

Naissance d'une anthropologie du style en architecture au XIXe siècle

Le répertoire et l'histoire

*Chantal Lecas et Jean-Pierre Martinon**
Centre de sociologie des arts
Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales
54, Bd. Raspail
F-75270 Paris Cedex 06
France

Résumé

Le propos de cet article est de mettre en relation deux pratiques et deux discours savants qui contribuent à élaborer une histoire des styles au XIXe siècle: comment se constitue une histoire des styles à partir du développement des recherches mais aussi des débats d'idées s'instaurant entre archéologues, architectes et historiens, comment s'élabore l'idée de style à partir, non seulement des écrits de Quatremère de Quincy, de Gottfried Semper, de César Daly, de Raoul-Rochette, de Viollet-le-Duc, mais aussi à partir des réalisations des architectes engagés dans la commande et le processus de construction et de préservation du domaine bâti?

Trois thèmes sont ainsi présents dans cet article:

- L'ordonnancement des oeuvres d'art posant le problème de la classification historique des styles architecturaux.
- La répétition formelle posant, au travers du concept de copie, la question de la résurgence des formes architecturales d'une société à une autre, surtout lorsque ces sociétés sont culturellement différentes et temporellement distantes.
- La différence et le passage d'un style à un autre, posant le problème esthétique de la créativité architecturale.

L'*éclectisme* architectural telle que cette notion s'élabore au XIXe siècle est un exemple privilégié permettant d'analyser les oeuvres - immeubles, monuments ou simples villas pour particuliers -, comme faisant partie d'un style "en train de naître" aux carrefours des pesanteurs culturelles liées à la transmission de la tradition et de la "modernité" de plus en plus vigoureusement imposée grâce aux transformations des techniques de construction mais aussi de l'usage social des espaces urbains.

Summary

This article outlines the relationship between two practices and two scientific discourses which have contributed to the elaboration of a history of styles in the 19th century. It asks: a) how does a history of styles evolve, based on research development, as well as derived from debates between archeologists, architects and historians? b) how did the notion of style evolve, from the writings of Quatremère de

*

Adresse de Jean-Pierre Martinon

Quincy, Gottfried Semper, César Daly, Raoul-Rochette, and Viollet-le-Duc on the one hand, and on the other hand from the work of architects involved in the process of building and preserving the built environment?

The article thus focuses on three themes:

- The classification of works of arts, including the historical classification of architectural styles.
- The notion of formal repetition, implying the question of the resurgence of architectural forms within various societies, especially when these societies are culturally different and historically remote.
- The difference between styles and the passage from one style to another, including the aesthetic problem of architectural creativity.

Architectural *eclecticism* as developed from the 19th century represents an excellent departure point for an analysis of works - buildings, monuments or simple private houses - in their relationship with a "nascent" style. This period is characterized both by cultural influences connected to the transmission of a tradition and by a "modernity" that was being more and more vigorously imposed by the transformation of building techniques and of the social usage of urban space.

1. Répertoire: de la répétition à l'originalité en architecture

Le discours sur l'architecture au milieu du XIXe siècle exprime une réflexion sur l'histoire appréhendée comme un vecteur orienté vers un progrès, et dans le même mouvement il tente un recensement archéologique des richesses monumentales du passé. Le discours de l'architecte sur le style en architecture s'organise autour de deux aspects qui semblent contradictoires: la constitution d'une histoire des styles, possible scientifiquement par le développement de l'archéologie, conforme à l'aspiration à un progrès en architecture, souhaitable esthétiquement, et la recherche, sinon la création, d'une combinaison des formes, des matériaux, des moeurs définissant le style-type d'une époque. Logiciser l'histoire et l'inventorier, telle est la volonté des architectes. Comment alors découper scientifiquement les données possédées en les ordonnant pour définir un style et articuler ces fragments selon une histoire ayant sa propre logique mais devant s'intégrer dans l'histoire générale des sociétés?

Entre 1840 et 1870, les écrits d'architectes sont le constat de ce paradoxe. D'une part l'histoire de l'art est conçue comme allant du passé à l'avenir: "Respect pour le passé, liberté dans le présent, foi dans l'avenir"; d'autre part la généralisation de la référence comme salut esthétique commande les discours et les oeuvres, sépare le beau du laid, établit une classification analogique à celle qui se construit pour le vivant et pour les corps chimiques. Elle répertorie les espèces variées d'une même famille esthétique dont l'imitation est la règle première. La reproduction et la connaissance du passé deviennent une pédagogie, une pratique scientifique et une propédeutique vers un style nouveau. Cette emprise de la référence brouille la diachronie, fait côtoyer des fragments d'architectures anachroniques, manipule les divers styles et souligne l'utilisation éclectique d'un discours anhistorique de type analogique qui met en rapport, par exemple, les diverses parures portées par l'homme et la modénature d'une façade, les éléments observés dans la nature et la structure d'une architecture. Ne s'agirait-il pas d'un débat sur les prémises d'une anthropologie de l'architecture, d'un discours sur l'articulation entre une histoire pensée comme progrès et des styles-types pensés comme structures cohérentes et dont les mécanismes peuvent être compris?

L'histoire de l'art et plus particulièrement l'histoire de l'architecture, servent à imposer un modèle prégnant. Imiter la culture du passé c'est copier, transformer, manipuler les multiples formes architecturales inscrites dans l'histoire, c'est représenter à nouveau les divers styles architecturaux, c'est transcrire en monuments un type de rapport à l'histoire qui devient alors le modèle formel des productions architecturales contemporaines. Bien que l'Académie royale des Beaux-Arts, sous la plume de son secrétaire perpétuel Raoul-Rochette, s'élève contre cette tendance à "ressusciter un art qui a cessé d'exister"¹, les architectes vont puiser dans l'histoire de l'architecture afin d'utiliser les formes, les ornements, les décorations, les plans des demeures et des monuments du passé. La culture sera un objet d'étude et un immense catalogue de formes. Les réemplois des fragments antiques qui rehaussaient les façades des villas romaines disparaissent, l'histoire de la répétition, affinée ou sommaire, des formes architecturales, commence et va devenir, en Europe, une manière de construire qui sera défendue ou combattue ardemment. Dès 1815, Quatremère de Quincy ne se posait-il pas déjà la question à laquelle se sont trouvés confrontés les architectes et les théoriciens des formes au milieu du siècle: comment allier, comment réunir les imitations éparses sans que les monuments ne deviennent des morceaux choisis d'une anthologie des formes?². De quelle manière construire un bâtiment qui doit "tenir debout" en tenant compte de cette connaissance des formes architecturales sédimentées dans une histoire qui se déploie soudain non plus à l'intérieur d'une chronologie précise, mais dans une collection taxinomique, atemporelle, construite par leur voisinage? Quels nouveaux critères de choix doit-on élaborer afin qu'un ordre surgisse de cette double projection du passé, de cette réunion de deux représentations aussi différentes de l'histoire des formes? Comment réunir des éléments formels ayant chacun leur sens distinct, et qui s'offrent au regard ou à la mémoire des architectes comme des ouvrages déplacés "simples objets d'observation pour l'esprit"? Au-delà de l'imitation, à côté de la copie, comment alors poser la question de l'originalité lorsque, grâce aux collections et aux catalogues de formes, tout est déjà construit, qu'une classification des styles existe et que l'architecte ne se promène plus qu'au "jardin des styles"?

2. Archéologie et architecture: style et éclectisme

Les apories de l'originalité en art sont des pierres d'achoppement au XIXe siècle. Elles apparaissent à tout moment: à propos du monument de juillet élevé sur la place de la Bastille en 1840³, à propos de la clarification d'un concept tel que celui de la per-

¹ "L'Académie n'est pas plus d'avis que l'on refasse le Parthénon que la Sainte Chapelle. Les monuments ... doivent rester ce qu'ils sont, l'expression d'une société détruite, un objet d'étude et de respect, suivant ce qu'ils ont en eux-mêmes de mérite propre ou d'intérêt national, et non un objet d'imitation servile et de contrefaçon impuissante. Ressusciter un art qui a cessé d'exister, parce qu'il n'avait plus sa raison d'être dans les conditions sociales où il se trouvait ... c'est méconnaître la nature de la société, qui tend sans cesse au progrès par le changement" (Raoul-Rochette, 1846, 326-333).

² "Tel est l'effet infailliblement produit, à l'égard des Arts d'imitation, et de ceux qui en jugent, par l'excès des collections d'ouvrages qui, déplacés et enlevés à leurs anciennes destinations, ne sont plus que des sujets de critique, de simples objets d'observation pour l'esprit. Le public perd de vue, au milieu de ces collections, les causes qui firent naître les ouvrages, les rapports auxquels ils étaient soumis, les affections avec lesquelles ils demanderaient à être considérés, et cette multitude d'idées morales, d'harmonies intellectuelles qui leur donnaient tant de moyens d'agir sur notre âme" (Quatremère de Quincy, 1815, 50-51).

³ "Cette manière d'imitation inintelligente tue l'art; l'originalité n'existera qu'alors qu'on sera vrai, qu'on étudiera les formes en rapport avec le style général de l'oeuvre et la nature intime de la matière. Avec un régime de vérité, l'art serait constamment original et varié de forme" (Daly, 1840, col. 758, voir Fig. 1).

fection. César Daly définit à cette occasion l'originalité comme un "rapport véridique entre le style général de l'oeuvre et la nature intime de la matière"; elle est alors le contraire de l'imitation puisque, au lieu d'être une reproduction fidèle ou erronée d'un original historiquement datable, elle devient une relation entre la matière - et donc la technique utilisée - et le style de l'oeuvre. Il s'agit ici, non plus de reproduction mais d'unité synthétique aboutissant à une oeuvre concrète représentant sans imiter. Le passé historique de l'architecture doit par conséquent être traité comme une unité synthétique; le chercheur, le savant doivent liquider la vieille dichotomie manichéiste de l'esthétique: celle de l'acceptation laudative du beau et du refus dépréciatif du laid, qui sont des notions sociales sujettes à transformation. Il faut reconnaître, affirme César Daly, que toutes les oeuvres ont donné satisfaction à une sensibilité esthétique et qu'on a oublié l'esprit véritable dans lequel ont été créés les styles d'architecture. Mais peut-on élaborer une étude à partir du sens que l'on donne à une série de formes architecturales alors que cette série est, faute d'archives par exemple, discontinuée dans la chronologie de la succession des formes? Il faut alors avoir un jugement *a priori* de ce que peut être un style et de la structure rendant compte des différents éléments d'un style pour pouvoir indexer telle ou telle forme, faussement réitérative, du concept d'imitation. L'interruption formelle ou textuelle est gage de la cohérence rationnelle de la définition d'un style.

Cette synthèse tant prônée n'est que figure de rhétorique masquant l'aporie d'une telle proposition puisque la question principale demeure. Comment peut-on définir l'originalité en un siècle où l'histoire et l'archéologie sont reines? La connaissance de la succession des styles et la découverte simultanée d'oeuvres d'époques différentes peut-elle situer l'originalité en architecture en faisant abstraction du mélange plus ou moins réussi des styles et du goût de l'époque pour l'éclectisme? Ce questionnement sur l'original et sa reproduction, sur la fantaisie et l'éclectisme, sur l'archéologie et l'indépendance des arts, sur les styles et leur légitimité, traverse le milieu du XIXe siècle européen. L'archéologie tente alors de se constituer en science et dans le même temps les architectes tentent de formaliser une nouvelle lisibilité de celle-ci. Une série d'articles ayant pour sujet les rapports de l'archéologie et de l'architecture paraît, posant le problème de la légitimité de tous les styles devenus historiques et de leur réutilisation dans des monuments contemporains.

En France, Viollet-le-Duc pense que, par exemple pour Louis XIV, l'archéologie ne pouvait être qu'une sorte d'insurrection, une opposition à son ordre, alors que l'archéologie conduit, nous dit l'auteur, à l'indépendance des arts,

"parce qu'elle admet la critique absolue et qu'elle conclut à la collection des faits indépendamment des influences du moment ... l'archéologie a donc cet avantage dans un siècle comme le nôtre, où toutes les notions du beau et du bon sont confuses, de conduire les artistes à classer les oeuvres d'art d'après leurs mérites relatifs..." (Viollet-le-Duc, 1852, col. 372).

Pour César Daly, une érudition imparfaite faisait confondre la lettre et l'esprit, les architectes imitant les oeuvres d'art de l'Antiquité. Trop portés sur le passé et croyant retrouver une forme esthétique, ils prenaient leurs sources dans les illusions et les erreurs historiques. L'art demandait trop à l'érudition et

"à défaut d'un style nouveau, les architectes faisaient de l'éclectisme, c'est-à-dire un usage libre de tout le passé - ce qui a du moins l'avantage de mettre l'architecture au-dessus de l'archéologie et de faire un premier pas dans la voie de l'émancipation de l'art de notre temps" (Daly, 1857, col. 5, voir Fig. 1, p. 65).

- Vol. I, 1840:
 - "De l'architecture domestique de Paris", col. 165.
 - "De l'architecture domestique monumentale", col. 197.
 - "Monument de juillet élevé sur la Place de la Bastille", col. 406-665-746.
- Vol. IV, 1843:
 - "Restauration projetée de Notre-Dame de Paris", col. 137.
- Vol. VI, 1845:
 - "L'archéologie aux prises avec l'architecture", col. 70.
 - "Réponse à un article des Annales archéologiques", col. 273.
 - "Note à propos de M. Janniard", col. 282.
 - "Opinion de l'Académie royale des Beaux-Arts sur l'architecture gothique", col. 313.
- Vol. VII, 1846:
 - "Réponse à une lettre de M. Janniard, architecte", col. 282.
- Vol. VII, 1847:
 - "Du symbolisme dans l'architecture", col. 49.
- Vol. VIII, 1848:
 - "Architecture de l'avenir", col. 26.
- Vol. XIV, 1856:
 - "Introduction", col. 10.
- Vol. XVI, 1857:
 - "Introduction", col. 1.
- Vol. XXI, 1863:
 - "Introduction", col. 1, 9.
- Vol. XXIII, 1865:
 - "Du style Louis XVI à propos de la porte principale du lycée impérial Louis le Grand à Paris", col. 49.
 - "Note à propos de l'étude comparée des arts", col. 72.
- Vol. XXIV, 1866:
 - "A propos d'un confessionnal de St Germain l'Auxerrois par Lassus", col. 158.
- Vol. XXV, 1867:
 - "Causerie sur l'esthétique", col. 50.
 - "L'art et la critique", col. 154.
- Vol. XXVI, 1868:
 - "Pavillon impérial à l'Exposition de 1867", col. 25.
- Vol. XXVII, 1869:
 - "De l'architecture de l'avenir, à propos de la Renaissance française, un chapitre de philosophie, d'histoire générale de l'art", col. 10, 14, 17, 25-26.

Fig. 1 Ecrits publiés par César Daly dans la *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics* entre 1840 et 1870.

Fig. 1 Writings by César Daly, published in the *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics* between 1840 and 1870.

↑ RESPECT POUR LE PASSÉ ↑
LIBERTÉ DANS LE PRÉSENT
88 FOI DANS L'AVENIR 88

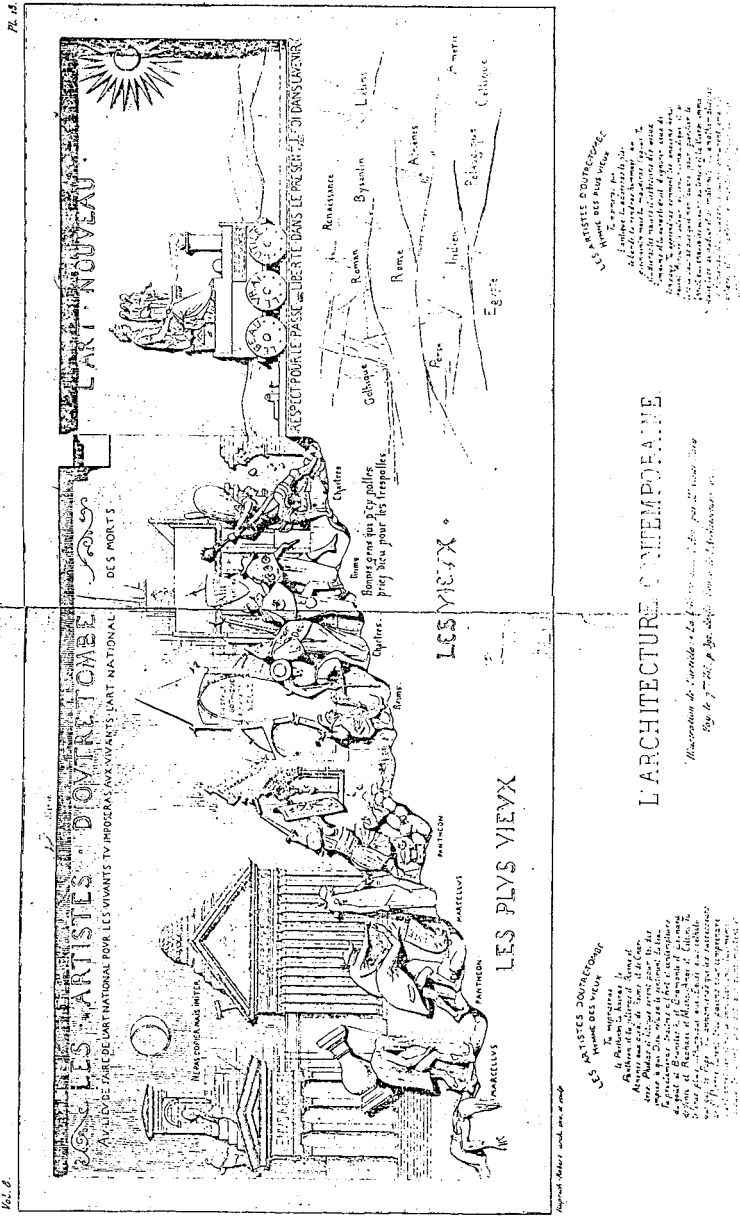


Fig. 2 "L'architecture contemporaine", illustration de l'article "La Liberté de l'Art" par M. César Daly. Revue générale de l'architecture et des travaux publics. Vol. 8, 1849-1850, pl. 18.

Fig. 2 "Contemporary Architecture". illustration to the article "La Liberté de l'Art" (Freedom in the Arts) by César Daly. Revue générale de l'architecture et des travaux publics. Vol. 8, 1849-1850, pl. 18.

Quelle est la nature de cet éclectisme qui constitue le caractère principal de l'architecture? Est-ce une période de lente transformation comme le pensait César Daly au Congrès International de juillet 1867:

"l'éclectisme n'est autre chose que la recherche et la préparation de l'avenir, accomplies au milieu des ruines du passé ... c'est un tombeau et c'est aussi un berceau. Derrière lui, le passé achève de périr; devant lui, l'avenir est en voie de naître" (Daly, 1867, séance du 24 juillet, p. 65).

De même, le dessin publié en 1849 dans la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics ne résume-t-il pas avec humour la situation de l'architecture et n'anticipe-t-il pas les propos de César Daly?

Soumise à une remise en question des catégories stylistiques, l'architecture est l'héritière de ce trop-plein d'art que le temps a entassé et qu'elle gaspille. Ne plus croire, ne plus découper dans la réalité des formes architecturales une structure cohérente reconnue comme étant le style, la signature d'une époque; accepter la mise en perspective historique et archéologique de tous les styles précédents, c'est justement s'interroger sur l'inscription stylistique du XIXe siècle monumental et sur sa place dans l'histoire générale des styles. L'usage constant de la référence imitative est-il en lui-même liquidateur de tout style possible, ou bien au contraire, faut-il chercher dans l'éclectisme architectural de la deuxième moitié du siècle la fixation historique de l'impossibilité stylistique d'une époque de transition?

Le débat sur les définitions du style et des styles architecturaux peut être centré autour des écrits de deux auteurs: les articles publiés dans la Revue générale d'Architecture et des Travaux publics, entre 1840 et 1870, par César Daly (cf. Fig. 1) essayant d'intégrer les styles idéaux à une histoire ayant une logique esthétique, formelle et éthique et le texte de Gottfried Semper, "Der Stil", édité à Munich en 1863, classant les styles selon une combinaison de critères a-temporels, le savoir-faire intervenant plus que le savoir, l'ordre de la technicité artisanale plus que celui de l'articulation logique.

3. Daly: Polémiques, "styles-types" et tentative scientifique

César Daly essaie de déterminer les conditions et les possibilités d'existence de l'architecture en dehors d'une dénomination stylistique propre. Il rencontre immédiatement, dans son entreprise, le problème de la reconnaissance d'un caractère irréductible qui pourrait déterminer, et ainsi plus sûrement délimiter, les styles historiquement nommés. La question est de savoir quels sont les rapports nécessaires pouvant exister entre tous les styles, ainsi que de mettre en place une hiérarchie s'établissant entre les trois arts plastiques. Ces questions, à la fois diachroniques et synchroniques, sous-tendent toutes les réflexions de César Daly, éparées dans ses articles. Les textes de cet auteur-architecte, et la revue dont il était le directeur, sont les lieux privilégiés, en France, dans lesquels s'exposent et se débattent les questions relatives aux styles, à la place de l'architecte face aux ingénieurs et aux techniques nouvelles. Daly essaie, en étudiant le passé de l'architecture dans sa continuité, de marquer des temps forts qui ne soient pas immédiatement fixés, isolés, figés conceptuellement comme des catégories anhistoriques de la pensée. Tout le problème théorique est d'essayer de mettre en oeuvre une synthèse scientifique de l'évolution architecturale à partir de "styles-types" de l'architecture mis en rapport avec les caractères symboliques, géométriques et esthétiques des civilisations, sans pour autant que ce type de compréhension débouche im-

médiatement sur un découpage de l'histoire de l'architecture en catégories fixes. Par exemple, à propos de la restauration de l'Eglise Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, en 1867, Jean-Baptiste Lassus, ancien associé de Viollet-le-Duc et défenseur zélé de la Renaissance gothique, projette de construire un confessionnal qui est "un pastiche moderne" de cette Renaissance antique tant désavouée par lui. César Daly, (1866, voir Fig. 1), à partir de ce petit exemple empirique, s'interroge sur les manières d'étudier un style en recherchant les relations avec celui qui le précède et celui qui le suit, tout en soulignant qu'il ne saurait être question de ne prendre en considération que l'action combinée des sciences physiques et mathématiques "costumées par l'art". Il essaie d'ordonner, autour d'une compréhension de leur évolution historique, une classification rationnelle des ordres d'architecture et de leurs variations à l'intérieur d'un style déterminé. Une autre classification précisant la nomenclature et la dénomination des styles, se développe dans les écrits de César Daly. Elle est étayée par les fondements rationnels de la critique de la fausse dénomination d'un style par les noms des rois. César Daly, en effet, veut construire un ordonnancement fondé sur des bases scientifiques et passe par la critique des taxinomies historiques habituellement reconnues comme légitimes:

"En y regardant un moment qui ne voit, dans cette énumération de noms propres, un aveu involontaire de l'impuissance où l'on se trouve d'expliquer nettement l'histoire de l'art moderne et d'en qualifier les phases diverses par ses caractères les plus essentiels? ... La rigueur des termes est la première condition du langage de la science. Toutes les nomenclatures sont littéralement barbares; c'est leur côté faible."⁴

Le discours architectural n'utilise pas la clarté de la langue française: il ne produit, dans le trouble des idées, que des assertions sur le mode analogique, par exemple entre les concepts utilisés par les sciences de la nature et décalqués par l'architecture. Le mot style correspondrait au mot espèce dans les sciences de la nature:

"Pour grouper les monuments par styles, il faut définir ce mot style avec la netteté apportée par les naturalistes dans la définition du mot espèce."⁵

Les monuments sont alors classés en raison de leurs ressemblances, mais, sans une "parfaite" définition du style, il ne peut y avoir de classification des oeuvres d'art.

Afin de construire une typologie stylistique en architecture, il faudrait donc trouver le caractère fondamental et essentiel qui définirait et relierait les oeuvres entre elles; peu à peu, un élément dont toutes les possibilités ont été explorées et qui constitue le caractère dominant d'un style, perd de son importance pour laisser se développer un autre élément. Une valeur stylistique nouvelle apparaît lorsque l'on passe de la multiplication systématique d'un élément à une nouvelle structure formée par une combinaison nouvelle et inédite des éléments et des matériaux. Pour César Daly,

⁴ Daly essaie de préciser scientifiquement, c'est-à-dire pour lui, à la fois historiquement et logiquement, ce qu'est le style d'architecture de la Renaissance; il ajoute, toujours critique dès qu'il s'agit des découpages a-logiques de la doxa, que c'est un pis-aller que de nommer une période stylistiquement cohérente quant à la logique des formes et à la structure de ses références, par un nom propre. Dans ce cas il s'agit de cette résurrection du style romain pendant une période limitée au règne de François Ier: "les noms propres n'ont rien de commun avec les formes de l'art. Ils désignent, il est vrai, une date, une période historique, et c'est un avantage; mais il faudrait y joindre celui de marquer la nature de la chose comme en chimie" (Daly, 1869, col. 14, voir Fig. 1).

⁵ Daly, 1869, col. 17, voir Fig. 1.

"cette loi de multiplication et d'action réciproque est une des lois fondamentales de l'art" (Daly, 1840, col. 1203, voir Fig. 1).

L'évolution graduelle d'une forme par l'imitation successive ou cumulative d'éléments apparaît alors comme une inflation pouvant déboucher soit sur l'artifice d'une juxtaposition formelle, soit sur la nouveauté tant recherchée dans les discours des architectes au XIXe siècle. Mais la perfection d'un style n'existe que lorsque le même élément géométrique sert à résoudre les deux problèmes - le vide des baies et le vide des surfaces -

"et que cet élément est aussi celui qui exprime le sentiment esthétique des contemporains" (*ibid.*).

La question de la définition d'un style ou de styles fait resurgir le "trouble de l'instinct esthétique contemporain"; il est ressenti au XIXe siècle comme un constat d'échec car la recherche d'un style cohérent ne passe plus par une reconstruction idéaltypique du passé. En essayant de rechercher les causes de ce trouble, Daly, procureur général de son siècle, démontre que la première raison de cet état de fait est l'éclectisme du commanditaire. L'absence de goût commun à la grande majorité de la population entraîne l'impuissance de l'architecte. La cause de l'éclatement de la notion de style est donc à rechercher dans l'absence de consensus.

Pour César Daly, le XIXe siècle est donc un siècle transitif, comme chez les Romains, comme à la Renaissance: ce n'est pas un siècle évolutif. Il s'interroge à partir de cette distinction des styles, sur l'imperfection du XIXe siècle architectural et essaie de comprendre - et la question est quelque peu posée en termes idéalistes - l'existence de ces résurgences de style transitif alors que la perfection est atteinte dans le style évolutif. L'harmonie d'une société avec son architecture se marque par un style propre, symbolisant un sentiment commun connotant des formes architecturales ayant une même signification. L'architecture se présenterait alors sous la forme d'un "style visiblement organique". Or, la société du XIXe siècle est dans le tumulte, la discorde règne et gouverne, c'est pourquoi il ne peut y avoir de cohérence stylistique moderne de l'architecture. L'architecte se trouve enfermé dans le cercle vicieux d'une situation a-stylistique qui n'a pour tout mérite que d'essayer de combler le vide stylistique par la volonté de classification de tous les styles en découvrant, tel le généalogiste, tel l'héraldiste, leurs généalogies référentielles possibles.

Dans les textes de César Daly, l'architecture est toujours mise en rapport avec les idéaux de la société qui la produit. Si le XIXe siècle aspire à une renaissance des divers styles-types et si les combinaisons de ces styles-types entraînent un éclectisme voyant, prôné comme théorie, c'est parce que l'architecture éclectique permet d'évacuer le rapport social. Cette mise en perspective pratique du style, cette allée cavalière des divers styles dans laquelle se promènent les architectes éclectiques, est une manière de ne s'arrêter à aucun. Ne pas se fixer, ne pas s'obnubiler sur un style, c'est ne pas rejeter tous les autres. L'éclectisme sceptique est alors un style de pratique refusant l'exclusion fanatique qui arrêterait la promenade idéalement muséographique de l'architecte éclectique. L'architecte doit suivre

"les voies de l'éclectisme, cette sagesse des sociétés en voie de transformation" (Daly, 1863, col. 9, voir Fig. 1).

NOTES APPARTENANT AU TABLEAU QUI SUIT

1. Ce tableau pourrait être plus développé; nous avons même quelque peine à résister au désir qui nous pousse à le compléter; mais, plus complet, il répondrait moins bien à l'objet spécial que nous avons en vue en ce moment. En ne reproduisant que les types géométriques essentiels, le tableau se lit plus aisément, le lien ou la loi de relation qui existe entre les principaux styles successifs se saisit sans effort. Nous avons ajouté une colonne signalant les coïncidences entre les styles, les croyances religieuses, &c.; nous n'avons nommé de ces croyances que le polythéisme & le monothéisme; si notre tableau eût été plus complet, on y eût vu aussi le panthéisme, correspondant particulièrement à l'ancienne architecture indienne, à partir du III^e siècle avant notre ère, car on ne connaît aucun monument indien à date certaine qui remonte au-delà de ce temps. L'ancienne architecture indienne est un art dont l'élément radical est rectiligne (comme les arts qui correspondent au *polythéisme*), mais la ligne droite est sur-composée dans son emploi; *géométriquement* donc, l'art indien est plus avancé que le grec & moins avancé que les types véritablement à base curviligne (correspondant au *monothéisme*). Sans se montrer trop ingénieux & surtout trop complaisant - triste méthode en matière de science - n'y a-t-il pas, en effet, dans l'idée panthéiste, quelque chose de ce double caractère de pluralité (paganisme) & d'unité (monothéisme): Dieu dans *tout* & dans *chaque chose*: Dieu *un* comme le *tout*, & *multiple* comme ses *éléments* constitutifs? Nous n'insistons pas d'ailleurs sur ce rapprochement.

A côté de la colonne des coïncidences religieuses, nous placerons, dans une étude spéciale que nous publierons plus tard, des colonnes consacrées à toutes les idées fondamentales qui constituent les sociétés; les concordances, la suite logique qu'on trouvera dans les progrès de l'Art & de la Société, ainsi exposées parallèlement, surprendront, croyons-nous, quelques esprits & feront croire à mieux ou à plus qu'à des coïncidences accidentelles: des accidents traversant tous les âges historiques de l'humanité, cela doit être bien rare! On aurait de la peine à ne pas y voir des lois.

2. On peut envisager le principe d'*utilité*, exprimé surtout par les *plans*, aussi bien que les principes *scientifiques* & *esthétiques* exprimés particulièrement dans les *élévations*, mais nous redoutons de compliquer encore le tableau qui offre déjà trop de points de vue nouveaux pour ne pas fatiguer l'attention de beaucoup de lecteurs.

3. Il y a des motifs, à notre avis, de croire que dès une antiquité très reculée, même par rapport à la chronologie connue de la vieille Egypte, les habitants de la vallée du Nil construisaient des voûtes avec des briques crues; nous savons aussi que leur moulure, presque toujours la même, se compose principalement d'une surface concave; au lecteur qui demanderait pourquoi alors les surfaces courbes ne figurent pas dans les formes reconnues des *Élévations*, nous répondrions que nous n'enregistrons que les formes essentielles du style, que les moulures ne sont pas les parties *essentiels* des monuments, mais des accessoires simplement, & que la voûte n'a jamais été un caractère *esthétique* égyptien, mais simplement une *utilité* ou un symbole conventionnel.

4. Le lecteur comprendra que nous n'avons pas la prétention extravagante d'inventer un style, mais simplement de faire des observations avec la sévérité que demande la science & de les enregistrer avec ordre, *en en déduisant les conséquences évidentes*. Un style ne se constitue que sous une influence collective ou sociale exercée pendant des siècles; il ne naît pas de la fantaisie ou de l'imagination d'un artiste solitaire, ni dans une matinée de travail & de rêverie. Toute notre prétention consiste à raisonner logiquement sur des observations faites attentivement. Les conclusions sont ce qu'elles sont: nous n'y sommes pour rien absolument.

5. MM. de Rouge & Mariette sont d'avis que la religion égyptienne était *monothéiste*, que les nombreuses divinités égyptiennes, dont nous connaissons les représentations, ne sont que les aspects divers sous lesquels on peut considérer le Dieu unique. Cette opinion est contestée par d'autres égyptologues. Nous ne voulons pas entrer ici dans cette discussion - le sujet dont nous traitons dans cet écrit étant déjà si complexe; - nous nous bornerons donc à dire que les quelques mots que nous avons consignés dans les colonnes des idées sociales doivent être considérés, *provisoirement*, surtout comme l'indication de la méthode tabulaire ou synoptique à suivre pour établir des concordances entre les divers systèmes sociaux d'idées & les divers styles de l'architecture. Evidemment il y aura divergence & conflit quant à la manière de remplir ces colonnes des idées sociales, mais ce conflit même sera un enseignement. *Provisoirement* donc, & jusqu'à ce que nous ayons pu produire un tableau complet des divers systèmes sociaux d'idées qui ont déterminé, à notre avis, les civilisations successives du monde, le lecteur doit se tenir pour averti que nous n'attachons qu'une importance secondaire aux quelques désignations faites ici sans commentaire. Ce qui nous importe avant tout, en ce moment, c'est de bien établir la méthode du tableau; chacun remplira les cases vides suivant ses convictions, & la discussion pourra s'établir ensuite régulièrement & avec ensemble.

Fig. 3 Notes concernant le tableau de la génération géométrique et successive des *Styles-Types* d'architecture (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, Vol. XXVII, col. 35-38).

Fig. 3 Notes on the diagram describing the successive geometrical generation of *Styles-Types* in architecture (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, Vol. XXVII, col. 35-38).

TABLEAU
DE LA GÉNÉRATION GÉOMÉTRIQUE ET SUCCESSIVE
DES STYLES-TYPES D'ARCHITECTURE¹.

	STYLES.	MOUVEMENT <i>Géométrique des Styles.</i>	SYSTÈME DES IDÉES SOCIALES				
			Religion.	Politique.	Droit.	Etc.	Etc.
STYLES PRIMITIFS. LIGNE DROITE. <small>Base géométrique, con- La ligne droite & ses structive & elliptique. combinaisons. Elevations: Surfaces planes.</small>	1° L'ÉGYP TIEN.	Evolution rectiligne de premier degré.	Polythéisme.	Unité puissante, Liberté nulle. Etc., &c., &c.	»	»	»
	2° LE GREC.	Evolution rectiligne de deuxième degré.		Liberté puissante, Unité nulle. Etc., &c., &c.	»	»	»
	MIXTE. LE ROMAIN.	Transition des styles rectilignes aux styles curvilignes.		Mixte.	»		
STYLES SECONDAIRES. ARC DE CERCLE. <small>Base géométrique, con- L'Arc de cercle & ses structive & elliptique. combinaisons. Elevations: Surfaces planes, cylin- driques, sphériques.</small>	1° LE BYZANTIN (en Orient). LE ROMAN (en Occident).	Evolution curviligne simples, du premier degré.	Monothéisme.	L'Ordre par l'Autorité compressive.			
	2° L'OGIVAL. (en Orient). L'OGIVAL. (en Occident).	Evolution curviligne simples, du deuxième degré.					
	MIXTE. LE MODERNE (depuis la Renaissance jusqu'à nos jours).	Transition des styles curvilignes simples aux styles curvilignes supérieurs.			Mixte.		
STYLES TERTIAIRES. ELLIPSE. <small>Fve géométrique, con- Les Arcs elliptiques & structive & elliptique. leur combinaisons. Elevations: Surfaces planes, cylin- driques, sphériques.</small>	1° L'ELLIPTIQUE(?)	Evolution curviligne supérieure, du premier degré.		L'Ordre par la Liberté.			
	2° (?)						

(Voir les notes à la page et contre.)

Fig. 3b Tableau de la génération géométrique et successive des *Styles-Types* d'architecture (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, Vol. XXVII, col. 35-38).

Fig. 3b Diagram describing the successive geometrical generation of *Styles-Types* in architecture (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, Vol. XXVII, col. 35-38).

PÉRIODE DE TRANSITION
DE LA SOCIÉTÉ ET DE L'ARCHITECTURE FRANÇAISE MODERNES.

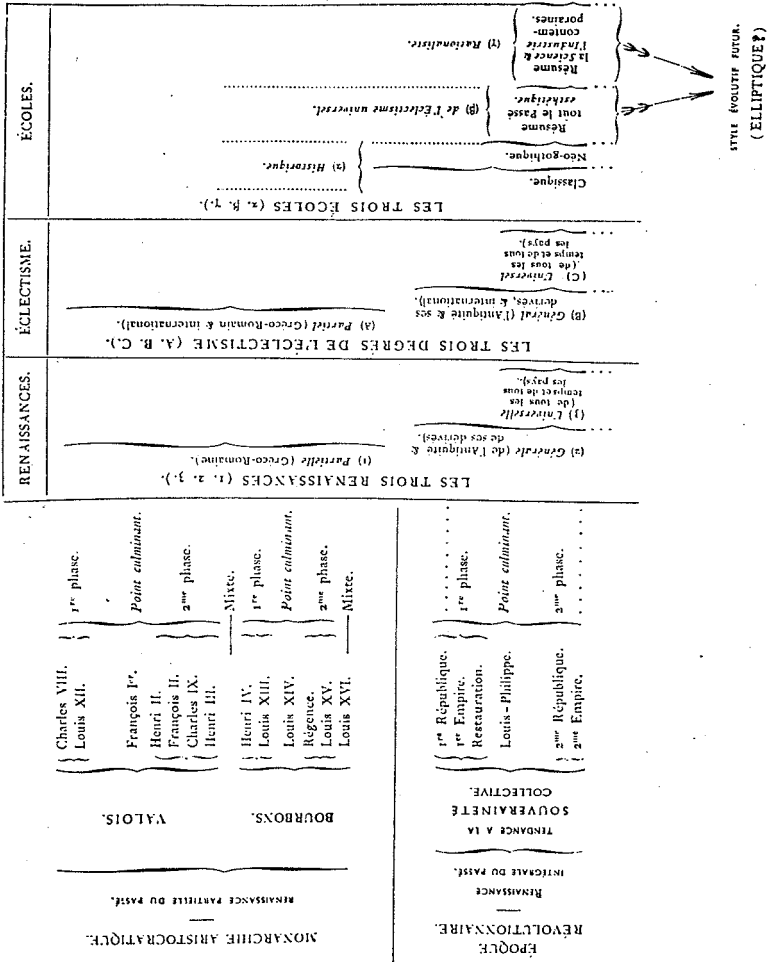


Fig. 4 Tableau des *Styles-Types* d'architecture "Période de transition. De la société et de l'architecture française modernes" (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, vol. XXVII).

Fig. 4 Diagram describing the *Styles-Types* in architecture "Transitional period. Modern French society and architecture" (César Daly, *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, vol. XXVII).

Il doit étudier le passé tout entier avec l'espoir dans une architecture nouvelle et creuser modestement, en relevant des fragments d'art et non pas en déterminant des styles, quelques "filons solitaires de l'histoire". Il est alors difficile de se poser la question de la cohérence ou de l'incohérence stylistique puisque l'éclectisme n'est pas pensé comme un style mais bien comme une *mixtion des genres* dans laquelle il serait impossible de redécouvrir les éléments, ceux-ci ne pouvant être perçus dans leur pureté que par une catégorisation stylistique essayant de discerner et de séparer le simple du complexe⁶.

Les analyses, les réflexions de César Daly sont un détour nécessaire si l'on veut comprendre le débat sur le style au XIXe siècle. En effet, Daly, en ne prenant des exemples que dans l'histoire de l'architecture, ne semble pas avoir lu Hegel, ni les débuts de la sociologie religieuse allemande, pourtant il est au centre de toutes les questions théoriques ayant pour sujet le style et les styles, ainsi que les rapports entre diachronie, synchronie et uchronie. Il s'interroge sur la logique systématique des structures stylistiques et l'enchaînement historique des divers styles, sur la nomenclature taxinomique et l'ordonnance scientifique des classifications. Ses textes traitent de la logique et de la suite temporelle des formalisations de la stylistique des formes, ainsi que du point précis de son aboutissement au XIXe siècle: l'éclectisme - lieu antithétique de la structuration et de la transformation, de l'histoire et de la combinaison des formes, de la logique et des tétatologies formelles.

Pour César Daly (1856, col. 10, voir Fig. 1), le style idéal n'existe pas, sauf comme référence conceptuelle. Dans cette hypothèse, le style est la constitution *a posteriori* d'une ordonnance d'objets monumentaux épars. C'est un répertoire des formes indexées à une nomination historique. La stylistique est alors l'élaboration d'une description de la structure des relations entre segments de formes: elle est une science des règles d'harmonisation des formes architecturales à une époque donnée.

Cette réflexion classificatoire se double d'un discours sur la finalité de l'objet monumental. Or, cette finalité est profondément liée à la combinatoire éclectique des différents éléments du répertoire stylistique: l'architecture est un art symbolique qui est en relation avec l'imitation indirecte aussi bien de la nature que de l'histoire: on passe ainsi de la ressemblance à l'analogie en utilisant le langage du déplacement, c'est-à-dire en s'exprimant par métaphore, puisqu'on demande à l'architecte d'être le demiurge d'une combinatoire stylistique plus ou moins stable ayant rapport avec la demande elle-même complexe et investie par les taxinomies ambiantes de l'habitant. Une dialectique stylistique et poétique s'instaure entre la maison et son habitant, doublant la rhétorique des styles. Il s'agit d'une autre dimension du style qui institue un type de rapport stable entre l'expressivité et la géométrie.

Pour César Daly, répétant Vitruve, l'architecture est le résultat du rapport entre l'utilité, le mode de construction et la convenance esthétique. Ce sont ces "trois ordres d'exigences qui (la) gouvernent", bien qu'il soit difficile de les accorder. Si l'expression esthétique passe avant la science mécanique et si elle est réglémentée par la rhétorique

⁶ "Si le mode de progression, en procédant du simple au complexe, constitue vraiment un caractère de loi de génération des styles successifs, ou, en d'autres termes, de la loi du développement général de l'architecture, alors, tout comme le style grec a succédé au style égyptien plus simple que lui, et le style romain au style grec, il devra se faire aussi qu'au byzantin et au roman, qui ont pour base l'arc de cercle simplement, succèdent des styles qui aient pour base une courbe d'un ordre plus complexe, une courbe composée, par exemple, de plusieurs arcs de cercle" (Daly, 1869, col. 25-26, voir Fig. 1).

"c'est que l'architecture a ses hyperboles et ses tropes tout comme la littérature, car sans tropes, sans figures, sans accentuations, il n'y a pas d'art d'expression possible" (Daly, 1867, col. 50, voir Fig. 1).

César Daly retrouve ce concept d'accentuation en opposant l'architecture pittoresque dont ce serait un des caractères, à l'architecture classique. Pour lui, les compositions architecturales pittoresques se définissent par

"une équipollence (qui) se substitue à la symétrie et la variété l'emporte sur l'unité"⁷

de l'architecture classique. Affinité, cohabitation conceptuelle ou bien rupture: il s'agit toujours d'un espace de coexistence au sein de l'architecture, entre d'une part la grammaire et la rhétorique stylistique, et d'autre part la recherche de la finalité d'un bâtiment.

4. Semper: Le nœud gordien du grand style et des petits métiers

Gottfried Semper commence ses études d'architecture à Munich en 1825 et les termine à Paris. Il couvre l'Europe de magasins, de villas, d'églises, de théâtres, de palais, de musées, de collèges, d'hôpitaux, de gares de chemin de fer, et se retire à Rome pour mourir le 15 mai 1879. Semper, se détournant des discours des traditions taxinomiques ou logiques sur le style, élabore une description relationnelle prenant en compte les formes, les pratiques et les relations sensuelles, imaginaires ou réelles, aux objets ouvragés. Décorer, vêtir, construire, sont inclus dans la même catégorie. Le style n'est pas défini logiquement, mais anthropologiquement. Cette manière originale de comprendre le style utilise les arts décoratifs pour exemplifier analogiquement la "logique" des catégorisations stylistiques. Semper n'a la prétention ni de broser la grande fresque historique et logique de Daly, ni de retracer l'incarnation progressive de l'esprit dans le devenir de Hegel - l'architecture devant être vue et non pas sujet de discussion - autour d'une thèse de philosophie. Il décrit les "dettes" que tous les arts ont contractées envers les petits métiers car, pour l'auteur, les symboles servant à exprimer les idées abstraites, philosophiques ou religieuses, ont été fournis par eux. Semper retrouve quelques éléments très simples qui peuvent être variés à l'infini selon les circonstances. La classification des métiers prend alors en compte, non les formes architecturales elle-mêmes, mais les matériaux utilisés: matières souples et tenaces, matières plastiques capables d'être durcies artificiellement de façon à conserver la forme qu'on leur donne, matières que l'on trouve en pièces longues et qui résistent à la flexion, matières denses qui résistent à la compression, auxquelles on donne une forme en les taillant.

Il décrit également les éléments artistiques que l'homme doit à l'observation de la nature: la régularité, la proportion, la direction et le caractère; ce sont des idées élémentaires qui précèdent l'analyse géométrique de la forme des objets. Mais plus proche des matériaux que du discours conceptuel, il décrit des objets caractérisant ces idées, sans vouloir suggérer toutefois que ces objets soient à l'origine même des idées qu'ils représentent. Il s'agit:

7

"Les expositions universelles pourraient être analysées comme étant des lieux architecturaux factices se situant entre l'équipollence et la symétrie unitaire d'un style" (Daly, 1867, col. 53, note 1, voir Fig. 1).

1. du cadre: c'est-à-dire de la mise en évidence d'un objet en situation.
2. du collier: cet ornement primitif composé des bijoux et du fil qui relie les bijoux nous apprend à différencier les genres distincts d'ornements; l'ornement historié et l'ornement constructif. De même, dans l'architecture, les éléments historiés et les éléments constructifs ne recouvrent pas les mêmes espaces car ils n'ont pas la même fonction. Les représentations historiées ne peuvent donc qu'être construites sur des éléments non porteurs. C'est une "barbarie" pour Semper que de faire porter des décors historiés par des éléments constructifs comme dans le cas du Temple d'Assos. Les éléments constructifs doivent faire voir leur fonction et peuvent devenir une décoration dans la mesure où ils sont mis en évidence et non pas masqués.
3. de la boucle d'oreille qui est un fil à plomb suspendu à l'oreille et qui, en donnant toujours la ligne verticale, fait ressortir les diverses poses de la tête. La valeur décorative de cet ornement se situant dans "l'éloquence des contrastes".
4. de la crinière du casque qui flotte au vent: cet "ornement flottant" accentue les mouvements de ceux qui les portent, son manque de symétrie suggère la vie.
5. de la couture, élément décoratif essentiel, mais aussi fonctionnel, du tissu. La moulure d'un bâtiment, la base et les chapiteaux des colonnes sont des coutures décorées et mises en évidence.
6. de la frange, qui est pour Semper le représentant d'un principe de composition que l'on retrouve dans tous les arts; en musique, ce sont les préludes et les postludes; en littérature, les préfaces et les conclusions; en peinture, les rappels. En architecture, on retrouve le principe de la frange, soit dans les ensembles, soit dans les détails. Ainsi les rangées de gouttes que porte une architrave d'un temple dorique lorsqu'elle est tombée à terre indiquent immédiatement qu'elles servent de liens, de prélude entre les triglyphes et l'architrave de façon si intime que l'on ne peut concevoir l'un sans l'autre.

Lorsque Semper analyse les arts textiles qui, pour lui, ont l'avantage de n'emprunter à aucun autre art, il distingue quatre produits: le fil, la corde, la bande, la surface de l'étoffe. De même se retrouvent en architecture, les tores et les astragales, les cimaises et les moulures, les bases des colonnes ioniques décorées de cordes formées de lanières. Le style convenant à chaque produit textile dépend de la matière employée. Semper recherche l'origine des produits, leurs propriétés, les traitements qu'ils subissent dans les manufactures car les tissus sont liés à l'histoire du vêtement et l'art de se vêtir est l'expression des aspirations artistiques d'un peuple. En même temps, grand éducateur, le vêtement est "l'affaire de tout le monde"; c'est pourquoi l'architecture emprunte ses ornements à l'art de se vêtir et les styles architecturaux sont proches des styles du vêtement. Dans son chapitre sur "l'Histoire du vêtement monumental", les broderies ornant les vêtements d'apparat deviennent équivalentes aux décorations historiées recouvrant les façades des édifices. Semper poursuit sa démonstration en prenant comme exemple le tablier, la chemise, le manteau, faisant alors un catalogue des produits textiles qui peuvent donner des "leçons de style" à l'architecte. Les cent-quinze pages consacrées à l'étude des textiles et de la pelleterie, la comparaison des produits européens et des produits des peuples orientaux ayant conservé les anciennes traditions,

ne sont pas seulement des descriptions techniques mais sont aussi des textes didactiques.

5. Conclusion: l'architecture entre la métaphore et l'histoire

Avec les textes de Daly et de Semper, deux discours, essayant de comprendre la notion de style en architecture, s'affrontent. Semper développe un technomorphisme de type analogique: il s'agit d'une logique de la description analogique. L'histoire de l'art est alors analogique et synthétique. Les diverses manières d'être d'une société se retrouvent dans les productions esthétiques et composent un tout structuré dont il faut analyser les multiples apparitions formelles et les correspondances homomorphes. Pour Semper, le type de logique des formes n'a rien de psychologique ni, bien sûr, de psychanalytique, mais il serait peut-être possible d'y découvrir de secrètes filiations avec la démarche de Bachelard qui, lui aussi, se sert du concept de *transposition* non pas entre diverses techniques de tissage et de construction, mais entre l'être de la maison et "l'activité de métaphore" de l'homme. Semper ne fait pas appel, pour la compréhension de ce qu'est le style, aux relations existant entre l'activité métaphorique de l'individu et les formes qu'il crée; il s'éloigne par là même de la pensée bachelardienne. Pourtant, l'utilisation de la transposition, comme système de compréhension de la genèse et de l'histoire des styles, fait de Semper un premier lecteur des pratiques stylistiques qui seront au départ d'une anthropologie sociale des mécanismes relationnels existant entre les arts et une société donnée.

Daly, au contraire, essaye de préciser ce qui serait une logique de la compréhension diachronique du style. En faisant référence à l'histoire comme devenir, Daly, sans en avoir lui-même la préoccupation, se rapproche de la démarche à la fois systématique et historique de Hegel dans *L'Esthétique*, pour qui toutes les manifestations de l'esprit humain s'incarnent dans le temps selon une dialectique intervenant dans le couple matière-esprit. Or, César Daly ajoute, à côté de cette odyssée esthétique, que le concept de style doit être construit selon des types idéaux. Les styles-types de Daly, sans être les précurseurs de l'analyse wéberienne, introduisent la construction idéal-typique qui, méthodologiquement, établirait l'état de notre connaissance de certaines structures culturelles. Daly est bien là au centre d'un discours syncrétique, signe de l'éclectisme du XIXe siècle européen en architecture.

Daly, Semper ne sont pas des philosophes mais des architectes. Ils appréhendent la réalité formelle en s'intégrant dans une culture éclectique. Opposés totalement l'un à l'autre, ils produisent des textes d'accompagnement syncrétique de l'éclectisme formel. Tous deux sont à la naissance d'une réflexion historique et anthropologique sur les styles: ils se rejoignent par leur volonté didactique de donner, non plus une leçon de choses, mais des leçons de style qui déplacent la situation du discours esthétique et technique sur les styles, tel qu'il se posait à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

DALY, C. (voir Figure 1, p. 65 - écrits publiés dans la *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics* entre 1840 et 1870).

- DALY, C. (1867), Communications aux Conférences internationales de 1867, éditées par la Société Centrale des Architectes.
- RAOUL-ROCHETTE (1846), "Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIXe siècle, de bâtir des églises de style gothique", *Annales Archéologiques* (dirigées par Didron Aîné), Tome IV (Paris).
- QUATREMERE DE QUINCY (1815), "Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions" (D. Crapelet, Paris).
- VIOLLET-LE-DUC (1852), "Un mot sur l'architecture de 1852", *Revue générale d'Architecture et des Travaux Publics*, Vol. X.