employée moins pour mettre en valeur des minorités que pour relever la couleur locale de la région de Dobroudja – l'orientalisme est relégué aux kiosques fantaisie des commerçants qui juxtaposent un vocabulaire explicitement exotique, allant des formes arabisantes aux détails extrême-orientaux.

Définir la « roumanité » par l'architecture : la place de l'Oriental

- 30 Les pavillons de l'exposition de 1906 de Bucarest utilisent des références locales articulées dans des compositions typiques de l'académisme architectural de l'Europe occidentale, notamment de l'École des beaux-arts de Paris. Ils « parlent » donc le langage universel des styles prestigieux, particularisé par quelques tournures de phrase locales. Cela faisant, la Roumanie montre qu'elle ne veut pas être regardée comme une *Autre* de l'Europe, d'ailleurs tous les « styles nationaux » créés dans les Balkans à la même époque adoptent le même mécanisme. Dans la création de ces architectures identitaires, tout « orientalisme » possible est réfuté d'avance, car non seulement les pays balkaniques veulent intégrer l'Europe, mais ils centrent leur histoire sur la lutte contre les Turcs.
- 31 Pourtant, ces nouvelles architectures « nationales » contiennent toutes des références orientales. Si la présence de ces dernières se justifie d'abord par la « nationalisation » des éléments ottomans, assimilés à l'héritage autochtone, l'engouement pour la mode orientalisante joue également un rôle non négligeable. C'est le prix que les architectes roumains sont prêts à payer afin d'être accordés à leurs confrères occidentaux. La démarche de Ion Mincu (1852-1912) et Ion Socolescu (1856-1924), les deux pères fondateurs du « style national » roumain, illustre parfaitement cette ambiguïté envers l'élément oriental.
- 32 Les deux font de l'arc en accolade, typique de l'architecture valaque du XVIII^e siècle, l'emblème de la nouvelle architecture. En dehors de son élégance formelle, le caractère synthétique du motif de l'arc convient, car il semble résumer l'exégèse de l'art roumain, présenté comme un chaînon entre l'Occident et l'Orient. À l'époque, on s'interroge longuement sur l'existence d'un art roumain, débat qui revient régulièrement dans les pages de la première revue d'architecture : *Analele Arhitecturii și ale artelor cu care se leagă* (Les Annales de l'Architecture et des arts qui s'y rattachent ; 1890-1893), fondée par Socolescu²¹. L'adoption de l'arc en accolade avec ses doubles origines, vénitienne et stambouliotes, apporte une explication du « génie » roumain par l'assimilation des sources.
- 33 Considéré comme créateur du « style national », Mincu lance ce motif emblématique qui rappelle les arcades du porche de la maison traditionnelle ou encore celles des galeries des monastères. Mincu l'emploie dès sa première œuvre d'inspiration « nationale », la maison du général Lahovary (Bucarest, 1886) où il transforme le porche traditionnel en perron. L'architecte associe à la gracilité des courbes de l'arc en accolade la préciosité des ornements en céramique, renforçant ainsi subtilement l'effet oriental. Si la décoration en céramique s'inspire de la tradition moldave qui rehausse les façades des églises avec des disques céramiques, elle répond aux recherches sur la polychromie qui occupent le milieu architectural français de l'époque. Mincu trouve à ces références croisées des explications bien locales : « J'ai fait appel à la polychromie, qui est dans la nature du peuple roumain et pour cela, pour des raisons de durabilité, j'ai recouru à la faïence. J'espère qu'elle dégagera une atmosphère roumaine²². »
- 34 Mincu est formé à l'École des beaux-arts et donc familier avec ces préoccupations ; il connaît aussi les écrits sur l'orientalisme, comme *Architecture et décoration turque au XV^e siècle* de Léon Parvillée²³. Les tentatives de ce dernier pour définir la spécificité

ottomane ont influencé Mincu dans sa conception de l'arcade en accolade : ainsi, le Roumain s'inspire directement de son pavillon du Bosphore, réalisé avec Giovanni Battista Barborini pour l'exposition de 1867. Les fruits de cette inspiration sont évidents dans le Restaurant roumain (projet pour l'exposition de 1889, non réalisé, mais repris à Bucarest en 1892) et dans la composition de la cour de l'École des filles (Bucarest, 1888-1890 ; fig. 3). Le succès de l'arc de Mincu et de sa décoration céramique est tel que l'Italien Giulio Magni (1859-1930) le reprend également quand il veut faire de l'architecture à la « roumaine » (voir surtout l'école Mavrogheni, Bucarest, 1897).

3. Ion MINCU, École des filles (Bucarest, 1890) – détail de la cour.



Arhitectura, 1, 1941, p. 34.

- 35 L'orientalisme de Mincu est diffus. Il l'emploie pour évoquer la vie patriarcale d'avant la modernisation du pays – comme il le fait pour décorer l'intérieur de sa propre maison, où il combine des lourds tissus à des vases ottomans. Mais aussi pour suggérer l'ambiance artistique parisienne, quand il orne la couverture de la revue *Literatura și Arta Română* (La Littérature et l'Art roumains ; 1896-1910, publication très influente dans la création d'un art national), d'un encensoir qui semble sorti directement d'une des peintures orientalistes du temps.
- 36 Mincu accorde une importance accrue à l'étude des sources de l'art roumain, cultes aussi bien que vernaculaires. Parmi ces dernières, il prend aussi en compte la maison « balkanique », qui est bâtie dans toute la péninsule à l'époque ottomane. Il s'attache surtout au motif particulier du « saknasî » (*şahnişin*), qu'il « occidentalise » à la façon d'un oriel, comme il le fait pour la maison de son ami, l'écrivain Nicolae Petraşcu (Bucarest, vers 1906).
- 37 Curieusement, Mincu, si attentif à doser chaque élément de l'héritage local, procède, vers la fin de sa vie, à une « orientalisation » de son architecture : il accentue l'accolade de son fameux arc (préfecture de Galaţi, 1906-1907) et multiplie les toitures « ottomanes » (projet pour l'hôtel de ville de Bucarest, 1900 ; Banque agricole, Craïova, 1906-1913). Faut-il voir dans cette démarche une influence des recherches identitaires développées à Istanbul par des architectes étrangers et locaux ? Le Roumain n'en parle

pas mais il est évident qu'il connaît cette architecture, car ses projets pour le ministère de la Guerre et l'hôtel de ville de Bucarest rappellent des dispositions des œuvres de Vedat Tek (1873-1942) et Kemaleddin Bey (1870-1927), créateurs du « premier style national » turc.

- 38 Les exemples les plus saisissants sont ses chapelles funéraires notamment celles pour les familles Stătescu, Ghica et Cantacuzino, toutes les trois au cimetière Bellu de Bucarest (vers 1900 ; fig. 4). Mincu revisite les références aux mausolées antiques et combine éléments byzantins et ottomans (tirés des *türbe* des sultans) afin de parvenir à une composition symbolique. Sa conception a été probablement inspirée par la coupole du crématorium du Père-Lachaise (Jean-Camille Formigé, 1886) ; en même temps, elle rappelle de manière surprenante le complexe funéraire que l'Italien Raimondo d'Aronco (1857-1932) dessine pour le cheikh Zafir (Istanbul, 1903-1904). Toutefois, s'il n'y a pas d'influence directe – l'antériorité des projets pour la chapelle Stătescu (datés 1898) le prouve – il y a un esprit du temps et de la région, dans son identité partagée.

4. Ion MINCU, chapelle Ghica, Bucarest, cimetière Bellu, vers 1900.



Arhitectura, 1, 1941, p. 32.

- 39 Socolescu affiche dès le départ un fort penchant pour les éléments orientaux au point que ses efforts identitaires soient contestés par les générations ultérieures de créateurs du « style national » : dans les années de l'entre-deux-guerres, on qualifiera son approche de « vénitienne » voire d'« arabe »²⁴. En effet, Socolescu profite de la mode orientalisante pour proposer une version plus flamboyante de l'art roumain, puisant son inspiration directement à ses sources. Tirant cette révérence à la tradition, il pense justifier ainsi tout écart.
- 40 Comme Mincu, Socolescu est formé à l'École des beaux-arts de Paris, mais il ajoute à cette expérience l'influence, non avouée mais facilement discernable, de Ruskin. Théoricien rompu – il est fondateur de la première revue roumaine d'architecture –,

Socolescu nourrit sa démarche des écrits ruskiniens. La leçon des *Pierres de Venise* est particulièrement opérante, surtout pour l'esthétique byzantinisante et de la polychromie des façades (ancienne mairie de Constanta ; école normale de Cîmpulung, 1892-1895). Socolescu est également ouvert aux milieux viennois – son père, l'architecte Nicolae G. Socol avait été vraisemblablement formé à Vienne – d'où une certaine influence du style romano-byzantin élaboré ici.

- 41 En dehors de ces références « scientifiques », sa vision orientalisante est nourrie par un goût certain pour le décoratif. Celui-ci s'affirme dès sa première création, la maison de l'historien Ionescu-Gion (Bucarest, 1889) dont les façades sont habillées d'une ornementation riche et détaillée (fig. 5). Socolescu fait appel à la tradition valaque – ses sources sont reconnaissables – mais il l'orientalise afin d'enrichir son pittoresque. Il choisit déjà des références dont l'origine orientale est manifeste, comme c'est le cas de l'église épiscopale de Curtea de Argeş. Il emploie à plusieurs reprises la ceinture torsadée de cet édifice et copie presque fidèlement son porche à fleurs de lys (école normale de Cîmpulung), deux autres motifs qui deviendront ultérieurement récurrents dans la plastique du « style national ». L'architecte exploite également le répertoire vénitien, comme il le fait pour ses deux propriétés du boulevard Carol (Bucarest, 1890) où il joue sur la finesse de la décoration, la courbe des arcs en accolade et le volume des oriels.

5. Ion SOCOLESCU, maison Ionescu-Gion, Bucarest, 1889.



Arhitectura, 1, 1941, p. 60.

- 42 Au fil de ses projets, Socolescu peaufine une démarche qui lui est propre, désignée en tant que « style Socolescu » qui inspire, du vivant de l'architecte, plusieurs de ses confrères voire les maçons des quartiers périphériques de la capitale ou de la province.

Une multitude d'habitations, plus ou moins réussies, perpétuent pendant plusieurs décennies son esthétique orientalisante.

Une identité assumée : l'orientalisme après la Grande Guerre

- 43 Au début du xx^e siècle, l'orientalisme « actif » du siècle dernier devient de plus en plus diffus : l'engouement pour les formes orientalisantes diminue, tandis que les éléments orientaux du vocabulaire architectural sont le plus souvent perçus comme une marque de « roumanité ». D'ailleurs, le « style national » en généralise quelques-uns comme image identitaire, si bien que personne ne songe plus à reconnaître dans leurs formes autre chose que la tradition locale.
- 44 Les courants architecturaux occidentaux, notamment l'éclectisme à la française, sont encore plus présents – même le « style national » emprunte leurs schémas compositionnels – ce qui rend parfois peu discernables d'autres éléments. C'est pour cela, certainement, que le jeune Le Corbusier ne remarque guère de particularisme architectural roumain lors de son voyage en Orient : « L'architecture est futile comme la vie d'ici ; de l'École des beaux-arts partout, car seuls les architectes diplômés de Paris travaillent ici²⁵ ». Le Corbusier incarne parfaitement l'intellectuel occidental qui, à la veille de la Grande Guerre, est toujours à la recherche du pittoresque, voire des sensations fortes quand il visite les Balkans. Venu rencontrer l'*Homo balkanicus* en « bon sauvage », il trouve à sa place un paysan habillé en costume de ville. Il apprécie le vernaculaire péninsulaire, mais pour le reste il juge la civilisation des Balkans ridicule. Il est autant déçu par les architectures modernes de la région que par le paysage :
- « Il faut avouer cependant notre désillusion première : les Balkans sont verts et nous les avions rêvés rouge (*sic*). Rouge comme de la brique sur laquelle darde le soleil ; secs, arides sans végétation. Nous n'osions pas même espérer être attaqué par des brigands puisqu'on nous avait dit qu'il n'en était point. Cependant nous nous trouvons presque dupes de rencontrer en montant des arbres comme chez nous, des chênes et des hêtres, et puis des fleurs comme chez nous [...] Ne pensez-vous pas que d'immenses montagnes rouges et nues eussent évoqué davantage l'âme rude et fanatique de ces gens qu'on croit occupés à de guet-apens et à des boucheries d'hérétiques²⁶ ? »
- 45 À la fin de la Première Guerre mondiale, les Balkans sont non seulement « européanisés », ils sont surtout apaisés dans leurs quêtes d'affirmation nationale (quelques États plus que d'autres). Une fois policés, donc décomplexés, ils ont un autre rapport avec l'élément oriental.
- 46 En Roumanie, ce « nouvel » orientalisme se manifeste sur deux plans distincts qui reprennent les mécanismes esthétiques et idéologiques d'avant-guerre : d'une part, le style « mauresque » émerge à nouveau, pour orner les résidences chics du pays ; d'autre part, le style vernaculaire, y compris l'héritage commun balkanique, devient la source majeure d'inspiration de l'identité.
- 47 L'engouement pour ce qu'on désigne à l'époque comme l'« architecture mauresque » n'est qu'une actualisation de l'orientalisme de jadis, mêlé avec le penchant pour l'esprit méditerranéen. Son caractère exotique et décoratif à la fois lui assure un succès auprès d'un certain public aisé qui veut faire montre de son « cosmopolitisme ». Parfois, les spécialistes se laissent tenter aussi : le projet de la nouvelle résidence royale, le *Foişor*, à

Sinaïa (Arthur-Jean Lorenz, 1933) reçoit malgré son aspect de château d'opérette un accueil très favorable dans la presse architecturale française, dont un article est signé par Louis Hautecoeur²⁷. Pourtant, le « mauresque » trouve moins de soutien parmi les architectes roumains : « Maisons d'un pittoresque torturé, inappropriées dans une capitale, [...] maisons qui, sous l'étiquette de style roumain, ressuscitent tantôt le Moyen Âge, tantôt la Renaissance espagnole²⁸ ». Jugement artistique et politique nationaliste peuvent se rencontrer dans ces critiques, comme c'est le cas dans le propos cité, éloquentement intitulé « Architecture roumaine de rite espagnol », qui défend une architecture roumaine faite par des Roumains. Ainsi, dans la lignée des théories racistes développées à la fin du XIX^e siècle, esthétique et ethnique se superposent encore une fois ; dans ce cas, dénoncer les excès orientalisants sert à protéger l'esprit roumain de l'intrusion juive.

- 48 L'ethnique détient une importance majeure à l'époque et sous-tend l'idée d'identité. Dans la représentation de celle-ci, on avait remplacé l'histoire par la géographie – en architecture, les exemples de la grande culture sont supplantés par le folklore et le vernaculaire, en général. Ce dialogue avec le site favorise une forme latente d'orientalisme qui est celle du recours à un vernaculaire qu'on pourrait qualifier de balkanique. En Roumanie, celui-ci correspond plutôt à une architecture urbaine, qui n'est qu'un souvenir après la Grande Guerre. Pourtant, plusieurs architectes roumains, surtout les adeptes du Modernisme et du renouvellement du « style national », tirent leur inspiration de la maison « balkanique », celle qui avait fasciné le jeune Le Corbusier. Leur attitude émule des principes modernistes mais elle est doublée de l'émergence d'une conscience régionale. La reconsidération du filon oriental enfouit à la fois de la récupération de l'inconscient collectif et de la doctrine esthétique.
- 49 Face au succès du Modernisme qui est reçu avec grand enthousiasme dans la péninsule quoique plus tièdement en Bulgarie, les architectes balkaniques reconsidèrent leurs racines. Ils convertissent la composante orientale de leur héritage commun en « esprit méditerranéen », ce qui leur permet de rejoindre les débats, très soutenus à l'époque, sur l'origine de la culture européenne et de suivre en même temps la quête corbuséenne (quelques-uns de ces architectes ont pu devenir collaborateurs du maître dans son atelier parisien). Les mieux placés sont, évidemment, les Grecs, non seulement grâce à la richesse de leur culture antique, mais aussi pour leur vernaculaire. Le IV^e Congrès international de l'Architecture moderne (CIAM) qui se tient en 1933 en Grèce est une révélation, ainsi qu'en témoigne Le Corbusier :
- « La vie millénaire, profonde y demeure intacte... Nous découvrons des maisons éternelles, des maisons vivantes, d'aujourd'hui, qui remontent dans l'histoire et dont la coupe et les plans sont précisément ceux que nous avons imaginés depuis dix ans²⁹. »
- 50 Comment la culture roumaine, surgie si loin des rives de la Méditerranée, peut se revendiquer de l'« esprit méditerranéen » ? Par le biais du thème de la latinité, qui revient en force pendant l'entre-deux-guerres engendrant un « retour à l'ordre », mais aussi par sa participation à l'histoire commune de l'espace balkanique, lue dans la lumière des cultures grecque classique et byzantine. En court-circuitant l'histoire, les « racines » méditerranéennes des Roumains remontent aux colonies grecques du Pont-Euxin et à l'exil d'Ovide sur les mêmes lieux.
- 51 Au bord de la mer Noire, la Dobroudja, province turque jusqu'à la guerre d'Indépendance de 1877, devient à la fois le lien avec l'« esprit méditerranéen » et

l'« Orient » de la Roumanie. Si ces terres sont sources d'inspiration pour les peintres et les écrivains roumains, elles ne le sont pas moins pour les architectes. Ces derniers trouvent ici un contact avec l'« authentique » d'une architecture sans âge, tant invoqué à cette époque. Ils retrouvent, également, la trace du vernaculaire balkanique, l'héritage d'antan qui suscite des nostalgies et emballe les imaginations. Leurs réalisations sont marquées par la « spécificité » de la maison « balkanique » : surfaces grandes et simples, volumes épurés en saillie, murs blancs ; autrement dit, des éléments qui constituent aussi la composante orientale de cette architecture.

- 52 À côté de peintres et d'écrivains, la reine Marie contribue significativement à la vogue d'« orientalité primitive » de la Dobroudja. Elle a plusieurs propriétés sur le littoral roumain dont le célèbre « Nid de la Reine » à Balcic. La beauté agreste de son paysage et son esprit oriental avaient séduit la reine, ainsi que ses invités, comme Paul Morand :

« Après la Dobroudja, immense plaine bossuée çà et là d'anciens tombeaux scythes, mamelons couverts parfois d'une herbe jaune, une herbe du commencement du monde, après ces collines qui sont les plus vieilles du globe, après la traversée cahoteuse des villages où les femmes tartares, à pantalon bouffant, se cachent encore la bouche par pudeur islamique, où les enfants tondues grouillent comme des porcelets, le sol s'était effondré soudain et le petit village de Balcic m'était apparu d'un creux de la falaise³⁰. »

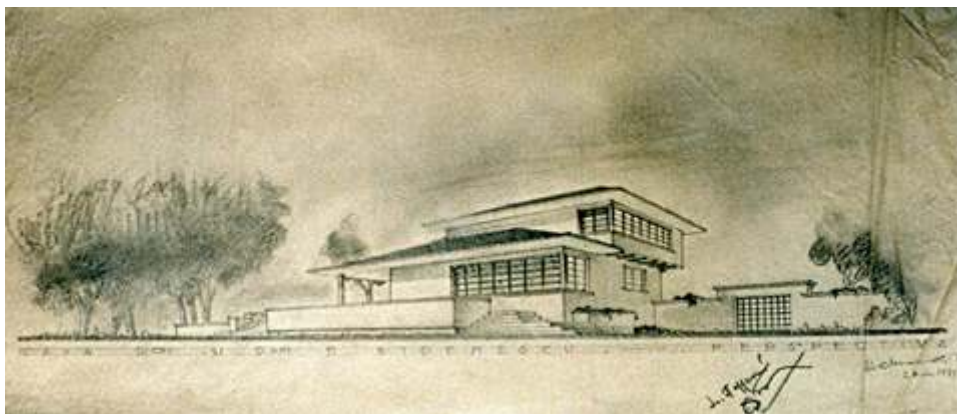
- 53 Marie était friande du style oriental : sa passion pour Byzance l'avait poussé à s'habiller en « Théodora, impératrice d'Orient » le jour de son sacre et à dessiner des meubles dans cet esprit. Elle avait imaginé sa vaste propriété à Balcic comme un paysage romantique parsemé de petits « accidents » architecturaux ou végétaux. Avec les architectes auxquels elle fait appel, elle exalte le caractère oriental de ces lieux : flanqué d'un minaret, son « nid » (Emil Guneş, vers 1930) enferme un minuscule « bain turc », éclairé par des vitraux primitifs (fig. 6) ; plus loin, s'érige, perché sur une roche, son « fumoir » (Henriette Delavrancea-Gibory, 1935) qui a la simplicité d'une maison traditionnelle. La leçon du vernaculaire balkanique dépasse un « régionalisme » confiné aux terres de Dobroudja pour contaminer la pensée architecturale de l'époque. À Bucarest, ainsi que dans d'autres villes apparaît une architecture qui porte son empreinte, tout en faisant écho aux expériences internationales du moment (fig. 7).

6. Emil GUNEŞ, Le « Nid de la reine », Balçic, années 1920.



Carmen Popescu.

7. Henriette DELAVRANCEA-GIBORY, projet pour la maison Eustație Stoenescu, Drăghiceni, 1939.



Bucarest, musée du Paysan roumain, fonds Delavrancea.

- 54 Cette sensibilité nouvelle pour le « primitivisme », qui nourrit les avant-gardes européennes, trouve dans les Balkans un débouché inattendu. Le complexe du « sauvage oriental » est devenu désormais un point fort. Le Serbe Ljubomir Micić consacre le concept – si éloquent pour la péninsule – de « barbarogénie » et envisage la « balkanisation de l'Europe »³¹. Ce qui paraît une simple boutade surréaliste (Micić est un adepte du mouvement) cache une certaine vérité : la problématique identitaire qui paraissait être réservée aux peuples sans « culture » agite maintenant aussi l'artiste européen.
- 55 L'intérêt des architectes balkaniques pour l'« authentique » de leur héritage vernaculaire commun, à travers lequel ils aspirent à retrouver les principes originaires de la création architecturale, leur permet pour la première fois d'être véritablement en phase avec les quêtes les plus poussées du moment, voire de les devancer.

NOTES

1. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 2004.
2. Katherine Elisabeth FLEMING, « Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography », *The American Historical Review*, vol. 105, n° 4, 2000, p. 1218-1233. URL : <http://www.jstor.org/stable/2651410>. Consulté le 22 octobre 2013. Voir aussi pour les débats sur l'historiographie des Balkans dans cette perspective le volume dirigé par Dušan I. BEJLIĆ et Obrad SAVIĆ, *Balkan as a Metaphor: between globalization and fragmentation*, Cambridge (Mass) : MIT Press, 2002.
3. Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, New York : Oxford University Press, 1997, p. 10-11.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. John M. MACKENZIE, *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester : Manchester University Press, 1995, p. 208.
6. Ernest GELLNER, *Nation et nationalisme*, Paris : Payot, 1999, p. 25.
7. La remarque d'Edward Saïd, dans *L'Orientalisme*, *op. cit.* (note 1), p. 46, est applicable dans le contexte balkanique.
8. Elle fait référence à la technique de la « triangulation » en tant que méthodologie permettant plusieurs lectures d'une même histoire. Voir Zeynep ÇELİK. « Speaking back to orientalist discourse », in Jill BEAULIEU et Mary ROBERTS (dirs.), *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, Durham: Duke University Press, 2002, p. 19-42.
9. Pour la problématique identitaire dans l'architecture des Balkans, voir Carmen POPESCU, « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, n° 12, 2005, p. 135-172. URL : <http://etudesbalkaniques.revues.org/102>. Consulté le 22 octobre 2013.
10. Il emploie l'expression dans un article écrit en 1868, « In contra direcției de astăzi in cultura română » [Contre la direction actuelle de la culture roumaine], cité dans Lucian BOIA, *Istorie și mit in constiința românească*, Bucarest : Humanitas, 1997, p. 44.
11. L'exemple belge représentait une voie plus abordable pour suivre le modèle français. Voir Lucien BOIA, *ibid.*, p. 187.
12. Voir Carmen POPESCU, « André Lecomte du Nouÿ (1844-1914) et la restauration des monuments historiques en Roumanie », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 287-308.
13. Il expose au Salon de 1875 cinq planches tirées de cette expérience.
14. Voir Vasile DRĂGUȚ, *Arta românească*, Bucarest : Editura Meridiane, 1982, p. 239-240.
15. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *L'Art russe : ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : A. Morel, 1877, p. 57. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048184>. Consulté le 22 octobre 2013.
16. Marie-Laure CROSNIER LECONTE, « Un début de carrière à l'étranger. 1865-1869 », in Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT (dirs.), *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry (1838-1906)*, catalogue d'exposition (La Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 7 mai-20 juin 1998, Le Mans, Musée de Tessé, 1^{er} juillet-20 septembre 1998, Rodez, Musée Denys-Puech, 9 octobre-24 janvier 1999), Paris : Somogy, 1998, p. 34-55.
17. *Ibid.*, p. 54.
18. Pour la dialectique Orient/Occident, voir surtout le choix du romano-byzantin pour la nouvelle Major à Marseille (1852-1893, Vaudoyer et Révoil arch.). Barry BERGDOLL, « L'architecture religieuse au XIX^e siècle », in Marie-Paule VIALE (dir.), *Marseille au XIX^e siècle. Rêves et triomphes*, catalogue d'exposition (Marseille, Musées de Marseille, 16 novembre 1991-15 février 1992), Marseille : musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1991, p. 184-211.

19. Cité dans Ljubinka STOILOVA et Petar IOKIMOV, « The Search for Identifiably National Architecture in Bulgaria at the End of the 19th and During the early 20th Century », in Carmen POPESCU et Ioana TOEODORESCU (dirs.), *National et régional en architecture : entre histoire et pratique*, Bucarest : Simetria, 2002, p. 96-105 (part. p. 96).
20. Voir, pour plus de détails, Carmen POPESCU, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Bucarest : Simetria, 2004.
21. *Ibid.*, p. 77-80.
22. Nicolae PETRAȘCU, *Ioan Mincu*, Bucarest : Cultura națională, 1928, p. 10.
23. Ce livre figure dans la collection de l'École d'architecture de Bucarest fondée en 1892 : il avait appartenu à George Mandrea, ami de Socolescu, qui avait milité pour sa création.
24. Il s'agit des deux exégètes du « style national » roumain, Ion D. Traianescu et Toma Socolescu (le neveu de l'architecte).
25. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Paris : Éditions Forces vives, 1966, p. 50.
26. LE CORBUSIER, *Voyages d'Orient, carnets*, [1^{re} édition 1987], Paris : Fondation L. C., 2002, Carnet 2, p. 74-75.
27. Louis Hautecoeur, « Le château royal de Foișor – Sinaïa (Roumanie) », *L'Architecture*, vol. 4, 1934, p. 109-116.
28. Constantin MOȘINSCHI, « Arhitectura românească de rit spaniol », *Arhitectura*, vol. 6, 1936, p. 7-8.
29. LE CORBUSIER, « Une hauteur de logis efficace » in *La Ville radieuse : éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Boulogne (Seine) : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935 (Collection de l'équipement de la civilisation machiniste).
30. Paul MORAND, *Bucarest*, [1^{re} édition 1935], Paris : Plon, 1990, p. 107.
31. Voir Ljiljana BLAGOJEVIĆ, *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture 1919-1941*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2003, p. 9.
-

INDEX

Mots-clés : orientalisme, expositions universelles, architecture et histoire, architecture et idéologie, architecture et société

Thèmes : architecture

Index chronologique : XIX^e siècle

Index géographique : Balkans, Roumanie

AUTEUR

CARMEN POPESCU

Historienne de l'art et de l'architecture, elle est spécialisée dans les problématiques de l'architecture et de l'identité, qu'elle a traité à la fois en perspective théorique et à travers des études de cas (la Roumanie, les Balkans). Les résultats de sa recherche ont donné lieu à plusieurs

publications. Elle est chercheur associé auprès du Centre de recherche André Chastel (CNRS, Paris).

Orientalism & Mimicry of Selfness: Archeology of the neo-Achaemenid Style

Talinn Grigor

AUTHOR'S NOTE

I would like to thank Mercedes Volait and Nabila Oulebsir for making me a part of this engaging and much needed cross-Atlantic undertaking.

- ¹ In October 1971, the king of Iran, Mohammad Reza Shah Pahlavi celebrated “the 2,500-year Anniversary of the Founding of the Persian Empire by Cyrus the Great.” The famed ruins of Persepolis were chosen as not only the authentic site of historical reenactments, but also as the ultimate symbol of Iran’s monarchy and civilization (fig. 1).¹ Through the three days of royal celebrations, Persepolis became, according to official reportage, “the center of gravity of the world.”² International invitees included the rich and famous of the time: a dozen kings and queens, ten princes and princesses, some twenty presidents and first ladies, ten sheikhs, and two sultans, together with emperors, vice presidents, prime ministers, foreign ministers, ambassadors, and other state representatives who came to witness a ritualistic speech by the king at Cyrus’ tomb, an unparalleled sound and light spectacle over Persepolis, exquisite banquets in a tent-city, and a fantastic parade of national history.³ While the event was “the greatest show the world ha[d] ever seen,” as the monarch had promised, it also proved to be the beginning of an anti-shah and anti-West revolutionary massmovement.⁴ Persepolis and the adjoined Tent City enabled both the staging of an international political theatrics and provided the space for a temporal leap from antiquity to modernity. While intended to assert Iran’s global cultural as well as political reputation, the neo-Achaemenid spaces and rituals that recreated the entire history of the Persian Empire were in effect a thoroughly self-Orientalizing spectacle. It was an

Iranian mimicry that wholeheartedly embraced the Saidian model of European and Western imperial tactics and models.

1. Panoramic view of the ruins of Persepolis, 518-331 BCE (2007).



Talinn Grigor.

- 2 Mohammad Reza Shah, who secured the throne in 1941 following his father's forced exile by the Allies, had been deeply committed to the rapid modernization of the country's economy and infrastructure while preventing the liberalization of its political institutions. Like his father, he was convinced that a better future for Iran was possible by a return to Iran's pre-Islamic roots in mimicking ancient customs and simultaneously pre-empting the pitfalls that had plagued Western modernization by concocting technological "shortcuts to the future."⁵ The key to the realization of the king's ostensibly just, class-less, homogenous, and prosperous Iranian society was believed to be found in the cultural tropes of the Achaemenid dynasty. Unlike his father, however, Mohammad Reza Shah was blinded by his idolization of the ancients and was numbed to the highly nuanced intricacies of power in an unevenly developing modernization. Persepolis '71, therefore, would be remembered in Iran's 20th-century history as the most explicit and extravagant articulation of the grand scheme of social engineering and cultural revivalism — a perverse manifestation of the shah's utopic Great Civilization.

Reviving the (un)Timely

- 3 Allusions to Iran's antiquity and reproduction of its cultural mores were certainly not a novel invention. Selected edifices with explicit pre-Islamic visual vocabulary had been erected by kings and aristocrats in Qajar urban centers since the beginning of the 19th century. Described as "the first Persian monarch since antiquity to revive the Achaemenid and Sassanian tradition of royal images cut into rock," Fath Ali Shah Qajar (r. 1797-1834) had ordered the carving of his portraits and those of his heirs near the Allah-o Akbar gate at Shiraz and in the grotto at Taq-e Bostan.⁶ Similarly in 1823, his exquisite rock reliefs at the Cheshmeh-e Ali in Ray, while an expression of the king's status as Persia's monarch rather than a glorification of the nation's pre-Islamic history, was distinctly Sassanian in style and composition.⁷ The first Persian language translation of Darius I's cuneiform script at Bisotun, located thirty kilometers northeast of Kermanshah, had been presented to his grandson, Mohammad Shah (r. 1834-1848) by Sir Henry Rawlinson.⁸ Half a century later, Naser al-Din Shah (r. 1848-1896) had self-

consciously revamped Tehran with lucid awareness of both ancient Persian and modern Western aesthetics. In the late 1860s, he had destroyed parts of Tehran's city-walls and had decreed the expansion of the royal palace, borrowing its design-ideas from Achaemenid and European architectural repertoires.⁹

- 4 By the closing of the century, the artistic expressions of this new revivalistic tendency surfaced more lucidly in Qajar aristocratic residential houses outside the capital city. An often mentioned example in Shiraz is the Narenjestan, which was designed by Iranian Prime Minister Ebrahim Khan Qavam in the late 1870s and completed in 1885 by another member of the aristocracy, Mohammad Reza Khan Qavam.¹⁰ Restored by the patronage of Queen Farah Pahlavi in 1965 to house the Asia Institute of American art historians Phyllis Ackerman and Arthur Upham Pope, it had borrowed its decorative program from Persepolis and its general morphology from Achaemenid palaces with an amalgam of Islamic craftsmanship, tile-work, and landscape design.¹¹ Similarly, the Afifabad Palace belonging to the Qavam family in Shiraz was inspired by Achaemenid palace typology, with a blend of Sassanian and Achaemenid royal iconographies: for instance, the direct reproduction of the Sassanian relief sculptures from the Achaemenid tomb complex of Naqsh-e Rostam (fig. 2).¹² Only a few kilometers from both Persepolis and Shiraz, the rock relief depicting the Roman Emperor Valerian's (r. 253-260) defeat by the Sassanian king Shapur I (r. 241-272) was faithfully copied in the exterior *iwan* at Afifabad (fig. 3). By the turn-of-the-century, Achaemenid revivalism was being produced outside Iran too. While the direction of cultural and ideological flow between Iran and India remains uncertain, the religious architecture conceived and sponsored by the affluent Parsee community of Mumbai, for instance, the 1898 Zoroastrian fire temple, displays similar efforts to link the present to the Achaemenid architectural past.¹³ While explicitly Achaemenid and Sassanian in appearance, these Qajar palaces, rock cut reliefs, and decorative programs, too, were by and large intended as "eternal expressions of kingship" and unlike the architectural economy and national historiography that ensued, few underpinned or were supported by endemic racist theories.¹⁴

2. Rock relief of Shapur I's conquest over Valerian, Nagsh-e Rostam (2000).



Talinn Grigor.

3. Copy of Shapur-Valerian relief, Afifabad Palace, Shiraz, 1880 (2000).



Talinn Grigor.

- 5 By the mid-1930s, the Qajar sporadic tendencies to revive ancient forms and icons became the official architectural language of the Pahlavi state, underpinning an undeniable racist politics of homogenization and secularization. King and government rapidly erected Achaemenid mimics in order to provide arguments in favor of the Aryan superiority of the Iranian people and its resurgence under the new dynasty. Prominent examples of this neo-Achaemenid and neo-Sassanian architecture consisted

of the first and main post office, the building of the justice ministry, the first national bank (fig. 4), the main train station, as well as the different ministries, legislative headquarters, and secondary administrative buildings in the heart of Reza Shah's capital city. All were amalgams of Western modernist monumentality and Iran's pre-Islamic monarchical tradition. Other often cited, but seldom analyzed, examples include the French architect André Godard's Archaeological Museum (1939), Maxime Siroux's National Library (ca. 1945), both fashioned after the last Sassanian palace at Ctesiphon, today located in modern Iraq; as well as the modern mausoleum of mediaeval poet Ferdawsi erected in Tus and inaugurated by the king in October 1934.¹⁵ Throughout, Persepolis remained the main archeological site to which architects and politicians alike returned for artistic and political inspiration.

4. Building of the National Bank, Tehran, 1935 (2002).



Talinn Grigor.

- 6 Historically speaking, while Persepolis had attracted rulers from Alexander of Macedonia to Mughal Sultan Shah Jahan, its systematic excavation had to await the arrival of Reza Shah Pahlavi (r. 1925-1941) and his secularist ministers on the Iranian political scene (fig. 5).¹⁶ Burned by Alexander in 331 BCE, the ruins were rediscovered in 1620 CE and subsequently visited by numerous Western and non-Western travelers: in 1765 the German surveyor Carsten Niebuhr exposed the reliefs of Apadana Hall's eastern staircase; in 1872 Frantz Stolze photographically documented the site leading four years later to the attempts on the excavation of the Hall of One Hundred Columns by Iranian aristocrat Motamed al-Dowleh.¹⁷ By the closing of the 19th century, however, archeological digs become the main battleground for colonial rivalry in Iran. Under the royal decree of Naser al-Din Shah, an agreement was signed on August 11, 1900 "conceding to the French Republic the exclusive and perpetual right to excavate in the entire expanse of the empire."¹⁸ While the treaty gave French scholars and scientists a monopoly over all archeological sites, they focused their efforts on Susa,

the first Achaemenid capital in the southwest, by and large disregarding Persepolis and Pasargadae.

5. Details of reliefs, Apadana, Persepolis (2000).



Talinn Grigor.

- 7 Between the 1890s and 1921, therefore, explorers, geologists, and archeologists like Captain Truilhier, Sir Henry Rawlinson, William Kenneth Loftus, Jane and Marcel Dieulafoy as well as Jacques de Morgan excavated Susa.¹⁹ The choice of Susa had since the 1850s been politically significant both for the French and the Iranian state. The reign of the Achaemenid dynasty, founded by Cyrus the Great (r. 559-530 BCE) and expanded by Darius I (r. 521-486 BCE), stretched from Egypt to India from 559 to 331 BCE. Susa was the first capital city of the Achaemenids, itself considered as the first Persian Empire; this was, presumably, where Iran's history had begun. This period of Iranian history, furthermore, became particularly significant for modern Iranian reformists and Westerners alike for whom the Achaemenid past embodied the long-lost and forgotten glory of a pure Persian monarchy. Symbolizing "the true spirit of the nation" for the Pahlavi reformists, this selected history became the source for the invention of national heritage supported by those who excavated the site and those who propagated its past grandeur and potential revival. With the military coup of Reza Shah in 1921 and the change of royal dynasties from the Qajars to the Pahlavis in 1925, the nationalistic use of archeology was prioritized in state agenda, giving rise to the overriding of Susa by Persepolis as the most significant and authentic site of national origin. When in 1927, the Iranian government swayed the French Republic to renounce its archeological monopoly in exchange for the organization of the Antiquities Services, the commission to excavate Persepolis went to German architect and archeologist Ernst Emil Herzfeld (1879-1947). Funded in part by the University of Chicago's Oriental Institute and in part by John D. Rockefeller, official documentation and excavation began in 1931. By 1934, the Persepolis Terrace, the Eastern Stairway of the Apadana, the Council Hall, as well as Xerxes' Harem were uncovered. German archeologist Erich Friedrich Schmidt (1897-1964) followed Herzfeld as the field director who carried on

the general excavation of the site and its environment until the outbreak of World War II.²⁰ In post-war era, research and excavations were conducted by the Iranian Antiquities Services under local leadership who were joined by the Italian Institute of the Middle and Far East in 1964.

- 8 By 1971, the buried fragments of Persepolis had emerged to the surface as a vast ancient city with royal palaces and throne halls, residential quarters and harems, as well as a sophisticated decorative program with exquisite examples of high reliefs. The complex was unanimously selected to house the festivities that included five major events: the opening speech at the foot of the tomb of Cyrus at Pasargadae, two dinner banquets in the Tent City followed by fireworks over Persepolis, the viewing of “the Great Parade of Persian History” under the grand staircase of Persepolis, and, finally, the conclusion of the celebration in the modern capital of Tehran. Radical architectural and technological measures were undertaken not only to render Persepolis and Pasargadae user-friendly to dignitaries, but also to provide them with a modern look without impairing their antique allure, imagined or otherwise. A finely-tuned aesthetic synthesis of the ancient and the modern was to guarantee the symbolic and pragmatic success of the entire undertaking. On October 12 “at the crack of dawn,” Mohammed Reza Shah launched the ceremonies with his famous address. Standing in front of Cyrus’ empty tomb at Pasargadae, the king assured the historical figure that “after the passage of twenty-five centuries, the name of Iran today evokes as much respect throughout the world as it did in thy days...” and that he, Cyrus, should “rest in peace, for we are awake [...] to guard thy proud heritage.”²¹ Until those words, the tomb had been presented in official literature as “a lonely, plundered, almost forgotten” place “left to lizards.” Subsequently, it would signify the beginning of Iranian canonical history.
- 9 After the initiation ceremony at Pasargadae, the events continued at Persepolis. The biggest intervention on the site was the erection of the Tent City or Golden City, proposed by the French interior design firm of Jansen, on the ruins’ southern section, described by an invitee as “one hundred and sixty desert acres covered with some seventy tents, sumptuously decorated [...] with French crystal, china, and linens, and hung with red silk and velvet and glittering chandeliers.”²² The king had insisted that his 600 foreign guests should camp outside Persepolis as had done ancient Assyrians, Lydians, Armenians, Arabs, and Babylonians in the time of Darius I. The star-shaped encampment was organized around a large fountain. The pairs of tents, totaling sixty residential villas, projected out to create five axes each named after a continent. In turn, each tent of beige and royal blue fabric contained a sitting room, two bedrooms, two bathrooms, and a kitchen. At the end of the main axis, a large tent, ‘Banqueting Hall’, was erected to house the extravagant evening galas of October 14th, catered by *Chez Maxim’s* of Paris. While the first night’s formal banquet exulted in Western ethics and aesthetics in form of architecture, entertainment, and menu, the following night’s casual dinner was redesigned to leave an impression of “an oriental pleasure pavilion with low divans and plush pillows on the carpeted floor.”²³ The evening concluded with fireworks over the ruins where actors, draped in ancient-style textile, recreated the rituals of the ancient Achaemenid kings. Instead of washing his guests in sacred water as had been done in 500 BCE, Mohammad Reza Shah invited his modern audience to “watch the history of the Persian Empire’s ceremonial city unfold in a sound and light spectacle.”²⁴ The production had a twofold teleological purpose: to

prove that Iran could and had transcended its Orientalist traditions while remaining true to its heritage. Ultimately, it could, if it wanted, be as modern as the West and as ancient as the Orient. Therefore, to accommodate the hightech spectacle, the ruins were equipped with amplifiers, loudspeakers, transmitters, projectors, hi-fi sets, recorders, television cameras, and other light and sound systems, all of which were concealed behind partitions and, hence, remained outside the view of journalists and their cameras.²⁵

- 10 These rather sophisticated theatrics of history, however, were mere prelude to the great parade of the following day, which had involved a decade of scholarly research, reproduction, rehearsal, and over 6,000 men. With the help of famous French companies, including Jansen, Chez Maxim's, Lanvin, and Limoges china makers who had been hired to make the celebrations "something never seen" before, the Iranian authorities concocted the costumes of the parade of Persian History.²⁶ It showcased ten epochs in the military history of Iran, from the Achaemenid Empire to the Pahlavi state. Televised to "tens of millions around the world," each era was represented by contemporary soldiers dressed "exactly" as their counterparts in selected historical phases. Described as "a panorama of 2,500 years of history on the march [...] in full splendor of their age," they induced, but not exclusive of, the armies of the major dynasties that had ruled greater Persia: Achaemenid, Parthian, Sassanian, Safavid, Zand, Qajar, and Pahlavi. For several months, rehearsals were organized, soldiers were prohibited from shaving, benches were assembled, and the entire ruins of Persepolis were thoroughly revamped. Shiraz, the city to which dignitaries were flown to, and from where they were driven to Persepolis, went through a meticulous state-sponsored face-lift: streets were asphalted and cleaned up; major building-facades were remodeled; lampposts were installed; square were redecorated; avenues were blocked for security; and shopkeepers were provided with blue jackets. Thousands of Iranian lives were interrupted to guarantee the image of a monarch who insisted of looking thoroughly modern as well as genuinely ancient. During the parade at Persepolis '71, Pahlavi versions of cultural imperialism fathered a unified linear Persian History from Cyrus the Great to Mohammad Reza Shah. The procession at the foot of the ruins was the most ornate and costly manifestation of that history. Later historians would note, "At Persepolis, Mohammad Reza Shah remolded Persian history to his own heart's desire," for he had insisted that it "helped immeasurably to establish Iran anew in Western perceptions."²⁷ However, many could but remark that the parade "surpassed in sheer spectacle the most florid celluloid imagination of the Hollywood epics."²⁸

Mimicry-as-Camouflage

- 11 The Pahlavi revivalism of Iran's pre-Islamic past, displayed at Persepolis '71, had for decades been rooted in Western theories of race. An official discourse on Aryan race and its validity for Iran, from the outset, was amalgamated with the secular nationalism of Reza Shah's royal court. In the name of progress and modernization, Iranians were not only urged to give up Islam *in toto*, but were also impelled to feel and act as the Oriental branch of Germanic Aryans.²⁹ As early as 1934, official newspapers had insisted that Iranians had "...always been firm defenders of the Aryan race against the avalanche of Tartars, Arabs, Mongols, and other hordes hostile to our collective race."³⁰ Persepolis '71 was a reassertion of Iran's national confidence in its

own cultural tradition, monarchical history, and above all, in its own racial superiority. In a 1975 interview conducted by American journalist Mike Wallace, the king went so far as to caution the West about the imminent rise of the non-West, of a third force. “The men with blue eyes,” Mohammad Reza Shah warned his Western audience, “have to wake up!”³¹ While a simple expression of the king’s self-confidence in his political and military power, this was, above all, a postcolonial reassertion of believed civilizational and cultural superiority of Iran vis-à-vis the West. Persepolis ’71 was orchestrated as a tour de force of this emerging (postcolonial) third way. Or so it seemed to the king.

- 12 The juxtaposition of the ancient and the modern was the exhibition of progress under the Pahlavis. At the end of the third day of celebrations, the foreign dignitaries were flown back to Tehran. This change of location from Persepolis to Tehran spoke to the direct link between the ancient city of Persepolis as the capital of the Achaemenid Empire and the modern city of Tehran as the capital of the Pahlavi state, a conspicuous evocation of change and continuity – of ancientness and modernity. As put by a state spokesman, it was a jump “out of history into the nation’s future.”³² This was a utopic future in the making since February 21, 1921, when Reza Khan and his secularist collaborators orchestrated a coup d’état and ousted the last Qajar king, Ahmad Shah. Since then, rapid modernization was filtered through the practice of revivalism in the effort to endorse both international progress and national rootedness. The first indication of this official policy was revealed when Reza Khan took the ancient Iranian term of “Pahlavi” as a dynastic name. Decades later, like his father, Mohammad Reza Shah added to his name the title *Aryamehr* derived from Achaemenid inscriptions, discovered by a 19th-century English archaeologist. Darius I had referred to himself as *Aryamehr*. It meant the Light of the Aryans.³³ When the second half of the celebration was launched in Tehran, the king dedicated a large-scale modernistic museum of linear Iranian history, the Shahyad Aryamehr Monument.

34

- 13 Designed especially for the occasion and commissioned to the then young Iranian-Baha’i architect, Hosayn Amanat, the white landmark in the western Tehran was to signal the most ambitious and utopic reform-programs of the king: the twelve points of his White Revolution. They would, inevitably, never materialize the way in which the king had imagined.³⁵ Until the dawn of the Iranian Revolution in 1978, therefore, Shahyad acted as the architectural manifesto of the shah’s monarchy, visions, ideologies, and ultimate aim. It became the symbol of the modern nation which marched forward, captured in the dynamic form of the landmark, and connected to the past with the general configuration of the plan and the elevation along with the decorative details and prototypes. As in the nation, in Shahyad, the new and the old were omnipresent: a gate to the king’s Great Civilization. Through its architecture, the nation was remembered and narrated. “Through that language, encountered at mother’s knee and parted with only at the grave, pasts are restored, fellowships are imagined, and futures dreamed.”³⁶ As the Pahlavi dynasty longed to be the Achaemenian Empire and as modern Iran longed to return to ancient Persia, they had to cross the utopic arch of Shahyad Aryamehr Monument. On the final day of the celebrations following the inauguration of Shahyad, additional parades took place in the newly inaugurated 100,000-seat Aryamehr Stadium. The celebrations concluded at the tomb of Reza Shah in Ray, south of the capital city. The fact that the events in

Tehran were acted on the backdrop of modern architecture contributed in no small way to the illusion of compressed time. These articulations of national history were meant to “show off Iran’s considerable recent achievements to the outside world and at the same time show Iranians how respectfully the outside world would treat the official ideology.”³⁷ By the end of the week, the Iranian state had poured more than 300 million dollars into the events.³⁸

14 While in official reportage, the Iranian state declared that “thousands of spectators [...] came from far and wide to witness today’s great spectacle,” only a handful of the world’s privileged nobilities and diplomats were invited.³⁹ The Iranian masses, in whose name the events had been organized, were persistently excluded from the celebrations. As such, the events greatly agitated ordinary Iranians and left the international community unimpressed. The local critics immediately began to carry their opposition against the state and the royal court vis-à-vis Persepolis ’71. The Fanon of Iran, Ali Shariati, who had translated Fanon’s anti-colonial works into Persian, insisted that the nation was being molded through a return to the wrong roots. “[F]or us,” he wrote, “return to our roots means not a rediscovery of pre-Islamic [Aryan] Iran, but a return to our Islamic, especially Shi’ia, roots [sic].”⁴⁰ In his view, Persepolis ’71 was the ultimate expression of this mistaken origin. The *ulama*, on its part, quickly realized that if the Achaemenid Zoroastrian revivalism as manifested at Persepolis ’71, succeeded in winning the hearts and minds of the people, the representatives of Islam and Islam as a way of life would cease to exist in Iran. On the eve of the celebrations, Ayatollah Khomeini issued a declaration from his exile in Iraq, calling it a devil’s festival and condemning the entire incident. His words were followed by action. A radical Marxist-Islamist group, the Mojahedin, blew up Tehran’s main electrical station and attempted an unsuccessful hijacking of an Iran Air plane.⁴¹

15 By 1972, the king was being criticized by the Western media as well as his own queen, Farah Pahlavi.⁴² When the latter was asked by the shah’s devoted court minister, Amir Assadollah Alam, to approve a documentary film of the celebrations, she told him, “For goodness sake, leave me alone [...] I want our names to be utterly dissociated from those ghastly celebrations.”⁴³ In an interview with an American journalist, the shah defended himself on the base of an Orientalist *différence*:

You Westerners simply don’t understand the philosophy behind my power. The Iranians think of their sovereign as a father. What you call “my celebration” was to them the celebration of Iran’s father. The monarchy is the cement of our unity. In celebrating our 2500th anniversary, all I was doing was celebrating the anniversary of my country of which I am the father. Now, if to you, a father is inevitably a dictator, that is your problem, not mine.⁴⁴

16 The rhetoric of ruins was intended to legitimize the policies of rapid and, at times, authoritarian modernization. A publication sponsored by the Celebration Committee maintained, “Only when change is extremely rapid, and the past ten years have proved to be so, does the past attain new and unsuspected values worth cultivating,” concluding that “the celebrations were held because Iran has begun to feel confident of its modernization.”⁴⁵ The celebrations served their purpose, which according to the king was, “to re-awaken the people of Iran to their past and re-awaken the world to Iran.”⁴⁶ When in March 1976, Mohammad Reza Shah decreed the substitution of the Muslim Solar Calendar with the Royal Calendar, the 2,500-year Celebrations were recalled to endorse not only the reason underpinning this gigantic temporal shift, but also its historical exactitude. Equating performance with political power and

enactment with historical lineage, time itself was reset at Persepolis '71. Overnight, the Solar Muslim 1355 mutated into the Royal 2535.⁴⁷ Prime Minister Fereydoun Hoveyda declared, “this is indeed a reflection of the historic fact that during this long period, there has been only one Iran and one monarchial system and that these two are so closely interwoven that they represent one concept.”⁴⁸ In response to public outrage, the king vowed that this would put Iran ahead of the West in terms of historical progress, since from now on, “they [1976 Europe] would look forward to us [2565 Iran].”

- 17 Through the modern preservation and use of Persepolis as-preservedruin, the state performed the nation on an ostensibly authentic site of national origin, with all its ancient glamour and modern excesses.⁴⁹ It also presented a moment when Iran tried to reclaim civilizational superiority vis-à-vis the (Western) world, for it was, after all, Alexander who looted Persepolis and brought about the demise of the Achaemenid Empire. The experiential, phenomenological immediacy to ancient ruins was meant to intensify and authenticate the appearance of modernity at Persepolis '71. Such proximity instrumentalized an untimely preservation of time. The compression of history delineated the appropriation of these fragments of ancient artifacts as not only a thoroughly modern act, but also as the very manifestation of modernity.
- 18 This process of endlessly becoming – that is, becoming modern – was achieved with the staging of fragments of architecture that, then, lend themselves to the holistic vision of a reincarnated historical golden age and the promise of a great future civilization. Both of these giant and unrealistic shortcuts into the untimely increasingly contributed to political decadence in Pahlavi Iran.
- 19 The person of the king, Mohammad Reza Shah, in the sensation of his celebrations was the ultimate representation of “Being-as-Playing-a-Role,” except in this case, he, along with his guests, played the role earnestly. In fact, Persepolis '71 was a “pure example of Camp” for, according to the American activist and author Susan Sontag, Camp is unintentional: “they are dead serious” and do not “mean to be funny.”⁵⁰ As an aesthetics the value of which resides in irony and as a mode of performance, Camp culture claims legitimacy through an oppositional mechanism to the status quo. The king’s power-display performed on the ruins of Persepolis contributed in no ambiguous way to the very undermining of his own political power at home and a manifest oppositional stance to colonialism on the international stage. Historians of modern Iran often place the origins of the 1979 Iranian Revolution, which shook the world and brought down the Pahlavi dynasty, at Persepolis '71. Camp, as Persepolis '71, is a critical analysis and simultaneously a big joke. Had not the shah unveiled an elaborate matrix of Saidian self-Orientalization that would lend itself to revolt? Was not Persepolis '71 a genius reassertion of “Voilà! the Orient!” in its complete authenticity that would reassert itself in the form of revolutionary slogans such as Death to USSR; Death to USA?⁵¹
- 20 During the revolutionary days between 1978 and 1979, the masses attacked and vandalized the Tent City as an act of protest not only again the Pahlavi court, but also against the entire Western civilization and its modern imperial history (fig. 6). Subsequently, the Islamic Republic of Iran, under the leadership of Imam Khomeini, decided to preserve the defaced tents as manifest expressions of royal overindulgence and wastefulness. By 2006, with the non-existing possibility of the return of the monarchy, these tents too had disappeared. On the site of Persepolis itself, however, the Derridian trances of the celebrations remain (present/absent) until today: outdated

projectors, electric cords, electric panels, etc. (fig. 7). While they allude to what occurred in '71, they endlessly defer a fixing of meaning(s). The deceptive banality of the presence of these technological debris on the ancient site renders them both invisible to present-day visitors and simultaneously stand as signifiers of the epistemological anxiety of Persepolis '71. They, above all, silently narrate a story of imperial extravagance, of anti-imperialist performances, of modernity unfulfilled, and of post-revolutionary neglect. The high tech trances of Persepolis '71 have become an integral part of the very ruins of Persepolis and its long history.

6. Tent City after the Iranian Revolution, near Persepolis (2000).



Talinn Grigor.

7. Projectors installed for the 2500-year Celebrations, Persepolis, 1971 (2007).



Talinn Grigor.

- 21 Back in '71, from the perspective of Western imperialism, Mohammad Reza Shah in the aura of his celebrations had become an unauthorized version of otherness — Naipaul's "mimic-man" and Fanon's "black skin/white masks." At Persepolis '71, he had emerged as an inapt colonial subject, who had managed to reproduce such a perfected blueprint of mimicry that, from a colonial perspective, would seem an undesirable "vision of the colonizer's presence."⁵² What the shah was doing to the Western imperial image of hegemony was to undermine its subjectivities, disturb its asserted centralities, and distort its civilizational purity. The Iran of the king was a form of a "menace" — a postcolonial counter-narrative that was not based on discourse of hybridity, but one on the discourse of mimicry-as-camouflage.⁵³ In explaining this camouflage, Mohammad Reza Shah would insist that "My reign has saved the country..."⁵⁴ Persepolis '71 was his own othering process of the West through resemblance: a historical, a civilizational, and above all, an epistemic symptom that aspire to *différence* through camouflage-of-sameness.
- 22 The extravagance of the celebrations, the use of antiquity to legitimize power, the theatrics of the performances, and the ultimate expression of snob taste on the preserved ruins of Persepolis, in due course, came to contribute to the image of a corrupt monarch in the eyes of the Iranian masses. Few doubted the mimicry of its theatrics. The king had by no means persuaded his subjects of the truth of the events. Even then, at the time, the king's privileged Western audiences, nobilities and commoners alike had fully endorsed the seriousness of the events. This endorsement was abundantly expressed in major Western popular journals and newspapers. For example, ten days after the parade at Persepolis, next to the illustration of rather bored Iranian soldiers dressed in Achaemenid military costume, *Paris Match* boldly confirmed, "They have not changed since 2,500 years ago".⁵⁵

NOTES

1. Jacques LOWE, *Celebration at Persepolis*, Geneva: Creative Communications S.A., 1971, p. 6.
2. William SHAWCROSS, *The Shah's Last Ride: the Fate of an Ally*, New York: Simon and Schuster, 1988, p. 39.
3. *Ibid.*
4. Quoted in Roy MOTTAHEDEH, *The Mantle of the Prophet: Religion and Politics in Iran*, London: Hardmonsworth Penguin, 1987 (A peregrine book), p. 326-327.
5. "[Great Civilization's] avowed goal [...] then it will have to invent unique programs to find shortcuts to the future.", in "Iran Yesterday, Today, Tomorrow", *Art and Architecture*, 18-19, June-November, 1973, p. 140.
6. Douglas BROOKES, "The Royal Iconography of Qajar Iran", paper presented at the Middle East Studies Association 1996, Providence, RI. These are among the "eight known Qajar rock carvings" that have survived; seven are believed to have been executed under Fath Ali Shah's order; see Judith LERNER, "A Rock Relief of Fath 'Ali Shah in Shiraz", *Ars Orientalis*, no. 2, 1991, p. 31-43, part. p. 31.
7. Judith LERNER, *ibid.* p. 31, 36.
8. See Said Amir ARJOMAND, *Turban for the Crown: the Islamic Revolution in Iran*, New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 1988 (Studies in Middle Eastern history), p. 77.
9. For details on the construction processes and patronage of Golestan Palace and other royal structures, see Jennifer M. SCARCE, "The Royal Palaces of the Qajar Dynasty; a Survey", in Edmond BOSWORTH and Carole HILLENBRAND (eds.), *Qajar Iran: Political, Social, and Cultural Changes, 1800-1925*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1983, p. 329-51, part. p. 335, 339.
10. Ebrahim Khan Qavam was Iran's prime minister during the reigns of Aqa Muhammad Khan Qajar and his successor Fath Ali Shah Qajar; see Terence O'DONNELL, *The Narenjestan: a Brief History and Interpretation of the House*, Shiraz: Asia Institute; Pahlavi University, [1970], p. 5-13; and Judith LERNER, "Achaemenid 'Fakes': a Re-Evaluation in the Light of 19th century Iranian Architectural Sculpture", *Expedition*, vol. 22, no. 2, Winter 1980, p. 5-16, part. p. 15. For a discussion on Qajar "traditionalism" vis-à-vis revivalism and contemporary designs, see Robert HILLENBRAND, "The Role of Tradition in Qajar Religious Architecture", in *Qajar Iran: Political, Social, and Cultural Changes*, *op. cit.* (note 9), p. 352-382, part. p. 353; and in the same volume, A. A. BAKHTIAR and Robert HILLENBRAND, "Domestic Architecture in Nineteenth-century Iran: the Manzil-i Sartip Sidihi near Isfahan", p. 383-401.
11. Mirza Ebrahim Khan was the great-grandson of the elder Qavam and grandfather of the contemporary Qavam al-Molk; the Qavam family exerted heavy power in the central province of Fars. The house was erected on the northern side of the vast Narenjestan Garden. After renovation, it served as Asia Institute's headquarters until 1979, where Ackerman and Pope worked and lived until their deaths. Today, it is a palace-museum, open to tourists.
12. It now serves as the military museum of Iran's Islamic Republic in Shiraz.
13. See Delphine MENANT, *The Parsis in India*, Bombay: Murzban, 1917 (Studies in Indian culture, religion, and society series, 6), p. 392.
14. Judith LERNER, "Rock Relief of Fath 'Ali", *op. cit.* (note 6), p. 36.
15. See André GODARD, "Les Monuments de Feu", *Athar-é Iran: Annales du Service Archéologique de l'Iran*, 3, Haarlem, 1938, p. 7-80. Elsewhere, I have traced the detailed history of Ferdawsi's mausoleum and analyzed its exceptionally complex aesthetic and political underpinning; see Talinn GRIGOR, *Cultivat(ing) Modernities: the Society for National Heritage, Political Propaganda, and*

Public Architecture in 20th-century Iran, Ph.D. dissertation, Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2005, chapter 3, p. 145-246.

16. For a recent account of Iran's archeological history and its relationship to nationalism, see Kamyar ABDI, "Nationalism, Politics, and the Development of Archaeology in Iran", *American Journal of Archaeology*, vol. 105, no. 1, January 2001, p. 51-76.

17. See Kamyar ABDI, "Nationalism, Archaeology in Iran", *ibid.* p. 59-60.

18. Archives of the French Ministry of Foreign Affairs, Direction des Affaires politiques et commerciales Asie-Océanie 1919-1929, Perse 66, Fouilles archéologiques, E387-3, 17, 11 Août 1900, Paris, France.

19. William Kennett LOFTUS, *Travels and Researches of Chaldaea and Susiana with an account of excavations at Warka, the "Erech" of Nimrod, and Shúsh, "Shushan palace" of Esther, in 1849-1852*, London: Nisbet, 1857; Marcel DIEULAFOY, *L'Acropole de Suse*, Paris: Hachette, 1890; Marcel DIEULAFOY, *L'Art Antique de la Perse*, Paris: Librairie centrale d'architecture, 2 vols., 1884. URL: <http://www.purl.org/yoolib/inha/4758>. Accessed December, 2nd 2013. Jane DIEULAFOY, "La Perse, la Chaldée, et la Susiane", *Le Tour du Monde*, Paris: Hachette, 1883, p. 1-160. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62128841>. Accessed December, 2 2013. For a Persian translation of the latter, see Jane DIEULAFOY, *Safarnamah-ye Madam Dieulafoy*, Tehran: Farhangsarā, 1361/1982; and *At Susa: the Ancient Capital of the Kings of Persia: narrative of travel through western Persia and excavations made at the site of the lost city of the lilies, 1884-86*, Philadelphia: Gebbie & Co., 1890. The Dieulafoys traveled to and in Iran between 1881 and 1882. Jane Paule Henriette Rachel Magre Dieulafoy (1851-1916) dressed as a man in order to be able to travel and work at Susa. They eventually shipped most of their findings to the Louvre. Also, see Petrus Emmanuel VAN DER MEER, *Mission en Susiane*, Paris: E. Leroux, 1935, vol. 27. Kamal Aldin NIKNAMI, *Methodological Aspects of Iranian Archaeology: past and present*, Oxford: Archaeopress, 2000 (BAR international series, 852). Also see his own impressive four volumes: Jacques de MORGAN, *Mission scientifique en Perse*, Paris: E. Leroux, 1895-1896. Supervised by the French minister of public instructions, fine arts, and culture, it includes details of various archeological undertakings in Iran including ancient Hamadan or "Ecbatana", maps and sketches of the Caspian Sea region, Kurdistan, and Elam, among other topics BnF, NF O2H-481 (4,1) microfilm m17131; BnF O2H-481 (5, 2) microfilm m17132; BnF O2H-481 (cartes)microfilm m17133. Recent publications on Jacques de Morgan include, *Mémoires de Jacques de Morgan (1857-1924), directeur général des antiquités égyptiennes, délégué général de la délégation scientifique en Perse : souvenirs d'un archéologue*, Paris: L'Harmattan, 1997; and *Compte rendu sommaire des travaux archéologiques exécutés du 3 novembre 1897 au 1^{er} juin 1898*, Boston: Adamant Media, 2001.

20. Erich Schmidt's major publications on Persepolis include, *Persepolis. 1. Structures, Reliefs, Inscriptions*, Chicago: University of Chicago Press, 1953 (University of Chicago Oriental Institute publications, 68); *Persepolis. 2. Contents of the Treasury and Other Discoveries*, Chicago: University of Chicago Press, 1957 (University of Chicago Oriental Institute publications, 69); *Persepolis. 3. The Royal Tombs and Other Monuments*, Chicago: University of Chicago Press, 1970 (University of Chicago Oriental Institute publications, 70); *The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenians*, Chicago: University of Chicago Press, 1939 (Oriental Institute communications, 21). See the University of Chicago's Oriental Institute website, <http://oi.uchicago.edu/>. Accessed December 2, 2013.

21. Jean HUREAU, *Iran Today*, Tehran: Éditions Jeune Afrique, 1975 (Le voyage en couleurs), p. 60.

22. Quoted in Marvin ZONIS, *Majestic Failure: The Fall of the Shah*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 68.

23. Jacques LOWE, *Celebration at Persepolis*, *op. cit.* (note 1), p. 30.

24. Jacques LOWE, *ibid.*, p. 35.

25. This information was kindly provided by the technical manager of Iranian National Television, Mr. Vardkes Esrailian.
26. "From Teheran to Persepolis: All the Glitter of the Empire", <http://www.angelfire.com/empires/imperialiran/persepolis1.html>. Accessed December 2, 2013.
27. William SHAWCROSS, *Shah's Last Ride*, *op. cit.* (note 2), p. 46.
28. William SHAWCROSS, *ibid.*, p. 62.
29. On the theories of 19th- and 20th century racism vis-à-vis Iran's modern architecture, see Talinn GRIGOR, "Orient oder Rom? Qajar 'Aryan' Architecture and Strzygowski's Art History", *The Art Bulletin*, vol 89, no. 3, September 2007, p. 562-590.
30. "Éditorial : Notre But", *Le Journal de Téhéran*, no. 1, March 15, 1935, p. 1.
31. Mohammad Reza Shah in an interview with Mike Wallace on CBS, *Le Journal de Téhéran*, 11.826, February 6, 1975, p. 1.
32. Jacques LOWE, *Celebration at Persepolis*, *op. cit.* (note 1), p. 95.
33. See Roy MOTTAHEDEH, *Mantel of Prophet*, *op. cit.* (note 4), p. 326.
34. On Shahyad see Talinn GRIGOR, "Of Metamorphosis: Meaning on Iranian Terms", *Third Text*, vol. 17, no. 3, September 2003, p. 207-225.
35. Hosayn Amanat was around 30 years old when he designed Shahyad. A graduate of Tehran University's Faculty of Fine Arts and Architecture, "his professional career and the opportunity to open his own office came when he won the national competition for design of Tehran's Shahyad Monument.", in "Iran Yesterday, Today, Tomorrow", *Art and Architecture*, June-November 18-19, 1973, p. 126. He is of Baha'i faith wherein the idea of a *bab* or a gate is central.
36. Bendedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York: Verso, 1991, p. 154.
37. Roy MOTTAHEDEH, *Mantel of Prophet*, *op. cit.* (note 4), p. 326-327.
38. The official figure announced by the shah's Court Ministry was \$17 millions. See Roy MOTTAHEDEH, *ibid.*, p. 326-327.
39. Jacques LOWE, *Celebration at Persepolis*, *op. cit.* (note 1), p. 7.
40. Quoted in Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1982 (Princeton studies on the Near East), p. 467.
41. *Ibid.* p. 472.
42. When he was criticized for having spent too much money to please his foreign guests, Mohammad Reza Shah rhetorically asked his interviewer, "What a I supposed to do - serve [heads of state] bread and radishes?" Quoted in Roy MOTTAHEDEH, *Mantel of Prophet*, *op. cit.* (note 4), p. 326-327.
43. Quoted in Amir Assadollah ALAM, *The Shah and I: The Confidential Diary of Iran's Royal Court, 1969-1977*, New York: St Martin's Press, 1991, p. 245-246.
44. Muhammad Reza Shah at an interview in 1972.
45. Jacques LOWE, *Celebration at Persepolis*, *op. cit.* (note 1), p. 7.
46. Jacques LOWE, *ibid.*, p. 95.
47. See Marvin ZONIS, *Majestic Failure*, *op. cit.* (note 22), p. 82 and 289 and Ervand ABRAHAMIAN, *Iran between Two Revolutions*, *op. cit.* (note 40), p. 444.
48. Fereydoun HOVEYDA, *The Fall of the Shah*, New York: Wyndham Books, 1980, p. 203.
49. For the argument on Persepolis as-preserved-ruin, see Talinn GRIGOR, "Preserving the Modern Antique: Persepolis '71", *Future Anterior: Journal of Historical Preservation History Theory Criticism*, Columbia University, vol. 2, no. 1, summer 2005, p. 22-29.
50. Susan SONTAG, "Notes on Camp", in *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Anchor Books, 1964, p. 280 and 282.
51. *Ibid.*, p. 282.
52. Homi BHABHA, *Location of Culture*, London: Routledge, 1995, p. 88.

53. See Jacques LACAN, *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique*, Jacques-Alain Miller (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1988; and Homi BHABHA, *Location of Culture*, *op. cit.*, p. 88.

54. Mohammad REZA PAHLAVI, *Answer to History*, New York: Stein and Day, 1980, p. 32.

55. "Persepolis : la fête d'un empereur et de son peuple [Persepolis: the Celebration of an Emperor and of his People]", *Paris Match*, no. 1172, October 23, 1971, p. 37.

AUTHOR

TALINN GRIGOR

She is an Assistant Professor of modern and contemporary architecture (Ph.D., Massachusetts Institute of Technology, 2005) in the Department of Fine Arts at Brandeis University. Her forthcoming book, *The Civil(ized) Nation: Cultural Heritage and Modernity in 20th-century Iran* (Periscope Publishing, 2009) traces the history of cultural heritage, architectural profession, and political discourses under the Pahlavi dynasty.