



HAL
open science

L'architecture et son décor. Une certaine idée d'un art total en Europe

Herve Doucet, Aziza Gril-Mariotte

► **To cite this version:**

Herve Doucet, Aziza Gril-Mariotte (Dir.). L'architecture et son décor. Une certaine idée d'un art total en Europe. Université de Strasbourg, 19, 2022, Source(s). Arts, civilisation ethistoire de l'Europe. hal-03864863

HAL Id: hal-03864863

<https://hal.science/hal-03864863>

Submitted on 22 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



SOURCE(S)
Arts, Civilisation et Histoire
de l'Europe



2021 - N° 19

Dossier:

L'architecture et son décor
Une certaine idée d'un art total en Europe

SOURCE(S)

Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

N° 19

-

2021

SOURCE(S)

Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

Numéro coordonné par : Hervé Doucet et Aziza Gril-Mariotte

Directrice éditoriale : Catherine Maurer

Rédacteur en chef : André Gounot

Comité scientifique : Ronald Asch (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Jean-François Chauvard (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), Sarah Ferber (University of Wollongong, Australie), Jean-Pascal Gay (Université catholique de Louvain), Johannes Großmann (Universität Tübingen), Christine Haynes (University of North Carolina at Charlotte), Laura Iamurri (Università Roma Tre), Paul Janssens (Universiteit Gent), Maria Dolores López Pérez (Universitat de Barcelona), Sylvia Paletschek (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Marcus Popplow (Karlsruher Institut für Technologie), Rebecca Rogers (Université Paris Descartes), Susanne Rau (Universität Erfurt), Philippe Rygiel (École normale supérieure de Lyon), Carles Santacana Torres (Universitat de Barcelona), Matthias Schulz (Université de Genève), Dries Vanysacker (Katholieke Universiteit Leuven), Annette von Hülsen-Esch (Universität Düsseldorf)

Comité éditorial : Peter Andersen, Nicolas Bourguinat, Guido Braun, Peter Geiss, Aziza Gril-Mariotte, Éric Hassler, Benoît Jordan, Jean-Noël Sanchez, Bettina Severin-Barboutie, Marc Carel Schurr, Maryse Simon

Autres relecteurs : Gauthier Bolle, Anne-Marie Châtelet, Valérie Da Costa

Traducteurs : Stéphanie Alkofer, André Gounot

Secrétaire de rédaction : Guillaume Porte

Contacts :

Revue SOURCE(S), à l'attention d'André Gounot,
Palais universitaire, BP 90020
67084 Strasbourg Cedex
revue-sources@unistra.fr | arche.unistra.fr | www.ouvroir.fr/sources

ISSN (version imprimée) : 2265 1306 | *ISSN (version numérique)* : 2261-8562

Impression : Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures de l'Université de Strasbourg

Directeur de publication : Michel Deneken, président de l'Université de Strasbourg

Éditeur : UR 3400 ARCHE, Université de Strasbourg

I. DOSSIER : L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR. UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE

- 7 *Présentation*
Hervé Doucet
- 13 *L'architecte et le tissu ou comment le décor textile a participé à la notion d'unité décorative dans les intérieurs au XVIII^e siècle*
Aziza Gril-Mariotte
- 27 *Le jardin arboré : un écrin pour l'immeuble, à travers des exemples en Alsace*
Cécile Modanese
- 49 *Une alternative à l'enseignement académique. La formation aux métiers de l'architecture dans les écoles des faubourgs bruxellois dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*
Daniela N. Prina
- 69 *L'art total en Norvège : l'exemple de la villa Devold (1905-1907)*
Laura Zeitler
- 83 *Le catalogue de meubles d'Adolf Loos : entre réemploi et nouvel agencement*
Cécile Poulot
- 101 *L'atelier milanais d'Eugenio Quarti entre artisanat et industrie*
Paola Cordera
- 117 *L'architecte d'intérieur des Trente Glorieuses : un décorateur qui ne décore plus ? Figures et discours exemplaires à la Société des artistes décorateurs (1953-1969)*
Béatrice Grondin

II. AUTOUR D'UNE SOURCE

- 133 *Le dossier photographique de la société Maurice Dufrene et C^{ie} (1912-1921), 22, rue Bayard, Paris*
Jérémy Cerman

III. VARIA

- 155 *Regard sur les collections orientales des bibliothèques universitaires de Strasbourg acquises après 1918*
Claude Lorentz

- 169** *Aux portes de la nation. Une histoire « par en bas » de la frontière franco-allemande (1871-1914)*
Benoît Vaillot (position de thèse)

175 Résumés

I.
DOSSIER

L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR
UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE

PRÉSENTATION

Hervé DOUCET

Les questions relatives au champ d'action de l'architecte autant que celles liées à l'étude des arts décoratifs suscitent aujourd'hui un nombre important de nouvelles recherches. C'est dans ce cadre d'émulation scientifique que s'inscrit le présent numéro de la revue *Source(s)*. Parmi les récentes manifestations qui ont abordé ce sujet, certaines peuvent plus particulièrement être mentionnées. À l'automne 2016, deux événements organisés simultanément attestent du dynamisme de ce champ d'études et témoignent d'un renouvellement de l'approche de l'architecture liée à son décor intérieur : il s'agit, d'une part, du colloque international organisé par l'INHA et le Musée des Arts Décoratifs de Paris, *Pour une histoire culturelle du décorateur (XVIII^e-XX^e siècle)*, qui s'est tenu les 7 et 8 octobre 2016 et, d'autre part, du colloque international organisé à l'Université de Lausanne sur *La relation entre le décor et l'architecture à l'époque moderne*, qui a eu lieu les 24 et 25 novembre 2016¹. Ces deux manifestations ont eu en commun d'embrasser une période chronologique assez étendue, permettant des liens et des comparaisons entre les époques modernes et contemporaines. Par ailleurs, la formation de l'architecte ainsi que ses pratiques font actuellement l'objet de nombreuses recherches. Parmi celles-ci, et sans prétention d'exhaustivité, citons par exemple, le colloque intitulé *L'enseignement de l'architecture au XX^e siècle. Quelles sources ? Quelle histoire ?* qui a eu lieu à la Cité de l'architecture et du patrimoine en février 2016, sous la responsabilité d'Anne-Marie Châtelet² ou la journée d'étude *Construire l'histoire des architectes : autour du Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)* organisée par Marie-Laure Crosnier-Lecomte à l'INHA le 13 avril 2016. Le colloque « *De l'immeuble à la petite cuillère* »,

¹ On peut également évoquer des manifestations qui se sont tenues à l'étranger sur des sujets proches comme le colloque « A Sense of Proportion : Architect-Designed Objects, 1650–1950 », The Museum of Fine Arts, Houston, 23-24 septembre 2016.

² Anne-Marie Châtelet est à l'origine de deux projets d'envergure sur l'histoire des écoles d'architecture et de l'enseignement de l'architecture. Il s'agit tout d'abord du projet Hensa20, qui a donné lieu à divers séminaires pendant 6 ans (<https://chmcc.hypotheses.org/11321>) et d'Ensarchi qui a été lancé en 2019 (<https://ensarchi.hypotheses.org/>).

*l'architecture, le décor, l'objet*³, qui s'est tenu à Strasbourg et Mulhouse du 20 au 22 mars 2019, s'inscrit dans le prolongement de ces manifestations. Derrière son titre, clin d'œil à une célèbre formule d'André Chastel, le colloque alsacien avait pour objectif d'étudier la notion d'œuvre d'art total et les différentes échelles prises en compte pour parvenir à son aboutissement. Le présent volume de *Source(s)* est l'occasion de prolonger des réflexions issues de ce contexte de recherches particulièrement dynamiques. Les articles réunis ici sont en partie issus des analyses présentées pendant ce colloque. En couvrant une période chronologique s'étendant du XVIII^e au XX^e siècles, elles proposent des regards inédits sur les relations entre l'architecture, son environnement et son décor intérieur, donnant une certaine idée de l'architecture pensée comme un « art total » dont la notion se pense et se concrétise bien avant le XX^e siècle.

Bien étudiée pour la période de l'Art nouveau, la notion d'art total s'impose sur un temps relativement long. Si, sur bien des points, les chefs d'œuvre de l'architecture baroque romaine du XVII^e siècle relèvent déjà de ce souci d'associer en un ensemble cohérent, architecture, espace intérieur et décor, la notion n'apparaît clairement dans les traités d'architecture qu'à la fin du XVIII^e siècle. L'idée d'une unité décorative dans les espaces d'habitation incluant l'ameublement est alors préconisée par les architectes. Dans son texte, Aziza Gril-Mariotte montre que l'art total était bien au cœur des préoccupations de nombre d'architectes du XVIII^e siècle. Ceux-ci entendaient ainsi proposer un plus grand confort dans les espaces privés. L'article met en outre en lumière le fait que les architectes n'étaient pas seuls pour donner naissance à ces œuvres dans lesquelles architecture et décor forment une parfaite harmonie. Le tapissier, en ce qu'il intervient dans l'introduction de tissus, dont l'usage se généralise à cette époque, y apparaît comme un acteur essentiel de la création des intérieurs au XVIII^e siècle. Cécile Modanese propose, si l'on peut dire, de « prendre du champ » en considérant non plus l'architecture et ce qu'elle contient, mais le jardin comme un écrin pensé pour mettre en valeur la demeure qu'il entoure. Ce phénomène, déjà bien connu et étudié pour les vastes résidences aristocratiques de l'Ancien Régime, est ici envisagé à partir d'exemples de jardins élaborés autour de maisons bourgeoises en Alsace. L'article s'attache à montrer le soin méticuleux avec lequel, tout au long du XIX^e siècle, les différentes essences de végétaux étaient choisies et sélectionnées pour créer des cadres en harmonie avec l'architecture.

Au milieu du XIX^e siècle, Richard Wagner donne pour le spectacle lyrique une définition du *Gesamtkunstwerk* où musique, livret, décor, costumes devaient

³ Organisé par Hervé Doucet et Aziza Gril-Mariotte, ce colloque avait été élaboré avec l'aide d'un conseil scientifique composé de : Anne-Marie Châtelet (professeur d'histoire et culture architecturales à l'École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg), Christine Peltre (professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Strasbourg), Rossella Froissart (professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Aix-Marseille), Jérémie Cerman (maître de conférences en histoire de l'art contemporain à Sorbonne université) et Gilles Marseille (maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lorraine).

œuvrer de concert à l'effet d'ensemble. Certains théoriciens de l'architecture ont adopté le concept formulé par le grand compositeur et sont parvenus à l'adapter à l'espace domestique. Eugène Viollet-le-Duc y apporta sa contribution lorsque, s'appuyant sur une analyse des créations monumentales du Moyen Âge, il affirma la primauté de l'architecture à laquelle étaient soumises peinture et sculpture⁴. C'est bien à la fin du XIX^e siècle que s'impose l'adéquation entre l'habitat et son décor intérieur – des revêtements muraux au mobilier, en passant par les arts de la table. Depuis l'énoncé de William Morris en 1889 selon lequel « la véritable unité de l'art est un bâtiment avec tout son mobilier et toutes ses ornements⁵ », les architectes et les décorateurs n'ont cessé de revendiquer cette conception de la création. En parallèle de ces débats théoriques, force est de constater, au cours du XIX^e siècle, le rapprochement des professions d'architecte et de celle de décorateur, qui ne tarde pas à être qualifié d'ensemblier. Ce rapprochement s'explique par la réforme de l'enseignement artistique. À la suite des critiques, parfois virulentes, émises à l'encontre de la production d'arts décoratifs telle qu'elle a été présentée à la première Exposition universelle de Londres en 1851, dans toutes les grandes nations industrialisées d'Europe est rapidement apparue nécessaire la réforme de l'enseignement dispensé aux créateurs de modèles. C'est bien dans ce contexte que furent créées plusieurs écoles nouvelles à Bruxelles et dans sa banlieue sur lesquelles Daniela Prina propose ici un regard neuf. La création de ces lieux de formation précède de quelques années l'éclosion, dans la capitale Belge, d'un centre majeur de l'Art nouveau européen. Peut-être d'ailleurs faut-il voir dans le rapprochement alors opéré entre les formations d'architecte et de décorateur, les ferments sur lesquels ont pu prospérer les idéaux de l'Art nouveau.

L'art total, autrement appelé « art dans tout » est sans conteste l'une des principales préoccupations partagées par tous les acteurs de l'Art nouveau. Ceux-ci avaient pour objectif de créer des œuvres qui soient le reflet de leur époque. Il s'agissait alors de rompre de la manière la plus franche avec l'éclectisme en vogue dans les intérieurs bourgeois afin de créer des ensembles conformes aux critères de confort et à l'esthétique du temps. La Villa Diebold dont Laura Zeitler propose ici la découverte est l'une de ces œuvres caractéristiques de l'avant-garde du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Construite à Ålesund, en Norvège, cette villa montre comment l'Art nouveau s'est largement développé en Europe et a pris, dans chacune des villes où il s'est implanté, des accents spécifiques empreints d'une culture, d'une histoire, de traditions locales auxquelles les artistes d'alors souhaitaient donner une nouvelle actualité. Si le décor intérieur de la villa a malheureusement en grande partie disparu, des motifs issus des traditions populaires se retrouvent tant à l'extérieur que dans

⁴ À ce sujet voir Rossella FROISSART, *L'Art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, CNRS Éditions, 2004.

⁵ Cette définition est donnée lors de la conférence *L'Art et l'Artisanat aujourd'hui*, à Édimbourg, le 30 octobre 1889 pour « l'Association nationale pour le progrès de l'art ».

certains détails préservés de l'intérieur et témoignent de cette vogue « viking » qui caractérise l'Art nouveau scandinave. Particulièrement exotique aux yeux des critiques du sud de l'Europe, celui-ci reçut un accueil des plus chaleureux à l'exposition universelle de Paris en 1900.

À la même époque, la scène architecturale viennoise est dominée par la figure d'Otto Wagner. À la fois praticien, théoricien et enseignant, son action dépasse largement le cadre de l'Art nouveau. Son ambition était de donner corps à une architecture moderne qu'il s'attacha à définir dans l'un de ses ouvrages les plus fameux : « [...] l'unique fondement de la création artistique doit être la vie moderne⁶ », y déclare-t-il. Pour lui, l'architecte devait être au service de cette modernité, une modernité qui n'était pas un parti-pris esthétique mais un moyen d'offrir un cadre conforme aux modes de vie de l'époque. Adolf Loos reconnaissait et saluait le talent de Wagner qui était à ses yeux l'un des rares architectes à avoir su donner une forme rationnelle aux meubles qu'il créait :

Otto Wagner possède une qualité que je n'ai encore rencontrée que chez quelques architectes anglais et américains : il sait oublier qu'il est architecte et se glisser dans la peau d'un artisan. S'il fait un verre à eau, il pense comme un souffleur de verre, comme un tailleur de verre. S'il fait un lit en laiton, il pense, il sent comme un ouvrier qui travaille le laiton. Tout le reste, son immense talent d'architecte, il le laisse de côté. Une seule chose ne le quitte jamais : sa nature d'artiste⁷.

Pour autant, Loos fut l'un de ceux qui, très tôt, et avec le plus de virulence, rejeta l'Art nouveau. Il condamna fermement la recherche d'ornements nouveaux à laquelle se consacraient nombre de ses compatriotes, et en particulier les élèves de Wagner. Faut-il en conclure que l'auteur de *Crime et Ornement* abandonnait à d'autres la décoration intérieure des projets architecturaux qu'il élaborait ? Comme Cécile Poulot le montre dans ce volume, il n'en était rien. Loos accordait un soin méticuleux aux moindres détails des espaces domestiques qu'il concevait, sans pour autant dessiner lui-même chaque pièce de mobilier ou tous les objets d'art qu'il sélectionnait pour les intérieurs de ses créations.

Ce souci de cohérence esthétique entre le cadre architectural et toutes les composantes de son décor était partagé par les principaux acteurs du Mouvement moderne. En témoignent les recherches – individuelles ou en collaborations – d'architectes de renom comme Le Corbusier, Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe, pour ne citer que les plus célèbres. Les meubles qu'il créèrent dans le courant des années 1920 aux structures métalliques

⁶ Otto WAGNER, *Architecture moderne et autres écrits*, trad. fr. par Sylvie Pizzuti, Bruxelles, Mardaga, p. 35.

⁷ Adolf LOOS, « Les intérieurs de la Rotonde », dans *Idem, Paroles dans le vide. Chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du jubilé (1898)*, Paris, Ivrea, 1994, p. 33.

tubulaires semblent illustrer à merveille les propos écrit par Wagner dans la dernière décennie du XIX^e siècle :

Toute création nouvelle, si elle veut être vraiment nouvelle, doit répondre aux exigences de notre époque et s'adapter aux nouveaux matériaux, elle doit exprimer de la meilleure façon possible notre mentalité de démocrates et notre maturité de citoyen ; elle doit tenir compte des énormes conquêtes techniques et économiques ainsi que de l'esprit pratique qui caractérise l'homme moderne⁸.

À la suite des grands noms du Mouvement moderne, la volonté de créer des espaces dans lesquels tout serait maîtrisé – du volume architectural au mobilier utilisé – a été partagée par nombre d'architectes issus des différents mouvements qui se sont succédé tout au long du XX^e siècle. Ainsi peut-on retracer une histoire longue qui, depuis Charles Percier⁹ jusqu'à Zaha Hadid¹⁰ en passant par Gio Ponti¹¹, montre que les architectes ont œuvré à la conception d'espaces dans lesquels toutes les échelles sont prises en compte dans un souci de cohérence esthétique et se sont impliqués dans des projets relevant du décor intérieur, des arts décoratifs et du Design¹². À ce titre, l'exposition qui s'est tenue à la Cité de l'architecture et du patrimoine en 2019, intitulée *Le mobilier d'architecte 1960-2000*, a permis de faire découvrir au grand public une production d'architectes contemporains qui ne relève pas du bâti.

D'un autre côté, certaines personnalités issues du monde des arts décoratifs se sont intéressées à la conception architecturale et ont ainsi été également des acteurs essentiels de la réalisation d'œuvre d'art total. Paola Cordera propose une étude de la carrière d'Eugénio Quarti mettant en évidence l'éventail de ses préoccupations, allant de l'objet à la conception globale d'un espace, et son souci de donner naissance à des créations qui, grâce à l'industrialisation de la production, soient à même de toucher le plus grand nombre. Force est de constater que l'évolution du métier de décorateur-ensemblier suit, au cours des premières décennies du XX^e siècle, un cheminement parallèle dans tous les pays européens. Eugénio Quarti et Maurice Dufène ont eu des carrières qui peuvent être comparées sur bien des points. C'est au second que Jérémie Cerman consacre un article dans la rubrique « Autour d'une source ». En effet, grâce à la découverte inopinée d'un fonds de quelques photographies rassemblées dans le casier archéologique de la Ville de

⁸ O. WAGNER, *Architecture moderne...*, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Jean-Philippe GARRIC et Vincent COCHET, *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2017.

¹⁰ Qui s'est également intéressée au domaine de la mode en créant notamment des modèles de chaussures.

¹¹ La très belle exposition *Tutto Ponti, Gio Ponti archi-designer* du Musée des arts décoratifs de Paris du 19 octobre 2018 au 10 février 2019.

¹² En 1995, Jean Nouvel créa Jean Nouvel Design (JND), un atelier parallèle à sa société d'architecture. Voir : Maxime GASNIER, « Jean Nouvel Design, de l'architecture à l'objet radicalisé », *archistorm*, n° 72, mai-juin 2015, p. 136-140.

Paris, une nouvelle facette de Maurice Dufrene a pu être mise en lumière. L'analyse de ces documents inédits permet d'éclairer d'un jour nouveau l'activité de cet important décorateur des premières décennies du xx^e siècle. En pendant donc des architectes, les décorateurs et designers, par leur travail sur l'espace, s'approchent du domaine de prédilection de l'architecte rendant toujours plus poreuse les deux activités. De ce point de vue, la personnalité de Jean Prouvé est particulièrement révélatrice. Formé à la ferronnerie d'art au sein de l'école des beaux-arts de Nancy que dirigeait son père, Victor Prouvé, l'un des membres éminents de L'École de Nancy – et, à ce titre, zéléateur de l'œuvre d'art total et militant actif de l'abandon de la hiérarchie traditionnelle des arts – il collabora dans un premier temps avec des architectes pour la réalisation d'éléments de second œuvre avant de créer des pièces de mobilier et de concevoir des œuvres architecturales qui ont en commun l'usage du métal et le même souci de reposer sur des structures à la fois rationnelles et innovantes¹³.

L'article de Béatrice Grondin se penche sur la porosité des activités de l'architecte et du décorateur dans les années 1950 et 1960. Elle examine plus particulièrement l'attitude qui a été celle de la Société des Artistes Décorateurs (SAD) au cours de ces deux décennies. Aujourd'hui encore, les ponts jetés entre l'activité de l'architecte et celle du décorateur sont nombreux et certaines personnalités les franchissent avec aisance. D'abord diplômé de l'école Camondo en 1973 avant d'être agrégé en architecture en 1993, Jean-Michel Wilmotte poursuit une carrière qui lui a permis d'aborder des échelles variées. D'autres personnalités telles Philippe Starck¹⁴, les frères Ronan et Erwan Bouroullec¹⁵ ou encore Matali Crasset sont peut-être connues du grand public essentiellement pour leur activité de Designer. Ceci ne les empêche pas de s'impliquer dans des projets qui relèvent de l'architecture. Ce qui est tout à fait intéressant c'est que, par-delà l'échelle architecturale, certains de ces créateurs s'affirment sensibles à l'échelle urbaine. Pour ne citer qu'un exemple très récent : les quatre fontaines conçues par les frères Bouroullec pour la place de l'Étoile à Paris, qui ont été inaugurées le 12 mars 2019, participent du renouvellement profond de cet espace urbain particulièrement symbolique.

On le voit, ce numéro de *Source(s)* touche un domaine riche qui s'inscrit dans une histoire longue dont l'écriture est en train de se faire. Gageons que les textes rassemblés dans ce numéro sauront, à leur tour, susciter de nouvelles recherches !

¹³ Voir notamment : Claire STOULLIG et Catherine COLEY (dir.), *Jean Prouvé*, Paris/Nancy, Somogy éditions d'art/Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2012.

¹⁴ Franco BERTONI, *Philippe Starck, l'architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994.

¹⁵ Deux des quatre expositions qui leur ont été récemment consacrées à Rennes renvoient clairement au monde de l'architecture : *Réveries urbaines* et le kiosque installé dans la cour du parlement de Bretagne (du 25 mars au 28 août 2016).

*L'ARCHITECTE ET LE TISSU OU COMMENT LE DÉCOR TEXTILE A PARTICIPÉ À
LA NOTION D'UNITÉ DÉCORATIVE DANS LES INTÉRIEURS AU XVIII^E SIÈCLE*

Aziza GRIL-MARIOTTE

Les décorations intérieures des appartements sont à présent à Paris une partie considérable de l'architecture ; elles font négliger la décoration extérieure, non seulement des maisons particulières, mais encore des palais & des édifices publics qui doivent être distingués des maisons des marchands & des artisans¹.

Au XVIII^e siècle, l'architecture privée est marquée par un intérêt grandissant pour la distribution et la décoration intérieure. En 1738, l'aménagement des petits appartements de Louis XV à Versailles annonce une prise en considération de nouveaux critères où l'embellissement s'accompagne d'une recherche de confort. La manière d'habiter évolue entre appartement d'apparat et pièces à vivre plus intimes, les intérieurs les plus prestigieux revendiquent cette distinction entre espaces publics et privés². Dans la première moitié du siècle, les livres d'architecture contribuent à diffuser ces préceptes dans les aménagements et les constructions parisiennes pour l'aristocratie³. Les publications des architectes attestent des préoccupations décoratives dans la conception des intérieurs, les lambris sculptés sont ainsi appréhendés selon l'usage des pièces et les préconisations tiennent compte de l'ameublement, proposant une intégration du mobilier dans les lambris⁴. Les architectes

¹ Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, Paris, Chez Guillaume Cavelier, 1745, p. 41.

² Norbert ELIAS, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974/Flammarion, 1985, (édition originale en allemand, 1969), p. 28-35.

³ Charles-Étienne BRISEUX, *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes, tant pour les maisons de particuliers que pour les palais*, Paris, Chez Jombert, 1728 ; Jacques-François BLONDEL, *Traité d'architecture dans le goût moderne. De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Chez Jombert, 2 vol., 1737-1738 ; Germain BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, Paris, Chez Guillaume Cavelier, 1745.

⁴ J.-F. BLONDEL, *Traité d'architecture dans le goût moderne...*, *op. cit.*, t. II, part. II, p. 103 ; G. BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, *op. cit.*, p. 41.

s'intéressent à l'aménagement intérieur et revendiquent le métier de décorateur alors que d'anciens hôtels particuliers font l'objet de chantiers pour suivre les dernières modes en matière de décoration⁵ :

Après la distribution des appartements, la décoration intérieure est peut-être la partie la plus véritablement intéressante de l'Architecture, & celle qui a éprouvé le plus de révolution depuis un siècle. Il faut pour s'en acquitter avec succès, être plus instruit qu'un Architecte ordinaire, se connaître en général aux Beaux-Arts, & savoir choisir les Artistes dans chaque genre qui doivent concourir à son exécution⁶.

Les chercheurs ont depuis longtemps montré l'importance du décor dans les architectures prestigieuses liées à l'exercice du pouvoir et les hôtels particuliers au XVIII^e siècle dans le contexte de l'essor des arts décoratifs parisiens⁷. Alors que les architectes accordent une attention nouvelle à l'utilisation des étoffes dans l'embellissement des appartements, selon les principes d'harmonie et d'ensemble, la question du décor reste appréhendée du seul point de vue de l'architecte et du « sculpteur d'ornements », artisan de l'aménagement des lambris⁸. Tout au long du XVIII^e siècle, les étoffes dans les intérieurs participent de la recherche de confort et des modes décoratives. Auparavant réservées aux intérieurs les plus riches où les étoffes concourent à la recherche décorative, l'essor de l'industrie textile encourage ces pratiques, même dans les intérieurs plus modestes où objets et meubles augmentent⁹. Décorer son intérieur avec des produits de dernière mode nécessite un certain niveau d'éducation et de moyens, impliquant le recours aux tapissiers, acteurs indispensables du décor textile dans l'aménagement des salons et des chambres, rarement étudiés, sans doute parce que les vestiges n'en conservent pas traces¹⁰.

⁵ On peut citer l'exemple le plus connu de l'hôtel de Soubise, reconstruit dans la seconde moitié du XVII^e siècle, qui fait l'objet de plusieurs réaménagements au début du siècle, avant que Germain Boffrand réalise la décoration dans le style rocaille des appartements entre 1735 et 1740, *Ibid.*, p. 97-99.

⁶ Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des maisons*, Paris, Chez Desaint, 1777, t. V, p. 1.

⁷ Michel GALLET, *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*, Paris, Éditions du Temps, 1964 ; Katie SCOTT, *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, Londres, Yale University Press, 1995 ; Pierre VERLET, *La Maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg, Office du Livre, 1966. À l'échelle européenne voir : Matthieu LETT, Carl MAGNUSSON et Léonie MARQUAILLE (dir.), *Décor et architecture (XIV^e-XVIII^e siècles) : entre union et séparation des arts*, Berne, Peter Lang, 2020.

⁸ Bruno PONS, *De Paris à Versailles : 1699-1736, les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Presses de l'Université, 1986. Parmi les nombreux travaux consacrés aux sculpteurs et ornemanistes au XVIII^e siècle, citons Carl MAGNUSSON, « La décoration intérieure au XVIII^e siècle : l'architecte et le sculpteur », *Études de lettres*, n° 1, 2009, p. 57-78 ; Xavier SALMON et Côme FABRE, *Sculpter pour Louis XV, Jacques Verberckx ou l'art du lambris à Fontainebleau*, Paris, Fatou, 2012.

⁹ Annick PARDAILHE-GALABRUN, *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 276.

¹⁰ On peut néanmoins citer les travaux de Pierre VERLET et notamment, « Notes sur quelques tapissiers parisiens du XVIII^e siècle », *Furniture History*, vol. XXI (« Studies in the History of

Pourtant, les commandes aux manufactures, les achats chez les marchands merciers parisiens et l'intervention des tapissiers sont révélateurs d'une idée du décor dont la vogue se propage dans les intérieurs dès la fin du XVII^e siècle. La consommation des étoffes à la cour, chez le roi et dans son entourage, offre un aperçu de la hiérarchie exprimée par les décors textiles, en suivant les contraintes de l'étiquette. Les archives de la maison du roi, particulièrement bien documentées pour le XVIII^e siècle, témoignent des pratiques et de l'importance accrue des étoffes dans les aménagements successifs des résidences royales. Pour appréhender l'importance des étoffes dans la décoration au XVIII^e siècle, les traités d'architectures offrent des éléments de réponses, ainsi que les pratiques des tapissiers dont l'activité montre leur rôle dans l'élaboration du décor et de la notion d'unité décorative.

Les étoffes dans l'ameublement, entre préconisations et pratiques décoratives

Le textile a toujours tenu une place importante dans la décoration des intérieurs les plus aisés. Depuis la fin du Moyen Âge, les tapisseries sont employées comme élément de décor et pour lutter contre le froid, l'humidité et les courants d'air. Au XVII^e siècle, l'essor de l'industrie textile en France entraîne une diversification des étoffes d'ameublement, mais les riches brocarts, les damas et velours ciselés restent des produits de luxe, réservés aux intérieurs les plus riches. Les tapisseries sont encore très présentes dans les demeures, productions des manufactures royales de Beauvais et des Gobelins pour les plus fortunés et tapisseries de Bergame pour les intérieurs modestes. Elles continuent d'être employées, mais ne sont plus, comme au siècle précédent, de grandes tentures couvrant l'ensemble des murs et destinées autant à protéger du froid qu'à décorer les pièces d'apparat. Si leur aspect décoratif prime désormais, leurs dimensions se réduisent, tandis que leur usage et leurs sujets restent dépendant de la peinture.

La hiérarchie sociale est alors visible selon la qualité des tapisseries, leurs dimensions et leurs dessins, composés de cycles figuratifs pour les plus prestigieuses et de végétaux pour les productions ordinaires. Au XVIII^e siècle, les tapisseries figuratives sont des éléments de décorations très présents dans les inventaires après-décès, leur usage ne se limite plus aux intérieurs luxueux, le recyclage qui accompagne le phénomène de consommation entraînant une diffusion de ces étoffes dans les pièces secondaires de la maison ou dans les intérieurs moins aisés. La consommation sous le signe des apparences s'étend aux bourgeois et aux artisans des villes, la décoration murale reste un luxe qui

Furniture and Design », 1985, p. 19-31 ; Svend ERIKSEN, *Louis Delanois : menuisier en sièges (1731-1792)*, Paris, F. de Nobele, 1968, p. 25-26 ; Peter THORNTON, *Authentic decor : the domestic interior, 1620-1920*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1984.

devient, selon les étoffes, abordable¹¹. L'heure est désormais aux intérieurs confortables et intimes dans lesquels les étoffes contribuent à une nouvelle définition du bien-être. Le textile fait déjà partie de l'ameublement (rideaux de fenêtres, pentes de lit, portières, tentures, draperies, paravents, écrans de cheminée) mais il faut attendre les années 1760 pour que l'usage des tissus muraux s'impose un peu partout, remplaçant les tapisseries et donnant lieu à une véritable mode décorative¹². Au XVIII^e siècle, l'introduction des lambris sculptés modifie l'utilisation des tapisseries ou des étoffes qui, après avoir revêtues des murs entiers, s'intègrent maintenant à l'intérieur des boiseries :

Il se fait deux sortes de lambris, les uns se nomment lambris d'appui, & les autres lambris de hauteur. Les lambris d'appui ont ordinairement la hauteur des appartements de croisées, quelques fois on se conforme à la hauteur des tapisseries, on leur donne un pouce d'épaisseur, & on les orne selon la beauté des appartements. On fait les lambris en hauteur conformément aux desseins qu'en donne l'architecte ; ces sortes de lambris sont plus ou moins riches, selon la richesse des appartements¹³.

L'architecte Jacques-François Blondel regrette cet usage car « tous les meubles qui se font d'une même étoffe, forment un ensemble, dont l'uniformité est agréable, ainsi qu'on le pratiquait souvent dans le dernier siècle, où les lambris étaient si peu en usage¹⁴ ». Le meuble, c'est-à-dire l'ameublement complet d'une pièce ou d'un appartement, devient d'un usage courant, une même étoffe pouvant être utilisée pour les rideaux aux fenêtres, le lit à la duchesse avec ses tentures, le revêtement des murs, des fauteuils et des chaises. Les architectes s'accordent sur les préconisations du décor textile dans les intérieurs qui accompagnent le développement des appartements privés et la recherche de confort en multipliant les petites pièces. Les tentures de tapisseries, en particulier les productions des Gobelins, conservent leur rôle de prestige pour les appartements de parade. En 1738, Blondel dans son *Traité d'architecture dans le goût moderne* recommande leur emploi pour la décoration des « chambres de parade » :

De toutes les pièces qui composent un appartement de parade, il n'en est point qui exigent plus de richesse, de bon goût & de régularité que celles-ci. Le nom qu'on leur donne, doit s'entendre de leur décoration, de l'assortiment des meubles, de la symétrie des glaces, des tableaux & autres ornements qui doivent y être placés avec une parfaite intelligence. Quoique la richesse semble ici être autorisée, elle ne demande pas moins qu'on y observe des repos entre chacune des parties supérieures qui composent leur décoration (...). Dans la Planche 82 on voit la

¹¹ Daniel ROCHE, *Le peuple de Paris*, Paris, Fayard, 1998 (éd. augmentée ; éd. originale 1981), p. 205-207.

¹² A. PARDAILHÉ-GALABRUN, *La naissance de l'intime*, op. cit., p. 370-371.

¹³ Charles-Étienne BRISEUX, *Architecture moderne...*, op. cit., t. I, p. 90.

¹⁴ Jacques-François BLONDEL, *L'Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils*, Paris, Jombert, 1752-1756, t. I, p. 122.

décoration de cet alcôve & celle du lit que j'ai tenu fort orné & placé sur un fond de tapisserie posé sur un lambris d'appui, l'usage n'étant pas de revêtir de menuiserie toute la hauteur des murs contre lesquels un lit de parade est adossé : j'en ai usé ainsi sur les côtés qui forment la profondeur de l'alcôve, afin d'en détacher la décoration d'avec celle du dedans de la chambre, qui est toute de menuiserie¹⁵.

Les architectes se font l'écho de l'engouement pour les riches étoffes d'ameublement dont le commerce se développe chez les merciers de la capitale¹⁶. Les brocarts et velours qui ont eu la faveur des intérieurs royaux sous Louis XIV, sont désormais employés dans les hôtels particuliers parisiens. Cette évolution se perçoit au milieu du siècle dans les traités d'architecture, elle explique le glissement sémantique du terme tapisserie qui s'emploie désormais pour désigner tous les revêtements des murs qu'il s'agisse d'étoffes ou de « papier tenture », c'est-à-dire de papier peint.

Les murs des chambres sont ordinairement couverts de tapisseries représentant des histoires, des paysages, ou d'autres sujets ; les belles tapisseries sont rares, & lorsqu'elles sont bien dessinées, on ne doit point les couvrir de tableaux qui souvent sont mauvais ou médiocres. Quelquefois elles sont de velours ou d'autres étoffes de différentes couleurs pour l'hiver, & de taffetas pour l'été, qui y donnent un air de fraîcheur & y distinguent les saisons : sur ces sortes de tapisseries on peut mettre des tableaux : mais en général il ne faut pas mettre de mauvais ornements lorsqu'on peut s'en passer ; il faut même éviter de les placer avec profusion & sans fonds sur ces tapisseries d'étoffes ; une chambre ne doit pas ressembler à un magasin de marchand¹⁷.

Entre la définition donnée par Furetière en 1690 et l'article de l'*Encyclopédie*, les dictionnaires attestent de cette évolution. Chez Furetière, les tapisseries servent « à parer une chambre et à en cacher les murailles » :

On fait des tapisseries de haute & basse lice, au métier avec de la laine, de la soie ; & on les rehausse d'or et d'argent. La manufacture des tapisseries des Gobelins est une chose merveilleuse, aussi bien que celles de la Savonnerie. Celles des Flandres, d'Oudenaarde, d'Auvergne, sont infiniment au-dessous [...]. Les tapisseries des pauvres sont de Rouen, de Bergame, faites de fil, de laine, & de coton¹⁸.

¹⁵ J.-F. BLONDEL, *Traité d'architecture*, op. cit., t. II, partie II, p. 109-110.

¹⁶ Carolyn SARGENTSON, *Merchants and luxury markets : the marchands merciers of eighteenth century Paris*, Londres, Victoria & Albert Museum/J. Paul Gerry Museum, 1996 ; Natacha COQUERY, *L'hôtel aristocratique, le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, publications de la Sorbonne, 1998, p. 63-65 ; Rose-Marie HERDA-MOUSSEAU (dir.), *La Fabrique du luxe. Les marchands merciers parisiens au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition du musée Cognacq-Jay (29 septembre 2018 - 27 janvier 2019), Paris, Paris Musées, 2018.

¹⁷ G. BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, op. cit., p. 42.

¹⁸ Antoine FURETIÈRE, *Essais d'un dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, ect.*, La Haye/Rotterdam, 1690 (2^e édition), t. II, art. « tapisserie ».

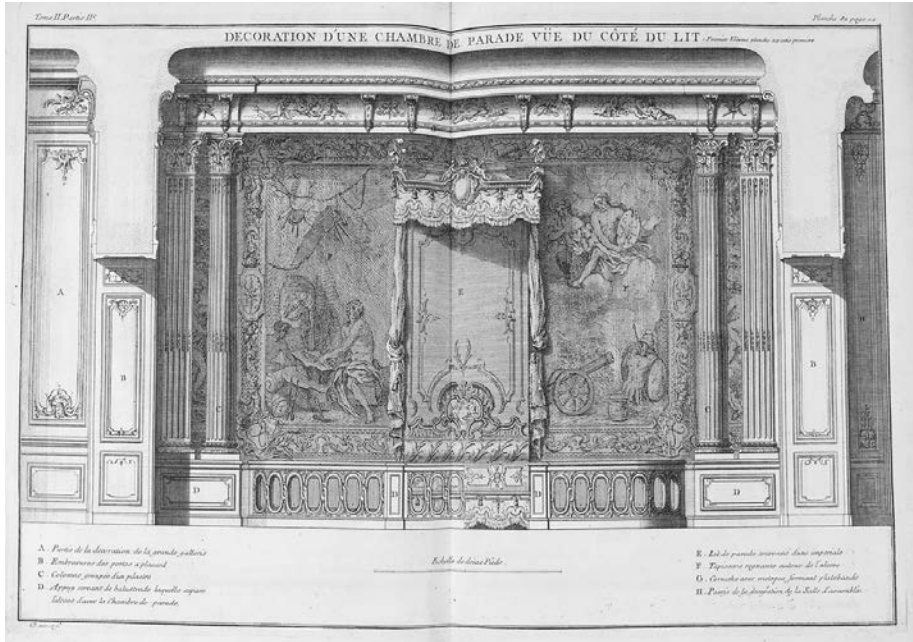


Fig. 1 : Jacques-François Blondel, *Traité d'architecture dans le goût moderne. De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, 1738, tome II, planche 82.

Au xvii^e siècle, le terme tapisserie est réservé au tissage des lainages sur les métiers et inclut les productions très simples, connues sous le nom de « tapisseries de Bergame ». Les inventaires après-décès attestent d'un usage très répandu de ces étoffes dans les intérieurs de la capitale qui sont progressivement remplacés par des toiles peintes et du papier peint¹⁹. En 1741, Savary des Bruslons tient compte de l'évolution de l'usage du mot tapisserie :

pièce d'étoffe ou d'ouvrage, qui sert à parer une chambre, ou quelqu'autre appartement d'une maison, ce avec quoi on en couvre les murailles. Cette sorte d'ameublement se peut faire de toutes espèces d'étoffes, comme de velours, de damas, de brocards, de brocatelle, de satin de Bruges, de calmande, de cadis, *etc.* ; mais quoique toutes ces étoffes taillées & montées se nomment tapisseries, ce qu'on doit néanmoins appeler ainsi ne sont que les hautes & basses lisses, les bergames²⁰.

¹⁹ D. ROCHE, *Le peuple*, *op. cit.*, p. 206. Dans les intérieurs de domestiques, alors que les tapisseries représentent 98% des étoffes entre 1695 et 1715, cette part diminue jusqu'à 42% entre 1775 et 1790 tandis que les toiles peintes sont représentées à hauteur de 12% et 25% pour les papiers peints.

²⁰ Jacques SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel de commerce*, Paris, Chez la Veuve Estienne, 1741 (nouvelle édition), t. III, p. 319.

Dans les intérieurs aisés, le développement des appartements privés et la multiplication des petites pièces où les décors sont plus simples que dans les espaces d'apparat et de réception, entraîne un besoin accru d'étoffes. Les descriptions d'intérieurs consignées dans les inventaires après décès rendent compte de la prodigieuse variété des étoffes employées en ameublement. L'attention désormais accordée à la décoration des intérieurs se traduit par l'harmonisation des tissus dans les pièces, pratique qui se répand jusque dans les couches populaires, la richesse et la qualité des étoffes faisant la différence²¹. La question de l'unité décorative est une préoccupation que partagent architectes et tapissiers :

En assortissant plusieurs pièces d'étoffes, soit en Damas ou autres étoffes à fleurs il arrive souvent que les dessins sont plus ou moins grands, ce qui rend difficile le rapport des fleurs. Autre difficulté quand les nuances du fond & des fleurs diffèrent d'une pièce d'étoffe à une autre pièce ; si on ne peut éviter ces inconvénients, il faut au moins examiner si ces pièces séparées pourront produire la quantité dont on a besoin pour les différentes parties des meubles, & si, étant réunies ensemble, elles ne présentent rien de choquant à la vue²².

Tout au long du siècle, les étoffes participent à une nouvelle définition de l'art de vivre dans laquelle l'unité du décor se caractérise par l'essor des pièces textiles mais il faut attendre les années 1760 pour que l'usage des tissus muraux s'impose un peu partout à la place des tapisseries, donnant lieu à une mode décorative qui n'est plus réservée qu'aux intérieurs des élites.

Les acteurs du décor textile

Dans l'ameublement des intérieurs, les tissus ne servent pas seulement à remplacer les tapisseries moins à la mode ou à confectionner des lits mais sont employés pour de nombreux éléments – rideaux de fenêtres, pentes, cantonnières et bonnes grâces des lits, portières, tentures, draperies, paravents, écrans de cheminée – qui donnent au décor textile un rôle dans l'idée d'assortiment et d'unité décorative²³. Ces usages variés impliquent l'intervention d'autres acteurs dans la décoration des pièces que les traditionnels métiers d'architecte et de sculpteur d'ornements. Le décor textile rend le tapissier

²¹ A. PARDAILHE-GALABRUN, *La naissance de l'intime...*, op. cit., p. 376.

²² Jean-François BIMONT, *Principes de l'art du tapissier, ouvrage utile aux gens de la profession et à ceux qui les emploient*, Paris, Imp. Lottin, 1770 (rééd. augmentée du *Manuel des tapissiers*, 1766), p. 10-11. Cet ouvrage est repris dans *L'Encyclopédie méthodique, arts et métiers mécaniques*, Paris, Chez Panckoucke, 1782-1791, t. VIII, p. 61-85, article « Art du tapissier ».

²³ En 1750, l'exemple du velours cramoisi employé pour recouvrir « la lunette de la chaise de commodité du roi » est à cet égard significatif de l'importance des étoffes dans la recherche de confort. Archives Nationales (désormais AN), série O1, registre 3562, « Mémoire des étoffes qui ont été employées au garde-meuble de Versailles aux meubles qu'on a faits de neuf et ceux qu'on a raccommodé pendant les six premiers mois de l'année 1750 ».

indispensable et son absence dans les écrits des architectes ne doit pas nous tromper sur son rôle dans l'embellissement des intérieurs alors que l'emploi des étoffes progresse pendant tout le siècle²⁴. La publication en 1766 d'un traité par le maître tapissier Jean-François Bimont est révélateur de la place qu'il a désormais acquise dans l'artisanat du luxe²⁵. Mercier, dans son *Tableau de Paris*, constate : « Quand une maison est bâtie, rien n'est fait encore ; on n'est pas au quart de la dépense²⁶ ». Le tapissier arrive juste après le menuisier et avant « le peintre, le doreur, le sculpteur, l'ébéniste », cette énumération des artisans correspond à l'importance du décor dont Mercier dénonce le coût, constatant qu'on « a donné aux ameublements une magnificence surabondante & déplacée ». André-Jacob Roubo dans *L'art du menuisier en meubles* constate :

[Les] meubles étant variées à l'infini, & étant sujettes à des changements considérables, soit dans leurs formes soit dans leur décoration, laquelle change tous les jours à raison des différents besoins, qui semblent augmenter avec la puissance de les satisfaire ; de sorte que soit esprit d'inconstance ou de mode, soit enfin le besoin qu'ont les ouvriers de travailler, on voit paraître tous les jours des meubles nouveaux, ou bien qui sont d'une forme différente de l'ordinaire, auxquels on donne des noms étrangers & extraordinaire, afin d'en avoir plus de débit²⁷.

L'implication du tapissier dans la conception du décor reste changeante, entre un ouvrier spécialisé exécutant le projet de l'architecte et/ou celui du commanditaire et le tapissier, « marchand qui vend, qui fait ou qui tend des tapisseries, ou des meubles », devenant un prescripteur de mode²⁸. Les travaux des historiens ont permis de mieux connaître son rôle. Pierre Verlet distingue deux catégories pour un artisan dont les travaux sont variés : les tapissiers garnisseurs de meubles et les tapissiers responsables de la préparation des étoffes et de leur mise en œuvre sur les murs, les lits, rideaux et cantonnières aux fenêtres, portières²⁹. Cette deuxième catégorie montre comment le tapissier est devenu un véritable décorateur en étoffes. Natacha Coquery, en étudiant le

²⁴ La corporation des tapissiers est issue de la fusion au début du xvii^e siècle des maîtres liciers et courtépointiers. La création des manufactures royales contribua à modifier leurs statuts en 1636, puis en 1719, les tapissiers devenaient ainsi des décorateurs et des matelassiers, rejoint en 1776 par les fripiers en meubles et les miroitiers. René de LESPINASSE, *Histoire générale de Paris. Les Métiers et Corporations de la ville de Paris*, t. II : xiv^e-xviii^e siècle, orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvrier en métaux, bâtiment et ameublement, Paris, Imprimerie Nationale, 1886, t. VIII, p. 687-691.

²⁵ J.-F. BIMONT, *Principes de l'art du tapissier...*, *op. cit.*

²⁶ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783 (éd. corrigée et augmentée), t. 1, p. 166.

²⁷ André-Jacob ROUBO, *L'art du menuisier, 3ème part. : l'art du menuisier en meubles*, Paris, 1772, p. 600.

²⁸ J. SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire universel de commerce*, *op. cit.*, t. III, p. 319.

²⁹ Pierre VERLET, « Notes sur quelques tapissiers parisiens... », *op. cit.*, p. 19-31. Xavier BONNET, « Claude-François Capin (1727-1789), tapissier ordinaire du roi et du Garde-Meuble de la Couronne : premiers éléments de recherche », mémoire de recherche sous la direction de Christian Baulez, Paris, École du Louvre, 2007.

commerce de l'artisanat à Paris, voit dans le tapissier un personnage polyvalent, à la fois « marchand et artisan, inventeur, réparateur et troqueur » qui joue le rôle d'un décorateur d'intérieur en proposant à une riche clientèle, parisienne et européenne, des objets à la mode³⁰. Il est aussi une sorte de brocanteur, revendant des marchandises de seconde main et contribuant à diffuser auprès d'une clientèle élargie une marchandise qui n'est plus de toute nouveauté mais peut encore servir.

Au XVIII^e siècle, l'emploi des tissus d'ameublement se distingue par une très grande variété qui va bien au-delà des différents usages entre tapisseries murales, rideaux, lits et revêtement des sièges. Le « maître et marchand tapissier » ne se limite pas à un simple artisan, il est l'intermédiaire entre les manufactures textiles et le consommateur, son rôle est de proposer des étoffes en adéquation avec leur usage et avec le niveau social de leur propriétaire.

Parmi les fournisseurs, le tapissier tenait une place importante ; il était chargé de l'ameublement non seulement de l'hôtel à Paris, mais de celui des divers châteaux de province ; il était le tapissier de la famille et il n'était pas étonnant de se voir continuer des clientèles de père en fils³¹.

Le train de vie de la noblesse et de la haute bourgeoisie implique aussi la présence de tapissier parmi le personnel, le « valet de chambre tapissier » s'occupe d'entretenir l'ameublement, de le changer en fonction des besoins et de mettre en place les meubles d'été et d'hiver. Pour satisfaire le renouvellement du meuble deux fois par an, les menuisiers et les tapissiers ont mis au point des systèmes ingénieux, facilitant les transformations de l'ameublement des chambres et des salons au gré des saisons.

On a poussé encore l'industrie jusqu'au point de pouvoir changer d'étoffes, les fauteuils, les canapés, &c, de même que les tapisseries, par le secours de faux fonds & de faux dossiers qui se démontent avec des vis, ou sont attachés avec des tourniquets, de manière qu'il n'y a qu'à appliquer les étoffes selon la diversité des saisons, sans que les fonds occupent le garde-meuble, dont l'on n'a plus besoin que pour conserver les dessus, qui alors se serrent dans des armoires, sous la garde du valet-de-chambre tapissier³².

Sieur Vitel, le valet de chambre tapissier du duc de La Trémoille, est ainsi responsable de la nouvelle décoration lors du déménagement de son maître. Il dirige les ouvriers et s'occupe d'acheter les nouveaux meubles³³. Sa proximité avec ses employeurs facilite son travail, il est à même de choisir les étoffes en

³⁰ Natacha COQUERY, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle : luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2006, p. 162.

³¹ Jules DEVILLE, *Dictionnaire du tapissier critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, C. Claes éditeur, 1878-1880, p. 139.

³² *Ibid.*, p. 123.

³³ N. COQUERY, *L'hôtel aristocratique...*, *op. cit.*, p. 72.

accord avec leur rang. Ce statut de « tapissier-domestique » n'est pas favorable aux innovations esthétiques, alors que le tapissier-marchand est plus à même de proposer de nouvelles étoffes. Parmi les exemples étudiés par Natacha Coquery, la princesse Kinsky montre que la gestion du domaine est confiée à un architecte qui dirige les chantiers de rénovation et règle directement les fournisseurs parmi lesquels les tapissiers³⁴. Les dépenses engagées en menuiserie s'avèrent d'un niveau équivalent à ceux des travaux de tapisserie³⁵. Dans ce cas, le niveau de train de vie nécessite de nombreux fournisseurs et l'architecte, « homme à tout faire », fait appel à divers artisans, il intervient directement dans le choix des étoffes et joue le rôle d'intermédiaire entre le marchand d'étoffes et le tapissier. Alors que le nombre de tapissiers ne fait qu'augmenter - on en dénombre plus de 600 au début du siècle à Paris³⁶ -, leurs travaux dépendent des marchands d'étoffes pour meuble. Les marchands merciers sont les véritables prescripteurs en matière de mode décorative car ils peuvent commander des étoffes pour leur propre compte qu'ils fourniront à leurs meilleurs clients, sans passer par l'intermédiaire du tapissier. Le mercier anglais Sykes fait imprimer à la manufacture de Jouy des mousselines pour son magasin Au Singe-Vert qui est « considérable, situé au premier étage de la maison qui fait l'angle de la place du Palais-Royal, réunit différents genres qui peuvent être divisés en trois classes importantes [...] la troisième forme un magasin très varié et très assorti de toutes espèces de marchandises rares et curieuses³⁷ ». Lorsque les marchands merciers font imprimer leurs propres étoffes, le fabricant est toujours attentif à la disposition des dessins dans la largeur pour tenir compte du travail du tapissier.

Je vous observe que ces coupes sont trop étroites pour l'impression des meubles auxquels vous les destinez. Il faut généralement qu'une toile ait au moins 38 pouces de large en écru et 26 pouces en blanc sans quoi elle ne reçoit pas la totalité du dessin ce qui est un grand inconvénient pour le tapissier qui ne peut le faire rapporter. Il y a des consommateurs qui passent par-dessus cet inconvénient mais j'ai cru devoir vous en faire part³⁸.

Les marchands merciers n'ont pas le monopole du commerce des étoffes. En 1776, les nouveaux statuts élargissent la corporation des tapissiers, aux fripiers en meubles et aux miroitiers. C'est sur le tapissier que repose la mise en œuvre des tissus dans les espaces de la maison, à commencer par le lit : « on comprend un Lit complet dans son ensemble, c'est-à-dire garni de ses

³⁴ *Ibid.*, p. 74.

³⁵ *Ibid.*, p. 134.

³⁶ R. DE LESPINASSE, *Histoire générale de Paris...*, *op. cit.*, p. 691.

³⁷ Luc-Vincent THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, 1787, t. I, p. 223, cité par N. COQUERY, *L'hôtel aristocratique...*, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ Archives nationales du Monde du Travail, fonds Oberkampff, 2003 059 93, « Copie de lettres adressées aux fournisseurs et commerçants », p. 543, courrier du 25 août 1813.

rideaux, de ses matelas en un mot tout l'ensemble de la décoration³⁹ ». Le lit constitue une véritable architecture dans la pièce et contribue à l'importance prise par les étoffes dans le décor intérieur⁴⁰. La présence des étoffes s'étend à toutes les pièces avec les rideaux de croisées, c'est-à-dire de fenêtres, dont la finalité pratique – protéger des courants d'air – se double d'une velléité décorative. Le placement des tissus sur les sièges participe aux préoccupations du décor, la partie artistique du métier se reflète dans la manière dont le tapissier s'empare d'une étoffe pour l'adapter à la forme du mobilier :

La distribution des étoffes qui servent à faire des meubles, leurs propriétés, la préférence qu'elles ont les unes sur les autres, & le pari qu'on peut tirer de chacune, sont les premiers objets des méditations du Tapissier, qui procède avec ordre dans les recherches de son art. De là il passe aux difficultés qui se rencontrent dans les assortiments ; &, ayant trouvé les moyens de les lever, il s'occupe à distribuer les fleurs par l'union & la séparation des lés, soit des étoffes à fleurs, à quadrille, ou rayées, & par l'emploi des bordures. Ce n'est pas à un seul genre d'étoffe qu'il borne ses réflexions, elles s'étendent aussi à toutes sortes de toiles peintes, dont on peut faire de beaux meubles quand on fait en distribuer les parties ou y mettre des cartouches⁴¹.

Le tapissier est polyvalent. En plus de recouvrir les travaux des menuisiers⁴², il loue des meubles pour des aménagements temporaires lors d'un évènement exceptionnel ou selon les périodes d'occupation des hôtels particuliers. Le tapissier Law a ainsi réalisé pour le conseiller d'État Moreau le décor d'une pièce pour un souper dans son hôtel particulier :

avoir loué six parties de rideaux [...] cramoisi pour les croisées de la galerie, les avoir placées et relevées en draperie, avoir défait les quatre parties de rideaux de damas vert de l'appartement du second, les avoir placées à la pièce du fond de la galerie, les avoir relevées en draperie, les avoir remis en place, à la dite pièce, avoir accroché des lanternes, fourni fil de fer et clous pour ce nécessaire, avoir à la galerie accroché les tableaux et estampes autant qu'il en a pu tenir, fourni de même les clous et pointes, pour frais de port des meubles prêtés et rapport, pour fourniture des clous et temps de garçon, pour loyer des rideaux 60 l⁴³.

³⁹ J. DEVILLE, *Dictionnaire du tapissier critique et historique...*, *op. cit.*, p. 54-55.

⁴⁰ Anika REINEKE et Anne RÖHL, « L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile », *Perspective*, n° 1, 2016, p. 171-179.

⁴¹ J.-F. BIMONT, *Principes de l'art du tapissier...*, *op. cit.*, p. 1-2.

⁴² Svend ERIKSEN, *Louis Delanois...*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴³ AN, D5B6 3451, cité par Natacha COQUERY, « Bijoutiers et tapissiers : le luxe et le demi-luxe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans Stéphane CASTELLUCCIO (dir.), *Le Commerce de luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles. Échanges nationaux et internationaux*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 199-221.

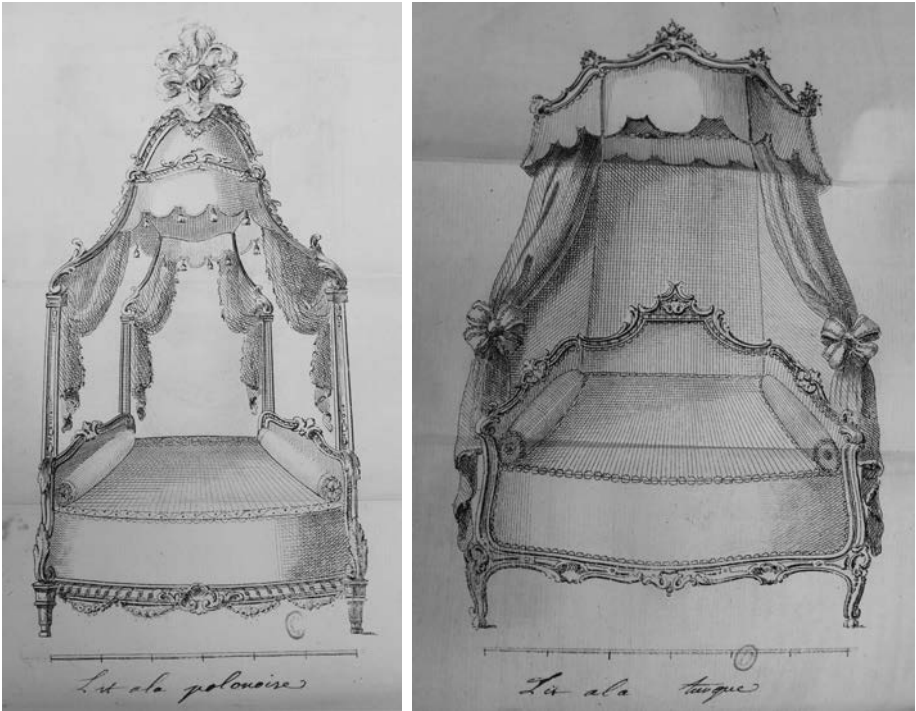


Fig. 2 et 3 : Jean-François Bimont, *Principes de l'art du tapissier, ouvrage utile aux gens de la profession et à ceux qui les emploient*, Paris, Imp. Lottin, 1770, planches « lit à la polonoise » et « lit à la turque ».

La location est aussi un moyen de disposer d'un intérieur provisoire mais à la dernière mode. L'ameublement des intérieurs est moins soumis aux fluctuations des modes que l'habillement, néanmoins, l'évolution du goût tout au long du XVIII^e siècle a fortement modifié l'aspect décoratif, favorisant le commerce des étoffes et l'intervention des tapissiers. La diversité des activités qu'ils exercent dans une boutique ou une maison font de ces artisans des acteurs incontournables de la décoration intérieure. Alors que les marchands-tapissiers vendent du mobilier prêt à l'emploi, le domestique qui fait office de tapissier est davantage un homme d'entretien, chargé notamment du remplacement des meubles d'hiver et d'été, son rôle dans la création de nouveaux décors est alors minime. Dans les intérieurs de la Couronne, la marge de manœuvre est contrainte, l'usage des étoffes répondant à des critères où la richesse des étoffes se confond avec l'esthétique, mais l'emploi plus important des taffetas, étoffe de soie légère et aux couleurs claires, révèle une certaine fantaisie que la construction des petits appartements a rendue possible. Les ameublements des appartements des filles de Louis XV font la part belle aux étoffes moins luxueuses, mais c'est surtout dans les ameublements des maisons royales à la campagne qu'une plus grande liberté règne dans la décoration,

reflétant les pratiques en usage des tapissiers mais aussi les demandes des propriétaires. Ainsi « l'inventaire de l'ameublement de la Maison de Madame Elisabeth » à Montreuil en 1788 atteste d'un goût pour les étoffes fleuries, les perses et les toiles de Jouy qui meublent la totalité des chambres et des salons⁴⁴.

L'inventivité du tapissier est de plus en plus sollicitée alors que différentes formes de lits se développent et tandis que chaises, fauteuils et canapés se multiplient, nécessitant l'intervention du tapissier qui, à défaut de proposer de nouvelles modes, s'adapte aux demandes de la clientèle. Le lit à la duchesse est le plus répandu. Sa structure, véritable monument d'étoffes, héritée du xvii^e siècle perdure, son usage est attesté, des intérieurs royaux jusqu'au peuple, la richesse des étoffes faisant la différence. Bimont détaille les lits fantaisistes qui viennent compléter le catalogue du tapissier : « à la romaine », « à la turque », « à la polonaise » dont les décors complexes et les rideaux surmontés d'un dôme sont réservés aux intérieurs luxueux, lit en niche ou « à tombeau » et enfin le lit « à l'anglaise », le mobilier n'échappant pas à l'anglomanie. D'autres éléments des meubles, comme les portières, révèlent comment le besoin de confort s'est doublé d'une recherche décorative.

Le xviii^e siècle reste associé à l'ébénisterie et à l'excellence des maîtres parisiens qui tiennent une place prépondérante dans le marché du luxe de la capitale. L'évolution du cadre de vie est pourtant davantage perceptible dans le passage des tapisseries des Gobelins et d'Aubusson aux tapisseries d'étoffes. Cette évolution apparaît dans les traités d'architecture dont les préconisations en matière d'étoffes ont contribué à faire du textile un élément de l'harmonie d'ensemble du décor. Cet engouement pour les ensembles textiles a favorisé l'activité du tapissier qui exerce un métier artisanal pour répondre aux besoins grandissant de meubles confortables, tendant à devenir un véritable décorateur. Le tapissier n'œuvre pas seul, il est un des acteurs qui contribuent à l'ornementation des appartements mais il joue un rôle essentiel en mettant en œuvre les préconisations des architectes. L'étude de la place des étoffes permet de mieux percevoir son importance dans les processus d'embellissement des intérieurs où architectes, artistes, artisans, marchands constituent les nombreux interlocuteurs des commanditaires. Les tapissiers, s'ils ne sont pas à l'origine des modifications décoratives, n'en restent pas moins des artisans indispensables à la mise en œuvre du décor. La modification des statuts de leur corporation révèle l'importance prise par cette profession au xviii^e siècle. Le cloisonnement des métiers entre architectes, menuisiers, sculpteurs, tapissiers devait disparaître avec la Révolution française et la suppression des corporations donner naissance au métier d'architecte-décorateur concevant l'ensemble du décor, incluant mobilier et textile, prolongement des pratiques mises en œuvre au xviii^e siècle, pour Percier et Fontaine :

⁴⁴ AN, série O¹, registre 3491, « État divers de meubles et logements, correspondance 1777-1790 ».

L'ameublement se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecte puisse y être indifférent. L'esprit de la décoration, séparé de celui de la construction et opérant sans concert avec lui, se fera un jeu de toutes les sortes d'absurdités et de contre-sens : non seulement il pervertira les formes essentielles de l'édifice, mais il les fera disparaître. Des glaces indiscretement posées, des tapisseries maladroitement attachées produiront des vides où il faudrait des pleins, et des pleins où il faudrait des vides⁴⁵.

En fin de compte, la décoration était devenue une affaire trop importante pour qu'elle demeure la prérogative des menuisiers et des tapissiers. Inventé au XVIII^e siècle, le métier de « celui qui pose les tapisseries ou tentures d'appartement, les rideaux, les dais de lit, les portières, recouvre les meubles, tend les tapis sur le parquet, et s'occupe, en un mot, de toutes les parties de l'ameublement » prendra le nom de « tapissier-décorateur » dans la seconde moitié du XIX^e siècle lorsque les étoffes seront à nouveau omniprésentes dans les intérieurs⁴⁶.

⁴⁵ Charles PERCIER et Pierre FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, Paris, p. Didot, 1812, p. 15.

⁴⁶ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, t. IV, p. 2147.

*LE JARDIN ARBORÉ : UN ÉCRIN POUR L'IMMEUBLE,
À TRAVERS DES EXEMPLES EN ALSACE*

Cécile MODANESE

André Chastel précisait que le champ d'intervention de l'inventaire des richesses artistiques de la France s'étendait de « la cathédrale à la petite cuillère ». Aujourd'hui, le champ d'étude des services de l'inventaire du patrimoine des régions françaises élargit la compréhension de l'immeuble son contexte, qu'il soit paysager ou urbain. La villa, quant à elle, est associée à son parc. Son analyse, bien que souvent réduite à son tracé et à l'inventaire des fabriques, inclut progressivement le relevé des essences végétales. Fruit de l'activité humaine, à l'instar du décor intérieur, l'aménagement extérieur ne peut être analysé sans lien avec l'édifice. En s'appuyant sur des exemples essentiellement du sud de l'Alsace, le propos de cet article est de considérer le jardin comme un élément de décor. La présence d'une des plus conséquentes pépinières européennes en Alsace, les pépinières Baumann de Bollwiller fondées vers 1735, qui ne ferment qu'en 1969, a permis la création de nombreux parcs et jardins tout au long du XIX^e siècle. Ceux-ci sont le reflet d'un art de vivre allant de pair avec l'architecture et la décoration des intérieurs. Les arbres deviennent ainsi de nouveaux matériaux décoratifs pour l'art des jardins, à une époque où les plantes d'intérieur se généralisent comme des objets décoratifs. Les récents travaux autour de l'histoire horticole mettent en relation cette activité économique avec le territoire et la société industrielle émergente cultivée, curieuse scientifiquement et sensible à l'art¹. Aussi, l'observation de végétaux rares, aux esthétiques originales présente un double intérêt pour l'historien : les arbres centenaires se révèlent eux-mêmes comme des éléments de patrimoine, très peu étudiés, encore moins protégés ; en outre, leur présence a une portée bien plus importante car elle met en lumière l'évolution de la société dans sa globalité. Par ailleurs, la construction en zone périurbaine permet la conception du jardin comme un prolongement de l'architecture. Les exemples sont nombreux à travers l'Alsace, même si certains jardins demeurent largement méconnus du public. Le parc arboré est alors destiné à sublimer

¹ Cécile MODANESE, *La dynastie des pépiniéristes Baumann de Bollwiller et leur influence sur l'horticulture et le goût des jardins (XVIII^e-XX^e siècles)*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicolas Stoskopf et Bernard Jacqué, soutenue le 29 juin 2020 à l'Université de Haute-Alsace.

l'architecture en lui offrant un écrin prestigieux. Il est en outre pensé pour être vu depuis l'architecture, particulièrement depuis les vérandas, serres et jardins d'hiver.

Alors que l'aménagement des jardins est resté longtemps confié à un architecte, le XIX^e siècle voit la naissance d'un nouveau métier : celui de « dessinateur de jardins ». Doté de compétences en botanique, ce corps de métier accorde peu à peu une place au végétal dans les compositions, jouant sur les espèces comme le fait un céramiste avec les émaux. La vaste palette végétale en constante diversification au XIX^e siècle permet un usage décoratif mêlant les feuillages colorés, les formes allongées ou horizontales. Les compétences horticoles et en botanique supplantent peu à peu les connaissances des ingénieurs hydrauliques. Entre Colmar et Mulhouse, les pépinières Baumann de Bollwiller proposent très tôt et de façon précurseuse des arbres ornementaux tels que les cyprès chauves, les tulipiers de Virginie, les cèdres du Liban, les sophoras du Japon, et autres variétés exotiques. Maîtrisant sans conteste les besoins et spécificités de chacun des végétaux, elles possèdent un savoir-faire faisant parfois défaut aux architectes-paysagistes. Dès 1810, Joseph-Bernard Baumann se déclare comme « décorateur de jardins » et compose occasionnellement des jardins pour des particuliers, comme un service rendu, associé à la vente de végétaux. Pourtant, cette activité secondaire devient essentielle pour l'entreprise, à l'instar d'autres familles de pépiniéristes français, tels que les Leroy à Angers² ou les Michel en Franche-Comté³. Plusieurs horticulteurs alsaciens se lancent progressivement dans le paysagisme⁴, transformant sensiblement les aménagements par une attention particulière apportée aux végétaux.

La multiplication de nouveaux végétaux combinée à l'évolution de la composition des jardins induit un nouveau rapport aux parcs privés d'agrément dans les sociétés en pleine industrialisation. L'objectif est-il alors de mettre en valeur les nouveaux habitats bourgeois ?

Le sujet est interrogé tout d'abord en considérant les nouveaux végétaux comme des éléments de décor de la propriété, soumis à des modes perceptibles tant à l'extérieur que dans les décors intérieurs. Par ailleurs, ces compositions se

² Le célèbre André Leroy (1801-1875) est petit-fils de pépiniéristes. Il reprend l'exploitation vers 1822. Après avoir passé les premières années à l'extension de ses pépinières, il commence le dessin de jardins jusqu'à en faire une très importante activité. (Isabelle LEVEQUE, « André Leroy (1801-1875), une gloire française du renouveau horticole et paysager au XIX^e siècle », exposition pour *Jardins en Val de Loire*, 2017)

³ Dominique BONNET, « Brice Michel (1822-1889), Henri Michel (1854-1930) », dans Michel RACINE (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 39-42.

⁴ Outre les Baumann de Bollwiller, citons Hodel à Strasbourg ou Becker à Mulhouse. Voir Théodore LANG, « Becker », *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, lettre B, p. 151.

révèlent comme indissociables de l'architecture, en étant tantôt le prolongement de l'habitat, servant tantôt de faire-valoir à l'édifice.

Les espèces végétales au service du décor des immeubles

Tout au long du XIX^e siècle, la palette végétale s'enrichit considérablement par l'introduction de végétaux venus de l'autre bout du monde. Les espèces cultivées sont de plus en plus décoratives et varient selon des modes renouvelées tout au long du XIX^e siècle. Les pépinières Baumann de Bollwiller ont pris part à cette évolution en proposant de nouveaux décors pour les propriétés alsaciennes. Les différents membres de la dynastie n'ont eu de cesse de chercher à s'approvisionner en graines ou jeunes plants vivants qu'ils reproduisent, multiplient et commercialisent à grande échelle, cela tout au long du XIX^e siècle.

La couleur du végétal et la forme du feuillage permettent à certaines espèces de devenir de réelles curiosités. Les créateurs de jardins s'en saisissent au fur et à mesure de leur acclimatation sur le continent européen. Le Ginkgo biloba est une star des jardins du XIX^e siècle si bien que Goethe lui dédie un poème⁵. Son esthétique et sa symbolique sont appréciées. La forme de ses feuilles, en forme de petit cœur, est un premier élément d'ornement. Mais le moment fort de l'année est sans conteste celui où son feuillage, caduc, se colore d'un jaune d'or, avant de tomber et de couvrir le jardin d'agrément d'un tapis d'« écus d'or ». Le premier pied arrive en Europe au jardin botanique d'Utrecht en 1727⁶, après sa découverte par Kaempfer. Il se répand alors à travers l'Europe : en Angleterre dans le jardin botanique de Kew, puis en 1780 à Montpellier, chez un particulier, amateur de botanique : Charles Pétigny⁷. Les Frères Baumann devaient en avoir découvert les secrets dès le XIX^e siècle puisqu'ils cultivent rapidement cet arbre et le proposent dans le catalogue de 1803⁸. Dès lors, les propriétés alsaciennes s'en parent. À Mulhouse, la villa Mantz, dont l'aménagement date des années 1840 en conserve un très beau spécimen. La famille Zuber de Rixheim en dote également son parc après son aménagement de 1837⁹. Celui de Schoppenwihr demeure aujourd'hui particulièrement majestueux.

En matière de conifères, les dessinateurs de jardins ont dû pendant longtemps se contenter des sapins, pins, cyprès, genévriers puisque durant le

⁵ GOETHE, *Le Divan occidental-oriental*, Stuttgart, 1819.

⁶ L'introduction en Europe donne lieu à différentes datations. Maggie Campell-Culver la situe par exemple davantage vers 1750 (*The Origin of Plants*, p. 303).

⁷ Louis-Marie BLANCHARD, *L'aventure des chasseurs de plantes*, Paris, Paulsen, 2015, p. 234.

⁸ Catalogue des *Frères Baumann*, 1803, AMM 96A3201.

⁹ Bernard JACQUÉ, « Notes pour une histoire du parc de la commanderie », *Bulletin de la société d'histoire de Rixheim*, n° 19, 2003, p. 39.

xviii^e siècle, seuls 45 résineux étaient à leur disposition¹⁰. À la fin du xix^e siècle, il en est tout autrement, et les architectes paysagistes bénéficient d'une importante variété de conifères, certains à la croissance rapide, comme les séquoias géants, qui leur permettent de jouer sur des effets de perspectives grâce à des ports élancés ou d'autres aux couleurs sombres. À partir de 1848, le catalogue des pépinières Baumann réserve une entrée spécifique aux conifères révélant ainsi leur usage accru dans l'aménagement des jardins. Une ambiance montagnarde, d'altitude, peut être conférée à l'architecture avec une esthétique inspirée par les chalets. Cette référence se retrouve soit dans le cas d'une architecture principale, telle la villa Warnery à Guebwiller, ou le chalet Dietsch à Lièpvre (fig. 1), soit en tant que fabrique de jardin, comme par exemple le chalet de Turckheim à Truttenhausen ou les différents édicules présents dans les parcs guebwillerois. Aux abords de ces constructions, l'emploi de conifères très sombres et de rocailles accentuent encore la référence montagnarde.



Fig. 1 : le chalet Dietsch à Lièpvre, une architecture d'inspiration alpine, mise en scène grâce à la plantation aux abords de conifères sur un fond de scène montagnard. Lièpvre, Archives Municipales.

Un conifère très particulier, le cyprès chauve, est remarqué rapidement par les pépinières Baumann. Le cyprès chauve ou *Taxodium distichum* arrive tôt en Europe, dès 1637 semble-t-il. Réservé d'abord aux jardins botaniques, il s'intègre au catalogue des arbres d'ornement. Aussi, les Frères Baumann en

¹⁰ Charles BALTET, *L'horticulture française, ses progrès et ses conquêtes depuis 1789*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, p. 42.

propagent-ils très vite la culture et l'intègrent à l'offre commerciale à partir de 1805. Son prix oscille entre trois et quatre francs dans les premières décennies du XIX^e siècle, ce qui en fait un arbre d'ornement généralement planté isolément et une curiosité botanique estimée dans les aménagements. On apprécie tout d'abord sa hauteur (il atteint très facilement les 30 mètres de haut.) Les cyprès chauves nécessitent la présence d'eau et ornent ainsi facilement les bords d'étang. Ils développent alors des racines aériennes atypiques : les pneumatophores. Elles servent à la respiration de l'arbre en leur permettant d'absorber le dioxygène. Son feuillage est également caractéristique : comme les résineux, il présente des sortes d'épines, qui sont en réalité des feuilles annuelles. Vert tendre au printemps, elles virent à l'orange en automne puis tombent. Dans leur propriété de Hartmannswiller, les Baumann plantent plusieurs cyprès chauves à proximité des étangs aménagés grâce à des dérivations du Fridolinsbach dont deux subsistent encore.

Les particularités de silhouettes ou de teintes de certaines espèces, générées par des anomalies naturelles deviennent très vite des atouts décoratifs pour les parcs et jardins romantiques. Attentifs à de nouvelles esthétiques, les pépiniéristes tendent à fixer des dégénérescences naturelles. Les contrastes de couleurs permettent une mise en valeur réciproques des espèces. Aussi, les Frères Baumann proposent dès 1810 dans leur catalogue la variété pourpre de l'espèce indigène du hêtre¹¹. Il s'agit d'une anomalie de la nature, volontairement reproduite par les horticulteurs. Ils emploient alors la technique de la greffe, sur un porte-greffe d'un hêtre commun, plus vigoureux. Des spécimens anciens sont toujours présents dans les propriétés alsaciennes, comme au domaine du Windeck à Ottrott. L'arbre est apprécié pour les compositions paysagères, son feuillage offrant un contraste dans les couleurs du tableau créé. L'écrin vert de l'architecture se colore progressivement. Les teintes rouges du hêtre s'accordent alors avec le grès rose des Vosges répandu à travers l'Alsace. Les formes retombantes sont aussi en adéquation avec le romantisme de l'époque. Propices à la rêverie voire à la mélancolie, elles agrémentent un bucolique bord de rivière ou un espace de repos pourvu d'un banc. Aux saules pleureurs venant de Chine, s'ajoutent des variétés plus rares, comme le hêtre pour la multiplication duquel le savoir-faire d'horticulteurs avertis est nécessaire. Dans le parc Albert Schweitzer à Munster, ancien parc privé de la famille Hartmann, un ancien spécimen provenant, sans doute, des pépinières Baumann est encore visible aujourd'hui.

Les expéditions végétales menées depuis le XVIII^e siècle ramènent sur le continent européen des arbres d'ornement, très appréciés des créateurs de jardins pittoresques. À une période où les parterres fleuris n'ont guère leur place, les arbres et arbustes fleurissants égayent « naturellement » les jardins

¹¹ Maggie Campbell-Culver, dans son ouvrage *The Origin of Plants*, précise (p. 281) que les premiers hêtres pourpres sont observés dès les XVII^e et XVIII^e siècles et évoque notamment sa présence dans les forêts vosgiennes. La variété n'est en revanche pas reproduite.

pittoresques. À partir de 1832, le style dit *gardenesque* initié par l'écossais John Claudius Loudon (1783-1843) met en valeur les végétaux pour leur intérêt propre. Traités tels des « surprises » ou comme des ornements à part entière, ils sont considérés comme point d'intérêt ou curiosité dans les propriétés. Ils concurrencent la statuaire chère au XVIII^e siècle et les autres éléments lapidaires. Certains d'entre eux deviennent même des incontournables des créations paysagères. Leur capacité florale ou la forme de leurs feuillages en font des éléments décoratifs recherchés que les pépiniéristes multiplient et commercialisent.

Dès le début du XIX^e siècle, le tulipier de Virginie, originaire de l'est des États-Unis devient un arbre décoratif incontournable. Il s'adapte particulièrement au climat et à l'environnement alsacien. Résistant, sa croissance est en outre rapide. Cet arbre remporte très vite un vif succès grâce à son étonnante et longue floraison printanière, mais aussi grâce à la teinte jaune d'or de ses feuilles lobées en automne. Cet embrasement constitue un deuxième temps fort dans le calendrier du jardinier paysagiste. Les Frères Baumann (1801-1840) perçoivent l'opportunité offerte par cet arbre d'ornement et en produisent de nombreux plants. Maîtrisant à la perfection sa reproduction, ils en propagent la culture très rapidement et le diffuse en Alsace et au-delà. Il est utilisé seul ou planté en groupe. Une longue allée de tulipiers est identifiée dans le parc Hartmann à Munster dès 1811 environ¹².

De faible volume et à la croissance lente, les magnolias arborent avec harmonie les abords proches de la villa. Leur floraison généreuse et précoce au printemps fait de ces arbres d'ornement. Très rapidement, les Frères Baumann proposent une première variété dès 1803. La gamme s'étend continuellement durant le XIX^e siècle. Le très populaire magnolia Soulange, n'est quant à lui pas dû à une arrivée sur le continent, mais une variété hybride apparue naturellement et observée en 1826 dans le jardin d'un horticulteur : Soulange Bodin à Fromont¹³. Il est alors reproduit par l'horticulteur et se répand à travers la France jusqu'à obtenir un succès incontestable. Les Frères Baumann, à l'affût de toutes nouveautés, le cultivent et le commercialisent à partir de 1834, suivi du magnolia Yulan, aussi dénommé magnolia des Fontaines, en 1838. Le succès de cet arbre fleurissant perdure. Le propriétaire du château de la Neuenbourg, à Guebwiller, choisit la variété Yulan vers 1875 pour orner son parc¹⁴, tout comme celui de la villa Straszewicz en 1905¹⁵. Ces diffusions tardives peuvent s'expliquer par un renouveau de l'attrait pour les magnolias à la fin du siècle

¹² « Lettre à M. G. Silbermann de Frédéric Kirschleger du 17 mai 1853 », *Journal de la société d'horticulture du Bas-Rhin*, t. 1, Strasbourg, Silbermann, 1855, p. 73.

¹³ John FISCHER, *The origins of garden plants*, 1982, p. 257.

¹⁴ « Excursion en Alsace du 8 au 13 août 1908 », *Mitteilungen der Deutschen Dendrologischen Gesellschaft*, n° 17, 1908, p. 29-32.

¹⁵ Archives d'Alsace, site de Mulhouse (anciennement ADHR ; désormais AAM), plan non coté de la villa Straszewicz, communiqué par Anne Eichenlaub.

alors que la mode pour l'Extrême-Orient et le Japon le mettent à l'honneur ; apparaissent alors sur des étoffes des motifs de branches de magnolia fleuries¹⁶.

Le paulownia, le « Kiri » des japonais, constitue une espèce supplémentaire dans la palette des arbres fleurissants, grâce à ses fleurs bleues pervenches. Ses grosses feuilles atypiques en forme de cœur s'apparentent à celles du catalpa, mais ses fruits diffèrent par leurs formes : il s'agit là de coques, renfermant les graines. Il est importé par le vicomte de Cussy au Muséum en 1834, où il fleurit pour la première fois en 1842. Dès 1844, Augustin et Napoléon Baumann le mettent en vente précisant : « Paulownia impériales. Arbre magnifique, qui est destiné à un rôle de premier ordre dans la décoration de nos jardins¹⁷ ». Il est très vite apprécié des propriétaires. Ainsi, deux exemplaires sont plantés dans le jardin de la Préfecture de Colmar¹⁸. La mode se répand dans l'ensemble du quartier adjacent.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les concepteurs de jardin font la part belle aux roses, fleurs qui font l'objet de nombreuses obtentions à cette époque-là¹⁹. Les rosiers, en buisson ou taillés en tige, sont ordonnés en plate-bande ou font l'objet de création de roseraies dans les jardins qui progressivement adoptent un style mixte, acceptant le retour de parterres géométriques ou symétriques, notamment à proximité de l'habitat. Les industriels guebwillerois Léon Schlumberger, à la Neuenbourg, et Alexandre Bourcart, à la Roseraie, se font établir des espaces dédiés à cette plante phare dans leur propriété au début du XX^e siècle. De la même manière, les aménagements dessinés pour la bourgeoisie mulhousienne par l'horticulteur Becker de Mulhouse, comprennent des roseraies²⁰.

Les végétaux intègrent également de manière figurée les intérieurs bourgeois, aussi bien dans les étoffes imprimées que sur les papiers peints ou encore les décors céramiques²¹. Ces représentations, se renouvellent selon les modes liées à ces objets d'art décoratifs. Elles jouent parfois le rôle du maillon manquant entre la présence d'une plante dans les collections de quelques amateurs et sa large diffusion dans les propriétés bourgeoises, au propre et au

¹⁶ « Quand les fleurs font l'étoffe », exposition (28 octobre 2018-30 septembre 2019, Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse).

¹⁷ *Catalogue général 1844 à 1845, établissement horticole d'Aug. et Nap. Baumann à Bollwiller et Mulhouse*, 1844, p. 11.

¹⁸ *Mitteilungen der Deutschen Dendrologischen Gesellschaft*, Hanovre et Stuttgart, n° 17, 1908, Excursion en Alsace du 8 au 13 août 1908, p. 29-32. ADHR 4N20.

¹⁹ FERRAND Nathalie, *Créateurs de roses, à la conquête des marchés (1820-1939)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015.

²⁰ AAM, fonds Becker, 68 Fi1750, exemple de la propriété C. Schlumpf. Les plates-bandes de rosiers jouxtent l'habitat et particulièrement la terrasse et la véranda.

²¹ Bernard JACQUÉ, Jacqueline JACQUÉ, Denis ROLAND et David SOYER, *Comme un jardin, le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint*, Aix-en-Provence, 2002 ; Bernard JACQUÉ, *Papiers peints : l'histoire des motifs, XVIII^e et XIX^e siècles*, Musée du papier peint Rixheim-Alsace, Dourdan, 2010, ; *Idem*, *Brésil panoramique, papiers peints du XIX^e siècle*, Saint-Rémy-en-l'Éau, 2005.

figuré, faisant de certaines espèces végétales de véritables *best-seller* dont le motif est reconnu de tous²².

La présence réelle de ces végétaux dans les intérieurs bourgeois suit des vagues à travers le XIX^e siècle. Dans bien des propriétés, les jardins d'hiver, les vérandas, voire les serres ou orangeries permettent d'abriter les végétaux durant les mois rigoureux de l'hiver alsacien. Ces espaces adjacents à l'habitat sont des espaces chauffés intégrés aux espaces à vivre propices à la culture de plantes exotiques. Elles mènent au-delà de l'imaginaire à l'évasion mentale liée à l'exotisme. Alors que les papiers peints évoquent par la représentation les contrées lointaines²³, les plantes agrémentent réellement le cadre de vie comme un loisir à la mode. Les camélias par exemple, connaissent, après une période de collectionnisme, une diffusion massive dans les années 1840-1850. C'est désormais une plante qu'on garde à l'intérieur, dans une pièce pas trop chauffée.

La fougère est une autre plante qui connaît un engouement comparable à une mode périodique. Alors que durant des siècles ces végétaux atypiques paraissent mystérieux, ils connaissent une importante diffusion dans la seconde moitié du XIX^e siècle après la découverte de son mode de reproduction en 1848. Présentes naturellement dans les forêts, les fougères vernaculaires sont encore complétées par l'introduction en nombre de nouvelles variétés venant de régions lointaines du globe, grâce à un progrès considérable : l'invention de la caisse de Ward²⁴. Les variétés ainsi importées entrent dans les collections des grands jardins. Des serres dédiées aux fougères y sont aménagées. Chez les amateurs, le phénomène engendre la création de collections particulières. Comme ses collègues anglais Conrad Loddiges & Sons, ou encore James Veitch & Son, Napoléon Baumann (1804-1884) se positionne alors sur cette culture atypique. Il en fait une véritable collection d'étude qu'il augmente par diverses sources. Sa connaissance de cette plante fait de lui un fournisseur incontournable en Alsace²⁵. Une variété particulièrement demandée n'est autre que la *Osmunda regalis* dont le succès est tel que Napoléon doit réassortir ses serres en urgence²⁶. Les fougères jouxtent souvent dans les serres chaudes les

²² Cécile MODANESE, « Imprimés textiles, vecteurs de diffusion des végétaux nouvellement arrivés du bout du monde ? », dans Anna LEICHER et Marguerite COPPENS (dir.), *Le textile un jardin d'Eden ?*, Fontainebleau, AFET, 2022, p. 141-150 (à paraître).

²³ Citons les panoramiques Vues du Brésil de Julien Deltil en 1829, ou encore Isola Bella, de Eugène Ehrmann et Georges Zipelius en 1842, tous deux produits par la manufacture Zuber à Rixheim.

²⁴ La caisse de Ward est une serre portable destinée aux longs transports des espèces végétales, inventée par le docteur Ward, à Londres, vers 1829.

²⁵ Napoléon Baumann obtient une médaille au concours régional de Strasbourg en 1859 qu'il fait figurer sur la première page de son catalogue à partir de 1860 et jusqu'en 1866.

²⁶ En juillet 1856, il demande à Jean-Daniel Buchinger de l'approvisionner d'une centaine d'*Osmunda regalis*, sa provision de l'année passée étant épuisée (Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg – désormais BNUUS, ms 0.524, 21 juillet 1856). Son ami strasbourgeois ne pouvant

orchidées des tropiques. Dans son catalogue de 1866, Napoléon Baumann recommande d'ailleurs cette alliance d'un point de vue esthétique : « leur feuillage délié se marie d'une manière très agréable avec les formes larges et vigoureuses de ces dernières²⁷ ». Au début du XIX^e siècle, les orchidées des forêts tropicales, découvertes par les explorateurs, impressionnent beaucoup. Très peu étaient cultivées en Europe. Ces plantes, qui poussent dans les arbres et se répandent en cascades à l'état naturel émerveillent les passionnés de botanique. Cependant, leur transport et leur acclimatation est un véritable défi au vu de la méconnaissance horticole de cette plante à fleurs. Napoléon Baumann en teste la culture jusqu'à proposer une rubrique spécifique dans ses catalogues de 1841 et 1843. Jusqu'en 1900, les orchidées demeurent des plantes rares et sont donc réservées à de riches collectionneurs, capables de s'offrir les plantes, mais également son écrin²⁸. En effet, leur culture nécessite une serre tropicale. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que le secret de leur reproduction est découvert, permettant alors une large diffusion²⁹. L'engouement amène à la construction de serres dédiées à travers les propriétés alsaciennes.

Ces quelques exemples, qu'on pourrait encore enrichir des palmiers, des cactées, montrent que les plantes entrent dans l'habitat. Les sociétés d'horticulture par leurs différents moyens d'action propagent les goûts horticoles, les nouveautés venues de l'autre bout du monde ou encore les plantes récemment obtenues. Les photos de famille prises dans les serres révèlent une fierté quant à ces aménagements et les collections qu'elles renferment. Leur culture intérieure peut aussi supposer des petites serres de salons ou d'autres nouveaux objets développés pour les accueillir, telles que des jardinières en céramique, par exemple.

Les pépinières Baumann de Bollwiller ont permis une diffusion précoce dans le bassin rhénan de ces espèces végétales décoratives. Cependant, le prix des semences de certaines espèces, ainsi que leur aspect monumental réservent dans un premier temps leur acquisition aux populations les plus aisées, ou à des espaces publics, tels qu'aménagements thermaux, domaines ou encore parcs publics.

répondre à sa sollicitation, il contacte le médecin de Bruyère, Jean-Baptiste Mougeot dans ce même objectif (Bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle, ms 2475/37A, courrier du 8 septembre 1856)

²⁷ *Catalogue Auguste-Napoléon Baumann*, 1866, p. 64.

²⁸ Valérie CHANSIGAUD, *Une histoire des fleurs, entre nature et culture*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2014, p. 93. L'auteure reprend les statistiques de G. A. BELLAIR, *Chasseurs d'orchidées, dans À travers le monde*, NS, 1896, p. 649-656.

²⁹ Les fruits produits contiennent des milliers de graines, mais qui, pour germer, doivent être accompagnées d'un champignon : le *Rhizoctonia*, qui à partir des années 1920, est remplacé par un sucre. Voir Françoise LECOUFFLE et Philippe LECOUFFLE, *Les Orchidées, découvrir et réussir*, Paris, Rustica Éditions, 2010, p. 10

Le jardin : un prolongement de l'architecture

Sous l'effet de l'industrialisation, mais également des mutations démographiques, les villes croissent au-delà de leur centre ancien. L'industrialisation naissante entraîne des extensions urbaines, dont le cœur est l'usine et autour desquelles se constituent des quartiers complets. À proximité des sites industriels au-delà des ceintures des centres bourgs, le patronat se fait édifier de belles propriétés. L'espace nécessaire à l'aménagement d'un vaste jardin patronal devient accessible et disponible. Plusieurs villes alsaciennes connaissent le même développement urbain : Mulhouse, Guebwiller (fig. 2), Cernay, Munster, *etc.* En dehors des centres-bourgs au tissu urbain resserré³⁰, les propriétés des industriels de taille conséquente redéfinissent la façon d'aménager les demeures bourgeoises, plongeant l'espace résidentiel des élites dans ce que Françoise Bercé appelle le « second âge d'or du château »³¹.

Ces aménagements mettent en scène les demeures dans le paysage³². Elles permettent à la bourgeoisie la construction de vastes bâtisses, avec dépendances, mais autorisent également l'aménagement de jardins, imitant les pratiques aristocratiques du siècle précédent. Les conceptions sont soit l'œuvre du propriétaire lui-même, soit de l'architecte ou encore de paysagistes. À Munster, la famille Hartmann, dont plusieurs générations témoignent de connaissances botaniques, impulse la création de demeures urbaines et campagnardes, écrins de leurs collections végétales. Frédéric et Henri Hartmann dotent leurs villas de parcs aux essences remarquables³³. À Mulhouse, les faubourgs attirent les industriels dans la première moitié du XIX^e siècle. Ceux-ci investissent des terrains au-delà des Porte du Miroir, Porte Jeune, Porte de Bâle. Ces constructions, situées dans des secteurs de jardins, s'écartent du tissu urbain resserré du centre-ville³⁴. Les villas de cette période n'ont, pour la plupart, malheureusement pas survécu. Seuls quelques exemples demeurent encore : la villa Mantz, rue Clemenceau, ou encore la villa Jacquet ou la maison Lamey situées Porte du Miroir, construites au XIX^e siècle. Dans bien des cas, le parc, considéré comme une opportunité foncière, a été largement amputé pour laisser place à des constructions durant la seconde moitié du XX^e siècle.

³⁰ Ce phénomène s'applique aussi aux sites usiniers eux-mêmes, comme cela a été montré dans *Jardins en Alsace, Quatre siècles d'histoire*, Lyon, Lieux-dits, 2010, p. 157-158. À Mulhouse, près de la porte du Miroir, la propriété usinière de Charles Naegely comporte 1 ha de terrain.

³¹ Françoise BERCÉ, *Le château au XIX^e siècle*, dans Pierre BABELON, *Le château en France*, Paris, Berger-Levrault, 1986, p. 371-384.

³² Pauline RETAILLEAU et Olivier RIALLAND, « Châteaux neufs et mises en scène du paysage au XIX^e siècle en Vendée », dans *La Vendée des jardins au fil de l'Histoire*, La Roche-sur-Yon, Éditions du Centre vendéen de recherches historiques, 2017.

³³ « Lettre à M. G. Silbermann de Frédéric Kirschleger du 17 mai 1853 », dans *Journal de la société d'horticulture du Bas-Rhin*, Strasbourg, Silbermann, 1853, p. 73.

³⁴ Cécile MODANESE, « Les parcs des industriels textiles : un débouché important pour les pépinières Baumann de Bollwiller ? », *Annuaire historique de Mulhouse*, 2021, p. 29-42.

Ces parcs privés, aménagés en périphérie de villes, sont conçus dans un double objectif visuel. Dans le prolongement de l'architecture, le jardin est tout d'abord créateur de points de vue et de décors mettant en valeur l'architecture. Il est également vécu de l'intérieur de l'habitat offrant des perspectives remarquables depuis les terrasses, les vérandas ou encore les jardins d'hiver. Ces liens visuels rendent le parc et la villa indissociables amenant même les jardins à devenir de véritables prolongements de l'architecture.

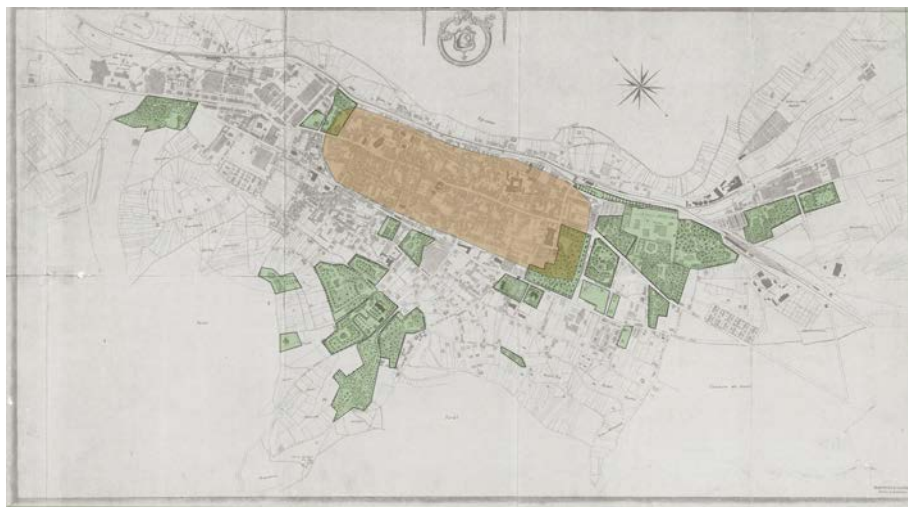


Fig. 2 : carte schématique de Guebwiller vers 1920. Des espaces de jardins sont aménagés en périphérie de ville. Fond de carte : Archives municipales de Guebwiller ; schéma : Cécile Modanese.

Dans ces lieux, les parcs des demeures privées sont, contrairement à un parc public, destinés à créer un écrin autour de la propriété³⁵. Leur conception est souvent marquée par une ceinture végétale composée de plantes aux feuillages persistants. Les ivaies, un alignement d'ifs, arbres à la croissance très lente, peuvent être doublés de marronniers par exemple. Les barrières de végétaux sont particulièrement denses en direction des usines ou d'une rue passante afin de préserver un espace intime et de limiter les nuisances autour de l'habitat.

Les points de vue sont soignés, prévoyant des allées et lieux de repos permettant la contemplation de l'architecture ou au contraire le paysage naturel ou culturel existant. Les compositions génèrent des scènes pittoresques, littéralement dignes d'être peintes, grâce à l'emploi de plusieurs éléments marquants dans les jardins.

³⁵ *Idem*, « Les jardins paysagers Bourcart et Schlumberger à Guebwiller », *Mémoires du Florival*, Guebwiller, Société d'Histoire et du Musée du Florival, 2021, p. 33-48.



ISSENHEIM, PAR GUEBWILLER.

Fig. 3 : Pétang aménagé devant la villa Spetz à Issenheim, renvoyant l'image de l'architecture. Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire.

Les pièces d'eau, appréciées dans les compositions pittoresques de l'époque romantique, reflètent l'architecture et la mettent ainsi en valeur. Les exemples sont nombreux à travers la Haute-Alsace. La villa Spetz à Issenheim, construite pour Jean-Baptiste Spetz, directeur de l'établissement textile de la commune, date de 1850. À son décès en 1878, Georges Spetz lui succède, et poursuit l'aménagement de la villa qu'il habite. C'est à cette période que le jardin est pensé. Il sublime la propriété, par la plantation de beaux arbres et par la création d'un étang dans lequel se reflète l'architecture, jouant le rôle d'un miroir d'eau (fig. 3). Tel est aussi le cas à Munster, où la villa de Albert Hartmann, construite vers 1880, qui se reflète dans le lac présent dans la vaste propriété familiale (fig. 4).



Fig. 4 : villa Albert Hartmann se reflétant dans son miroir d'eau, 1885. Album Hartmann, Munster, Archives municipales.

L'apogée de la sublimation de l'architecture à travers le parc se retrouve sans doute dans la propriété de Bussière à Schoppenwihr. Durant la première moitié du XIX^e siècle, le domaine n'apparaît entouré que de surfaces agricoles. Autour de 1860, un important travail d'aménagement, notamment hydraulique, est mené par Julius Niespraschk (v. 1853-1862), employé de Napoléon Baumann. Un étang pittoresque sert de miroir à la villa (fig. 5). Lorsque le paysagiste Achille Duchêne intervient en 1930, il crée le miroir d'eau cette fois-ci régulier à proximité de la maison³⁶, et ouvre la perspective vers les Vosges et le Haut-Kœnigsbourg. Ces arrière-plans se révèlent d'ailleurs appréciés et exploités par les paysagistes, alliant l'architecture à son environnement naturel ou historique³⁷.

³⁶ Les miroirs d'eau se multiplient en Alsace dans les années 1920 et 1930. Notons par exemple celui encore existant de la villa Burrus à Sainte-Croix-aux-Mines.

³⁷ En dehors de l'aire géographique de ce propos, le parc du château Favier de Kintzheim intègre des ruines castrales, mais ouvrirait aussi une perspective sur le Haut-Kœnigsbourg (Th. MORVILLE DE ROUVROIS, *Voyage pittoresque en Alsace par le chemin de fer de Strasbourg à Bâle*, Mulhouse, Risler, 1844, p. 141-142)

Les végétaux servent également à souligner certains éléments architecturaux. Ainsi, des conifères à pousse lente, parfois taillés dans les règles de l'art topiaire, encadrent régulièrement les portes d'entrées ou les escaliers monumentaux. Ailleurs, des allées bordées d'un alignement d'arbres mènent le regard vers le perron de la demeure.



Source www.numistral.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Fig. 5 : le château de Bussière à Schoppenwihr. Photo Meunier E., 1889.
Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire.

Dans le prolongement de l'architecture, les terrasses adjacentes à l'habitat offrent des points de vue vers l'aménagement paysager. Elles sont parfois dotées de pergolas, qui permettent d'y faire grimper des plantes, faisant de la construction un espace mi-construit mi-végétalisé.

Dans bien des propriétés alsaciennes, les jardins d'hiver, les vérandas, voire les serres se révèlent comme un entre-deux entre l'intérieur et l'extérieur. Lumineux, ces espaces vitrés sont bien souvent des endroits de convivialité, indissociables de l'art de vivre bourgeois du XIX^e siècle. Aussi, le point de vue ménagé est souvent travaillé comme un tableau à observer. Alors que les premières serres relèvent au départ d'une technique simple, celle du châssis en bois, les serres de la seconde moitié du XIX^e siècle sont bien plus élaborées. Elles adoptent les techniques de construction en fer et en verre permettant

d'introduire une véritable recherche esthétique dans les constructions qui prolongent ainsi le bâtiment principal.

Très tôt, à Guebwiller, au château de la Neuenbourg, Henry Schlumberger se fait construire une serre dans le prolongement de la vaste demeure anciennement abbatiale. L'immense serre, accessible depuis l'étage noble, est accolée au bâtiment dès 1856³⁸.



Fig. 6 : la véranda de la villa Baumgartner. Détail carte postale vers 1900 (reproduction). Archives du Val d'Argent.

À Sainte-Marie-aux-Mines, l'industriel Léon Baumgartner améliore progressivement son cadre de vie à partir du moment où il reprend la direction de l'entreprise. Il se fait aménager une véranda connexe à l'habitat dont l'ouverture permet un point de vue vers le parc paysager (fig. 6)³⁹. Le projet d'aménagement du jardin n'est pas daté mais il semble avoir été conçu dans la deuxième moitié des années 1860. Léon Baumgartner fait alors appel à l'établissement de Napoléon Baumann pour dessiner un projet. Le point de départ de l'aménagement se situe à partir de la maison d'habitation (fig. 7). Le point de vue est travaillé à partir de cet emplacement. Dans le prolongement direct est prévu un bassin, très classiquement dans l'axe de la façade. Il est devancé d'un parterre de fleurs lui aussi conçu selon un dessin symétrique.

³⁸ Cécile MODANESE, « Le château de la Neuenbourg à Guebwiller et son histoire », *Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, n° LXIV, 2021, p. 113-132.

³⁹ Sainte-Marie-aux-Mines, Archives municipales, projet d'aménagement par Napoléon Baumann (1864) et plan du site 1880.

L'axe est discrètement faussé pour entamer une oblique, qui entraîne le regard vers un point marquant : la cascade artificielle alimentant un ruisseau bucolique. L'ensemble de l'infrastructure hydraulique est sans nul doute le point fort de l'aménagement⁴⁰.

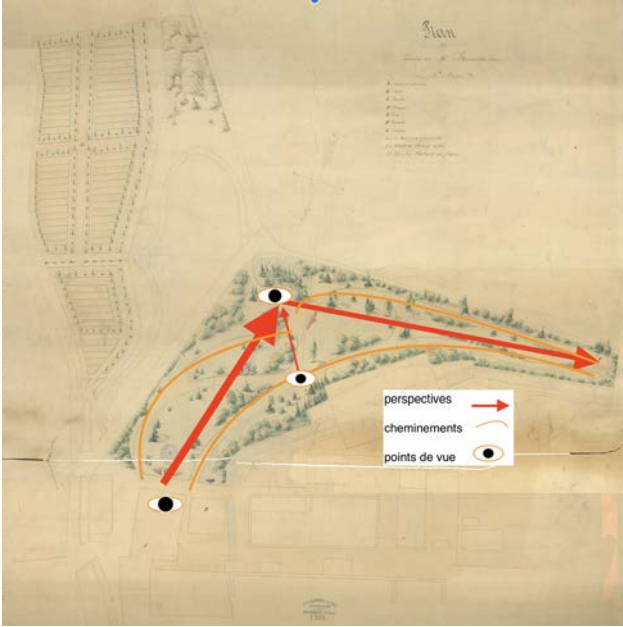


Fig. 7 : schéma des points de vue et cheminements imaginés par Napoléon Baumann à la villa Baumgartener. Schéma Cécile Modanese, sur plan conservé aux Archives municipales de Sainte-Marie-aux-Mines.

La célèbre villa Reber de Sainte-Marie-aux-Mines, dont le jardin a été décrit par Pierre Fluck⁴¹, possédait, comme toute propriété qui se respecte à cette époque, une orangerie et même une serre. Les recherches se sont essentiellement concentrées sur la première partie du XIX^e siècle, période de faste pour le jardin Reber, décrit par un visiteur anonyme, mettant en évidence la présence d'une orangerie, en rez-de-chaussée du grand pavillon octogonal. Cependant, une photo de 1987, avant démolition du jardin, révèle encore les ruines d'une serre en fer et verre, d'emprise modeste, adossée au pavillon (fig. 8). Elle n'est pas datée et n'a pas fait l'objet de recherches⁴².

⁴⁰ Cécile MODANESE, « L'aménagement de deux jardins dans le Val d'Argent par l'établissement Baumann de Bollwiller », *Cahier de la société d'histoire du Val de Lièpvre*, n° 40, 2018, p. 59-84.

⁴¹ Pierre FLUCK, « Qu'avons-nous fait du jardin enchanté ? Splendeur et misère du jardin Reber ou aux limites de l'archéologie », *Cahier de la société d'histoire du Val de Lièpvre*, n° 32, 2010, p. 95-112.

⁴² On peut néanmoins restreindre les dates de construction de cet édifice, puisqu'il ne figure pas sur le plan de 1850 dressé par Stumpf, mais est présent sur les plans des propriétés Blech de 1888.



Fig. 8 : friche Blech, anciennement Reber, 1987. Photographie : Joseph Antenat.
Sainte-Marie-aux-Mines, Archives municipales.

À la Forge, sur la commune de Wintzenheim, la villa de Kiener comprend elle-aussi une véranda en fer et verre, qui existait dès sa construction vers 1865⁴³.

Le début du xx^e siècle voit l'adjonction de vérandas aux maisons construites quelques décennies précédentes. C'est alors parfois l'occasion de repenser les extérieurs. Les exemples mulhousiens sont nombreux. Le fonds de l'horticulteur Becker permet de détailler certains aménagements. Ainsi, Frédéric Lamey, directeur de la SACM depuis 1906, dote-t-il sa maison d'un jardin d'hiver, accessible par le salon et le fumoir, ainsi que d'une nouvelle entrée, dessinés en octobre 1911. L'architecture est prolongée par un aménagement paysagé composé dès le mois de janvier 1912 par André Becker. Il dégage tant bien que mal, et ce, malgré une situation peu propice, les axes et des points de vue, à partir du jardin d'hiver vers le jardin.

Certaines de ces adjonctions sont aussi l'occasion de mettre l'esthétique du bâtiment au goût du jour, celui de l'Art nouveau par exemple. Les ferronneries ou les motifs de verre émaillés emploient alors des lignes courbes et des motifs végétaux emblématiques de cette époque, qu'on retrouve parfois en extérieur. Dans la villa *Les Glycines* à Guebwiller, construite en 1886 pour l'industriel Édouard de Bary, l'aménagement de la véranda est l'apogée de ce lien entre l'intérieur et extérieur. L'espace est orné de carreaux en céramique de Théodore Deck et Auguste Lamère. La pièce offre un décor où le végétal, à travers les représentations de lys, de nénuphars et de glycines tient une place de

⁴³ Frank SCHWARZ, « Maison dite château Kiener », fiche d'inventaire, service de l'Inventaire du Patrimoine, Région Grand Est.

choix : la glycine, nom de la villa, se retrouve tant dans le décor céramique qu'à l'extérieur⁴⁴.

Des serres indépendantes voient aussi le jour, comme le projet dessiné pour la propriété de Nicolas Schlumberger à Guebwiller en 1853, intégrant un espace de salon⁴⁵. D'autres exemples sont à citer, comme la serre de la villa Steinbach à Mulhouse ou celle du parc industriel de Wesserling⁴⁶, même s'ils sont moins documentés, leur existence n'étant attestée que par de simples photos de la fin du XIX^e siècle.



Fig. 9 : La Forge, habitation de M. Kiener en 1938. Collection de la Société d'histoire de Wintzenheim.

Les parcelles jouxtent quelques fois les vignes ou la forêt, faisant le bonheur des aménageurs qui dégagent alors des points de vue vers ces zones. Les aménagements paysagers font alors le lien entre l'architecture et son environnement. Il est réfléchi en fonction du paysage urbain immédiat ou plus lointain. La villa du Bois Fleuri à Guebwiller, construite en 1864 par Charles Bourcart, est ceinte d'un mur, mais aussi d'une barrière végétale en direction de la ville industrielle. En revanche, l'aménagement s'ouvre également vers la vigne. Les allées dessinées entre le grand portail d'accès et le perron font évoluer le visiteur afin de placer l'architecture dans un décor idéal et ainsi la sublimer. Dans ce cas, comme dans d'autres, le jardin est donc indissociable de l'architecture. L'intention créatrice basée sur le dialogue entre la bâtisse, son jardin et son environnement a totalement été gommée lors de la récente réhabilitation.

⁴⁴ Françoise BISCHOFF, Bernard JACQUÉ, Cécile MODANESE et Jean-Marie SCHELCHER, *Théodore Deck, magicien des couleurs*, Strasbourg, 2016.

⁴⁵ C. MODANESE, « Les jardins paysagers... », *op. cit.*, p. 33-48.

⁴⁶ Ensembles de chromolithographies d'après les dessins de Huber (vers 1840) de *l'Album de Wesserling*, conservé à la Bibliothèque municipale de Mulhouse. Sur le sujet voir aussi : Appoline FLUCK et Pierre FLUCK, *Wesserling, l'Eden du textile*, Colmar, J. Do Bentzinger, 2008.



Fig. 10 : parc de la villa des Glycines à Guebwiller et ses arcades médiévales intégré dans le parc comme élément décoratif. Photo : fonds Bischoff, Communauté de Communes de la Région de Guebwiller-Pays d'art et d'histoire.

Dans la périphérie de Colmar, l'industriel Jean Kiener (1794-1875) se fait construire une villa en 1865⁴⁷, qu'il agrémente d'un parc. Selon les mémoires écrites par Louis Baumann (1911-1975), son ancêtre aurait créé ce parc en contrepartie de son aide financière de la famille Kiener à une époque de difficulté de l'entreprise horticole⁴⁸. Les essences encore présentes, à savoir des cèdres et des séquoias géants sont représentatives de la palette végétale utilisée dans la période d'aménagement⁴⁹. La date de construction, peu après 1865, correspond à une période où Napoléon Baumann, intervenait dans la création de parcs. Jean Kiener a développé, à partir de 1854 une industrie textile en contrebas du village de Walbach⁵⁰. À l'est de l'usine, il se fait édifier une villa entourée d'un parc de 18 ha, avec vue sur le Pflixbourg (fig. 9) et agrémenté d'une pièce d'eau. Les Vosges et ses ruines castrales offrent alors un fond de scène idéal au parc Kiener à La Forge. Un exemple bas-rhinois illustre également cette disposition : le parc de Jean Favier à Kintzheim.

À d'autres endroits, les allusions médiévales accompagnent une architecture historisante⁵¹. On installe alors des ruines dans la propriété. Ainsi, la famille de Bary de Guebwiller se fait construire la villa dite *Les Glycines* et fait installer dans son parc des arcades, provenant sans doute d'un édifice abandonné (fig. 10). Le lien entre l'architecture et la villa est parfait lorsque l'allusion médiévale s'exprime dans le choix des fabriques de jardin, au style néogothique ou castral, dans les décors intérieurs de menuiserie et dans les éléments architecturaux des villas. Les industriels alsaciens, empreints de romantisme semblent avoir un véritable penchant pour les inspirations médiévales. La villa du *Bois Fleuri* à Guebwiller, récemment défigurée, en était un parfait exemple. Tour, faux-mâchicoulis, pignons à redents, mur d'enceinte en pierres de taille et pourvu de meurtrières : tous les éléments sont rassemblés pour donner à la villa l'allure d'une forteresse ! Même la maison du portier, en pan de bois, est flanquée d'une tourelle. Non loin, Charles Bourcart fait édifier vers 1850 le *Petit Hugstein*, une fausse ruine médiévale permettant l'évasion mentale à quelques pas de sa villa dans la montée vers le Hugstein⁵². Des

⁴⁷ F. SCHWARZ, *Maison dite château Kiener*, op. cit.

⁴⁸ *Mémoires de Louis Baumann, première partie, des origines à la déclaration de la guerre 1939-45*, p. 5, archives privées Alain Baumann. L'auteur raconte à propos de Napoléon Baumann : « Accablé par les soucis, il s'était assis dans un coin du parc, en proie à de sombres méditations. Le père Kiener, en promenade, l'y surprit. Mon grand-père en désespoir de cause lui confia la nature de ses soucis. « Viens avec moi dit Kiener, nous allons boire une bouteille. » Il l'entraîna avec lui au château, ouvrit son coffre et lui remit la somme. « Mais, dit mon grand-père, je ne pourrai jamais... » « Qu'à cela ne tienne, répliqua l'industriel, pour la peine, tu me dessineras et aménageras un parc autour de mon château ». La maison Baumann était sauvée et le parc de Walbach fut un modèle du genre. »

⁴⁹ Association Départementale d'Aménagement et d'Urbanisme du Haut-Rhin, *Annuaire des Arbres remarquables du Haut-Rhin*, janvier 2001, p. 36 et repérage sur place du printemps 2019.

⁵⁰ Sur le ban de la commune de Wintzenheim.

⁵¹ Cécile MODANESE, *La région de Guebwiller, une Alsace loin des clichés*, Strasbourg, 2022, p. 140-141.

⁵² Eugène DURWELL, *Aperçu géologique du canton de Guebwiller*, Guebwiller, Jung J. B, 1856.

légendes sont alors nées : serait-ce le départ d'un souterrain vers le Hugstein ? Ce romantisme historique entretient alors l'imaginaire médiéval. Pour parfaire l'allusion, Charles Bourcart est l'auteur de peintures sur textile des sites médiévaux de la région de Guebwiller, dénommées à tort « tapisseries ». Mais l'intention est là, et l'illusion est parfaite grâce à l'usage d'un support textile très grossier, suggérant qu'il s'agit d'une tapisserie. D'autres familles alsaciennes se plaisent à utiliser ces références. Citons les Hartmann qui incluent la ruine du Schwarzenbourg dans leur propriété du Schlosswald au-dessus de Munster, ou encore le domaine du Windeck à Ottrott. La famille de Turckheim, quant à elle, englobe les ruines de l'abbaye de Truttenhausen dans sa propriété au-dessus de Heiligenstein.

À la Léonardsau, à Boersch, le jardin composite se révèle être la prolongation du style éclectique de la villa du baron de Albert Louis Eugène de Dietrich. Il y collectionne différents types de jardins : les arbres nains des compositions japonaises, les terrasses à l'italienne, les buis taillés des jardins à la française. À l'instar du réemploi d'éléments Renaissance dans l'architecture, le propriétaire réutilise des statues dans le jardin. Le jardin dessiné par Buysens pour le baron de Dietrich se révèle une véritable prolongation du geste architectural dans son esprit composite.

Grâce au développement de l'horticulture durant le XIX^e siècle, le paysagiste bénéficie de matériaux inédits (les arbres nouveaux) destinés à embellir ses créations. À l'instar du renouvellement des matériaux et techniques de construction qui génèrent des évolutions et des effets de modes dans l'architecture, les nouveautés végétales, telles des biens de consommations, suivent des périodes d'engouement. Les parcs et jardins d'agrément sont renouvelés pour rester à la mode, le propriétaire cédant à l'envie de posséder – et de montrer – la dernière curiosité disponible dans les catalogues horticoles. En Alsace, la présence d'un établissement de pépinières à la pointe des techniques de multiplication et de diffusion permet un approvisionnement au goût du jour. L'ajout d'un séquoia géant dans les années 1860, de plantes grimpantes ou d'une roseraie à la fin du XIX^e siècle n'étant que des exemples de ces phénomènes de modes dans les décors que constitue le jardin. Tout comme les motifs décoratifs se renouvellent dans l'ameublement, la céramique, ou l'ébénisterie, la palette végétale évolue.

Par ailleurs, la création de jardins d'agrément au XIX^e siècle participe à une mouvance décorative « totale ». Le message architectural est prolongé dans la composition paysagère, comme on a pu le voir pour la Léonardsau. Le jardin, véritable écrin de l'immeuble est aussi dessiné pour sublimer l'architecture, à l'instar du coffret marqueté qui abrite un bijou d'orfèvrerie. Cette valorisation passe par la création de point de vue comme dans l'ancienne villa Baumgartner à Sainte-Marie-aux-Mines, ou de miroirs d'eau. Le jardin fait enfin le lien entre

l'immeuble et son environnement visuel, à savoir les vignes, le massif vosgien ou les ruines médiévales, ce qui le rend indissociable de l'étude architecturale voire urbaine.

La densification urbaine recherchée à travers les règlements et plans d'urbanisme actuels met en danger les parcs et jardins du XIX^e siècle, souvent considérés comme des réserves foncières. Leur amputation ou leur disparition progressive supprime la cohérence des aménagements, conçus originellement dans un objectif d'art total. Cette tendance actuelle amoindrit la valeur patrimoniale des sites concernés et fait perdre de leur superbe à ces lieux d'exception, miroirs de la société industrielle.

UNE ALTERNATIVE À L'ENSEIGNEMENT ACADÉMIQUE

LA FORMATION AUX MÉTIERS DE L'ARCHITECTURE DANS LES ÉCOLES DES FAUBOURGS BRUXELLOIS DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE

Daniela N. PRINA

La question de l'union entre art et industrie est au centre de nombreux débats et projets de réforme dans le secteur des arts décoratifs durant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'un point de vue historique, ce sujet est considérable car il condense les positions variées que les divers gouvernements adoptent – surtout dans les États récemment formés – vis-à-vis de leur histoire artistique et de leurs racines culturelles, afin d'engager un processus de modernisation des systèmes productif et politique. La volonté d'éduquer au « bon goût » tant les producteurs que le public passe à travers la réforme de l'enseignement artistique dans le domaine des arts décoratifs et industriels. En Belgique, la réforme de l'enseignement artistique prévoit d'améliorer à la fois la qualité du dessin du produit industriel ainsi que l'enseignement dans les académies et les écoles de dessin, instituts destinés à former désormais non plus une majorité de peintres et de sculpteurs, mais davantage les dessinateurs et les ornemanistes qui doivent revitaliser la production décorative du pays.

Cet article a pour ambition d'examiner la période qui précède l'avènement de l'Art nouveau en Belgique d'un point de vue différent par rapport aux études déjà parues qui se sont davantage concentrées sur l'enseignement académique ou sur une lecture esthétique et stylistique de la production architecturale et décorative belge. L'analyse que nous proposons ici se situe dans le sillage de certaines contributions récentes dont le mérite est d'avoir entamé une réflexion plus large sur les rapports entre architecture et design belge¹, ainsi que sur les artistes et artisans ayant contribué à leur

¹ Claire LEBLANC (dir.), *Art et industrie : les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle. Actes du colloque* (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 23-24 octobre 2003), Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 2004 ; *Idem*, *Art nouveau & design : les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 25 mai-31 décembre 2005), Bruxelles, Racine, 2005 ; Frank HUYGENS et Mienke SIMON THOMAS, *Design derby : Netherlands-Belgium (1815-2015)*, catalogue d'exposition (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 20 juin-13 septembre 2015 ; Gand, Design Museum, 23 octobre 2015-13 mars 2016), Rotterdam,

développement. En se concentrant sur les réformes lancées à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle en Belgique ainsi que sur les nouvelles méthodes d'enseignement des écoles situées dans les faubourgs bruxellois², cette recherche propose une lecture plus ample de la formation aux métiers de l'architecture en Belgique.

Les origines de la réforme

Devenue rapidement après son unification en 1830 l'un des pays les plus riches et industrialisés d'Europe, la Belgique s'interroge sur le problème de la qualité esthétique de ses produits industriels dès la première moitié du XIX^e siècle, à l'occasion des expositions de l'industrie nationale organisées en 1830, 1835, 1841 et 1847. Les premières observations concernant la présence de possibles lacunes dans l'instruction de la main d'œuvre spécialisée remontent aux années 1840 ; dès 1847 un cours d'arts décoratifs fut créé dans ce but à l'académie d'Anvers, alors la plus importante de Belgique³. La relation entre les méthodologies d'éducation, les études artistiques et historiques et le contexte économique local, deviennent le thème principal des discussions autour du nœud art-industrie, suite à l'échec belge lors de la grande Exposition de Londres en 1851. La production décorative belge exposée en cette occasion laissait à désirer au point de pousser le comte de Laborde à critiquer féroce­ment, dans son célèbre rapport, les « meubles et tapis ordinaires, [...] porcelaines mi-françaises mi-anglaises [...] contrefaçons sans le moindre mérite d'originalité⁴ ». Laborde soulignait particulièrement le manque d'engagement de l'État dans le domaine de l'éducation artistique. Le problème n'était donc pas seulement stylistique ou économique, mais également politique. L'origine de cette faillite est alors vite identifiée : incapables d'adapter leur enseignement à la réalité culturelle, sociale, politique et économique post-unitaire, les académies des Beaux-Arts devaient être profondément transformées⁵. Dans le sillage des

Museum Boijmans Van Beuningen, 2015 ; Katarina SERULUS et Javier GIMENO-MARTINEZ (dir.), *Panorama : A history of Modern Design in Belgium*, catalogue d'exposition (Bruxelles, ADAM, 23 juin 2017-7 janvier 2018), Bruxelles, CFC-éditions, 2017.

² La documentation relative aux écoles des faubourgs bruxellois mentionnées dans cet article est conservée dans les archives communales d'Ixelles, Saint-Josse-ten-Noode, Molenbeek.

³ Daniela N. PRINA, « Architectuur-onderwijs aan de antwerpse Academie voor Schone Kunsten, tussen traditie en innovatie (1831-1914) », dans Els DE VOS et Piet LOMBAERDE (éd.), *350 jaar Architectuur in Antwerpen : van Academie tot Universiteit*, Anvers, University Press Antwerp 2013, p. 70-87.

⁴ Léon de LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie Impériale, 1856, t. 1, p. 332-333.

⁵ La tendance exclusive vers les beaux-arts se reflétait dans un *curriculum* fondé sur le « dessin à main levée », expressif, visant l'interprétation sensible du réel, pratiqué par la copie d'estampes imitant des chefs d'œuvre basés en particulier sur la figure humaine. Il s'agissait d'un enseignement qui négligeait les besoins des artisans et des ouvriers employés par l'industrie qui représentaient pourtant la plupart des étudiants inscrits dans les académies. Ces derniers avaient

propositions étrangères formulées après la Grande Exposition de 1851, sont ainsi redécouverts le mythe de l'atelier médiéval et de la Renaissance ainsi que la valeur culturelle, artistique, économique et sociale des « arts mineurs ». Au lendemain de l'Exposition de Londres, naît l'Association pour l'encouragement et le développement des arts Industriels en Belgique. Soutenue par divers politiciens, artistes, producteurs et industriels belges, l'association entend améliorer la production décorative du pays au moyen de l'organisation d'expositions périodiques et de la formation de collections d'objets d'arts industriels⁶. C'est toutefois à travers la réorganisation de l'enseignement artistique lancée par le ministre de l'Intérieur Charles Rogier à partir de 1852 et surtout grâce à l'enseignement dispensé dans les nouvelles écoles de dessin créées dans les faubourgs de Bruxelles dans les années 1860, que l'alliance entre l'industrie, l'architecture et les arts appliqués, révèle de nouvelles possibilités méthodologiques et opérationnelles.

La première moitié des années 1860 représente un moment crucial pour l'aboutissement de certaines réformes qui touchent le système éducatif artistique belge. Les mesures jusque-là mises en œuvre par le gouvernement, d'abord par le biais de la commission formée en 1852⁷, puis, à partir de 1859⁸, par le Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, sont considérées insuffisantes car il ne s'agit essentiellement que de quelques modifications d'un cursus standardisé pour une instruction exclusivement académique. Cette réforme est donc attaquée par l'opinion publique et par les mêmes fonctionnaires d'État qui jugent nécessaire l'amélioration d'un enseignement devant favoriser la diffusion du « bon goût » parmi les masses. Ainsi tous les corps de métiers pourraient intégrer l'art dans l'acte productif, et l'instiller dans l'utilisation et le choix-même des produits à diffuser dans les diverses couches de la population.

Une occasion d'introduire quelques innovations s'offre lors de la réorganisation laborieuse de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles, qui se clôt dans le sillage d'une tradition académique encore très profondément enracinée⁹.

surtout besoin d'apprendre un type de dessin, le « dessin linéaire », qui consistait en une reproduction graphique épurée excluant tout effet de relief, de volume, ou de texture, utile à la reproduction géométrique des objets. Pour une analyse complète de la réforme des académies et des écoles de dessin en Belgique, voir : Daniela N. PRINA, *L'unité des arts avant l'Art Nouveau. La réforme de l'enseignement artistique et industriel en Belgique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Leuven, Torino, Katholieke Universiteit Leuven/Politecnico di Torino, 2009.

⁶ *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique. Album de l'exposition de 1853*, Bruxelles, Stapleaux, 1853, p. 5-8.

⁷ Adolphe VISSCHERS, *Rapport sur l'organisation de l'enseignement industriel*, Hayez, Bruxelles 1852 ; Louis ALVIN, *Organisation de l'enseignement des arts graphiques et plastiques*, Devroye, Bruxelles 1853.

⁸ *Idem*, *Organisation de l'enseignement des arts graphiques et plastiques. Rapport supplémentaire du 7 mai 1855*, Devroye, Bruxelles 1855.

⁹ Pieter d'HONDT, *L'Académie royale des Beaux-Arts et l'école des Arts décoratifs. Notice historique*, Bruxelles, Lebègue & C^{ie}, 1900, p. 129 ; Jean-Paul MIDANT et Jean-Charles BALTY, *Académie de*

Quelques pas sont toutefois faits en faveur du renforcement des cours de composition, de sculpture d'ornement et de gravure, tandis que l'architecture demeure dans une certaine mesure et, selon la coutume, une discipline propédeutique à la représentation géométrique. Par ailleurs, le projet de créer des filiales de l'académie bruxelloise dans les faubourgs de la capitale, d'où provient une très grande partie de la population de cette institution, échoue, puisqu'il pose un problème assez sérieux d'harmonisation entre les administrations des différentes communes intéressées. Naissent alors plusieurs institutions dans les faubourgs de Bruxelles qui entendent apporter une réponse à la pénurie d'écoles et au manque d'instruction en dehors du centre historique de la ville. Ces écoles ont beaucoup de succès, fruit, dans la plupart des cas, des nouvelles méthodes de dessin et de l'introduction de la spécialisation dans différentes branches de l'art. Ce succès, consacré plus tard par leurs résultats, est également souligné par l'illustre opinion de Marius Vachon, chargé par le ministère des Beaux-Arts et de l'Enseignement français d'étudier sur le terrain les musées et écoles d'art en France et en Europe¹⁰. Vachon est témoin de la renaissance artistique belge qu'il décrit dans son rapport de 1888, s'arrêtant sur la description des écoles qui sont selon lui un des éléments fondamentaux de ce grand renouveau, puisqu'elles contribuent à la formation d'ouvriers habiles, surtout en ce qui concerne le domaine des métiers de l'architecture.

Aujourd'hui, on emploie partout le fer forgé [...] La sculpture ornementale et la taille des pierres ont reçu un développement considérable¹¹.

Entre tradition et modernité : l'École de dessin et de modelage d'Ixelles

Ouverte le 19 juin 1863, la plus ancienne de ces écoles, l'École de dessin et de modelage d'Ixelles, suit toutefois le modèle académique pendant ses premières années d'activité¹². Animée pendant 40 ans par le peintre académique Émile Bouilliot, directeur et professeur de dessin, et le statuaire Pierre Louis d'Union, chargé du cours de modelage, l'école connaît un énorme succès, obtenant des résultats très satisfaisants en peu de temps. Elle compte déjà 138 élèves lors de l'année scolaire 1863-1864, et dépasse les 200 en 1867, obligeant les autorités à trouver des locaux plus spacieux pour y transférer l'école, qui entre-temps agrandit ses collections de modèles grâce au don du duc d'Arenberg. Celui-ci confie à l'institution une somptueuse collection de plâtres

Bruxelles : deux siècles d'architecture, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989, p. 46-49.

¹⁰ Les rapports d'enquête de Vachon, dressent un tableau très critique de la réalité économique et productive de la France et soulignent le retard français en matière d'apprentissage et de formation artistique dans les métiers d'art. Marius VACHON, *Rapports sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande. Missions de 1888. Février-mars*, Paris, Quantin, 1888.

¹¹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹² *École des arts industriels et décoratifs d'Ixelles. Cinquantenaire 1863-1913*, s.l., n.d.

d'après des œuvres antiques, qui décorait son hôtel du Petit-Sablon¹³. Il s'agit d'une école gratuite où les ouvriers peuvent compléter leur formation grâce aux cours de dessin et de mathématiques ; son enseignement, comme le rapporte Marius Vachon¹⁴, change en fonction des nécessités du moment. L'enseignement y est toutefois encore traditionnel. Les premiers rudiments du dessin qui sont dispensés comprennent la géométrie élémentaire, le dessin d'après l'estampe, l'ornement à la craie et au crayon. L'enseignement moyen inclut l'étude de l'ornement d'après le plâtre et de la tête d'après l'estampe et le plâtre, tandis que l'enseignement supérieur comporte le dessin d'après l'antique et la nature humaine. L'année 1867 voit l'ouverture d'une classe d'architecture confiée en 1872 à Valère Dumortier, personnage à l'origine de la fondation de la Société centrale d'architecture de Belgique (1872) et de la revue mensuelle de cette association, *L'Émulation* (1874)¹⁵, qui se révéleront toutes les deux déterminantes pour la professionnalisation du métier d'architecte au cours du dernier quart du XIX^e siècle. La classe élémentaire d'architecture propose un cours de projections d'après solides ; le cours moyen est axé sur l'étude des ordres, tandis que l'enseignement supérieur touche aux applications industrielles. Rebaptisée École des arts industriels et décoratifs en 1884, l'école est encore réorganisée en 1898 à la demande de son comité de perfectionnement selon un nouveau programme comprenant six années d'études¹⁶. Les deux premières sont obligatoires pour tous ; à partir de la troisième année, l'enseignement se divise en quatre branches principales : architecture, dessin d'art, modelage, peinture industrielle et décorative. Des cours de technologie, d'histoire de l'art et de composition, fondés sur l'interprétation créative des plantes, sont donc ajoutés vers la fin du siècle. Cette dernière innovation est cependant introduite très tard par rapport à d'autres établissements, et seulement initiée à la suite d'une visite effectuée à l'École nationale des arts décoratifs de Paris, où cet enseignement représentait un des fondements du programme d'études.

¹³ La collection comprenait les figures du tombeau des Médicis à Florence, le *Discobole*, le *Gladiateur*, la *Pietà* de Michel-Ange. *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ M. VACHON, *Rapports sur les musées...*, *op.cit.*, p. 34.

¹⁵ Dumortier publie en 1882 un rapport sur le diplôme d'architecte et la création d'une école supérieure et spéciale d'architecture : Valère DUMORTIER, « Rapport sur l'enseignement de l'architecture », *L'Émulation*, 1882, col. 55-58 et col. 61-64 ; voir également Victor-Gaston MARTINY, *La Société Centrale d'Architecture de Belgique depuis sa fondation (1872-1972)*, extrait des *Cahiers Bruxellois*, n° XVII, 1972, p. 7-138 et n° XVIII, p. 5-114, Bruxelles 1974.

¹⁶ Cet organisme, qui surveille les progrès faits par l'école, est créé en 1886 par l'administration communale. *École des arts industriels et décoratifs d'Ixelles...*, *op. cit.*, p. 11.

L'introduction de nouvelles méthodes de dessin : Henri Hendrickx et l'école de Saint-Josse-ten-Noode

Si l'école d'Ixelles maintient pendant de longues années une organisation de type traditionnel, d'autres établissements se consacrent de manière plus spécifique à un enseignement novateur. Sur ces fondements naît, en effet, l'école de Saint-Josse-ten-Noode, œuvre du peintre illustrateur Henri Hendrickx, qui en 1864 propose au conseil communal de créer un cours de dessin. Hendricks est en fait persuadé d'avoir identifié les causes précises du déclin du secteur décoratif en Belgique. Tout d'abord l'on observe un manque d'originalité, selon un principe cher à Owen Jones, qui l'avait exposé dans son texte *The Grammar of Ornament*¹⁷. Ce manque d'originalité était la conséquence d'un défaut d'abstraction, d'une interprétation trop directe et banale de la nature. Ensuite, la carence de « bon goût » était quant à elle imputable à l'insuffisance d'analyse et de comparaison entre les diverses productions artistiques (en effet les modèles étudiés dans les écoles appartenaient tous au monde classique). L'imitation servile, l'inertie, enfin, dépendaient directement d'un vice organique de l'enseignement, de l'absence de principes élémentaires. Hendrickx concluait en proposant l'adoption d'un programme logique et graduel capable

de faire, au lieu d'un servile copiste, un dessinateur producteur original (à quelque branche qu'il se destine), en un mot, un programme des études capable d'amener l'élève [...] à se servir du dessin comme de tout autre langage, pour interpréter l'esprit et les besoins publics¹⁸.

L'école est ainsi créée avec l'objectif d'enseigner aux jeunes élèves une nouvelle méthode pour dessiner et propager le « bon goût ». Elle ouvre ses portes en 1864 et dispense initialement ses cours à 57 élèves. L'établissement est ensuite transformé en une École normale des arts et du dessin. Hendrickx et ses collaborateurs y travaillent à titre bénévole sur requête du conseil communal. La méthode utilisée par Hendrickx, précédemment expérimentée dans l'athénée de Bruxelles¹⁹, repose sur l'enseignement des principes élémentaires du dessin, exécuté sans l'aide d'instruments, au tableau noir et à différentes échelles : lignes droites, figures géométriques simples, courbes, *etc.*, selon un procédé graduel, en utilisant comme base un tracé géométrique qui « enveloppe » l'ensemble du sujet à représenter ; ce qui permet à l'élève

¹⁷ Owen JONES, « Proposition n. 13 », dans *The Grammar of Ornament*, Londres, Day & Son, 1856.

¹⁸ P. d'HONDT, *Académie royale...*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹ Sur l'expérimentation de la méthode Hendrickx, voir la brochure : Henri HENDRICKX, *Le dessin mis à portée de tous. Méthode autorisée dans les écoles par M. le ministre de l'Intérieur, sur l'avis du Conseil central de l'instruction primaire. Géométrie artistique, enseignement élémentaire et analytique du dessin à main levée : études recommandées par Albert Durer, Leonard de Vinci et Rubens, comme moyen infallible d'amener l'élève à se servir du dessin comme tout autre langage*, par H. Hendrickx, l'auteur, Bruxelles, s.d. Une série de cahiers, toujours titrés *Le dessin mis à portée de tous*, sans date, imprimés chez l'auteur, avec des exercices graphiques correspondant aux divers degrés de l'enseignement est conservée à la Bibliothèque nationale de France.

d'analyser les formes pour ensuite pouvoir reproduire aisément des motifs décoratifs. Cette première partie de la méthode est propédeutique de la seconde, où l'élève apprend à dessiner d'après le relief jusqu'à la figure humaine dans ses trois dimensions. Les résultats que donne son expérimentation dans un temps très court poussent les conseils provinciaux de Liège, du Brabant, de Namur et du Hainaut à l'utiliser pour préparer les instituteurs. L'État et la Province dotent l'école de subsides tandis que le ministère décide d'octroyer une réduction de 50% sur les chemins de fer à tout membre enseignant qui se rend à l'école. En conséquence, l'administration doit agrandir les locaux destinés aux cours et, pendant l'année académique 1869-1870, l'école s'installe dans un nouveau bâtiment. La renommée de l'école à l'époque est telle qu'elle pousse le ministre de l'Instruction publique français Victor Duruy à appeler Hendrickx à Paris afin qu'il expose sa méthode aux professeurs français. Celle-ci est ensuite adoptée dans plusieurs instituts français, à Paris, Lyon et Cluny. L'école de Saint-Josse-ten-Noode poursuit entre-temps ses cours dont la base repose sur le dessin linéaire, destiné tout spécialement aux ouvriers et contremaîtres, avant de passer au dessin architectural et au dessin artistique. L'importance de cette école réside, néanmoins, non seulement dans la diffusion d'une nouvelle méthode de dessin, mais aussi dans la propagation d'un enseignement très rationnel, dispensé par le fils d'Henri Hendrickx, Ernest²⁰. Ce dernier avait en effet acquis ces mêmes principes lors de sa fréquentation de l'agence de Viollet-le-Duc, alors placé sous la direction d'Anatole de Baudot, et qu'il divulgua par la suite, en tant que professeur dans l'école paternelle, au sein du *Cours d'applications professionnelles de l'architecture en rapport avec les métiers du bâtiment*.

La méthode appliquée à Saint-Josse n'est toutefois pas unanimement appréciée : certains documents qui la mentionnent font habituellement l'éloge de la rapidité avec laquelle les élèves arrivent à dessiner habilement²¹, d'autres considèrent que ce procédé ne laisse pas suffisamment la place à l'initiative personnelle. Il est souvent reproché aux travaux des élèves une géométrisation

²⁰ Sur Ernest Hendrickx, voir : Éric HENNAUT, « Ernest Hendrickx et l'influence de Viollet-le-Duc », dans Richard HOZEE (éd.), *Bruxelles carrefour de cultures*, Anvers, Fonds Mercator, 2000, p. 26-31.

²¹ La méthode Hendrickx semble avoir traversé avec succès la frontière, où elle est également employée, et souvent citée positivement, comme dans le rapport écrit par l'inspecteur de l'enseignement du dessin dans les écoles de Paris, qui suit l'Exposition universelle de Paris en 1867 : « Les procédés rapides de la méthode Hendrickx paraissent avoir donné des bons résultats dans l'enseignement de Cluny », Édouard BROGNIART, *De l'enseignement du dessin en 1867*, Paris, Dupont, 1867, p. 10 ; son appréciation se trouve dans un article paru dans la revue hebdomadaire des sciences et de leur application aux arts et à l'industrie : B. DUPORTAIL, « Nouvelle méthode d'enseignement du dessin par M. Hendrickx, professeur à l'académie de Bruxelles », *Les Mondes*, mai-août 1866, p. 230-231. Pour une discussion sur son utilité, voir : *Mémoires et comptes rendus des travaux de la société des ingénieurs civils*, Paris, Lacroix, 1866, p. 56-62. Elle est décrite, avec d'autres méthodes, dans un autre article : J. GRANGEDOR, « De l'enseignement du dessin », *Gazette des beaux-arts*, t. XXIV, 1^{er} janvier 1868, p. 46-64.

excessive, un certain manque d'expression. En 1878, l'école est invitée à l'Exposition universelle de Paris, où elle présente des dessins de palmettes grecques sur fond noir, des dessins d'ornements d'après l'estampe, des exemples de peinture décorative et des dessins d'architecture. Le jugement de l'auteur du rapport concernant l'enseignement du dessin à l'Exposition, le sculpteur Auguste Ottin, inspecteur de l'enseignement du dessin des écoles communales de Paris, qui décrit le procédé comme « la méthode officielle en Belgique », n'est pas flatteur :

La peinture décorative c'est bien, mais ça laisse peu d'impression, vu le peu d'originalité et dans la composition et dans le rendu. [...] nous voyons comme résultats produits par la méthode Hendrickz [sic] : la symétrie continuelle, le trait filé et le contour rond, mou et froid.[...] Nous n'avons rien à dire en ce qui a rapport aux formes géométriques prises comme exercice de main, aussi les plâtres de cette catégorie peuvent-ils être acceptés ; mais il n'est pas de même des rosaces et ornements en plâtre qui sont exposés avec ces modèles qui, à coup sûr, ne peuvent pas être donnés comme modèles de goût ou comme exécution à imiter²².

L'enseignement offert à Saint-Josse-ten-Noode, se focalisant sur la nature abstraite des formes, ainsi que sur la répétition des dessins des lignes droites et courbes, annonce les premières manifestations d'une nouvelle esthétique, dans l'utilisation emphatique de la ligne et des contours marqués, qui trouveront par la suite une application significative autour des années 1890. L'école de Saint-Josse compta parmi ses professeurs un personnage clé, Georges Houtstont, ornemaniste français actif dans un grand nombre de projets d'envergure à Bruxelles (notamment ceux d'Henri Beyaert)²³ et forma en effet plusieurs artistes, architectes et décorateurs comme Privat Livemont, et Adolphe Crespin qui intervinrent par la suite dans des chantiers notables de l'Art nouveau²⁴. Ottin préfère, quant à lui, aux travaux de l'école de Saint-Josse, ceux provenant de l'École de dessin, de peinture décorative et de modelage de Molenbeek, où l'enseignement dispensé, construit sur des critères nouveaux, réalise la synthèse entre une approche artistique et la rigueur du dessin linéaire.

²² Auguste OTTIN, *Rapport sur l'enseignement du dessin à l'Exposition Universelle de Paris en 1878*, Paris, Chaix, 1879, p. 44-46.

²³ Sur Houtstont, voir les études de Linda VAN SANTVOORT, « De ornamentale beeldhouwkunst van Georges Étienne Houtstont (Parijs, 1832-Sint-Gillis, 1912) : de synergie van kunst(ambacht) en architectuur », *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, n° 35, 2012, p. 1-24 ; ainsi que le très récent numéro spécial de *Bruxelles Patrimoines* (n° 35, 2021) consacré entièrement à une monographie sur « Georges Houtstont et la fièvre ornemaniste de la belle époque », dans le cadre d'une exposition organisée au Musée de la Banque nationale de Belgique.

²⁴ Cf. Benoît SCHOONBROODT, *Artistes Belges de l'Art Nouveau*, Racine, Bruxelles 2008. Dans cette publication toutefois, Hendrickx est mentionné de manière erronée sous le prénom de Louis et les caractéristiques de son enseignement ne sont pas approfondies.

L'étude rationnelle de la plante dans l'ornementation

L'école de Molenbeek, ouverte à tous, est fondée en 1865 par le peintre et lithographe de monuments et de vues urbaines Franz Stroobant. Dans son rapport, Marius Vachon affirme que cet établissement est mal vu par certains industriels car l'éducation qui y est dispensée contribue à la formation d'ouvriers émancipés et habiles²⁵. En effet, le programme des cours de l'école divisé en trois parties – enseignement élémentaire, moyen et supérieur – se révèle très complet sous tous les aspects²⁶. Il s'agit d'une école pour le perfectionnement des ouvriers où sont enseignés, dans un but pratique, tous les métiers liés aux grandes disciplines : dessin, modelage, sculpture sur pierre, sur bois et applications de l'art à l'industrie. L'importance donnée à l'analyse de l'ornement est évidente dès les premières leçons : elle se fait d'abord en reproduisant géométriquement des ornements, et ensuite en reproduisant les mêmes motifs d'après le relief, puis en les plaçant successivement en différentes positions pour permettre aux élèves de saisir leur forme de divers points de vue. Le programme vise donc à transmettre une méthode d'apprentissage qui porte l'élève à s'emparer des moyens techniques et culturels – grâce aux cours abrégés d'art décoratif et des différents styles qui s'y rattachent – favorisant le développement d'un goût personnel. Dans les premières leçons, Stroobant enseigne à ses élèves, à travers l'emploi de règles géométriques élémentaires, la maîtrise des premiers rudiments du dessin. En permettant à l'élève de comprendre les mécanismes pratiques de cet art, Stroobant échappe de plus à l'erreur, assez répandue à l'époque, de ne pas s'appuyer sur une méthode d'apprentissage intelligente et rationnelle, et évite ainsi les critiques concernant l'inaptitude supposée des professeurs de dessin.

Parmi les premiers objets que Stroobant fait reproduire comme exercice de dessin, on trouve les feuilles des plantes, qui permettent à chaque élève d'identifier les éléments végétaux fondamentaux dans la genèse des expressions stylistiques classiques. Il revient donc à la nature, au *vrai*, avec l'idée précise d'explicitier l'origine et la raison de l'ornement. La phase la plus ardue dans la formation des élèves – qui se spécialise au degré moyen – s'articule autour de l'exploration de l'ornementation composée à partir de la plante vivante, utilisée dans la décoration ou l'architecture, ou comme référence pour la serrurerie, la sculpture en bois, *etc.*, en partant de modèles choisis parmi les chefs-d'œuvre de l'art flamand²⁷. L'observation et la compréhension de la nature et des styles du

²⁵ M. VACHON, *Rapports sur les musées...*, *op. cit.*, p. 31-33.

²⁶ *École de dessin et de modelage de Molenbeek-St. Jean. Programme des cours*, Molenbeek-St.-Jean, Strickaert, 1873.

²⁷ La Renaissance flamande en particulier est considérée comme une expression typique de l'art belge. Une reprise de ce style se manifeste grâce à la diffusion dans les années 1870 de publications telles que l'ensemble des ouvrages d'Hans Vredeman de Vries (1517-1606 ca.), auteur de traités d'architecture, de recueils d'ornements et de cahiers de modèles qui font naître l'intérêt pour les pignons à volutes, les lignes à redents, les bossages, les ornements saillants. Par la suite, des périodiques comme *L'Émulation* tendront à répandre les principes de ce style

passé, au moyen d'exemples choisis dans le répertoire artistique national, ainsi que l'élaboration conséquente de nouveaux modèles constituent le cœur du parcours éducatif de l'école, qui se révèle donc très avancé pour l'époque, puisqu'il introduit une méthode raisonnée et surtout fondée sur l'étude directe de la nature.

Les écoles Saint-Luc : un système d'enseignement artistique complet pour l'art et l'architecture

Parmi les écoles bruxelloises qui se situent en dehors du cadre strictement académique, nous devons mentionner les écoles Saint-Luc. Fondées sous l'impulsion de l'architecte et décorateur Jean Baptiste Béthune, elles se positionnent en effet comme une alternative à l'enseignement dispensé dans les académies : leur enseignement d'un point de vue pratique, conduit surtout à une professionnalisation très spécifique et purement artisanale. Ces écoles naissent dans une période de revendications de la part d'un catholicisme militant qui trouve son moyen idéal d'expression dans la représentation figurative gothique, inspirée par la lecture critique des écrits d'Augustus W. N. Pugin, introduits, traduits et diffusés en Belgique grâce à une colonie d'artistes anglais catholiques installée à Bruges²⁸. Elles contribuent pleinement à enrichir la variété de l'offre de formation tendant à améliorer l'instruction artistique et décorative qui s'établit dans les années 1860 en dehors du cadre strictement académique. Ces écoles naissent en réponse à l'interprétation académique du style gothique, qui se sert de ce langage dans le cadre d'une recherche d'identité nationale et d'une diffusion de modèles inspirés de l'histoire de la patrie. Elles se positionnent en effet comme une alternative à l'enseignement dispensé dans les académies et dans les écoles de dessin : l'approche du gothique choisie par les architectes gravitant autour de ces institutions est en fait considérée inappropriée, conçue autour de ses caractéristiques purement pittoresques. Les origines de la première école Saint-Luc sont à rechercher dans l'œuvre du frère Joseph Marès, né Charles De Pauw, qui est appelé par la Société Saint-Vincent-de-Paul à instituer un cours du soir de dessin pour les jeunes ouvriers défavorisés, avec l'objectif de les initier à l'apprentissage d'un métier lié à l'architecture et aux arts

également dans les arts appliqués. Sur l'utilisation de la néo-Renaissance flamande voir : Alfred WILLIS, *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture (1830-1930)*, thèse de doctorat, New York, Columbia University 1984 ; Benoît MIHAIL, « Un mouvement culturel libéral à Bruxelles dans le dernier quart du XIX^e siècle, la néo-Renaissance flamande », *Revue belge de philologie et d'histoire*. t. 76 fasc. 4, 1998, p. 979-1020. Daniela N. PRINA, « La néo-Renaissance flamande et la recherche d'une culture de l'habiter moderne et rationnelle dans les dernières décennies du 19^{ème} siècle », *Dix-Neuf*, n° 3-4, 22, 2019, p. 262-275.

²⁸ Sur la colonie anglaise de Bruges voir : LOTI VAN BIERVLIET, « The English Colony in Bruges and its influence on the Gothic Revival in Flanders », dans Jan DE MAEYER et Luc VERPOEST, *Gothic Revival : Religion, Architecture, and Style in Western Europe 1815-1914*, actes du colloque (Leuven, 7-10 novembre 1997), Leuven, Universitaire Pers, 2000, p. 99-104.

décoratifs. Le but social de cette démarche est évident et le cours devient immédiatement très populaire. Il est soutenu par Jean-Baptiste Béthune, architecte, peintre, mosaïste et verrier d'art, figure de proue du mouvement néogothique belge, et par le comte Joseph de Hemptinne, industriel gantois catholique ultramontain. Le frère Marès conçoit un système d'enseignement artistique pluridisciplinaire complet pour l'enseignement de l'art et de l'architecture qui acquiert rapidement une grande renommée. Si l'inspiration du mouvement lié aux écoles Saint-Luc est d'origine anglaise, les programmes d'étude dispensés sont, eux, suite à l'admission du frère Marès, tenant des théories de Viollet-le-Duc : au dessin linéaire et aux exercices de géométrie élémentaire succède l'étude de la nature, en particulier du monde végétal, des feuilles, représentées sous tous les aspects, réels ou abstraits, ensuite combinées selon leurs possibles applications décoratives. L'enseignement dans les écoles Saint-Luc, d'un point de vue pratique, est donc organisé de manière très différente, et conduit surtout à une professionnalisation très spécifique et purement artisanale. Toutefois, la création de ces écoles ne fait pas simplement partie d'une reprise du style gothique, ni seulement d'un projet pédagogique ou social : cet événement s'insère dans une perspective plus ample, dans le cadre de l'essor du mouvement catholique ultramontain, qui utilise le langage formel du gothique comme véhicule idéologique²⁹. Le choix normalisateur d'un style qui interprète à la fois des valeurs nationales, chrétiennes et rationnelles, et évoque un modèle de société idéale, fondé sur les valeurs solides de la morale chrétienne, dans lequel il existe moins d'inégalités sociales, répond donc parfaitement à un programme politique précis. Le gothique de Saint-Luc se développe par ailleurs, dans un contexte de très fort antagonisme entre les libéraux et la minorité politique catholique. Cette dernière a besoin non seulement d'un langage qui peut la distinguer, mais également d'un puissant moyen de transmission de ce langage, identifié dans la création d'une école et successivement d'un système d'établissements. Ceux-ci recouvrent une tâche multiple : rapprocher puis conquérir les classes ouvrières, créant par là-même une phalange d'artisans et d'ouvriers spécialisés apte à la création d'un art chrétien, qui constitue aux yeux des partisans catholiques un élément catalyseur et évangéliste.

Ces écoles jouissent d'un vaste soutien de la part des élites catholiques et comptent également sur un système de promotion, qui comporte la formation d'associations et de guildes – dont la plus importante est la société archéologique pour l'étude des monuments du Moyen Âge, la *Guilde de Saint Thomas et Saint Luc*, fondée par le futur conservateur du *South Kensington Museum*, James Weale – et l'implication d'une presse spécialisée, à savoir le *Bulletin de la Guilde de Saint Thomas et Saint Luc*, le *Bulletin des métiers d'art* et la

²⁹ Jan DE MAEYER, « The Neo-Gothic in Belgium. Architecture of a Catholic Society », dans *Idem* et L. VERPOEST, *Gothic Revival...*, *op. cit.*, p. 27-30.

reprise, en 1882, de la *Revue de l'art chrétien française*³⁰. Le succès de la première école entraîne en effet d'autres implantations en Belgique, notamment dans les faubourgs bruxellois de Molenbeek (1882), Schaerbeek (1887), et Saint-Gilles (1904).

Marius Vachon, qui visite les établissements de Saint-Luc, soutient toutefois que « les idées de Viollet-le-Duc [y] ont perdu de leur ampleur et de leur libéralisme artistique³¹ », tout en soulignant la grande place laissée à l'enseignement de l'architecture, largement développée et minutieusement approfondie dans ses aspects techniques ; la diffusion du style néogothique étant d'ailleurs très étendue dans le domaine de l'industrie religieuse du bâtiment.

Malgré cela, le niveau des études dans ces écoles demeure insuffisant : la peinture et la sculpture sont en effet de qualité très inférieure par rapport aux autres établissements listés dans les rapports de l'écrivain français. Cela est dû à l'éducation religieuse, qui exclut le dessin de la figure humaine de l'enseignement. L'étude des productions artistiques classiques n'est pas davantage encouragée car les œuvres de l'époque de la Renaissance et de l'Antiquité sont en effet considérées comme entachées par le paganisme et l'absence de pudeur. La seule exception vient de certains exemples dans le domaine de la sculpture empruntés à la néo-Renaissance flamande.

M. Marès m'a déclaré nettement n'avoir d'autre méthode que l'étude constante de la nature et des œuvres des maîtres, avec la préoccupation de développer l'imagination et l'esprit de recherche de l'élève. Par la plus étrange des contradictions, une méthode si rationnelle, si logique, conduit à l'imitation servile du moyen âge³² !

Vachon considère l'enseignement des jésuites comme plus libéral et audacieux ; son dernier jugement sur les productions des écoles Saint-Luc est toutefois impitoyable : elles ne sont selon lui que des « copies exécutées sans habileté ni goût³³ ». Pourtant, l'historien français juge intéressante la création de ces écoles, en évaluant leur apport dans le cadre général de la renaissance artistique belge, puisqu'en effet ces établissements dispensent avec succès une bonne instruction artistique aux ouvriers. L'opinion de Vachon, malgré son autorité, néglige toutefois certains aspects fortement liés aux théories rationalistes promulguées par Viollet-le-Duc. L'approche qui caractérise

³⁰ Voir : Luc VERPOEST, « The Gothic Revival, Published and Incorporated. Conferences, Corporations, Learned Societies and Archeological Publications of the Gothic Revival Movement », dans *Ibid.*, p. 105-114, et Ellen VAN IMPE, *De invloed van de Engelse Arts and Crafts Movement op de Belgische toegepaste kunsten tijdens de periode 1890-1914 aan de hand van een analyse van twee katholieke tijdschriften*, thèse de master, Leuven, K.U. Leuven, 2001.

³¹ M. VACHON, *Rapports sur les musées...*, *op. cit.*, p. 38.

³² *Ibid.*, p. 40-41.

³³ *Ibid.*, p. 40.

l'enseignement dans les écoles Saint-Luc est orientée vers une application logique de chaque élément, qui doit posséder une fonction pratique et décorative en même temps : cela est mis en évidence par le caractère rationnel des projets nés dans ces établissements, qui refusent l'emploi de stucs ou du papier mâché en faveur des matériaux naturels, considérés, de plus, comme une expression directe de l'essence divine.

Les écoles Saint-Luc offrent un enseignement qui consacre à l'architecture et aux métiers qui en dépendent une part non négligeable de ses ressources, développant également en son sein toutes les disciplines décoratives qui en découlent : la serrurerie, la broderie, la gravure et la sculpture ornementale sur bois et sur pierre, l'ébénisterie, la ferronnerie, l'art du vitrail. Le modèle recherché par les écoles Saint-Luc privilégie une approche de type synthétique qui voit le concours de toutes les différentes disciplines décoratives dans la création d'une œuvre d'art collective, que l'on peut identifier au modèle d'excellence de la cathédrale gothique. Cela explique l'importance accordée à l'étude de l'architecture dans le système d'enseignement de ces établissements, et similairement leur anti-académisme : à l'expression individuelle, généralement privilégiée par les académies, les écoles Saint-Luc opposent un enseignement particulier qui s'insère dans un dessein aux dimensions plus amples.

L'objectif social caractéristique de ces établissements se manifeste, de plus, dans l'importance accordée à la manualité et à l'expérience pratique, concrétisée à travers la participation active dans les chantiers de restauration des monuments gothiques ou dans le cadre d'une alliance avec des ateliers ou manufactures qui emploient de la main d'œuvre issue des écoles Saint-Luc, établissant ainsi un cycle vertueux de relations entre le monde de l'enseignement et celui d'un travail qualitativement élevé.

Vers la fin du siècle, Eugène Nève fait l'éloge de cette attitude, en affirmant que :

Les Écoles Saint-Luc ont formé, dans toutes les branches des arts plastiques, des ouvriers et des artistes de talent. [...] Ses architectes ont construit et restauré une foule de monuments. Depuis les vitraux éclatants, les broderies chatoyantes, les bijoux somptueux, jusqu'aux dressoirs et aux bahuts sculptés, il n'est pas une partie de mobilier qui ne soit exécutée par des patrons habiles, *capables de composer un modèle original* et doué de ce cachet d'adaptation si pratique, si frappant dans les œuvres du Moyen Âge. Les préjugés qui, il y a trente ans, maintenaient le public dans l'hostilité ou l'indifférence, se sont peu à peu évanouis. Le classicisme survit encore dans les écoles officielles, mais il n'y règne plus exclusivement. On peut affirmer que l'exemple donné par les Écoles Saint-Luc est pour une bonne part dans cet affranchissement : il a précédé et préparé la renaissance des arts industriels en Belgique³⁴.

³⁴ Eugène NÈVE, *L'enseignement professionnel des industries artistiques en Europe*, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1896, p. 152-153.

L'opinion de Nève, huit ans après celle de Vachon, tend à restituer dans une perspective plus étendue la contribution réelle que les écoles Saint-Luc ont apportée au développement et au rayonnement des arts décoratifs, anticipant l'essor dont elles jouiront au début de la dernière décennie du XIX^e siècle. Toutefois, on retrouve dans le rapport de Vachon les origines du mouvement. En faisant les éloges de la Belgique qui a montré l'exemple à travers les transformations opérées grâce à l'influence des nouvelles idées sur le rôle social de l'art, il affirme que les idées géniales des grands théoriciens français comme Viollet-le-Duc ou Laborde ne sont pas appliquées en France, où fait défaut un enseignement valorisant les progrès des ouvriers, tout en soulignant qu'elles ont été remarquablement suivies et mises en œuvre à l'étranger.

Vers un nouvel équilibre entre décoration et architecture : l'École des arts décoratifs de Bruxelles

Parmi les écoles ayant contribué au développement de l'architecture à Bruxelles, l'École des arts décoratifs (1886) a participé à une formation complète et large. Elle est conçue pour perfectionner la formation de toutes les catégories d'artistes, mais surtout des architectes et des artisans de la capitale et de ses faubourgs, par le bourgmestre esthète Charles Buls, homme politique libéral, partisan actif des réformes éducatives et sociales et pionnier dans le développement et la promotion des arts décoratifs belges. Buls est persuadé que la revitalisation de l'art belge repose sur le progrès des arts industriels, qui revêtent un rôle de premier plan dans sa vision politique réformiste. Il attribue, en effet, la mauvaise qualité des productions industrielles de l'époque à une étude impropre des exemples du passé, conséquence de l'incapacité des dessinateurs et des industriels à savoir interpréter correctement les logiques à la source de la conception de l'objet, méconnaissant surtout le rôle de la décoration, la plupart du temps appliquée à la forme sans aucun critère fonctionnel. Son projet d'école des arts décoratifs accélère en particulier le processus d'intégration des métiers de décoration dans l'enseignement de l'architecture, grâce à la contribution du nouveau directeur Jean Baes, alors à la tête du chantier du Théâtre Flamand, bâtiment iconique de la néo-Renaissance flamande, inauguré en 1887. Baes réalise en effet les ambitions didactiques de l'école au travers de programmes d'une conception très avancée³⁵, qualité que l'on retrouve également dans ses projets architecturaux où se mêlent des typologies innovantes, l'utilisation de nouveaux matériaux et une forte

³⁵ Jean BAES, « Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Réponse aux questions posées par le ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics. Reproduction ordonnée par le Conseil », *L'Émulation*, n° 5-8, 1893, col. 65-67, col. 81-85, col. 97-103 et col. 113-120.

synesthésie entre les arts, annonçant déjà l'avènement de l'Art nouveau³⁶.

Baes montre un intérêt spécifique pour l'association des arts décoratifs et des métiers, qui dérive vraisemblablement de sa formation et de la collaboration avec ses frères : Henri, peintre décorateur, et Charles, entrepreneur. Il propose un enseignement fondé sur l'étude raisonnée et comparée des différents styles du point de vue de la décoration, dans leur composition générale et leurs détails, en les mettant en rapport direct avec leurs différentes applications, en particulier l'architecture. Pour cette raison, l'imitation des objets n'est pas suffisante : afin de former des élèves capables, il faut stimuler leur imagination, en les encourageant à trouver des solutions originales aux problèmes de composition. Pour ce faire, il faut que l'élève soit capable de comprendre la nature des formes qu'il doit représenter : ce savoir est par conséquent une part essentielle de l'enseignement fondé sur l'apprentissage du dessin, un code linguistique adapté à la création d'artisans conscients et susceptibles d'intervenir sur la production de n'importe quel objet. Le procédé que Baes décrit repose sur l'association entre formes et objets : la démonstration géométrique d'une forme, un cercle par exemple, se fait en l'associant à des objets faisant partie du quotidien, comme une médaille, une horloge, une couronne ou un tambourin. Cet exemple est suivi d'un autre, dans lequel un solide à trois dimensions – un cylindre – est associé à un bocal, à une colonne, à un carquois, et ainsi de suite. Un tel enseignement sert à montrer que tous les objets et figures se caractérisent selon des formes ou des contours qui représentent les bases du dessin, et qui peuvent être transposés, entièrement ou en partie, dans des figures géométriques ou dans la stéréotomie, offrant ainsi une application pratique immédiate et développant en même temps l'esprit d'observation et d'initiative des élèves ; la seule capacité de dessiner n'étant pas suffisante à l'artiste ou à l'artisan pour concevoir un quelconque projet. Cette étude des formes se fait également à l'aide d'objets décoratifs réels, selon une progression allant du modèle simple bidimensionnel au modèle composé tridimensionnel, selon leurs styles et leurs propriétés techniques, en les mettant en rapport avec le contexte dont ils sont extraits. La connaissance de la nature, de l'histoire, de la tradition, de la mythologie et du symbolisme fait partie des savoirs requis pour l'application correcte de l'ornement. Baes remarque la nécessité de mettre de bons modèles sous les yeux des élèves : le petit musée annexé à l'École des arts décoratifs qu'il dirige donne un aperçu des œuvres décoratives modernes réalisées dans le domaine des émaux, des tissus, des céramiques et de la verrerie pour mieux orienter le goût et améliorer la production nationale, semble-t-il déficitaire au regard de ce qui se réalise dans les autres pays européens. À côté des exemples conservés dans le musée et des recueils d'ornements, Baes conseille également l'utilisation de *L'Art pour tous* (revue française fondée par Émile Reiber en 1861) dont la conception particulière des fascicules en

³⁶ Ce projet est par ailleurs, assez bien critiqué par Victor Horta. Voir : VICTOR HORTA, « Le Théâtre Flamand de Bruxelles », *L'Émulation*, n° 10, 1888, col. 155-156.

planches susceptibles d'être démembrés, permet une ample liberté d'utilisation didactique. C'est seulement après avoir assimilé ces leçons que l'élève peut se confronter aux cours de composition ornementale, où il fera :

[un] choix judicieux et une application raisonnée des ornements, en tenant compte de leur valeur relative, de l'expression et de la signification particulière à chacun d'eux ; évitant toute réunion désordonnée d'ornement disparates ou ne concourant pas pleinement à renforcer le caractère esthétique de l'œuvre³⁷.

Conclusion

L'analyse de l'origine, des programmes d'étude et du développement de ces nouveaux établissements permet d'affirmer que le premier effort pour moderniser l'enseignement artistique sous le signe de l'union des arts à Bruxelles est réalisé dans les écoles nées d'initiatives privées à partir des années 1860. L'approche rationnelle de l'enseignement du dessin constitue le fil rouge reliant les différentes expériences qui se succèdent en Belgique pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. En effet, ces écoles participent au développement des disciplines décoratives et contribuent également, grâce aux nouvelles méthodes d'enseignement du dessin, à modifier, quoique lentement, l'esthétique et le style dans leurs productions. De plus, grâce aux différents débats et discussions, on assiste à une prise de conscience majeure des bénéfices que l'enseignement des arts décoratifs pourrait porter en termes de prestige international, politique et économique. Commencent alors à se dessiner de nouveaux équilibres entre décoration et architecture en tant que domaines d'application de l'art du dessin, en particulier grâce aux écoles Saint-Luc et à la nouvelle École des arts décoratifs de Bruxelles – qui expérimentent un concept cohérent d'unité des arts. Le succès de ces écoles pousse les académies vers un processus réformateur analogue, qui trouvera dans le concept de l'unité des arts, anticipé et promu par ces établissements, la justification de l'inclusion des arts décoratifs dans le cursus des académies et des écoles de dessin. La réforme ou l'institution d'organismes préposés à l'éducation au « bon goût », fruit de la discussion autour du rapport entre les arts et leur objectif didactique et opératif, permet ainsi d'évaluer les résultats obtenus par la Belgique dans les cadres théorique et didactique. Dans le contexte belge, ceux-ci se révèlent riches de connexions méthodologiques propres à engendrer un vivier d'initiatives qui, sur les aspects didactique et pratique, est comparable à celui des pays les plus avancés. De plus, ces initiatives permettent de retrouver les racines culturelles et pédagogiques de l'Art nouveau belge, caractérisé davantage – et avant d'autres « variantes » occidentales – par une synesthésie très marquée, mûrie dans les écoles d'art instituées à partir des années 1860, ainsi que par l'absence de divisions hiérarchiques.

³⁷ J. BAES, « Conseil de perfectionnement de l'enseignement... », *op cit.*



Fig. 1 : « Feuilles de chêne », un des modèles utilisés à l'école Saint-Luc, 1882.
Joseph MARÈS, *Modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin à main levée, séries D, 2^e cahier*, Bruges, Desclée/De Brouwer & C^{ie}, s.d., pl.16.
© Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers.

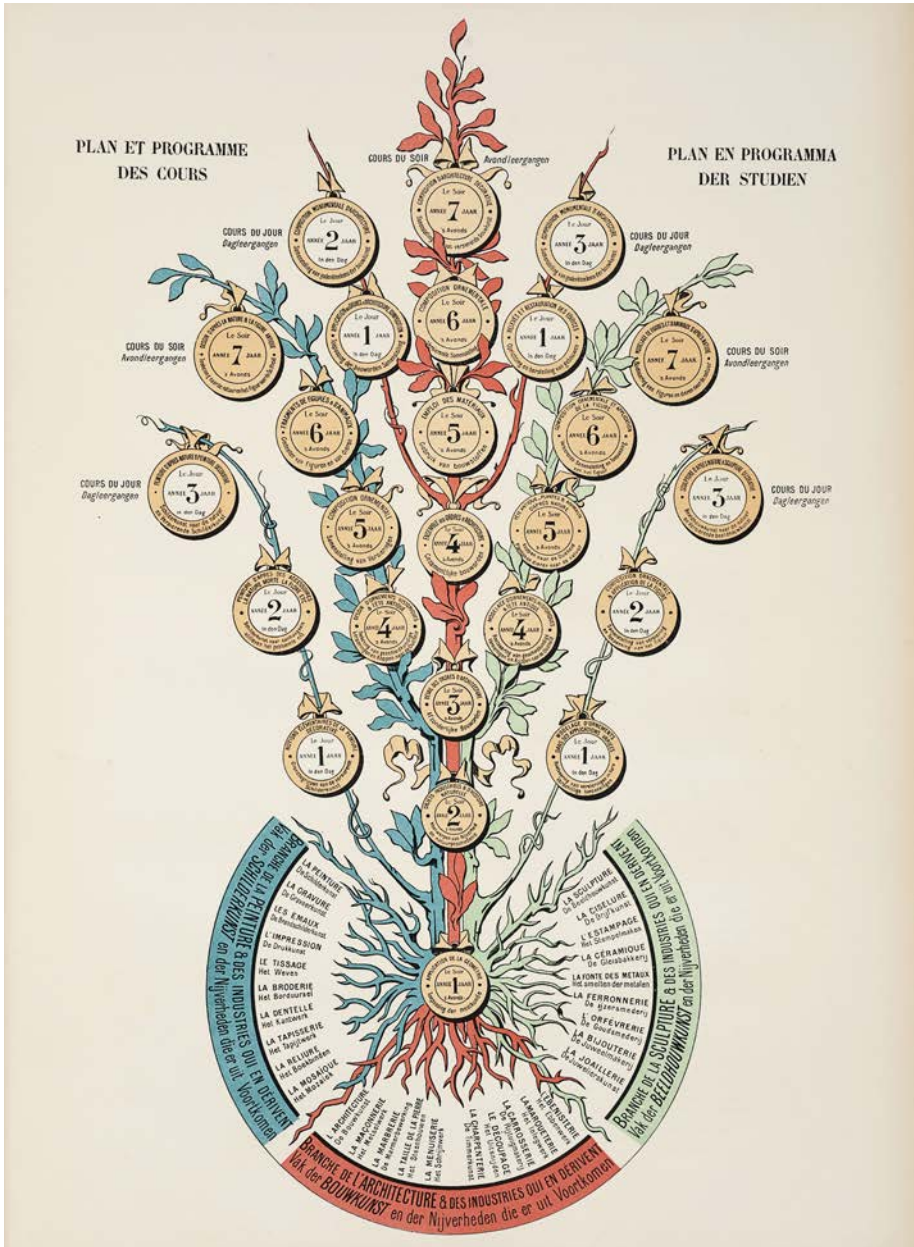


Fig. 2 : curriculum de l'École des arts décoratifs paru dans *L'Emulation*, n° 8, août 1893. © Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers.

qu'il n'ait pas de peine à discerner les applications qui pourraient en être faites, dans la branche d'industrie à laquelle il se destine.

Si les modèles ne répondent pas à ce desideratum, l'enseignement devient fastidieux, laisse l'élève indifférent et perd tout son fruit en perdant son intérêt direct.

L'auteur du Rapport sur l'exposition des Académies du Royaume et le Congrès des Arts du dessin, en 1868, M. Roussart, qui fut plus tard directeur général des Beaux-Arts, s'étendit également sur ce point; il y constatait avec regret que, dans la plupart des écoles, l'étude des modèles se borne à des pratiques presque mécaniques, réduites à un minimum la part faite au raisonnement, en un mot laissant dominer l'intelligence de l'élève, sans pour cela lui former mieux la main. M. DEUX, aujourd'hui bonnemaître de la ville de Bruxelles, qui professait autrefois, avec beaucoup de succès, un cours d'archéologie et d'esthétique pratique, émit des idées analogues à ce même congrès de 1868.

Depuis cette époque, c'est-à-dire en l'espace de plus de vingt ans, il s'est produit, à la vérité, quelques tentatives louables mais isolées, dans le fait de satisfaire jusqu'à un certain degré aux justes observations formulées au congrès que nous venons de rappeler; mais, dans l'ensemble, il faut bien s'avouer que celles-ci ont conservé la même actualité qu' alors.

En thèse générale, nous voudrions que tout modèle soit complété par une série de renseignements, les uns pratiques et techniques, les autres historiques et archéologiques, concourant à donner à l'élève une idée claire et nette, une connaissance aussi parfaite que possible de ce qu'il a devant les yeux, à affranchir de toute lacune et de toute obscurité la conception qu'il doit s'en faire, à stimuler enfin, dans la plus large mesure, sa compréhension et son invention.

N'oublions pas que surtout dans les classes inférieures, le plus souvent encombrées d'un nombre d'élèves considérable, exécutant de beaucoup le maximum de cinquante, qu'on devrait s'imposer pour règle de ne jamais laisser dépasser, le professeur a une tâche ardue et doit produire un dévouement de tous les instants. En effet, c'est dans les premières années d'études que l'élève a essentiellement besoin d'une direction intelligente, de conseil et de soutien; alors se révèlent dans toute leur vivacité et leur sincérité ses qualités et ses défauts naturels; alors aussi se forment, d'autre part, les impressions bonnes ou mauvaises, dont le cours ultérieur de la carrière ne peut manquer de se ressentir.

Nous voudrions également voir, dans nos *certificats moyens*, l'usage de modèles en nature ou en fac-similé, s'étendant en fait à des matériaux analogues à ceux employés pour l'original, ou les imitant de façon à mettre en évidence l'aspect des matériaux.

Les modèles en plâtre retiennent certainement avec la plus rigoureuse exactitude les contours, les formes d'une œuvre; mais ils dissimulent entièrement le caractère qu'elle emprunte à la nature des substances qui la constituent; de la nature des matériaux, il n'en est plus de trace; de sorte qu'en faisant ses études d'après le plâtre, l'élève se trouve dans l'impossibilité matérielle de comprendre la facture ou la raison d'être de tel ou tel effet décoratif exécuté ou atténué par un modèle imitant; dans ces conditions le sentiment esthétique de l'œuvre n'est pas entièrement appréciable et le disciple comme le maître n'ont aucune idée du rôle immense que joue la coloration dans toute œuvre d'art que ce soit sa destination.

Ce défaut nous est devenu surtout tangible, lorsque, parcourant les grands musées de l'Europe, nous pûmes comparer leurs collections avec les reproductions qui nous en avaient été données par les modèles académiques.

Étant élève, nous avons dessiné, d'après plâtre les figures antiques, qui forment les collections de toute académie et nous eûmes notamment à la Venus de Milo et l'Apollon du Belvédère. Nous avons eu l'occasion de voir les originaux de ces chefs-d'œuvre dans les galeries du Louvre et du Vatican et nous avons été saisis d'étonnement et d'admiration en présence de la coloration chaude du marbre apportant la vie et l'animation que l'on recherche en vain dans l'aspect froid et blafard du plâtre. Dès ce moment aussi, nous acquiescâmes la conviction que le plâtre ne donne souvent qu'une idée imparfaite d'une œuvre, et nous ne sommes plus étonnés des difficultés que rencontrent les élèves à apprécier les beautés de la statuaire antique.

Au surplus il nous paraît hors de doute que si nos Académies et Ecoles de dessin possédaient des modèles originaux, jamais reproduction en plâtre n'y verraient le jour.

Ces réflexions nous amènent donc à conclure: qu'à défaut de modèles originaux, il importe qu'ils soient confectionnés, autant que possible, non en vue d'une représentation exacte de la forme seulement, mais en imitation complète et sous tous les rapports, des pièces authentiques qu'ils reproduisent. Il serait à désirer ou tout au moins qu'on donnât aux épreuves en plâtre une teinte légère et délicate qui fasse disparaître l'aspect crayeux et glacial inhérent à cette matière, et dont nous avons montré les côtés défavorables.

Enfin il nous paraît nécessaire de rappeler deux mesures que nous avons proposées, dans nos réponses aux questions précédentes. Leur adoption s'impose comme complément direct et indispensable du plan que nous avons développé ci-dessus. Nous voudrions parler de l'extension à donner aux cours de composition et de la création de Musées d'industries modernes.

Quant à ces derniers, nous ne croyons pas devoir démentir à nouveau leur haute utilité. Personne ne dédaignera l'excellent appoint, que des collections d'objets authentiques

peut évidemment apporter à l'étude des modèles, telle que nous l'entendons. Nous nous permettrons seulement d'ajouter que la création des collections présente en réalité peu de difficultés pratiques et n'exige que de légers sacrifices financiers, infiniment moins importants qu'on serait peut-être tenté de se le figurer.

Généralement, des échanges, des dons et quelques acquisitions y suffisent. Les échanges s'obtiennent sans beaucoup de peine. Les dons ne sont pas rares, grâce aux industriels et producteurs, intéressés d'ailleurs à exposer leurs échantillons et à attirer ainsi l'attention sur le mérite de leurs maisons. Enfin les acquisitions n'entraînent pas des dépenses excessives, les prix ordinaires de produits d'industrie moderne n'étant pas comparables, sous ce rapport, à ceux des antiquités.

Nous n'avons encore parlé qu'incidemment de l'extension à donner aux cours de composition, nous réservant d'en parler avec tous les développements que comporte l'importance de ce sujet.

Il ne suffit pas, pour former des élèves capables, de contribuer brillamment aux progrès de l'art et de l'industrie, de leur donner à copier l'œuvre d'autrui; il faut, tout en épurant leur sens artistique, stimuler leur imagination et la culture, de manière à la rendre apte à concevoir par elle-même, avec originalité comme avec goût. Plus loin nous démontrerons de quelle manière nous donnons cet enseignement et quels sont ses principes.

Nous croyons nous être suffisamment étendus sur les questions précédentes pour enfin pouvoir aborder l'analyse, ou pour mieux dire l'exposé, des principes et des modèles dont nous préconisons l'emploi, tout en maintenant intactes certaines méthodes dont l'expérience a démontré la valeur.

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE

Section du dessin linéaire.

L'étude de la géométrie et de la stéréotomie ne peut se limiter à la connaissance théorique d'une figure et à la démonstration d'un théorème. Le but auquel elle tend est plus vaste en même temps que plus pratique; il consiste à exercer le sens et l'intelligence des élèves et à les pénétrer en outre de cette vérité que la géométrie et la stéréotomie sont les sciences qui permettent de percevoir de prime abord et avec aisance la caractéristique de tout objet en figure généralement quelconque, en tout ou en partie.

Ainsi le professeur fera au début la démonstration du cercle ou de la circonférence :



Le cercle est une surface plane limitée par une courbe nommée circonférence, dont tous les points sont également distants d'un point intérieur appelé centre.

Exemples d'objets ou de figures dont la ligne caractéristique dérive du cercle ou de la circonférence :



Exemples à chercher par les élèves, à dessiner, tels que : une rose, une étoile, des symboles, un œil-de-bœuf, etc.

Autre exemple : Le cylindre :



Le cylindre droit est un solide engendré par la révolution d'un rectangle autour de l'un de ses côtés pris pour axe.

Fig. 3 : une page du rapport du Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, rédigé par Jean Baes et paru dans *L'Émulation*, n° 6, juin 1893. © Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers.

L'ART TOTAL EN NORVÈGE : L'EXEMPLE DE LA VILLA DEVOLD (1905-1907)¹

Laura ZEITLER

Vers la fin du XIX^e siècle, le concept d'art total développé par le compositeur allemand Richard Wagner inspire bon nombre d'artistes et d'architectes. En prônant la fin de la hiérarchie des arts et leur union au service de la création d'une même œuvre d'art², il encourage la polyvalence de leur domaine d'activité et leur collaboration avec des artisans. Ce concept séduit notamment les milieux artistiques et intellectuels norvégiens. Il se diffuse par le biais d'artistes et d'architectes nationaux venus compléter leur formation dans les principaux centres artistiques d'Europe (Paris, Munich, Berlin, Vienne, Londres, *etc.*). Il est également popularisé par les nombreuses revues d'art et d'architecture, ainsi que les expositions universelles de l'époque.

En Norvège, le concept d'art total est mis au service de la définition d'un art national. Cette quête identitaire se concrétise dans les années 1890 au sein du « Cercle de Lysaker³ », tout particulièrement dans les réflexions sur la création d'une maison idéale⁴. Selon les membres de ce cercle, la maison idéale doit avant tout être norvégienne et ainsi reprendre les principales qualités de la

¹ Le contenu de cet article se base sur les recherches menées dans le cadre de mon mémoire de Master en histoire de l'art, « L'Art nouveau en Norvège : la villa Devold (1905-1907) », sous la direction de Hervé Doucet, soutenu en 2019. Il s'appuie sur la consultation de plusieurs documents (plans, documents juridiques, journaux, revues et photographies) des archives nationales et municipales, complétée par une visite de la villa en juin 2018.

² Richard WAGNER, « L'Art et la Révolution », *Les Temps nouveaux, Supplément littéraire*, n° 46, s.d., p. 805. *Idem*, *Œuvres en prose : L'œuvre d'art de l'avenir*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 97-232.

³ Cette colonie d'artistes se forme dans les années 1890 près d'Oslo autour du peintre Erik Werenskiold et de son ami le peintre et designer Gerhard Munthe, en opposition à l'Académie des arts de Norvège. Elle attire plusieurs artistes, architectes et intellectuels de l'époque. Voir Barbara Miller LANE, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 83-84.

⁴ La maison revêt une dimension culturelle et symbolique importante en Norvège en raison d'un mode de vie traditionnellement rural exposé à des conditions climatiques souvent rudes. Cf. Kjetil FALLAN, *Designing Modern Norway. A History of Design Discourse*, Londres/New York, Routledge, 2017, p. 4-5.

ferme traditionnelle, telles que la simplicité, la sobriété et la solidité⁵. Elle doit également participer à la création d'une nouvelle société en tenant compte des nouvelles aspirations sociales de l'époque. Elle doit enfin refléter la personnalité et le mode de vie du propriétaire⁶. Architecture, textile, mobilier, ornements et couleurs, tous les arts doivent concourir à la concrétisation de cet objectif. Le peintre et designer Gerhard Munthe va ainsi mettre en application ses propres théories développées en matière d'architecture et d'aménagement intérieur dans la conception de sa maison personnelle à Lysaker, l'une des premières œuvres d'art total du pays⁷.

Située sur la côte ouest, dans le district du Sunnmøre, la ville d'Ålesund est aussi un témoignage emblématique de la mise en application du concept d'art total dans la création d'un art national. Après la destruction de la ville par un incendie le 23 janvier 1904⁸, les architectes norvégiens saisissent l'opportunité de construire une ville nouvelle en élaborant une architecture à la fois nationale inspirée par l'héritage culturel du pays et moderne à l'image de la production européenne. Lorsque la reconstruction de la ville débute en 1905, la Norvège accède à son indépendance après plusieurs années d'union avec la Suède, faisant de l'élaboration d'un art national un enjeu politique majeur. Avec ses collègues architectes, Hagbarth Schytte-Berg (1860-1944) s'emploie à répondre à cette attente en travaillant « dans un style plus personnel et national, tant au niveau de la conception globale qu'au niveau des ornements⁹ ». Une partie de ses commandes donne ainsi naissance à plusieurs œuvres d'art total, à l'image de la villa Devold (fig. 1), conçue intégralement par l'architecte. Construite entre 1905 et 1907 au pied de la montagne Aksla, la villa doit son nom à la commanditaire, Laura Devold (1835-1910), veuve du fondateur de la manufacture de laine Devold, devenu l'un des principaux acteurs économiques et sociaux de la ville au cours du XIX^e siècle¹⁰.

La villa Devold est l'une des rares œuvres d'art total ayant survécu à la restructuration de la ville à partir des années 1950¹¹, ce qui explique

⁵ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 83-86.

⁶ Jan KOKKIN, *Gerhard Munthe, Norwegian Pioneer of Modernism*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2018, p. 140.

⁷ Lorsque l'artiste s'installe à Lysaker avec son épouse, il s'improvise architecte, dessinant les plans et choisissant les matériaux de construction. Il aménage également les différentes pièces intérieures, concernant les couleurs, le mobilier, le décor mural et les motifs des textiles tissés par son épouse. Voir *Ibid.*, p. 136-144.

⁸ Helga Stave TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund 1904-1907 : Oppatbygginga av byen etter brannen 23 januar 1904*, Ålesund, Ålesund Museum, 1981, p. 17.

⁹ « *Retning senere væsentlig i Aalesund har jeg gjort mig løs af den tyske Indflydelse og forsøgt at arbejde mere i personlig og national Retning, saavel i det hele Anlæg som i Ornamentiken.* », dans une lettre de Hagbarth Schytte-Berg, datée du 19 février 1907, p. 2. Copie conservée au Jugendstilsenteret d'Ålesund.

¹⁰ Jens BULL, *Den trønderske slekt Bull*, Oslo, Cammermeyers Boghandel, 1938, p. 60-62.

¹¹ Le patrimoine Art nouveau n'était plus à la mode et ne faisait pas encore l'objet de mesures de protection. Voir Aud FARSTAD, « *Fra nasjonsbygging til kulturarv. Arkitektur i Ålesund 1904-*

probablement le peu d'études réalisées sur ce sujet¹². En proposant une analyse de la villa, cet article a pour objectif d'appréhender l'utilisation du concept d'art total par les architectes norvégiens dans la création d'une maison idéale, à la fois nationale et moderne. Il s'agit ainsi de déterminer les choix effectués par Hagbarth Schytte-Berg dans les domaines de l'architecture, de l'aménagement intérieur et de l'ornement afin de répondre aux enjeux associés à la commande et à son contexte, tout en assurant la cohérence globale du programme.



Fig. 1 : la villa Devold (1905-1907) réalisée par Hagbarth Schytte-Berg, vue de la façade ouest. Photographie : Laura Zeitler (Ålesund, juillet 2018).

Une architecture Art nouveau

L'architecture de la villa Devold présente plusieurs similitudes avec les réalisations de l'Art nouveau en Europe, reprenant plusieurs principes communs à la fois dans la composition et le traitement esthétique des façades.

Elle se caractérise notamment par une élévation asymétrique dont la composition varie d'une façade à l'autre. Sa forme de base rectangulaire est ainsi

2008 », Ålesund, *Jugendstilsenteret*, 2008, p. 12-14. Harald GRYTEN et Jiri HAVRAN, *Jugendbyen Ålesund : the city of Art Nouveau*, Oslo, Arfo, 1997, p. 22.

¹² La plupart des publications portent sur la Svaneapoteket (la Pharmacie du Cygne, 1905-1907) qui est l'un des rares exemples d'œuvres d'art total encore conservés dans son intégralité. La villa Devold est essentiellement évoquée pour son architecture Art nouveau. Voir H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 198-200.

estompée par l'ajout de plusieurs avant-corps de forme carrée (côtés sud et est) et de *bon-windows* (côtés ouest et nord). La toiture traditionnelle à pans coupés est agrémentée de pignons triangulaires (côtés sud et est) et arrondis (côté ouest), auxquels s'ajoutent trois cheminées de tailles différentes. Les ouvertures présentent également une grande variété de tailles et de formes (rectangulaires, carrées ou arrondies), avec notamment l'utilisation de plusieurs arcs en plein cintre (façades ouest et sud). La façade est intègre aussi un arc outrepassé au niveau de l'entrée principale¹³. Sous l'influence de l'Orientalisme et du Japonisme, ce type d'arc est devenu un élément caractéristique de l'architecture Art nouveau, à l'image des villas conçues notamment par l'architecte autrichien Joseph Maria Olbrich¹⁴. La variété et l'asymétrie de cette composition architecturale traduisent l'organisation intérieure de la villa. La taille et le traitement esthétique des baies dépendent ainsi de la fonction de la pièce et du statut de son occupant. Sur la façade ouest (fig. 1) par exemple, les grandes ouvertures du rez-de-chaussée correspondent aux pièces à vivre (salle à manger, salon, véranda), tandis qu'à l'étage, la taille et l'encadrement orné de la fenêtre côté sud désignent la chambre de la propriétaire. Celle-ci est d'ailleurs dotée d'une terrasse attenante qui confirme sa fonction.¹⁵

Hagbarth Schytte-Berg opte par ailleurs pour un traitement sobre des façades extérieures de la villa, respectant ainsi le souhait formulé lors d'une conférence publique à l'automne 1904 par Henrik Nissen, l'architecte en charge de la reconstruction de la ville¹⁶. Ce choix de la sobriété s'explique par l'héritage architectural du pays, mais également par une proximité culturelle et géographique avec l'Allemagne, s'inscrivant ainsi dans les débats artistiques de l'époque sur la question de l'ornement. Blanches et ponctuées de quelques ornements discrets, les façades de la villa ne sont pas sans évoquer l'architecture domestique simple et fonctionnelle du mouvement Arts and Crafts, de l'École de Glasgow, ou encore celle du Jugendstil et du Sezessionsstil. Les maisons anglaises, allemandes ou autrichiennes sont publiées notamment dans plusieurs revues européennes (*Der Arkitekt, Moderne Bauformen, Deutsche Kunst und Dekoration, Ver Sacrum, The Studio*¹⁷) et dans les ouvrages de l'architecte allemand Hermann Muthesius¹⁸. Ces publications ont probablement inspiré Hagbarth Schytte-Berg dans ses choix architecturaux, au même titre que les voyages

¹³ Voir les plans d'élévation de la villa : Ålesund, Stiftelsen Kulturkvartalet, KK-J.00714a, novembre 1905, élévation de la façade ouest ; KK-J.00714b, 8 novembre 1905, élévation de la façade est ; KK-J.00714c, 9 novembre 1905, élévation de la façade sud.

¹⁴ Janis KRASTINS, « Keyhole-shaped Windows, a Hallmark of Art Nouveau », *Coup de Fouet*, n° 9, 2007, p. 11, p. 13, en ligne : <http://www.coupdefouet.org/upload/magazine_pdf/9_point_of_view.pdf>.

¹⁵ Voir les plans d'élévation de la villa (cf. *supra* note 13).

¹⁶ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Elisabet STAVENOW-HIDEMARK, *Villabyggelse i Sverige 1900-1925 : inflytande från utlandet, idéer, förverkligande*, Stockholm/Lund, Nordiska museet/Berlingska boktryckeriet, 1971, p. 32-33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33 et p. 63-64.

d'étude qu'il réalise à Berlin en 1898 et 1901. Il se familiarise alors avec les réalisations de la Sécession berlinoise ou encore de l'architecte belge Henry van de Velde installé dans la capitale allemande durant cette période¹⁹. L'architecte se rend également à Stockholm en 1899²⁰ où l'esthétique sobre de l'architecture suédoise contemporaine s'inspire de ces mêmes modèles²¹.

Un aménagement intérieur bourgeois, entre tradition et modernité

Concernant l'aménagement intérieur, l'architecte reprend l'organisation spatiale traditionnelle des villas bourgeoises de la fin du siècle en Europe. Dès lors, le plan de la villa Devold n'est pas sans évoquer l'intérieur des *country-houses* décrit par l'architecte Hermann Muthesius dans son ouvrage *Das Englische Haus* en 1904.

À l'image de la maison anglaise, l'intérieur de la villa s'organise sur quatre niveaux, selon un plan de forme rectangulaire. Les différents espaces y sont répartis selon leur fonction et l'orientation de la maison. Ainsi, le sous-sol comprend les pièces techniques (buanderie, chaufferie) et de stockage (réserve de bois et charbon, cave à vin, garde-manger) essentielles dans une ville isolée entre mer et montagne, exposée à un climat souvent rude. Au rez-de-chaussée, l'entrée principale (côté est) donne accès au hall et aux espaces de réception (bureau, salon, salle à manger, véranda ouverte) situés côté sud de la villa, puis aux espaces de service (office, cuisine, garde-manger) et toilettes situés côté nord. À l'étage, sont regroupées les pièces de la vie privée : une salle de bain et trois chambres à coucher dont celle de la propriétaire situées côté sud et trois autres chambres côté nord. Conformément à la tradition du programme architectural, le rez-de-chaussée et le premier étage se caractérisent par une division entre les espaces dévolus aux domestiques côté nord et les espaces de vie de la propriétaire côté sud qui bénéficient de l'orientation la plus agréable. Cette division des espaces, qui remonte aux villas de l'Antiquité, est matérialisée par un mur porteur à chaque niveau, ainsi qu'un système de double circulation. Un escalier principal dessert, en effet, les espaces de réception et les espaces privés côté sud, tandis qu'un escalier secondaire situé côté nord relie les pièces de service du sous-sol et du rez-de-chaussée, les chambres à l'étage et les combles. Cette organisation spatiale est complétée par une entrée principale et deux entrées de service²².

¹⁹ Ian LATHAM, « Germany. Jugendstil: the early morning of the Modern Movement », dans Franck RUSSELL, *Art nouveau, architecture*, Londres, Bibliophile Books, 1983, p. 182-184.

²⁰ H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 63.

²¹ E. STAVENOW-HIDEMARK, *Villabelbyggelse i Sverige...*, *op. cit.*, p. 30 et p. 64.

²² Consulter les plans de la villa Devold : Ålesund, Stifelsen Kulturkvartalet, KK-J.00714e, novembre 1905, plans du sous-sol, du rez-de-chaussée et du premier étage.

Si le plan intérieur s'inscrit dans cette tradition, le nombre de pièces reste néanmoins modeste par rapport à d'autres villas bourgeoises construites à la même époque. L'aménagement intérieur est recentré sur les fonctions essentielles : salon, salle à manger, bureau, chambre à coucher et commodités. Malgré son statut social, Laura Devold semble dès lors mener une vie simple avec peu de domesticité. Veuve depuis plusieurs années, il n'était pas nécessaire d'intégrer certaines pièces traditionnellement réservées au maître de maison, comme la salle de billard ou le fumoir. Ce plan traditionnel, simplifié et fonctionnel, s'adapte au mode de vie de la propriétaire, faisant ainsi écho au concept de « maison portrait » défendu par l'architecte Victor Horta dès la fin du XIX^e siècle²³.

Par ailleurs, l'aménagement intérieur de la villa intègre des pièces de confort moderne, telles que les toilettes et la salle de bain, prenant ainsi en compte les idées hygiénistes qui se développent dans le pays vers la fin du XIX^e siècle. En effet, dans l'objectif global de construire la ville la plus moderne de Norvège, Henrik Nissen, l'architecte en chef d'Ålesund, déclare à l'automne 1904 que la propreté, la santé et le bien-être doivent également être pris en considération dans le cadre de la reconstruction²⁴. Ålesund est dès lors raccordée à l'eau potable, aux égouts, au gaz, à l'électricité et au réseau téléphonique. 446 toilettes privées sont également installées, presque autant que dans toutes les villes du pays réunies. Ces nouveaux aménagements permettent ainsi à la villa Devold de bénéficier des progrès sociaux et technologiques de cette époque. L'architecte Henrik Nissen évoque aussi la nécessité d'apporter plus d'air et de lumière dans les rues et les édifices²⁵. Hagbarth Schytte-Berg répond à cette exigence en prévoyant un système de ventilation²⁶ et de grandes fenêtres pour les pièces de vie principales orientées sud-ouest.

Hagbarth Schytte-Berg réfléchit également à l'aménagement des différentes pièces intérieures²⁷, comme en atteste son projet élaboré pour le rez-de-chaussée²⁸. Si l'absence de détails ne permet pas d'identifier précisément tout le mobilier, l'aménagement reste classique dans son ensemble, imposé par la fonction de chaque pièce. Ainsi, dans le hall, l'architecte choisit un aménagement accueillant et confortable pour les visiteurs. Une cheminée

²³ Jean DELHAYE et François LOYER, *Victor Horta : Hôtel Tassel, 1893-1895*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1996, p. 15-16.

²⁴ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 3-4 ; H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Consulter la demande de permis de construire, 18 novembre 1905. Copie conservée au Jugendstilsenteret d'Ålesund.

²⁷ Plusieurs incertitudes demeurent à ce sujet, car l'aménagement intérieur d'origine n'est plus conservé et la consultation des archives n'a pas permis pour l'instant d'apporter des informations complémentaires.

²⁸ Voir le plan d'aménagement intérieur du rez-de-chaussée dessiné par l'architecte vers 1905, publié dans Odd BROCHMANN, *Bygget i Norge : en arkitekturhistorisk beretning*, vol. II, Oslo, Gyldendal, 1981, p. 79.

d'angle flanquée de deux bancs de part et d'autre permettent de faire face au climat souvent rude du Nord. Ce type d'aménagement, inspiré par les intérieurs vernaculaires, est couramment utilisé dans les maisons de l'époque comme en témoigne par exemple l'article de l'architecte anglais M. H. Baillie Scott, « The Fireplace of the Suburban House », publié dans *The Studio* en 1896²⁹. Il est également incontournable dans les intérieurs norvégiens, à l'image des aménagements conçus par Gerhard Munthe, que ce soit dans sa maison personnelle à Lysaker³⁰, ou dans celle du mécène d'art Axel Heiberg à Numedal en 1898³¹.

Si le type de mobilier choisi par l'architecte reste classique, certains meubles semblent malgré tout correspondre à la nouvelle conception d'un « mobilier architectural » développée par les architectes au tournant du xx^e siècle. Afin d'unifier les intérieurs, le mobilier doit désormais être pensé en fonction de son lieu précis d'installation, intégré aux boiseries comme un élément d'architecture³². L'aménagement d'un espace dans la boiserie de la salle à manger pour accueillir un éventuel dressoir ou un buffet laisse supposer que Hagbarth Schytte-Berg partageait également cette conception architecturale du mobilier.

Un décor sur le thème de la nature

Face à l'essor industriel et à l'urbanisation, la nature devient l'une des principales sources d'inspiration de la production artistique et architecturale au tournant du xx^e siècle³³. Il en va de même dans les pays scandinaves, où la nature renvoie directement à leur mode de vie rural traditionnel³⁴. Ce thème inspire ainsi une partie des ornements de la villa Devold et s'y décline dans des styles et des techniques variés.

Alors que peu d'éléments décoratifs sont encore conservés, un morceau de papier-cuir (fig. 2), découvert il y a quelques années dans le grenier de la villa, témoigne de la vogue de l'historicisme qui perdure dans les intérieurs bourgeois du début du xx^e siècle. Ce papier-cuir, qui décorait probablement la salle à manger de la villa, présente un feuillage en relief doré composé de fleurs, de fruits (baies, grenades) et d'oiseaux. Référencé dans le catalogue de l'entreprise

²⁹ Mackay Hugh Baillie SCOTT, « The fireplace of the suburban house », *The Studio*, vol. VI, n° 32, novembre 1896, p. 101-108.

³⁰ J. KOKKIN, *Gerhard Muntbe...*, *op. cit.*, p. 143-144.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

³² Consulter Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 125-126.

³³ Paul GREENHALGH, « Le culte de la nature », dans *Idem* (dir.), *L'Art nouveau en Europe : 1890-1914*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 55.

³⁴ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 79.

bruxelloise Usine Peters-Lacroix (UPL)³⁵ sous le nom « Style de Cordoue³⁶ », ce décor fait référence aux origines de la technique du cuir doré qui, à partir du VIII^e siècle, faisait la renommée de Cordoue, notamment pour ses tapisseries en cuir repoussé³⁷. L'engouement du XIX^e siècle pour l'Orientalisme, les styles néo-gothique et néo-Renaissance, encourage la production d'imitations du cuir doré espagnol et hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles. Le papier-cuir décore ainsi la salle à manger et le hall des maisons bourgeoises³⁸, y compris dans les intérieurs Art nouveau où l'histoire continue de faire partie des sources d'inspiration³⁹. La Norvège n'y fait pas exception, d'autant plus que la présence exotique de papier-cuir dans les intérieurs d'Ålesund peut également évoquer le passé commercial de la ville. En effet, à partir de 1824, Ålesund obtient la possibilité de commercer directement avec les autres pays permettant notamment aux vaisseaux espagnols de venir chercher le poisson directement dans son port. Dès lors, chaque printemps, les rues de la ville s'animent, vivant au rythme des danses et musiques des matelots espagnols.⁴⁰ En choisissant ce papier-cuir, Hagbarth Schytte-Berg cherche ainsi probablement à s'inscrire dans l'histoire et la mode de son temps, mais il veille également à sélectionner un produit de qualité à la hauteur du type de commande. Ce produit est effectivement le seul modèle encore fabriqué manuellement par l'entreprise bruxelloise⁴¹.

La nature se développe également sur d'autres supports décoratifs, mais dans un style plus nettement marqué par les influences de l'Art nouveau. Les rosaces de plafond du salon et de la salle à manger sont décorées de baies en grappe et de branches de chêne stylisées chargées de glands (fig. 3). Ce thème se déploie également sur les deux vitraux de la façade est, l'un situé dans le hall (fig. 2) et l'autre dans l'escalier principal. Des fleurs y sont représentées sous la

³⁵ Le travail d'inventaire des papiers peints de Bruxelles mené depuis 2001 par Wivine Wailliez, conservatrice à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) a permis d'identifier les origines belges de ce papier peint. Voir en ligne : <<http://pp.kikirpa.be/papierpeints/print.php?id=1003>> et <<http://pp.kikirpa.be/papierpeints/print.php?id=1854>>.

³⁶ La datation de ce papier peint reste incertaine, car il a été commercialisé depuis la fondation de l'entreprise en 1867 jusqu'à sa fermeture en 1979. Consulter Paul VAN MOLLEKOT, *UPL Usines Peters-Lacroix s.a.*, Bruxelles, Imprimeries et Ateliers d'Arts Graphiques Loiseau S.A., 1972, p. 18 et p. 77.

³⁷ George AITCHISON, « Stamped Leather », *The Decorator and Furnisher*, vol. 13, n° 6, 1889, p. 194.

³⁸ Eloy KOLDEWEIJ et Wivine WAILLIEZ, « Reception of an 18th Century Gilt Leather in the Historicism : Fortunate Exceptions or Characteristic Examples », 2013, p. 1, en ligne : <https://www.academia.edu/24199318/Reception_of_an_18th_century_Gil...the_Historicism_Fortunate_Exceptions_or_Characteristic_Examples>.

³⁹ Paul GREENHALGH, « Variations sur l'Histoire », dans *Idem* (dir.), *L'Art nouveau en Europe...*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ Voir l'exposition permanente sur l'histoire économique de la ville, Musée d'Ålesund.

⁴¹ À partir de 1872, l'entreprise décide de mécaniser sa production pour une meilleure rentabilité. Seul ce papier peint continue d'être réalisé selon la technique manuelle d'impression sur planches gravées : le motif est imprimé en relief, puis on applique des feuilles d'étain recouvertes d'une laque jaune et de la couleur de fond. Consulter P. VAN MOLLEKOT, *UPL...*, *op. cit.*, p. 16-31, p. 74-77.

forme de motifs géométriques. De longues tiges courbes aux sphères colorées en vert, brun, rouge, bleu, et jaune ornent de façon symétrique les deux battants des fenêtres. La simplification de ces motifs végétaux obéit au concept de stylisation, qui vers la fin du XIX^e siècle est adopté par les artistes et les architectes de l'Art nouveau⁴². Le motif stylisé choisi pour orner les vitraux présente ainsi des similitudes avec plusieurs modèles européens publiés dans les revues *The Studio*⁴³ et *Ver Sacrum*⁴⁴. La simplicité de ce décor végétal est, par ailleurs, valorisée par le raffinement de la technique de fabrication employée.



Fig. 2 : détails du papier-cuir fabriqué par l'Usine Peters-Lacroix (à gauche) et du vitrail du hall (à droite). Photographie : Laura Zeidler (Ålesund, juillet 2018).

Les vitraux de la villa se composent en effet de verres opalescents dont les textures et les teintes ressemblent à la technique développée par l'artiste américain Louis Comfort Tiffany à partir de 1880. Perfectionnée au fil des années, cette technique permet d'obtenir des verres aux textures et couleurs d'une grande variété : verre strié, moucheté, peigné, bariolé, drapé, martelé, ondulé, à motif de feuillage ou de plume, *etc.*⁴⁵ Les vitraux de la villa Devold se

⁴² P. GREENHALGH, « Le culte de la nature », *op. cit.*, p. 57-59. Stephan TSCHUDI-MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, Aschehoug, 1956, p. 164-187.

⁴³ Mackay Hugh Baillie SCOTT, « The Decoration of the Suburban House », *The Studio*, vol. V, n° 25, avril 1895, p. 19.

⁴⁴ *Ver Sacrum*, n° 9, septembre 1898, p. 19 et p. 23. *Ibid.*, n° 8, août 1901, p. 150.

⁴⁵ Nina GRAY, « La palette de verres de Tiffany », dans Rosalind M. PEPALL (dir.), *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*, Montréal/Paris, Musée des beaux-arts de Montréal/Skira Flammarion, 2009, p. 106-110.

composent de verre strié martelé pour les sphères, et de verre non coloré martelé ou à motif de feuillage⁴⁶ qui permettent ainsi de faire entrer la lumière tout en préservant la vie privée de la propriétaire. Si nous ne disposons pas d'informations sur le lieu de fabrication de ces vitraux, l'utilisation de cette technique témoigne néanmoins de la diffusion des œuvres de Louis Comfort Tiffany en Norvège, notamment par l'intermédiaire du directeur de musée norvégien Jens Thiis, ardent défenseur de l'Art nouveau dans son pays. Celui-ci se rend plusieurs fois à Paris, dans la galerie du marchand d'art Siegfried Bing, dépositaire exclusif de Tiffany en Europe à partir de 1894⁴⁷, mais également à l'Exposition universelle de 1900 où il achète plusieurs pièces de l'entreprise américaine pour enrichir les collections du musée des arts décoratifs de Trondheim⁴⁸.

Des ornements inspirés par le patrimoine viking et médiéval

Dans sa quête identitaire, la Norvège se tourne vers son passé glorieux et ses traditions rurales⁴⁹. Plusieurs fouilles archéologiques et inventaires du patrimoine rural sont menés au cours du XIX^e siècle et fournissent de nombreux modèles dans l'élaboration d'un art national⁵⁰.

C'est ainsi que Hagbarth Schytte-Berg puise son inspiration dans l'histoire architecturale du pays pour mettre en valeur la composition des façades de la villa Devold. Le soubassement de la façade ouest décoré de pierres de granit gris fait référence aux techniques de construction traditionnelles en bois ou encore à l'architecture des forteresses médiévales. Ce matériau local est alors plébiscité par la majorité des architectes norvégiens pour des raisons tant esthétiques qu'économiques⁵¹. Alors que Gerhard Munthe considère la couleur comme un critère essentiel dans la création d'un art proprement norvégien⁵², l'architecte fait peindre les fenêtres et les portes extérieures de la villa en rouge (fig. 1), une couleur traditionnellement utilisée dans l'architecture rurale depuis les XVII^e-XVIII^e siècles⁵³.

⁴⁶ Le verre strié est un mélange aléatoire de plusieurs couleurs. Le relief du verre martelé ou à feuillage est imprimé sur la pâte de verre grâce au rouleau sculpté du laminoir. Voir *Ibid.*, p. 110-111.

⁴⁷ *Tiffany. L'objet d'Art*, hors-série n° 45, 2009, p. 65 et p. 67-68. Gabriel P. WEISBERG, Edwin BECKER et Evelyne POSSÉMÉ (dir.), *Les origines de l'Art nouveau: la maison Bing*, Amsterdam, Van Gogh museum/Fonds Mercator; Paris, Musée des Arts décoratifs, 2004, p. 89-93.

⁴⁸ Ole MÆHLE, *Jens Thiis. En kunstens forkjemper 1870-1970*, Oslo, Gyldendal, 1970, p. 118-120.

⁴⁹ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 9-10 et p. 20-21.

⁵⁰ Gunnar BUGGE, *Les Églises en bois de Norvège*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, p. 57-58.

⁵¹ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 8.

⁵² J. KOKKIN, *Gerhard Munthe...*, *op. cit.*, p. 140-143.

⁵³ Ralph EDENHEIM, *The Red Houses*, Stockholm, Byggförlaget, 2015, p. 10-11.

Par ailleurs, plusieurs ornements de la villa trouvent leur origine dans le répertoire des périodes viking (793-950) et médiévale (960-1350), que ce soit dans l'architecture, l'art ou la littérature.

À l'extérieur, les corniches, les cheminées et plusieurs encadrements de fenêtre sont ornés de rubans entrelacés (fig. 1). La rampe de l'escalier qui mène à la véranda et les piliers du portail d'entrée présentent également ce même type de motif. Deux éléments décoratifs récurrents se dessinent parfois parmi ces entrelacs, celui du nœud (deux rubans croisés dans un cercle) et celui de la volute (un ruban enroulé sur lui-même) qui se termine souvent par un élément végétal. Sur les corniches, les entrelacs sont également associés au masque d'une créature fantastique aux yeux ronds et à la bouche ouverte qui n'est pas sans rappeler le bestiaire dessiné au même moment par l'architecte pour l'entrée de la Svaneapoteket (Pharmacie du Cygne). Ce motif des rubans entrelacés est caractéristique de l'art viking. Il fait d'abord partie de l'iconographie païenne qui décore les objets du quotidien en métal (bijoux, armes) ou en bois (bateaux, meubles). Puis, il est transposé dans l'architecture chrétienne lors de la christianisation de la Norvège à partir du ^x^e siècle⁵⁴. Il orne ainsi le portail de plusieurs *stavekirker* (églises en bois debout des ^{xi}^e-^{xiv}^e siècles) sous la forme de rinceaux végétalisés qui, selon la doctrine chrétienne, évoqueraient la vigne du Christ⁵⁵. Des masques y sont parfois associés, à l'image de ceux décorant la *stavekirke* de Høre édiflée au ^{xii}^e siècle⁵⁶.

Le décor intérieur de la villa se compose également d'entrelacs au niveau des boiseries du salon et de la cheminée du hall (tablette, jambage et socle), rappelant ainsi les ornements extérieurs. Mais le décor le plus remarquable se situe dans la partie supérieure de la cheminée, ornée de deux serpents entrelacés (fig. 3), un animal récurrent dans l'art et les croyances vikings. En effet, ce motif païen ornait certains navires considérés comme de véritables serpents dotés de pouvoirs spirituels. La proue et la poupe en forme de volute conféraient à ces bateaux l'apparence de l'animal⁵⁷. Les serpents entrelacés se déploient ensuite de façon récurrente parmi les rinceaux de vigne sur les portails des *stavekirker*⁵⁸, représentant probablement la victoire du christianisme sur le paganisme⁵⁹. Enfin, dans la partie inférieure de la cheminée, le linteau est décoré de deux créatures affrontées dont les becs allongés se croisent dans un cercle central, formant ainsi le motif du nœud (fig. 3). Ce type de composition évoque à nouveau les portails des *stavekirker* dont la partie supérieure est généralement

⁵⁴ Peter ANKER, *L'Art scandinave*, vol. 1, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1969, p. 447-450.

⁵⁵ Erla BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian Stave Church Sculpture*, vol. 1, Oslo/Boston, Scandinavian University Press, 1999, p. 37.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ P. ANKER, *L'Art scandinave*, *op. cit.*, p. 93-94.

⁵⁸ E. BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian stave church...*, *op. cit.*, p. 37 et p. 40-41.

⁵⁹ P. ANKER, *L'Art scandinave*, *op. cit.*, p. 447-450.

décorée de dragons affrontés⁶⁰. Le bec allongé et courbé de ces créatures peut également faire référence aux dragons apotropaiques situés sur les toitures de ces églises médiévales.



Fig. 3 : détails des ornements de la cheminée du hall (à gauche) et de la rosace de plafond dans la salle à manger (en haut à droite). Vue du masque ornant le porche de la véranda (en bas à droite). Photographie : Laura Zeidler (Ålesund, juillet 2018).

Plusieurs ouvrages ont été publiés sur les bateaux vikings⁶¹ et les *stavekirker* médiévales⁶² et faisaient probablement partie de la bibliothèque de Hagbarth Schytte-Berg. Il est pourtant difficile d'établir les sources de référence avec précision. L'architecte propose en effet une interprétation personnelle de cet art historique dans le choix des motifs et des compositions qu'il revisite. À travers ces ornements, l'architecte propose un art *nouveau* qui s'inscrit dans la continuité culturelle et historique du pays. Sa démarche s'inscrit notamment dans la continuité de Owen Jones, puis de Christopher Dresser affirmant que l'ornement ne doit pas être une imitation servile du passé, mais le résultat d'une interprétation personnelle d'un motif par l'artiste, permettant la création de nouvelles formes et de nouvelles combinaisons⁶³. En Norvège, les membres du « Cercle de Lysaker », tels que Gerhard Munthe et l'historien de l'art Andreas Aubert, partagent cette idée et encouragent l'utilisation du principe de

⁶⁰ E. BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian stave church...*, *op. cit.*, p. 37 et p. 40-41.

⁶¹ B. M. LANE, *National romanticism...*, *op. cit.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 27-28. G. BUGGE, *Les Églises en bois...*, *op. cit.*, p. 58.

⁶³ Natalia EVSEVA, « Henrik Bull, Application of the ancient Nordic motifs in the ornamentation of the Historical Museum and their stylisation according to Art Nouveau principles », mémoire de Master en histoire de l'art, Université d'Oslo, 2011, p. 6-7.

stylisation dans la création de ce nouvel art national⁶⁴. Lorsqu'il vivait à Christiania (Oslo) entre 1895 et 1904, Hagbarth Schytte-Berg a également pu s'inspirer des premières réalisations Art nouveau de l'architecte Henrik Bull, tel que le Musée historique (1897-1902), dont les motifs décoratifs puisaient déjà leurs modèles dans les répertoires viking et médiéval⁶⁵.

Les façades de la villa sont également ornées de deux masques stylisés (fig. 3), situés au-dessus du porche de la véranda (côté ouest) et de la fenêtre du bureau (côté sud). On devine deux yeux, un nez long et une bouche béante, des caractéristiques qui confirment l'hypothèse d'un masque de troll formulée par l'historien de l'art David Aasen Sandved il y a quelques années⁶⁶. La source d'inspiration réside très probablement dans les contes populaires⁶⁷ et leurs illustrations qui connaissent alors un grand succès. Ces derniers décrivent, en effet, un géant monstrueux, laid et glouton, doté d'une bouche imposante, d'un nez long, de yeux immenses et brillants. Le choix de ce motif peut s'expliquer par la symbolique qui y est attachée. D'abord, la tête du troll constitue sa source de vie et lui assure sa résurrection. Puis, le troll est une créature associée à la nature, vivant dans les montagnes et les mers⁶⁸ et pouvant être pétrifiée par les rayons du soleil⁶⁹. Ce motif du « troll pétrifié », associé à la renaissance et à la nature, semble dès lors correspondre parfaitement aux circonstances de reconstruction de la ville d'Ålesund.

On retrouve également cette figure à l'intérieur de la villa. Sur les pommeaux de l'escalier principal, le troll présente les mêmes caractéristiques mais dans un style plus géométrique. Les rosaces de plafond de la salle à manger et du salon montrent, quant à eux, des visages de trolls moins stylisés (fig. 3). Les yeux clos, ces derniers sont envahis par les branches souples d'un chêne faisant ainsi corps avec la nature. Ces visages présentent d'ailleurs quelques similitudes avec l'un des masques dessinés par Henrik Bull pour le Musée historique de Christiania (Oslo)⁷⁰. Les variantes de ce motif proposées par Hagbarth Schytte-Berg témoignent ainsi de l'engouement de la société norvégienne de l'époque pour la figure du troll dans tous les domaines de la vie

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7-8 ; J. KOKKIN, *Gerhard Munthe...*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵ N. EVSEVA, « Henrik Bull... », *op. cit.*, p. 37-39.

⁶⁶ David Aasen SANDVED, « Hagbarth Schytte-Berg. Art Nouveau-Scandinavian Style », *Coup de fouet*, n° 6, 2005, p. 33, en ligne : <http://www.artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/6_limelight.pdf>.

⁶⁷ On peut notamment citer *Norske folkeeventyr (Contes populaires norvégiens)* publié en 1841 par Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe. Voir B. M. LANE, *National romanticism...*, *op. cit.*, p. 28-31.

⁶⁸ Virginie AMILIEN, *Le troll et autres créatures surnaturelles dans les contes populaires norvégiens*, Paris, Berg international, 1996, p. 45-59.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85-92, p. 253.

⁷⁰ Stephan TŠCHUDI-MADSEN, *Henrik Bull*, Oslo, Universitetsforlaget, 1983, p. 13. N. EVSEVA, « Henrik Bull... », *op. cit.*, p. 61.

quotidienne (architecture, musique, théâtre, arts décoratifs et littérature)⁷¹. Le troll stimule également l'imagination d'autres architectes, devenant une figure récurrente dans l'architecture d'Ålesund.

Pour conclure, l'utilisation du concept d'art total a permis à l'architecte Hagbarth Schytte-Berg de donner naissance à sa propre version de la maison idéale, répondant aux exigences d'une villa bourgeoise, moderne et nationale, mais également harmonieuse.

La villa s'inscrit en effet dans un mode de vie bourgeois traditionnel (organisation spatiale classique, aménagement fonctionnel et papier-cuir historiciste) qui correspond au mode de vie de la commanditaire. Elle reprend également des idéaux (art total, hygiénisme, mobilier architectural) et des esthétiques associés à l'Art nouveau (composition architecturale sobre et variée, stylisation des ornements), tout en intégrant des ornements inspirés du répertoire historique national (entrelacs et figure du troll).

Malgré l'emploi de styles, techniques et sources d'inspiration variés, l'architecte réussit à créer un ensemble cohérent. Il unifie l'intérieur et l'extérieur de la villa autour d'une esthétique simple et sobre (traitement des façades extérieures et stylisation des ornements) conforme à la tradition vernaculaire, mais inspirée par l'architecture moderne européenne. Puis il harmonise le décor en imposant deux thèmes principaux partagés à la fois par l'Art nouveau et l'art national, à savoir la nature et l'histoire. Dans ce programme, l'architecte apporte néanmoins une touche d'originalité grâce à une interprétation personnelle des ornements vikings et médiévaux, l'emploi de la couleur rouge et de la pierre de granit local. La mise en pratique du concept d'art total révèle ainsi l'importance du rôle de l'architecte dans la coordination des différentes productions et sources d'inspiration selon une vision globale cohérente de l'œuvre réalisée. Ce mélange harmonieux entre tradition et modernité, entre influences européenne et nationale, a été érigé en modèle dès son époque par l'architecte Henrik Nissen⁷² et fait aujourd'hui de la villa Devold l'un des exemples les plus caractéristiques de l'Art nouveau norvégien⁷³.

⁷¹ V. AMILIEN, *Le troll et autres créatures...*, *op. cit.*, p. 12.

⁷² A. FARSTAD, *Apothekergaarden...*, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ O. BROCHMANN, *Bygget i Norge...*, *op. cit.*, p. 78.

LE CATALOGUE DE MEUBLES D'ADOLF LOOS : ENTRE RÉEMPLOI ET NOUVEL AGENCEMENT

Cécile POULOT

L'implication d'Adolf Loos (1870-1933) est totale quand il s'agit d'aménager des intérieurs, depuis le choix précis des modèles de meubles et de leurs matériaux jusqu'à leur quasi-emplacement dans les pièces concernées, en passant par la commande aux artisans pour la fabrication du mobilier. Né à Brno dans l'Empire austro-Hongrois, Adolf Loos débute sa carrière, à la fin des années 1890, comme publiciste et architecte d'intérieur à Vienne¹. Ses premiers écrits et réalisations affirment l'importance de l'aménagement intérieur, ce dernier faisant partie intégrante du travail de l'architecte. Cet intérêt porté aux intérieurs dans une mise en lien complexe avec le bâtiment construit s'inscrit plus largement dans la proposition d'Adolf Loos d'œuvrer à la promotion d'un mode de vie « moderne », c'est-à-dire adapté à son temps et largement inspiré des modèles américains et anglais². La série de conférences qu'il prononce à la Sorbonne les 17 et 24 février puis les 3 et 10 mars 1926, lors d'invitations de la Société pour la propagation des langues étrangères (SPLEF) et qui s'intitule « *Der Mensch mit den modernen Nerven. Vom Geben, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Wohnen, Essen und Sich-Kleiden*³ » illustre cette conception large du travail de l'architecte qui se doit de répondre aux besoins de ses contemporains.

L'étude des aménagements réalisés par Loos depuis la fin des années 1890 jusqu'aux années 1930 témoigne d'une forte continuité dans sa manière de travailler : on y retrouve les mêmes motifs, objets et meubles et les mêmes types de décors, quels que soient le commanditaire ou le programme architectural envisagé. L'architecte va en effet « piocher » dans des catalogues de manufactures et d'artisans avec lesquels il travaille tout au long de sa carrière en employant des meubles qu'ils ont déjà dessinés et qu'il réadapte, en empruntant

¹ Burkhardt RUKSCHICIO et Roland SCHACHEL, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Vienne, Residenz, 1982.

² Eduard F. SEKLER, « Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Vereinigten Staaten », dans Roland SCHACHEL et Vladimír SLAPETA (dir.), *Adolf Loos*, Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1989.

³ « L'homme aux nerfs modernes. À propos de marcher, être debout, s'asseoir, s'allonger, dormir, habiter, manger et s'habiller ». Loos donne une conférence au même titre à Prague en mars 1913.

aux modèles vus lors de ses voyages et en accord avec ses goûts personnels. Loos se fait ainsi prescripteur de meubles à partir d'un catalogue personnel constitué d'éléments récurrents qui jalonnent les intérieurs qu'il conçoit. De quelles manières Loos justifie-t-il cette intégration de l'aménagement d'intérieur dans son travail d'architecte et quelles sont ses inspirations pour les meubles ? En analysant certains de ses textes et les photographies d'époque de ses intérieurs, nous tenterons de caractériser sa conception du mobilier et de l'aménagement d'intérieur. Dans un second temps sera présentée la manière dont il sélectionne les meubles qu'il utilise du fait de son goût pour le mobilier anglais et de ses liens avec certaines manufactures qui ont été ses fournisseurs. Enfin, à partir des récurrences mises en lumière et de quelques intérieurs emblématiques, nous analyserons la conception du rôle de l'architecte-décorateur selon Loos qui tient d'une implication totale.

« Il n'y a pas de meubles modernes⁴ » ou comment connaître le catalogue de meubles d'Adolf Loos

Les théories de Loos sur l'ameublement

Parmi les nombreux essais que Loos rédige et publie, trois d'entre eux éclairent particulièrement la manière dont il considère son travail d'architecte d'intérieur et son rapport à l'artisanat qui doit demeurer selon lui le seul prescripteur en matière de mobilier : *Histoire d'un pauvre homme riche*⁵ (1900), *La suppression des meubles*⁶ (1924) et *Josef Veillich*⁷ (1929). Écrits ou publiés à trois dates différentes, ces textes marquent l'approfondissement de sa pensée qui est restée fidèle sur ce sujet à ses premières convictions.

Dans le premier texte, rédigé à la manière d'un conte, Loos critique violemment la démarche des artistes de la Sécession, mouvement fondé en 1897. Si Loos a dans un premier temps participé à leur revue *Ver Sacrum* en y publiant deux essais en 1897 et 1898, *La cité Potemkine*⁸, et *Nos jeunes architectes*⁹, il leur reproche quelques années plus tard d'envisager l'intérieur comme une œuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*) où le mobilier serait original et attaché à une pièce en particulier, sans possibilité de le faire circuler d'un espace à l'autre et

⁴ Adolf Loos, « La suppression des meubles (1924) », dans *Idem, Paroles dans le vide*, Paris, Champ libre, [1979], p. 283-285.

⁵ *Idem*, « Histoire d'un pauvre homme riche (1900) », *Les cahiers d'aujourd'hui*, n° 8, 1922, p. 62-66.

⁶ *Idem*, « La suppression des meubles », *op. cit.*, p. 283-285.

⁷ *Idem*, « Josef Veillich (1929) », dans *Idem, Gesammelte Schriften*, Vienne, Lesethek, 2010, p. 697-702.

⁸ Adolf Loos, « La cité Potemkine », dans *Idem, Ornement et Crime*, Paris, Rivages & Payot, 2003, p. 37-43.

⁹ *Idem*, « Unseren jungen Architekten », dans *Idem, Gesammelte Schriften...*, *op. cit.*, p. 191-193.

encore moins de le modifier par ajout d'objets et de formes nouvelles qui n'auraient pas été conçues par l'aménageur premier :

[...] Chaque pièce était une symphonie totale de couleurs. [...] Chaque appareil avait sa place déterminée et était relié aux autres dans les combinaisons les plus subtiles. [...] L'appartement était confortable, mais il demandait un grand effort intellectuel. [...] Lorsqu'on s'était servi d'un objet, on n'en finissait pas de chercher et de réfléchir pour le remettre en place¹⁰.

De surcroît, le pauvre homme riche, ayant commandé une maison dans le style de la Sécession, hésite à aller d'une pièce à l'autre puisqu'à chaque pièce, écrit-il, correspond une paire différente de chaussons. Loos s'oppose au projet de *Gesamtkunstwerk* et développe dans cet article une alternative pratique et idéologique aux travaux de la Sécession, tout particulièrement aux positions de Josef Hoffmann (1870-1956), son contemporain et ennemi durant toute sa carrière.

Le second article, *La suppression des meubles*, est plus explicite encore : Loos y revendique la nécessaire mobilité du mobilier dans les intérieurs, entre les pièces voire les appartements. Il illustre son propos à partir du bahut ou de l'armoire, meubles traditionnels qui servaient à conserver de la vaisselle et des objets, et surtout à révéler le niveau de richesse de leurs propriétaires, bref à fabriquer de la distinction. De tels meubles sont contraires à la conception de la modernité défendue par Loos, laquelle signifie discrétion et refus de l'ostentation, mais aussi efficacité – tant dans l'habillement que dans le logement. Loos défend au contraire les meubles intégrés, nichés dans les murs afin d'y ranger vaisselle et objets divers, car « les murs appartiennent à l'architecte » et prône pour le reste l'usage de meubles mobiles qui sont l'affaire d'artisans. Ses propos, volontiers outranciers¹¹, sont dirigés contre nombre d'architectes de sa génération :

[qui] devraient également être des hommes d'aujourd'hui, des hommes modernes. Qu'on laisse au menuisier et au tapissier le soin de fabriquer des meubles mobiles. Ils en font de magnifiques, aussi modernes que nos chaussures et nos vêtements, nos valises de cuir et nos automobiles. Malheureusement, je ne peux pas parader avec mon pantalon et dire : il vient du Bauhaus de Weimar¹².

Le dernier article est un hommage rendu à Josef Veillich en 1929, un des artisans avec lequel Adolf Loos avait coutume de travailler. L'architecte y déplore la fin d'un monde, à savoir celui de l'artisanat et de la connaissance fine

¹⁰ *Idem*, « Histoire d'un pauvre homme riche », *op. cit.*, p. 65.

¹¹ Friedrich ACHLEITNER, « Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf LOOS », dans Jeanne BENAY et Gilbert RAVY (dir.), *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938)*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 249-262.

¹² Adolf LOOS, « La suppression des meubles », *op. cit.*, p. 284.

des matériaux, au profit de la nouveauté et de l'invention régulière de nouvelles formes qui négligent celles déjà existantes, lesquelles possèdent pourtant à ses yeux toutes les qualités requises. Il en est ainsi de certaines chaises Chippendale, Windsor ou Thonet qui offrent des formes idéales et que Loos intègre dans ses intérieurs. À la fin de cet article, Loos évoque explicitement l'architecte Le Corbusier – découvert sans doute lors de son séjour à Paris dans les années 1920 – qui a choisi le « mauvais modèle » de chaise Thonet, au regard de celui adopté par Loos et « désigné il y a trente et un ans comme le seul siège moderne¹³ ».

Pour Loos, il ne s'agit donc pas tant d'inventer de nouvelles formes que de réemployer des objets déjà existants dans des associations originales de meubles et de décors puisque, comme il l'écrit dans son essai de 1924 sur les meubles, « Tout va avec tout parce que tout est moderne¹⁴ ». Loin de soutenir l'homogénéisation ou l'harmonisation prônée par les Wiener Werkstätte ainsi que la répétition du motif décoratif, il défend un mélange des genres, n'appelant pas systématiquement les mêmes familles de meubles ou types de chaises par exemple. Ses intérieurs, même s'ils correspondent à des programmes variés (villas privées, appartements et boutiques), présentent ainsi certaines similitudes du fait de l'emploi quasi systématique de certaines pièces de mobiliers : ils forment des systèmes complexes, colorés et richement aménagés. Dans ses agencements inédits, et en dépit des réemplois, l'objectif est de prendre en compte les besoins des habitants en proposant des meubles durables, pratiques et solides construits par des artisans. C'est tout le sens de la participation de Loos en 1931 à l'Exposition internationale de décoration à Cologne commandée par l'entreprise de meubles des frères Schürmann (1924-1937) et organisée par l'architecte d'intérieur allemande Ruth Hildegard Geyer-Raack (1894-1975). Il y expose une salle à manger qui est reproduite et louée dans la revue *L'organisation ménagère*¹⁵ : cette dernière visait à promouvoir un foyer rationalisé dans le cadre de l'habitation contemporaine et ménagère en publiant des exemples clés à l'adresse majoritairement de femmes¹⁶.

¹³ *Idem*, « Joseph Veillich », *op. cit.*, p. 200.

¹⁴ *Idem*, « La suppression des meubles », *op. cit.*, p. 285.

¹⁵ *L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers*, n° 52, juin 1932. Cette revue est fondée par Paulette Bernège (1896-1973), à l'origine de la Ligue d'organisation ménagère en 1924 et dirigée par Lucie Belime-Laugier (1892-1991).

¹⁶ Jackie CLARKE, « L'organisation ménagère comme pédagogie. Paulette Bernège et la formation d'une nouvelle classe moyenne dans les années 1930 et 1940 », *Travail, genre et sociétés*, n° 13, 2005, p. 139-157.

Connaître le catalogue de meubles d'Adolf Loos : un détour par la première monographie sur Loos

Parallèlement à la rédaction et la publication de ses écrits théoriques, Adolf Loos réalise ses premiers aménagements intérieurs dès la fin des années 1890 à Vienne. Mais si nombre des constructions d'Adolf Loos ont été classées et sauvegardées et leur étude rendue possible grâce à des archives conservées tant à Vienne qu'à Prague¹⁷, il n'en est pas de même des intérieurs qui sont souvent moins documentés et ont été détruits, à l'image des aménagements de Plzeň ou Prague durant la période communiste¹⁸. De surcroît, il existe peu de photographies d'époque, car Adolf Loos a longtemps été méfiant vis-à-vis de ce médium. D'une part, il reproche aux architectes l'usage largement publicitaire qu'ils font en général de la photographie au risque de masquer la réalité de leur métier¹⁹. De l'autre, il déplore l'absence d'objectivité de la photographie d'architecture et considère que la photographie ne permet pas de rendre correctement ses espaces²⁰. Loos envisage en effet l'architecture et ses intérieurs comme des espaces à vivre dans une sorte d'expérience sensible et sensorielle alors que la photographie vient à l'inverse figer et styliser les lieux²¹. Pour faire connaître ses réalisations, l'architecte organise plutôt des visites guidées comme en 1907, pour de potentiels commanditaires ou tout simplement des personnes intéressées ; le couple Hirsch, après avoir visité les appartements des frères de l'écrivain Karl Kraus aménagés par Loos à Vienne, a sollicité l'architecte pour son propre intérieur à Plzeň²². Un livret accompagne ces visites dans lequel Loos commente le mobilier, les matériaux utilisés et mentionne les entreprises qui les ont produits. Ceci explique le nombre moins important de photographies d'intérieurs que de celles d'extérieurs plus souvent reproduites dans la presse notamment²³.

Ce n'est qu'à partir de 1931 que Loos investit largement la photographie en commandant une couverture photographique de ses réalisations pour la

¹⁷ À Vienne, ce sont la Wienbibliothek im Rathaus et le musée de l'Albertina qui conservent les archives de l'architecte. À Prague, c'est notamment le centre de documentation Nobertov.

¹⁸ Lorsqu'en 2015 la ville de Plzeň a été nommée capitale européenne de la culture, une dizaine d'aménagements intérieurs d'Adolf Loos a été documentée, restaurée et ouverte au public. À Prague, la ville Müller a été ouverte au public en 2010 et la villa Winternitz en 2017.

¹⁹ On peut ici voir des sous-entendus contre les publications des *Wiener Werkstätte* illustrées de reproductions photographiques.

²⁰ Adolf LOOS, « Architecture (1910) », dans *Idem, Ornement et Crime*, op. cit., p. 104.

²¹ Christopher LONG, *The New Space : Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*, Yale, Yale University Press, 2017.

²² Petr JINDRA et Petr DOMANICKY, *Loos-Pilsen-Connections*, Plzeň, Doppelhouse Press, 2012, p. 270.

²³ La récente thèse de doctorat de Max MOYA, « Who has seen Adolf Loos ? Images of Adolf Loos's architecture in the media 1899-1927 », soutenue à l'Académie des beaux-arts de Vienne en octobre 2021 propose un catalogue raisonné des photographies relatives à Adolf Loos publiées dans la presse entre 1898 et 1927.

publication de la première monographie qui lui est consacrée, celle réalisée par son élève Heinrich Kulka (1900-1971)²⁴. Les prises de vues signées en majorité par le photographe viennois Martin Gerlach Junior ont été contrôlées et modifiées sur indications de Kulka et dans une large mesure par Loos lui-même²⁵. La lumière et les contrastes ont été modifiés pour mettre en scène les intérieurs de l'architecte comme il l'entendait ; certains objets ont également été déplacés avant la prise de vue et des photomontages ont été réalisés. Mais pour l'étude du catalogue de meubles d'Adolf Loos, et bien que l'ouvrage ne soit pas exhaustif, les données sont particulièrement précieuses quant à la récurrence du mobilier prescrit par Loos. Durant toute sa carrière, ses intérieurs présentent les mêmes meubles, quelque peu modifiés et dans des assemblages variés. Tous, sont produits par des entreprises avec lesquelles Loos travaille tout au long de sa carrière.

Les modèles de Loos : entre anglomanie et collaboration avec des entreprises contemporaines de meubles

En établissant une distinction claire entre art et architecture, Loos ne considère pas l'architecte comme devant être l'auteur des meubles ; il défend au contraire la nécessité pour l'architecte de collaborer avec des artisans qui ont une connaissance particulièrement fine des matériaux et des techniques. S'il s'est constitué un véritable catalogue de meubles et modèles dans lequel il puise selon les aménagements envisagés, Loos en confie la production à des entreprises soit en reprenant les réalisations déjà existantes, soit en leur faisant reproduire des modèles empruntés à d'autres époques ou concepteurs. La question de la copie n'est pas un problème pour Adolf Loos, qui dans l'un de ses articles publiés en 1898 sur le siège dans le quotidien viennois *Die Neue Freie Presse*, enjoint les artisans à copier les modèles anglais afin d'avoir des meubles pratiques²⁶, l'usage primant sur tout le reste. Loos ne craint d'ailleurs pas d'affirmer que les traditions nationales autour du mobilier sont nées de l'implication des architectes à vouloir créer de nouvelles formes, les artisans prônant à l'inverse des modèles universels.

²⁴ Heinrich KULKA, *Adolf Loos : das Werk des Architekten*, Vienne, Schroll, 1931 (rééd. 1979). La maison d'édition Schroll a également reproduit des photographies antérieures retrouvées grâce à une collecte lancée auprès d'anciens clients de Loos notamment.

²⁵ Walter MOSER, *Übersetzte Architekturen. Martin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos*, Salzbourg, Fotohof Edition, 2018.

²⁶ Adolf LOOS, « Das Sitzmöbel », dans *Idem, Gesammelte Schriften...*, *op. cit.*, p. 86-87.

Des modèles inspirés des Anglais

La découverte de l'Angleterre à son retour des États-Unis en 1896 marque durablement les conceptions d'Adolf Loos comme en témoignent certaines réinterprétations de meubles exposés au South Kensington Museum (actuel Victoria&Albert Museum) de Londres qu'il a très probablement visité. Il y voit un contre-modèle susceptible de lutter contre les tendances déclinistes de la société viennoise d'alors, de la faire entrer dans la modernité et d'intégrer le concert des nations occidentales²⁷. Lors de son installation à Vienne, Loos soutient d'ailleurs Arthur von Scala (1845-1909), lui-même très anglophile, qui, devenu directeur à partir de 1897 du musée d'art et d'industrie (Museum für Kunst und Industrie, actuel MAK) de Vienne, décide d'aménager des salles exposant des pièces anglaises tout juste acquises ou reproduites par des entreprises d'artisanat viennoises²⁸. Ce musée d'art et d'industrie, ouvert en 1863 sur le modèle londonien du South Kensington Museum par Rudolf von Eitelberger et Jacob von Falke s'est imposé dès son ouverture comme un important musée dédié aux arts décoratifs en Europe continentale et a joué un grand rôle dans la diffusion des modèles à l'échelle continentale²⁹. Pour autant, ni Loos ni *a fortiori* Arthur von Scala n'entendent mettre à mal l'idée d'un art national propre à l'Empire comme certains critiques l'affirment³⁰ : ils entendent plutôt se détacher de l'Allemagne grâce à l'anglophilie et au modèle londonien³¹.

Si la fréquentation de ces deux grands musées d'art et d'industrie a contribué à forger le répertoire loosien en matière d'ameublement – sans doute aussi d'agencement –, des lectures sont venues compléter ses connaissances : Loos est en effet, lecteur du *Burlington Magazine* et du supplément du journal *Times* portant sur l'aménagement intérieur dans lesquels sont reproduits des décors et des meubles anglais. Parmi les meubles inspirés de modèles anglais, les chaises, et plus généralement les meubles d'assise tiennent une place particulière. La chaise est d'ailleurs un classique des écrits de Loos ce que ne manque pas de souligner Le Corbusier à l'occasion des conférences données par l'architecte viennois à la Sorbonne :

²⁷ Cécile POULOT, « Une lecture du déclin à partir de l'architecture : discours et projets de l'architecte Adolf Loos », dans Hélène ROTH et Fanny PLATELLE (dir.), *Le déclin dans le monde germanique. Mots, discours et représentations (de 1914 à nos jours)*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2018, p. 39-63.

²⁸ Adolf LOOS, « Der Fall Scala », *Die Zeit*, 9 avril 1898 ; *Idem*, « Interieurs », *Neue Freie Presse*, 5 juin 1898.

²⁹ E. B. OTTLINGER, *Wagner, Hoffmann, Loos...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Dans son article « Die Winterausstellung im österreichischen Museum » publié dans la revue *Kunst und Handwerk* en 1900, Ludwig Hevesi reproche à Arthur von Scala de vouloir « traduire Vienne en anglais à l'aide d'un dictionnaire artistique ».

³¹ Sylvie ARLAUD, « Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im internationalen Vergleich. Einblick in den französischen Rezeptionsvorgang der österreichischen Kunst und Kunstgeschichte », dans Paul SCHEICHL SIGURD (dir.), *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938/France-Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*, Innsbruck, 2012, p. 228.

On s'assied pour travailler ou se reposer. [...] On m'a rapporté qu'Adolphe Loos vient de dire, dans une récente conférence, que l'homme moderne s'assied plus bas que Louis XV³².

La chaise de Thomas Chippendale développée au XVIII^e siècle, illustre les formes d'adoption-réemploi qu'affectionne Adolf Loos. Présente dans de nombreuses salles à manger qu'il aménage, il la reproduit avec ou sans accoudoir et avec une assise en cuir, tissus ou velours (fig. 1). La chaise Windsor – le modèle fan back en particulier – généralisée au XVIII^e siècle en Angleterre et aux États-Unis est tout autant appréciée d'Adolf Loos, qui l'utilise largement avec les mêmes variations au niveau de l'assise parfois en bois, en cuir ou encore en tissu.



Fig. 1 : chaise Chippendale. Adolf Loos, aménagement de l'appartement Turnovsky, 1900. Reconstitution au MAK, Vienne. Photo : Cécile Poulot.

Loos sélectionne également de nombreux meubles dans les catalogues d'entreprises anglaises à l'image du fauteuil créé par Hampton & Sons (1830) et désigné en allemand sous le nom « *Knieschwimmer* » (*lounge chair* en anglais). À partir de 1906, Loos l'intègre quasi systématiquement dans ses intérieurs,

³² LE CORBUSIER, « Notes à la suite », *Cahiers d'art*, n° 3, mars 1926, p. 46-52.

dans les appartements comme dans les boutiques de vêtements et il l'adapte à la taille des individus qui l'utilisent comme dans la villa Müller en 1928.

Enfin, ce sont des formes issues de l'antiquité égyptienne et exposées à Londres à partir de la fin des années 1890 que Loos réinterprète, à l'image du tabouret dit « égyptien » à trois pieds – travaillé par l'artisan Josef Veillich³³ – ou celui rectangulaire à quatre pieds, lui-même déjà réinventé par l'anglais William Birch en 1884 pour l'entreprise Liberty & Co (1875). Le tabouret de l'Égypte antique qui a inspiré Birch fait partie des meubles acquis par le British Museum entre 1829 et 1835 après les fouilles effectuées à Thèbes. Adolf Loos a ainsi pu voir la version originale et celle de William Birch en acajou avec une assise en cuir acquis par le South Kensington Museum en 1884. Hostile à l'harmonisation des *Wiener Werkstätte* avec la répétition de motifs décoratifs, Loos ne craint pas d'ailleurs de meubler certains salons avec différents modèles de chaises puisque chacune présente des qualités variées, pour une assise adaptée et différente selon le besoin et le goût des habitants : ainsi celui de la famille Vogl à Pilsen (1927) regroupe le tabouret à trois pieds de Josef Veillich, le *Knieschwimmer* de Otto Friedrich Schmidt ou encore la chaise Windsor.

Mais au-delà des meubles, Loos emprunte aussi à l'Angleterre des manières de structurer les espaces intérieurs. Le motif de l'*inglenook* anglais, soit l'aménagement d'un coin d'une pièce près de la cheminée avec une banquette, souvent des étagères avec des livres et quelques reproductions de tableaux au-dessus de la banquette, revient systématiquement dans les intérieurs de Loos. Ce motif anglais vise à créer un espace intime, réservé à la lecture ou au repos, en le séparant de la salle à manger ou du salon plus officiel. Cet agencement a d'ailleurs été repris par de nombreux architectes contemporains à l'image de Frank Lloyd Wright et de Richard Neutra aux États-Unis³⁴.

Travailler auprès d'artisans : de fidèles collaborations

Pour réaliser ses aménagements, Loos travaille dès le début de sa carrière avec plusieurs entreprises et artisans installés à Vienne, les mobilisant aussi sur ses chantiers en Tchécoslovaquie et en France après la Première Guerre mondiale. L'une d'elle est l'entreprise familiale Otto Friedrich Schmidt fondée en 1853. Celle-ci se lance très tôt dans la production semi-industrielle de meubles et de pièces de décoration ; mais elle réalise aussi des pièces d'exception d'après des modèles anglais, lesquelles seront exposées au musée

³³ Eva B. OTTILINGER, *Adolf Loos, Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*, Vienne, Residenz, 1994, p. 29 et p. 124.

³⁴ David A. HANKS, *The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright*, New-York, Dover Publications, 1999. Thomas S. HINES, *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture : A Biography and History*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

d'art et d'industrie de la ville de Vienne³⁵, et participe à des expositions telles que l'exposition universelle de Vienne en 1873 et celle de Paris en 1900. À son retour des États-Unis en 1896-1897, Loos y travaille comme conseiller tout en publiant une critique élogieuse de l'entreprise dans le journal *Die Zeit* dans laquelle il loue ses inspirations anglaises ; il accepte également une publicité pour l'entreprise dans la revue qu'il dirige, *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (*L'Autre. Revue pour l'introduction d'une culture occidentale en Autriche*), en 1903. Ce statut de consultant a sans doute facilité les multiples collaborations engagées entre Loos et l'entreprise sur quelques pièces, notamment le fauteuil *Knieschwimmer* (1900) ou encore la table aux pieds éléphants (vers 1900) utilisée à de nombreuses reprises dans les intérieurs de l'architecte avec un plateau en métal, orné de pierre ou de céramique, un nombre de pieds variables et des lobes en bois et en métal (fig. 2)³⁶. De même, la table dite « *Haberfeld* » est le fruit d'un partenariat entre Loos et l'entreprise Friedrich Otto Schmidt. Loos l'utilise dès 1902 dans un appartement privé, puis pour d'autres programmes tant d'intérieurs domestiques que de boutiques comme le magasin de vêtements masculins *Kñize* sur l'avenue des Champs-Élysées à Paris en 1928. Le diamètre de la table, le nombre de pieds, la hauteur du plateau (permettant d'en faire une table basse ou une table plus haute³⁷) ont varié selon les intérieurs, rappelant la plasticité des modèles d'Adolf Loos susceptibles de s'adapter aux usages particuliers et aux différents commanditaires.

L'entreprise Thonet, fondée en 1819 en Allemagne avant de s'installer à Vienne à partir de 1842, compte également parmi les fournisseurs et collaborateurs réguliers de l'architecte. Tenue par une fratrie de menuisiers célèbres pour leur dextérité à courber le bois, cette entreprise connaît un grand succès à Vienne et emploie dès les années 1850 une quarantaine de salariés³⁸, occupés à une production en série dont certains modèles sont présentés dès 1851 lors de l'exposition universelle de Londres³⁹. Loos collabore à trois reprises avec Thonet : la première fois en 1898 pour les chaises du café Museum qu'il construit en face du palais de la Sécession puis en 1898 pour la salle à manger de l'appartement Stössler à Vienne et enfin en 1913, pour les chaises et banquettes du café Capua, également situé à Vienne⁴⁰. Celles du café Museum s'inspirent de deux modèles Thonet (n° 14 et 30) déjà existants et d'un autre modèle de chaise (n° 248) vendu par une entreprise concurrente,

³⁵ E. B. OTTLINGER, *Wagner, Hoffmann, Loos...*, *op. cit.*, p. 147.

³⁶ Richard BÖSEL et Vitale ZANCHETTIN (dir.), *Adolf Loos, 1870-1933 : architettura, utilità e decoro*, Milan, Electa, 2007, p. 252.

³⁷ E. B. OTTLINGER, *Adolf Loos, Wohnkonzepte...*, *op. cit.*, p. 102 et p. 139.

³⁸ *Idem*, *Wagner, Hoffmann, Loos...*, *op. cit.*, p. 150.

³⁹ On compte, en 1891, 7,3 millions de chaises vendues puis 40 millions d'exemplaires en 1914. Christoph GRAFE et Franziska BOLLEREX, *Cafes and Bars : The Architecture of Public Display*, Londres, Routledge, 2007, p. 35.

⁴⁰ Le café *Capua* a été détruit dans un incendie dans les années 1950.

l'entreprise viennoise, J&J Kohn, qui finira par fusionner avec Thonet. Les chaises du café Capua sont *a priori* nouvelles et intègrent le catalogue Thonet sous le numéro 519.



Fig. 2 : table aux pieds éléphants. Adolf Loos, aménagement de l'appartement Boskovits, 1907. Reconstitution Loos-Räume, Wienbibliothek im Rathaus, Vienne. Photo : Cécile Poulot.

Une entreprise tchécoslovaque a également beaucoup compté dans la trajectoire d'Adolf Loos. Lors de son installation à Paris, entre 1924 et 1925, l'architecte est le représentant commercial d'une des premières entreprises de meubles de Tchécoslovaquie, UP Závody (UP Werke en allemand) que dirige Jan Vaněk (1891-1962) depuis 1921. L'entreprise, basée à Brno, est en pleine phase d'expansion puisqu'elle possède alors plusieurs bureaux en Europe : à Bratislava, Brno, Bruxelles, Paris et Prague. Toutefois, Loos ne semble pas avoir dessiné de meubles pour l'entreprise, mais il s'attache à vendre la production de cette dernière à ses propres clients. Paul Verdier, Français installé aux États-Unis, propriétaire d'un grand magasin à Chicago, *City of Paris*⁴¹ achète ainsi une vingtaine de tabourets égyptiens de l'entreprise. Loos envisage également dans une lettre adressée à sa femme Elsie Altmann la construction d'un pavillon pour UP Závody à l'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925,

⁴¹ Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans à Paris. Prague, Centre de documentation Norbertov.

mais peine à trouver des financements⁴². La même année UP Závody propose à Le Corbusier de produire les pièces de son pavillon de L'Esprit Nouveau à l'exposition internationale des arts décoratifs, mais ce projet de l'entreprise tchèque échoue ; Loos n'a peut-être pas joué les intermédiaires, mais il était au courant de cette éventuelle collaboration comme en témoigne sa correspondance⁴³. S'il perd rapidement son emploi de représentant commercial à la suite de problèmes financiers de l'entreprise, Adolf Loos continue de collaborer avec la nouvelle entreprise de Jan Vaněk⁴⁴, SBS, comme lors de la construction de la villa Müller à Prague en 1928. Dans les dressings du couple, les meubles en bois intégrés sont le fruit d'une conception croisée entre Loos et l'entreprise. Cette nouvelle collaboration ne signe pas totalement la fin des commandes aux entreprises viennoises dont il reconnaît les qualités, mais elle révèle une certaine volonté de rupture avec la capitale autrichienne et la place nouvelle prise par la Tchécoslovaquie dans ce dernier temps de la vie de l'architecte⁴⁵.

Ces inspirations et collaborations révèlent les manières de faire d'Adolf Loos architecte d'intérieur, à savoir utiliser du mobilier déjà existant et faire disparaître les placards « dans les murs⁴⁶ », mais aussi sa profonde implication dans le projet d'ameublement et de décoration des intérieurs, à l'égal, semble-t-il, de ses réalisations architecturales. De fait, une étude des intérieurs révélés par la monographie d'Heinrich Kulka et de quelques intérieurs emblématiques souligne le lien étroit qu'il tisse entre extérieurs et intérieurs, les intérieurs rendant compte des conceptions architecturales d'Adolf Loos.

L'implication de l'architecte-décorateur : des conceptions architecturales triomphantes ?

Des intérieurs au service des conceptions architecturales de Loos

Sur les 126 photographies des constructions et aménagements de Loos publiés dans l'ouvrage d'Heinrich Kulka, 91 représentent des intérieurs. On y repère la chaise Chippendale sur 13 photographies, le tabouret à trois pieds sur 8 d'entre elles, la table Haberfeld et le fauteuil *Knieschwimmer* sur 6 clichés. La

⁴² Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, 1924. Vienne, Albertina, ALA701r.

⁴³ Lettre de UP Závody à Adolf Loos, 18 avril 1925. Prague, Centre de documentation de la Villa Müller.

⁴⁴ Les deux hommes sont considérés comme responsables des difficultés de l'entreprise et perdent leur emploi. Jindřich CHATRNY, *Jan Vaněk 1891-1962. Civilizované bydlení pro každého*, Brno, Muzeum města Brana, 2008.

⁴⁵ Cécile POULOT, « Prague et la Tchécoslovaquie dans la trajectoire de l'architecte viennois Adolf Loos », *Austriaca*, n° 88-89, 2019, en ligne : <<http://journals.openedition.org/austriaca/736>> (consulté le 20 janvier 2022), DOI : 10.4000/austriaca.736.

⁴⁶ A. LOOS, « La suppression des meubles », *op. cit.*, p. 284.

chaise en osier est également un motif récurrent tant dans le magasin Křize à Paris que dans les salles à manger à Plzeň et Heinrich Kulka de rappeler de manière assurée : « Les fauteuils en osier peuvent être utilisés dans n'importe quel intérieur⁴⁷ ». Ces intérieurs, pris sous les mêmes angles, en arrivent à se ressembler, quels que soient la date de leur création, leurs pays ou leurs commanditaires et l'omniprésence de ses meubles constitue une des signatures de Loos. La continuité de son travail y est soulignée grâce à ces objets qui rythment les espaces photographiés, vides de toute présence humaine.

Dans le même temps, les photographies révèlent d'autres aspects théoriques des conceptions loosiennes. L'architecte oppose ainsi les couleurs et les matériaux selon le genre : pour les femmes, il privilégie les couleurs claires et les étoffes soyeuses⁴⁸ par opposition aux couleurs sombres (vert et rouge) et aux matériaux bruts (bois, velours, marbre) pour les hommes comme dans les boutiques Křize à Vienne (1913) et Paris (1928). Ainsi dans le magasin Křize conçu à Paris en 1927-1928, les murs sont recouverts de marbre cipolin de couleur verte qui contraste avec le plafond plus sobre en staff ainsi qu'avec la moquette de velours rouge sombre et les meubles en bois, rotin et velours. Les différences de couleurs et de matières selon que l'espace est destiné à une femme ou à un homme se retrouvent aussi dans le choix des meubles : le fauteuil *Knieschwimmer* est par exemple plutôt destiné aux hommes⁴⁹. Cette distinction de genre et le choix de placer du mobilier quasi standard l'amènent à l'adapter en fonction de ses clients. Ainsi, quand le *Knieschwimmer* est intégré dans le salon de la villa Müller à Prague (1928), Loos choisit un modèle plus petit pour Milada Müller que pour son mari František Müller.

L'opposition privé/public ou encore extérieur/intérieur constitue un autre *leitmotiv* des théories de Loos. Il défend l'idée d'une mise en adéquation entre le lieu, l'habitat et l'habitant. L'habitat doit se confondre avec la ville et l'environnement englobant et ne rien laisser paraître de l'intérieur, non plus que de ses propriétaires. À l'opposé de cette façade « muette », l'intérieur vient exprimer la position sociale, la richesse des habitants et répondre à leurs besoins. Il en est ainsi de la villa Müller dont l'extérieur, sorte de cube blanc percé de petites fenêtres aux cadres jaunes, est difficile à lire. Mais à l'intérieur, cette enveloppe neutre et lisse contient des pièces richement décorées, profitant d'un éclairage naturel plutôt conséquent. Lorsque le visiteur pénètre aujourd'hui dans la chambre du couple entièrement décorée de toile de Jouy (tapisserie, rideaux, couvre-lit et plateau de la table), il imagine assez mal la table dans une

⁴⁷ « Korbessel können in jedem Innenraum verwendet werden », dans H. KULKA, *Adolf Loos...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸ Adolf LOOS, « Das Schlafzimmer meiner Frau », *Die Kunst : Monatschrift für Kunst und alles andere*, 1903, p. 13. Loos publie une photographie de la chambre de sa première femme, Lina Loos, qu'il vient d'aménager dans le supplément de la revue de son ami l'écrivain Peter Altenberg, *Die Kunst*. Les murs et le sol y sont tapissés de fourrure et d'étoffes soyeuses de couleur claire.

⁴⁹ R. BÖSEL et V. ZANCHETTIN (dir.), *Adolf Loos, 1870-1933...*, *op. cit.*, p. 253.

autre pièce et cet ensemble contredit quelque peu les écrits de l'architecte lui-même.

Ce passage entre un extérieur simplifié à l'extrême et un intérieur complexe est caractérisé par le concept de *Raumplan* forgé par Heinrich Kulka en 1931⁵⁰. Ce terme renvoie à la conception tridimensionnelle de l'espace qui caractérise les constructions de Loos. La vision de l'extérieur contraste très fortement avec celle de l'intérieur, les pièces étant pensées et aménagées selon leur fonction propre d'où l'imbrication de différents plans, certains étant plus intimes que d'autres comme le coin autour de la chemisée ou le boudoir légèrement surélevé par rapport au salon ou à la salle à manger dans la villa Müller à Prague (1928). C'est, selon Kulka :

[...] le libre jeu de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable qui est en même temps une structure fondée sur l'économie d'espace. Les pièces ont, selon leur destination et leur signification, non seulement des dimensions, mais aussi des hauteurs différentes. Loos [...] exploite au maximum les possibilités offertes par le matériau et le volume habitable⁵¹.

Ainsi l'aménagement intérieur vient souligner le *Raumplan*, lequel ne sera véritablement mis en place par Loos qu'à partir de 1922 : il redouble les décrochements, structure les demi-niveaux, participe à l'attribution des fonctions des pièces et à la création d'ambiances recherchées.

Une lecture complexe de l'implication

La villa de Tristan Tzara et de sa femme, la peintre suédoise Greta Knutson (1899-1983) construite avenue Junot à Paris entre 1927 et 1928 selon les règles du *Raumplan* constitue l'un des rares exemples de maison que Loos n'a pas meublé en totalité contrairement à ses réalisations en Autriche et Tchécoslovaquie. Les journaux de l'époque en ont publié plusieurs photographies⁵² avec notamment le salon du deuxième étage. Celui-ci est orné de masques africains de la collection personnelle du propriétaire ou encore de tapis pendus aux murs – aucun meuble ne correspond à ceux employés habituellement par Loos dans ses aménagements à l'exception du tabouret à trois pieds, visible près de la cheminée recouverte de marbre, quand tout le reste s'apparente à du mobilier rustique espagnol. Seule la cage d'escalier, aujourd'hui conservée du fait d'une inscription au titre de monuments

⁵⁰ H. KULKA, *Adolf Loos...*, *op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 13-15, cité dans Panayotis TOURNIKIOTIS, *Loos*, Paris, Macula, 1991, p. 204.

⁵² « Une réalisation moderne dans le vieux Montmartre », *Vogue*, janvier 1930, p. 60-61.

historiques en 1975, semble porter la marque de l'architecte : Loos y a intégré de nombreux placards en bois avec des poignées en métal ou des placards coulissants. Les archives viennoises de l'architecte ne conservent d'ailleurs que peu d'éléments sur la construction et l'ameublement de cette maison à l'exception de factures d'un menuisier pour des châssis de portes et celles d'accessoires de serrurerie fabriqués par des artisans implantés à Paris⁵³. Certains historiens et la femme de Tzara ont évoqué le fait que Loos a modifié les intérieurs pour que les photographies révèlent mieux ses intentions⁵⁴ ; surtout, la réalisation de la maison a été émaillée de disputes entre le commanditaire et l'architecte⁵⁵, ce que viennent confirmer de récentes recherches sur les fonds d'archives de Greta Knutson à Stockholm⁵⁶.

Cet exemple révèle la complexité, voire la contradiction des positions d'Adolf Loos : certes il définit l'architecte-décorateur comme un individu « responsable envers tout le monde » ou encore le « serviteur de la communauté »⁵⁷, mais il fait preuve d'un dirigisme souvent excessif, voulant tout organiser dans la maison. Greta Knutson a ainsi regretté en 1981 qu'Adolf Loos ait construit des escaliers si étroits qu'elle s'y serait fait des « bleus » et surtout que son atelier de peinture était trop sombre, car peint en gris et ouvert sur le salon ce qui l'amenaît à travailler devant les visiteurs alors qu'elle avait souhaité un atelier fermé et lumineux⁵⁸. Dans ce cas, Loos n'a pas tenu compte des besoins et des souhaits de la peintre ; il ne paraît d'ailleurs guère enthousiaste à propos de cette construction lorsqu'il écrit à son ami tchèque, le professeur d'esthétique Bohumil Markalous (1882-1952), qu'il n'a rien à faire à Paris « à part la construction de la maison du dadaïste Tristan Tzara⁵⁹ » – alors qu'elle constitue la seule réalisation de Loos à Paris. Mais le cas de cette villa parisienne est sans doute particulier du fait de la forte personnalité du commanditaire, l'écrivain Tristan Tzara ayant activement pris part à la réalisation et à l'aménagement de celle-ci.

⁵³ Facture de Clément Linke & C^{ie} serrurerie pour 24 supports polis, 27 juillet 1926. Wienbibliothek im Rathaus (désormais WR), fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 2.6.7. Facture de J. Willem entreprise de serrurerie pour les châssis de portes, 31 mars 1927. WR, fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 8.35.

⁵⁴ Beatriz COLOMINA, « Intimacy and spectacle. The interiors of Adolf Loos », *AA Files*, n° 20, automne 1990, p. 5-15. Patrice VERHOEVEN, « Adolf Loos », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CI, janvier 1983, p. 1-24. Greta KNUTSON, « Das Haus Tzara », *Bauwelt*, n° 42, 6 novembre 1981, p. 1896-1897.

⁵⁵ Jean-Patrick FORTIN et Martine PIÉTU, « Adolf Loos maison pour Tristan Tzara », *Architecture, mouvement et continuité*, n° 38, mars 1976, p. 43-50. P. VERHOEVEN, « Adolf Loos », *op. cit.*

⁵⁶ Cécile POULOT, « New Perspectives on Adolf Loos's Parisian Villa for Tristan Tzara and Greta Knutson », *UMĚNÍ/ART*, n° 3 LXVIII, 2020, p. 303-305.

⁵⁷ A. LOOS, « Architecture », dans *Idem, Paroles dans le vide...*, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁸ G. KNUTSON, « Das Haus Tzara... », *op. cit.*, p. 1896.

⁵⁹ Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926 : « [...] *ich selbst (ausser einen Wohnhausbau für den Dadaïsten Tristan Tzara) nichts zu tun habe.* ». Prague, Centre de documentation Norbertov.

A contrario d'autres clients témoignent de l'intemporalité des aménagements intérieurs réalisés par ses soins : un de ses commanditaires, Paul Khuner, lui écrit en 1927, pour le remercier de l'aménagement de son appartement réalisé en 1907 qui n'a pas eu besoin d'être changé « depuis vingt ans » et dont le mobilier lui « cause toujours la même joie que le premier jour⁶⁰ ».

En faisant reproduire des modèles déjà existants, en les adaptant selon les besoins des commanditaires et en les intégrant dans ses différents aménagements, quel que soit le programme, Loos affirme l'existence de meubles intemporels, non datés, sortes de prototypes conçus pour s'asseoir, manger, s'allonger et qui doivent durer dans le temps⁶¹. Dans cette logique, pourquoi inventer de nouvelles formes si celles déjà existantes répondent aux besoins de l'homme ? Ce point est l'un des principaux arguments que Loos avance dans son essai sans doute encore aujourd'hui le plus connu, *Ornement et Crime* (1910) : l'architecte n'a pas à inventer de nouvelles formes, mais doit plutôt adapter celles qui existent et qui ont fait leurs preuves – si bien que les intérieurs aménagés par Loos sont parfois considérés comme hétérogènes, éclectiques et quelque peu vieillots⁶². Seuls quelques luminaires, une pendule et un service à eau ont d'ailleurs été dessinés par Loos et produits par des entreprises comme la cristallerie viennoise J.&L. Lobmeyr en 1931 pour l'exposition internationale de décoration à Cologne⁶³.

Ces meubles toujours réemployés dans des aménagements intérieurs qui utilisent la même grammaire constituent une sorte de signature d'Adolf Loos – malgré l'anonymat en général prescrit – puisqu'on les retrouve à la fois dans les espaces privés et les espaces publics. Ce catalogue de meubles emprunte aux circulations, tant matérielles qu'immatérielles de l'architecte depuis son voyage en Angleterre ou aux États-Unis par exemple jusqu'à ses lectures et ses visites du Musée des arts décoratifs faites lors de son installation à Vienne. Mais, à l'inverse de Le Corbusier qui théorise de manière quasi systématique ses choix en termes de mobilier et d'aménagement intérieur, Loos a souvent contredit ses

⁶⁰ Lettre de Paul Khuner à Adolf Loos, 18 janvier 1927. WR, Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.1.275.

⁶¹ Christian WITT-DÖRING, « Ciò che si può ben costruire si può anche scrivere. Il ruolo del mobile dell'architettura e la concezione degli arredi di Loos », dans R. BÖSEL et V. ZANCHETTIN (dir.), *Adolf Loos, 1870-1933...*, *op. cit.*, p. 91.

⁶² Inge PODBRECKY, « Building Soberly, acting Bizarrely, architects and the modern movement », dans Jean-Yves ANDRIEUX et Fabienne CHEVALLIER (dir.), *La réception de l'architecture du mouvement moderne : image, usage, héritage (actes de la VII^e conférence internationale Docomomo)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2005, p. 167-171.

⁶³ Vera BEHALOVA, « Adolf LOOS and glass design- Loos' correspondence with Stephan Rath », *Journal of Glass Studies*, vol. 16, 1974, p. 120-124.

propos durant sa carrière et en regard de ses réalisations⁶⁴. Néanmoins, cette fidélité à certains meubles tout au long de sa carrière s'affirme comme l'un des traits du caractère « loosien » ; la plupart figurent d'ailleurs dans les intérieurs qu'il a conçus pour son propre usage, notamment lors de son installation à Paris et semblent fonctionner comme des objets mémoriels liant ses espaces et ses temps de vie⁶⁵. L'adoption totale ou partielle de ce mobilier par ses élèves en témoigne également, ces derniers faisant circuler les modèles de leur maître au gré de leurs migrations. Il en est ainsi de Giuseppe de Finetti (1892-1952)⁶⁶ qui aménage la boutique *La moda da Nuova* sur le Duomo à Milan en 1928 dont le traitement des matières et des couleurs rappelle l'aménagement de la boutique *Kříž* à Paris la même année – de Finetti emploie d'ailleurs la même table *Haberfeld* haute dans son magasin – ou encore de Zlatko Neumann (1900-1969) qui reprend le *Knieschwimmer* dans son appartement de Zagreb en 1935.

⁶⁴ La chambre du couple Müller à Prague pensée comme une sorte de *Gesamtkunstwerk* en est un exemple.

⁶⁵ Alexandra Galitzine-Loumpet, « Pour une typologie des objets de l'exil », Fondation Maison des Sciences de l'Homme (« séminaire l'Expérience de l'exil »), n° 46, 2013, en ligne : <halshs-00862480>.

⁶⁶ Mara de BENEDETTI et Giovanni CISLAGHI, *Giuseppe De Finetti : progetti, 1920-1951*, Milan, Clup, 1981.

L'ATELIER MILANAIS D'EUGENIO QUARTI ENTRE ARTISANAT ET INDUSTRIE

Paola CORDERA

Eugenio Quarti (1867-1926), ébéniste né près de Bergame (à Villa d'Almè,) a été une figure capitale dans l'histoire du mobilier italien. Alliant le savoir-faire de l'atelier de menuiserie de sa famille et un goût personnel pour les matières précieuses, Eugenio Quarti a donné naissance à une entreprise qui a joui d'une renommée internationale et « contribué au réveil des arts décoratifs en Italie »¹. Comme Irene de Guttry et Maria Paola Maino l'ont bien noté, sa biographie est emblématique d'une tendance où « de nombreux créateurs italiens sont issus de familles d'artisans », alors que « en Europe du Nord les grands innovateurs sont d'origine bourgeoise ».²

Malgré un succès indéniable, l'architecte et critique Alfredo Melani (1859-1928) était persuadé que Quarti était né à la mauvaise époque. D'après cet auteur, les périodes glorieuses de Louis XIV, de la Régence ou de Louis XV et le rapprochement avec les productions d'ébénistes célèbres comme André-Charles Boulle (1642-1732), Charles Cressent (1685-1768) ou Jean-François Oeben (1710-1763) lui aurait mieux convenu³.

¹ Je tiens à exprimer ici toute ma reconnaissance à Hervé Doucet et Aziza Gril-Mariotte pour m'avoir invité à contribuer au colloque « *De l'immeuble à la petite cuillère* », *l'architecte, le décor, l'objet* (Strasbourg-Mulhouse, 20-22 mars 2019). Mes remerciements vont également à Alessia Alberti, Giovanna Mori e Bruno Daita (Civica Raccolta delle Stampe « Achille Bertarelli », Milan), Claudio A. Colombo (Archivio Storico della Società Umanitaria, Milan), Clementina Conte (Fondi storici, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome), Paola Pettenella et Patrizia Regorda (Archivi Storici del Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto) et Gabriella Tarquini (Archivi delle arti applicate italiane del xx secolo, Rome) pour avoir permis l'accès aux archives de leurs institutions. Je souhaite aussi adresser ma gratitude à Sandra Costa, Marica Forni, Irene De Guttry et M. Paola Maino, Rossella Froissart Pezone, Pietro C. Marani, et Francesca Tasso qui m'ont consacré de leur temps et ont accompagné mes recherches ces dernières années.

² Irene DE GUTTRY et Maria Paola MAINO, « Un certain regard sur les arts décoratifs italiennes » dans Guy Cogeval et Beatrice AVANZI (dir.), *Dolce vita ? Du Liberty au design italien (1900-1940)*, Paris, Skira, 2015, p. 24.

³ Alfredo MELANI, « Mobili di Eugenio Quarti », *Per l'arte. Rivista bimestrale d'arte decorativa*, n° 1, 1910, p. 3-4.

Les photographies et les dessins de son fonds d'archives (246 photos, 1253 dessins et modèles) – remis en 1975 et en 1982 à la Civica Raccolta delle Stampe « Achille Bertarelli » au château Sforza de Milan – ont fait l'objet de plusieurs études⁴. Pourtant, la connaissance de cet atelier demeure lacunaire, en raison d'un nombre restreint de documents écrits conservés. Les documents iconographiques nécessitent d'être compris et analysés à la lumière d'autres sources complémentaires. À partir de l'étude du milieu social, professionnel et amical d'Eugenio Quarti, la carrière professionnelle de ce célèbre ébéniste peut être retracée, permettant de restituer sa place dans la création de mobilier entre la fin du XIX^e et le premier quart du XX^e siècle, au-delà des récits hagiographiques des chroniques contemporaines.

Les débuts

Fort d'une pratique artisanale acquise au sein de l'entreprise familiale, Eugenio Quarti se rend à Paris vers 1881 afin de développer ses connaissances dans le domaine de l'ébénisterie ancienne. Dans sa biographie, cette expérience de six ans est souvent évoquée, sans que l'on ne puisse identifier les ateliers où il aurait poursuivi sa formation⁵. Néanmoins, il s'agit d'un épisode capital dans sa carrière et pour la mise au point de son style, loin du goût historiciste qui était encore fort en vogue en Italie, en dépit de tous les efforts de renouveau des arts décoratifs⁶. Vers 1888, sa carrière est marquée par un éphémère apprentissage dans l'atelier milanais de Carlo Bugatti (1855-1940), le célèbre

⁴ Sur l'archive Quarti et pour toutes références bibliographiques, voir Rossana BOSSAGLIA, « L'archivio Quarti : un secolo di storia e di cronaca dell'arredo italiano », *Rassegna di studi e notizie della raccolta delle stampe A. Bertarelli*, n° III, 1975, p. 175-203 ; Clelia ALBERICI et Rossana BOSSAGLIA, *Eugenio e Mario Quarti : dall'ebanisteria liberty all'arredamento moderno*, catalogue d'exposition (Milan 1980), Milan, Comune di Milano, 1980 ; Paola CORDERA, « From Luxury Handicraft to Design : Interior Architecture and Decorative Arts in the Drawings of the Archive of Mario Quarti », dans *The Presence of Italian Architects in Mediterranean Countries*, actes du colloque international (Alexandrie d'Égypte, 2007), Florence, Maschietto, 2008, p. 426-435 ; Francesca TASSO (dir.), *Eugenio e Mario Quarti nelle raccolte del Castello Sforzesco*, Milan, Skira, 2008.

⁵ *Eugenio Quarti à Vittore Grubicy*. Milan, 16 novembre 1899. Rovereto, Archivi Storici del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archive Grubicy-Benvenuti (désormais MART), Gru.I.1.1.727, n° 44. Aucune référence n'est faite non plus dans la biographie établie pour l'Exposition universelle de Paris de 1900, avec le bilan de son activité jusqu'à cette date. *L'Italie industrielle et artistique à Paris 1900*, Rome-Milan, Trevisani, Rossi & Fiori-Capriolo & Massimino, 1900, p. 483.

⁶ Sur l'importance des rapports entre France et Italie dans le domaine du mobilier, Gabriel P. WEISBERG, « Italy and France : The Cosmopolitanism of the New Art », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n° 13, Summer 1989, p. 110-127 ; Maria Paola MAJNO, « Relations entre Paris et l'Italie. Carlo Bugatti, Ernesto Basile et Vittorio Ducrot à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle », dans Claire BARBILLON, Catherine CHEVILLOT et François-René MARTIN (dir.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914). Bilans et perspectives*, actes du colloque (Paris, 2007), Paris, École du Louvre, 2012, p. 449-462.

ébéniste aux décors fantaisiste d'inspiration mauresque⁷. Si les circonstances de son départ demeurent inconnues, en 1892 – date où Quarti gérât depuis un an son activité indépendante, en association avec Casati – Bugatti se plaint que son ancien élève lui livre une concurrence déloyale⁸. En effet, la première production Quarti témoigne d'une influence de la recherche novatrice et visionnaire de Bugatti, aussi bien dans le langage esthétique que dans le choix des matières, comme par exemple, ses célèbres incrustations en bois ou en nacre et ses garnitures en métal (fig. 1). En 1894, le mobilier Quarti présenté à l'Exposition internationale d'Anvers (où il obtient une médaille d'argent) et aux Esposizioni riunite de Milan (ce qui lui vaut un diplôme de premier degré) est décrit dans un goût fantaisiste, arabe ou mauresque, issu du style de son maître⁹.

Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, il obtient le Grand prix du jury qui lui permet d'accéder à une reconnaissance internationale. À cette occasion, la correspondance de Quarti témoigne de la faveur des commissaires anglais et japonais, en contraste avec l'attitude ostracisante du commissaire italien¹⁰. Cette renommée provient sans doute du fait que certains principes du design anglais – notamment la qualité, la simplicité et le confort – constituaient déjà des caractéristiques de la production Quarti, associées à une certaine « somptuosité du décor » qui était appréciée des commanditaires italiens¹¹. Ces aspects sont encore visibles en 1902 lors de l'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna de Turin, qui marque le triomphe d'un style Art nouveau en Italie, où est notamment présentée la production de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), de Louis Comfort Tiffany (1848-1933) et de Peter Behrens (1868-1940)¹².

⁷ Marie-Madeleine MASSÉ, *Carlo Bugatti au Musée d'Orsay : catalogue sommaire illustré du fonds d'archives et des collections*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

⁸ « [...] dovrò combattere la concorrenza che fraudolentemente ha germogliato. » Carlo Bugatti à Vittore Grubicy. Paris, 12 juin 1892. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.163, n° 78.

⁹ Les suggestions orientalistes du milieu milanais devaient être nombreuses, comme en témoigne, par exemple, le cas de Giuseppe Parvis dont le mobilier artistique produit au Caire était fort apprécié par les élites milanaïses. Ornella SELVAFFOLTA, « “Il Signor Parvis del Cairo” all'Esposizione del 1881 : la diffusione del gusto e dell'ornato orientalista », dans *Mondi a Milano, Culture ed esposizioni 1874-1890*, catalogue d'exposition (Milan, 2015), Milan, 24 Ore Cultura, 2015, p. 68-77.

¹⁰ Gustave BOTTA, « Studio Talk », *The International Studio*, n° LV, 220, juin 1915, p. 290.

¹¹ Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 16 novembre 1899. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 44. « L'originalité dans la création, la simplicité élégante et la praticité, ces trois caractéristiques suprêmes du “modern style” ont constitué le programme de M. Quarti, mais avec une application indépendante de toute imitation et un développement conforme au tempérament italique, c'est-à-dire avec une certaine somptuosité décorative qui, sans sortir de la plus sévère et discrète sobriété, répond mieux au goût traditionnel du pays [...] ». *L'Italie industrielle et artistique à Paris 1900*, *op. cit.*, p. 483.

¹² Rossana BOSSAGLIA, Ezio GODOLI et Marco ROSCI (dir.), *Torino 1902 : le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogue d'exposition (Turin, 1994), Milan, Fabbri, 1994.



Fig. 1 : Anonyme, *Meubles dans le laboratoire de M. Quarti*, Milan, via Donizetti, ca. 1898 – ca. 1900. Milan, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Fond Eugenio Quarti, Photographie 231. © Tous droits réservés.

Malgré les éloges de l'écrivain et critique d'art progressiste Vittorio Pica (1862-1930)¹³, Eugenio Quarti évoque sa déception pour le peu d'enthousiasme que ses œuvres suscitent dans la presse. À Turin, sa production – encore dans le sillage de Bugatti et dont beaucoup d'objets avaient déjà été exposés à Paris en 1900 – fait étalage de détails précieux. Ses meubles étaient plutôt envisagés comme des objets d'art dont on appréciait la dimension esthétique. Ces mêmes détails lui vaudront le titre d'« orfèvre des fabricants de meubles¹⁴ ».

La préciosité des matières constituait un obstacle à leur diffusion, leur coût étant inabordable pour le grand public¹⁵. Le critique d'art Roger Marx

¹³ Pour les considérations de Pica à propos du renouvellement du mobilier italien, voir Livia SPANO, « “La solidità dell'insieme, l'eleganza della linea, la bellezza delle superfici” : Basile-Ducrot, Quarti e il mobile moderno italiano secondo Vittorio Pica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 683-706.

¹⁴ Giovanni TESORONE, « L'arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Gran Premio Reale », *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, vol. XV, n° 11, 1906, p. 86.

¹⁵ « *Le mando la fotografia della mia esposizione di Torino, sulla quale fui accusato da Primo Levi di essere stato troppo prezioso e questa e [sic] l'accusa che mi fanno qui i Macchi i G. Beltrami, Buffa e compagnia quando qualche artista vuole sostenere che la mia Esposizione e [sic] migliore [sic] di tutte ; rispondono ma sì – ma non sono mobili sono troppo preziosi sono da mettere in una vetrina invece di adoperarli e invece per me la strada incomincia (diversità [sic] di gusto).* » Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 20 octobre 1902. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 106.

(1859-1913) lui reconnaissait un certain effort pour « soustraire le mobilier à la tyrannie de la copie et du pastiche¹⁶ ». Certains détails Art nouveau du décor du mobilier de la salle à manger en chêne témoignent des efforts de la manufacture milanaise pour parvenir à un style moins pompeux, tout en étant soigné dans le choix des matériaux et la minutie du dessin. En d'autres termes, cette production illustrait un réel effort pour concevoir un mobilier moderne¹⁷.

D'une manière générale, les meubles de Quarti étaient souvent agencés dans l'ensemble cohérent d'un salon ou d'une chambre, prenant en compte leur destination dans l'architecture intérieure. Dans les premières décennies du Novecento, l'homme de lettres, critique d'art et collectionneur, Gustavo Botta (1880-1948) estimait que sa production devait être considérée au sein d'ensembles cohérents d'aménagement intérieur et non en tant que pièces de mobilier prises isolément¹⁸. Les photographies des intérieurs de Quarti font preuve d'une savante mise en espace, tant dans les salles d'expositions publiques que dans les ensembles déployés dans son atelier ou chez des particuliers. Dans une sorte de *Gesamtkunstwerk*, architecture et ameublement forment un ensemble cohérent, revendiquant l'unité des arts¹⁹. Nombre de publications dédiées aux arts décoratifs – telles les revues *The Studio*, *Emporium* ou *Arte Italiana Decorativa e Industriale*²⁰ – ont véhiculé les images de sa production, contribuant à sa diffusion comme produit à acheter auprès d'une bourgeoisie élitiste et comme modèle d'inspiration d'une nouvelle génération d'artisans. Il n'est donc pas surprenant que son mobilier ait bénéficié d'une

¹⁶ Roger MARX, « L'exposition internationale d'art décoratif à Turin », *Gazette des beaux-arts*, n° 28, juillet 1902, p. 507.

¹⁷ Pour une synthèse des acteurs de l'Art nouveau en Italie, voir Rossana BOSSAGLIA, « The Protagonists of the Italian Liberty Movement », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n° 13, Summer 1989, p. 32-51.

¹⁸ « *The rare qualities he possesses are revealed better and more thoroughly in an entire interior series or interiors than by a single piece of furniture, for besides being masterly ébéniste, Quarti is a decorator of vast conception* ». G. BOTTA, « Studio Talk », *op. cit.*, p. 290. Sur la figure de Gustavo Botta et son association aux artistes de la scapigliatura et du futurisme, voir Elisabetta TRINCHERINI, « The literary and artistic correspondence in the Gustavo Botta Archive », *Lettera da San Giorgio*, n° 28, 2013, p. 20-22 et Marco FAVETTA, « Arturo Rietti : ritratti e lettere dalla raccolta Gustavo Botta alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia », *Arte in Friuli, arte a Trieste*, n° 25, 2006, p. 71-86.

¹⁹ « *Uno stile [...] quanto mai adatto a risolvere complesse richieste di ambientazione totale (non solo il mobile, ma il serramento, il trattamento parietale, il rapporto funzionale-visivo con i ferri per illuminazione e ringhiere interne, di Mazzucotelli) [...] È la solida base di un discorso che si protrarrà con dignità negli anni '10 e '20* ». Marco ROSCI, « Eugenio Quarti », dans Eleonora BAIRATI, Rossana BOSSAGLIA et Marco ROSCI, *L'Italia liberty. Arredamento e arti decorative*, Milan, Görlich Editore, 1973, p. 147-148.

²⁰ Sur cette revue, voir Ornella SELVAFOLTA, « Boito e la rivista Arte Italiana decorativa e industriale : il primato della storia », dans Guido ZUCCONI et Tiziana SERENA (dir.), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arte, 2002, p. 133-166. Pour le positionnement de la revue dans le contexte européen, voir Paola CORDERA, « Per la divulgazione delle arti decorative. Il confronto con i periodici europei », dans Valeria TASSINARI et Ida TERRACCIANO (dir.), *Scuola di Decorazione di Brera, Soveria Mannelli*, Rubbettino Editore, 2021, p. 41-45.

certaine visibilité dans les pages de quelques revues européennes dédiées à l'architecture²¹.

Regards croisés sur l'Europe

L'esprit vif et curieux d'Eugenio Quarti s'est sans doute également nourri d'un voyage, en 1903, avec Alessandro Mazzucotelli (1865-1938), son ami-artisan, spécialiste du fer forgé²². Ce voyage avait été entrepris au nom de la Società Umanitaria, fondation philanthropique milanaise au profit des classes ouvrières. Cette mission faisait partie d'un vaste projet pour découvrir les institutions de formation à l'étranger afin de s'en inspirer pour une École-laboratoire d'art appliqué aux industries qui devait être associée à l'établissement milanais²³. Plusieurs écoles d'arts décoratifs et industriels en France, au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Suisse et en Autriche, ont retenu leur intérêt. À partir du 14 avril 1903, les sources témoignent des visites de Quarti et Mazzucotelli, plus tard remplacé par l'architecte vénitien Guido Sullam²⁴, à Londres²⁵, Birmingham²⁶, Glasgow²⁷, Amsterdam²⁸, Anvers,

²¹ « Die Architektur der Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902 », *Architektonische Rundschau : Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst*, n° 18, 1902, p. 82-89.

²² Sur Mazzucotelli, voir Rossana BOSSAGLIA et Arno HAMMACHER (dir.), *Mazzucotelli : l'artista italiano del ferro battuto liberty*, Milan, Edizioni Il Polifilo, 1971 ; Giuseppe Maria JONGHI LAVARINI, *Sette secoli di ferro : manuale pratico per riconoscere gli stili e giudicare la qualità del ferro battuto ; con un'appendice su Alessandro Mazzucotelli*, Milan, Di Baio Editore, 1991 et Giuditta LOJACONO, *Dum vulnerat format : i disegni di Alessandro Mazzucotelli della Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano*, mémoire de master, sous la direction de Paolo Rusconi et Giovanna Mori, Università degli Studi di Milano, 2011-2012.

²³ Cette institution milanaise contribua à établir un lien entre la tradition fin XIX^e siècle et le processus d'industrialisation du siècle suivant. Sur ce sujet, voir Ornella SELVAFOLTA, « La Società Umanitaria all'Esposizione del 1906 e il rinnovamento delle arti applicate », *Archivio Storico Lombardo*, n° XI, 2005-2006, p. 105-145.

²⁴ Le président à Scipione Ronchetti [sous-secrétaire d'État. Ministère des Intérieurs]. Milan, 7 avril 1903. Milan, Archivio Storico della Società Umanitaria (désormais ASU), *Visite Estere*, cart. 89, fasc. 2/2.

²⁵ Les télégrammes de Londres dénonçaient le voyage épuisant, face aux modestes résultats : « Pregbiamovi immediata risposta [sic] nostro telegramma 28 urgendoci decidere ieri oggi visite faticose negative stanchi affligeci vostro silenzio urgendoci decidere. » Télégramme. Londres, 28 avril 1903. *Ibid.*

²⁶ La visite avait été adressée à la Birmingham Metal Trades School, à la Municipal School of Arts et à la Municipal School Technique of Arts. Alessandro Mazzucotelli à la Società Umanitaria, Milan, 12 mai 1903. *Ibid.*

²⁷ Le président à Francis H. Newberry [directeur de la Glasgow School of Art], Milan, 14 avril 1903. *Ibid.*

²⁸ Ils avaient visité l'Académie des beaux-arts, l'École d'art et le Musée des arts industriels à Haarlem. *Ibid.*

Bruxelles, Nancy, Paris²⁹, Berlin, Dresde³⁰, et enfin Vienne³¹. Dans ses récits de voyages, Mazzucotelli fait l'éloge des meubles, des verres et des porcelaines de Majorelle à Nancy, des porcelaines de la Maison Rosenberg et des objets de luxe chez Bing à Paris, des architectures de Victor Horta à Bruxelles et des émaux de Liberty à Londres³². Enfin, les œuvres de George Frederic Watts (1817-1904), Edward Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896) et John Ruskin (1819-1900) sont vantées pour leur esprit d'innovation, animé par l'ambition d'améliorer la qualité des produits de l'industrie³³.

Dans cet itinéraire européen, Quarti s'est retrouvé confronté aux nouvelles tendances artistiques, au contact des divers phénomènes économiques et culturels, encourageant son inclinaison vers un mobilier moderne de haute qualité, résultat d'une alliance entre l'utile et le beau. Plus tard, son mobilier et son enseignement auprès de la Società Umanitaria purent bénéficier du bagage de connaissances rassemblées lors de ce voyage et du réseau professionnel développé au fil du temps. Par exemple, l'influence de Charles Rennie Mackintosh se voit nettement dans le projet inachevé d'un vitrail pour le sénateur Branca (fig. 2). Le graphisme allie réalisme et stylisation tandis que le chromatisme des roses dessinées par Quarti rappelle des célèbres motifs sur les décors muraux et sur le mobilier du *Rose Boudoir* écossais présenté à l'exposition de Turin en 1902.

Finalement, l'expérience d'Eugenio Quarti en tant qu'enseignant auprès de la Società Umanitaria ne dura que peu de temps³⁴, son activité

²⁹ Entre autres, Quarti et Mazzucotelli s'étaient rendus à l'École nationale d'arts et métiers de Châlons-sur-Marne (18 avril), à l'École municipale Bernard Palissy et à l'École municipale Germain Pilon (ouvertes en 1883). John Labusquière au Secrétaire de la Società Umanitaria, Paris, 20 avril 1903. Milan, ASU, Visite Estere, cart. 89, fasc. 2/2

³⁰ À Dresde, Quarti et Sullam visitèrent la Kunstgewerbeschule. Guido Sullam à la Società Umanitaria, Dresde, 11 mai 1902 [mais 1903]. *Ibid.*

³¹ Le 19 Mai 1903 Quarti devait quitter le voyage à Vienne, afin de gérer son activité personnellement. Le voyage de Sullam continua à Salzbourg et à Hallein (19 mai) et, finalement, à Munich (20 mai). Guido Sullam à la Società Umanitaria, Munich, 20 mai 1903. *Ibid.*

³² Le stand « Liberty » avait attiré beaucoup d'attention lors de l'exposition de Turin en 1902. À cette époque, des bureaux de commerce de cette entreprise anglaise avaient été déjà établis à Milan et à Turin.

³³ « *Ricordo i forti artisti novatori inglesi – Georg Vatts [sic] – Burne – Morris – Ruskings [sic] che non sdegnarono di porre il loro forte ingegno al servizio della industria e che ora sono in essa maestri.* » Alessandro Mazzucotelli à la Società Umanitaria, Milano, 12 Mai 1903. *Ibid.* Cité par Ornella SELVAFOLTA, « Le arti decorative alle grandi esposizioni milanesi, 1881, 1894, 1906 : uno sguardo critico », *Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Incontri di Studio*, DOI : 10.4081/incontri.2016.260.

³⁴ L'éphémère expérience de l'atelier du bois se déroula entre le 13 juillet 1903 et le 15 juillet 1904. Le 16 mars 1904 Quarti démissionna en tant que directeur de l'École du bois pour raisons de santé, malgré les sollicitations de la Direction qui regretta la perte d'un tel professionnel « *che con fede viva e con grande genialità artistica, intende al rinnovamento dell'industria [del legno]* » (La Direction à Eugenio Quarti, 28 mars 1904. Extrait du Procès-Verbal n° 261 du 29 avril 1904, Milan, ASU, Amministrazione, Cart. 30, fasc. 1.). L'École allait enfin prendre une autre voie, en introduisant un cours d'arts plastiques, en faveur des élèves de l'école du bois, l'école du fer et l'orfèvrerie,

professionnelle prenant le pas avec d'importants chantiers, tel le projet pour l'ensemble du mobilier du Casino de San Pellegrino Terme (Province de Bergame, Lombardie) (1904-1907).

À cette occasion, une équipe d'artistes et artisans, sous la direction de l'architecte Romolo Squadrelli (1871-1941), intègre architecture et arts décoratifs dans un décor somptueux dédié à la « joie de vivre ». Depuis son inauguration en 1907, ce haut lieu de loisirs était fréquenté par une riche clientèle cosmopolite européenne, reines et princesses, hommes politiques, diplomates et plusieurs acteurs du monde de l'art et de la culture. Les fresques du peintre milanais Francesco Malerba, actif dans la première décennie du xx^e siècle, les stucs du décorateur Tommaso Bernasconi (1873-1926), les sculptures de Michele Vedani (1874-1969) et les vitraux du peintre Giovanni Beltrami (1860-1926)³⁵, ainsi que les lustres en fer forgé de Mazzucotelli formaient un ensemble décoratif mettant en valeur le mobilier de Quarti. La maîtrise du travail d'ébéniste avait été tellement appréciée qu'en 1922, la rénovation de vingt chambres du Grand Hôtel lui est confiée pour un montant d'environ 10 000 lire³⁶. L'appréciation de ce travail collaboratif est le résultat d'une spécialisation de ces professionnels, de leur expertise technique et de leur « savoir-faire », aboutissant à un haut degré de finition. Mais le succès était aussi lié à leur capacité à travailler collectivement, en respectant les demandes de l'architecte et en interprétant harmonieusement les principes de son projet d'ensemble, afin d'assurer une totale symbiose des arts.

Le réseau professionnel et l'unité des arts

L'accroissement de l'activité professionnelle conduit M. Quarti au déménagement de l'atelier d'origine – à Milan, via Donizetti, dont la raison sociale était « Eugenio Quarti. Mobili d'arte. Decorazione »³⁷, et qui comptait seulement trois ouvriers – dans une vaste manufacture sise dans un immeuble via Palermo, dénommée « Quarti Eugenio » (1897) avec 50 ouvriers en 1897³⁸

tenu par le sculpteur milanais Emilio Quadrelli (1863-1925). L'expérience de Quarti tel qu'enseignant du cours dédié au bois s'acheva avec ses démissions du 16 janvier 1905.

³⁵ Vers 1900, Beltrami constitua la société « Vetrate artistiche G. Beltrami » en association avec le décorateur Giovanni Buffa (1871-1954) et les peintres Guido Zuccaro (1876-1944) et Innocente Cantinotti (1877-1940).

³⁶ Une autre commande se référait à une fourniture pour un bar complet, comprenant une boiserie à la base en marbre vert (pour un montant de 22.400 lire). Reçus adressés au Comm. Alberto Volonté. Società Terme di San Pellegrino, Milan, 7 août 1922. Rome, Archivi delle arti applicate italiane del xx secolo, Cart. Quarti.

³⁷ Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 4 Août 1896. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 21.

³⁸ En 1899, on apprend d'un nouvel élan dans l'activité d'Eugenio Quarti que l'année précédente aurait voulu mettre un terme à son entreprise (Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 5). « *Nel mio laboratorio d'ebanisteria [...] ho potuto, poco alla volta formarmi una maestranza, da me addestrata*

puis, en 1906, dans une véritable « usine d'art » via Carlo Poma : « Eugenio Quarti & C. – Mobili³⁹ ». L'entreprise est ainsi passée d'un atelier de meubles à la production d'ensemble pour la maison et la décoration intérieure⁴⁰. De nombreux chroniqueurs utilisent souvent l'expression « l'architecture du meuble » pour évoquer le mobilier de Quarti. Une approche globale dans ses projets d'aménagement intérieur – fondée sur le principe de l'unité des arts – résulte sans doute des rapports professionnels et amicaux développés tout au long de sa carrière avec les architectes – parmi lesquels peuvent être notamment cités Alfredo Campanini (1873-1926), Luigi Conconi (1852-1917)⁴¹ et Giuseppe Sommaruga (1867-1917)⁴² – et les artistes tels l'artisan forgeron Mazzucotelli, le sculpteur Giuseppe Grandi (1843-1894), le sculpteur et peintre Paolo Troubetzkoy (1866-1938) ou encore le décorateur verrier Giovanni Buffa (1871-1954). À la fin de sa vie, Eugenio Quarti conçut même une série d'œuvres d'art en bois peint et sculpté, en partenariat avec le peintre Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), mais ce projet ne vit jamais le jour en raison de la mort de l'ébéniste⁴³.

Les collaborations de Quarti tout au long de sa carrière avec des professionnels de domaines différents ont profondément influencé sa manière de créer l'ameublement dans une conception générale de l'espace, dans le choix minutieux de certains détails ornementaux – notamment revêtements muraux, boiseries et tapis – ou « compléments » tels les tableaux, les sculptures et les objets d'arts décoratifs. Les dessins de Quarti – projets d'ensemble, dessins de détails et modèles – témoignent de sa capacité à utiliser de façon sérielle certains motifs ornementaux, utilisant les mêmes décors dans les bois, les métaux, les tissus et les frises décoratives. Chez Quarti, l'enveloppe architecturale devient le cadre ou un écrin pour son mobilier afin d'en apprécier l'équilibre, voire pour mettre en valeur les produits afin de séduire des commanditaires soucieux de rénover l'ameublement de leurs maisons. Les pièces exposées à l'Exposition

pel lavoro speciale di nuovo genere a cui mi sono applicato. [...] Gli incoraggiamenti lusinghieri, avuti da buongustai e da competenti studiosi dell'arte sui risultati già conseguiti con questi primi saggi, mi hanno stimolato a svolgere in scala più ampia l'intrapresa ed, a tal uopo, fui consigliato a costituire una Società in accomandita semplice con carature da L. 5000 ». Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 16 novembre 1899. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 44.

³⁹ Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, avril 1906. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 28.

⁴⁰ « Il vasto edificio, ordinato in guisa corrispondente ai bisogni di una grande Officina di mobili, ossia d'«ambienti» s'orna di tutti i comodi atti ad agevolare il compito del suo ideatore ». Pour ce domaine de recherche, voir Alfredo MELANI, « Eugenio Quarti ebanista », *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, 2 février 1904, p. 16.

⁴¹ Dans la villa Pisani Dossi à Come (vers 1898-1910).

⁴² Dans les chantiers de palazzo Castiglioni à Milan (vers 1903-1905) et de la villa Carosio à Baveno sur le Lac Majeur (vers 1909).

⁴³ [Vincenzo BUCCI], « Un altro artista che scompare. Eugenio Quarti », *Corriere della Sera*, 6 février 1929, p. 1.

universelle de Milan en 1906 constituent un excellent exemple de cette philosophie du meuble⁴⁴ (fig. 3).

L'alliance avec Vittore Grubicy

Ce contexte permet de situer les rapports d'Eugenio Quarti avec le peintre et critique d'art Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920) qui domine la scène artistique milanaise comme publiciste et marchand d'art en Europe⁴⁵. Le rôle qu'il a joué dans la carrière de Quarti et que renseignent les archives avait déjà été évoqué par certains critiques dès la fin du XIX^e siècle⁴⁶. Dès 1893, Eugenio Quarti peut profiter de l'appui financier de Grubicy et du peintre Antonio Violini (1841-1912), bailleur de fonds de la société Quarti entre 1894 et 1898⁴⁷. Mais tous les efforts de Grubicy en faveur de Quarti (dont le mauvais caractère était bien connu) – telles les collaborations avec Violini, avec son frère Cesare (1863-1916) ou avec le peintre livournais Benvenuto Benvenuti (1881-1959)⁴⁸ – ont échoué. Malgré des points de vue professionnels différents, la présence d'objets et d'œuvres d'art dans la mise en scène du mobilier Quarti peut s'expliquer à la lumière de son association professionnelle et personnelle avec Grubicy. Il n'est donc pas surprenant qu'un grand nombre des tableaux exposés chez Quarti soient peints par les mêmes jeunes artistes bohémiens dont Grubicy assurait la promotion dans sa galerie. On peut imaginer qu'il s'agissait d'une excellente stratégie de promotion partagée, adressée à une clientèle commune intéressée par les nouveautés, mettant en valeur peinture et sculpture avec les meubles, associés dans une intime cohésion.

⁴⁴ Francesca TASSO et Silvia MARRA, «Eugenio Quarti, "l'orafo dei mobilisti"», dans F. TASSO (dir.), *Eugenio e Mario Quarti, op. cit.*, p. 35-53.

⁴⁵ Partisan passionné de la moderne peinture de la Scapigliatura et du *divisionismo*, Grubicy ne fit jamais manquer son aide économique aux jeunes peintres qui abordaient la scène artistique italienne – tels Giovanni Segantini (1858-1899) et Angelo Morbelli (1854-1919) – en tant que leur ami, mentor et entrepreneur. Sur le rôle joué par Grubicy dans la carrière de certains artistes, voir Annie-Paule QUINSAC, «Grubicy. Dicotomia di un viaggio: dal sogno di un mercato internazionale per l'arte italiana alla pittura come autobiografia», dans *Idem* (dir.), *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogue d'exposition (Turin-Rovereto-Milan, 2005), Milan, Skira, 2005, p. 13-31 ; pour toutes références bibliographiques, voir Sergio REBORA, *Vittore Grubicy de Dragon, poeta del divisionismo (1851-1920)*, catalogue d'exposition (Verbania 2005), Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.

⁴⁶ Vittorio PICA, «Le arti applicate I. Eugenio Quarti», *Emporium*, n° 10, 58, 1899, p. 305-310.

⁴⁷ La correspondance de Quarti avec Grubicy atteste ses fréquents appels visés à obtenir de l'argent pour de petites commandes ou pour acheter des produits à employer dans la production des meubles. Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 30 juillet 1894. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 69.

⁴⁸ Sur les rapports entre Benvenuti et Grubicy et son apprentissage chez Quarti entre 1905-1906, voir Sergio REBORA, «Sotto il segno del divisionismo», dans *Idem* (dir.), *Benvenuto Benvenuti*, catalogue d'exposition (Livourne, 2001-2002), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2001, p. 16-17.

Les rapports avec le peintre Angelo Morbelli (1854-1919) sont également un cas d'étude exemplaire de la manière dont les relations sociales ont contribué à l'élargissement du réseau professionnel de l'entreprise Quarti. Dans sa correspondance avec Grubicy, Morbelli, il évoquait un épisode curieux où l'un des dressoirs fabriqués par Quarti et installé dans sa maison de campagne⁴⁹ était devenu l'objet de l'intérêt du scénographe Antonio Rovescalli (1864-1936) et de son ami Calderoni⁵⁰. Au final, cette visite amicale a débouché sur de nouvelles commandes pour Quarti⁵¹. Ce circuit de relations professionnelles et amicales sert d'arguments dans la création artistique.

Quelques interventions dans les choix esthétiques de l'ébéniste – l'attention portée à la structure d'une table plutôt qu'à son décor de marqueterie – sont encore évoquées dans la correspondance adressée à Grubicy⁵². Certaines de ses recommandations, par exemple, dans un texte de présentation en français, peut-être en vue de l'exposition parisienne de 1900⁵³, ainsi que sa compétence et son goût pour divers choix esthétiques, ont dû avoir une certaine influence dans le parcours de formation de Quarti ou, pour employer l'expression de Grubicy même, dans son processus d'« entraînement »⁵⁴.

Toutefois, l'apport le plus important de cette relation a été le réseau de commanditaires dont Quarti a bénéficié⁵⁵, dans la haute société et la bourgeoisie entrepreneuriale qui dépensaient alors des sommes importantes pour réaménager leurs demeures ou leurs bureaux. Ainsi, les photographies des archives Quarti témoignent non seulement d'un « simple » emplacement des

⁴⁹ « *Ho visto fotografia da [llo scultore Emilio] Quadrelli della Panadora. Devo dire il vero la trovai fin troppo bella, ora mi troverò in grattacapi per ospitarla degnamente.* » Angelo Morbelli à Vittore Grubicy, Colma, 5 juillet 1893. Rovereto, MART, Ben.V.4.60.

⁵⁰ « *Dirai all'ottimo E. Quarti, che Domenica scorsa il pittore Rovescalli con moglie, sorelle, S. [?] Calderoni [...] in tutto 7 persone vennero alla Colma [di Rosignano Monferrato], e trovarono molto bella la Panadora, per cui la moglie istigava il marito a darle qualche commissione mobiglia.* » Angelo Morbelli à Vittore Grubicy, Colma, 20 avril 1893. Rovereto, MART, Ben.V.4.61.

⁵¹ « *Avrai visto che poco per volta anche il Quarti verrà ad avere altri clienti.* » Angelo Morbelli à Vittore Grubicy, Colma, 16 octobre et 29 octobre 1893. Rovereto, MART, Ben.V.4.67 et Ben.V.4.68.

⁵² « *Quarti cominci pure purché sia assodato che le gambe del commensale non tocchino il principio delle traverse poste sotto tavole che sono di un'ardita innovazione e non sò se staranno bene. Ad ogni modo sarebbe bene che le 4 gambe non abbiano troppe spezzature, massime nel fondo e sieno più semplificate nel senso delle solidità. L'allungamento del tavolo poi dovrebbe essere fatto segno a studi speciali perché riesca spedito e semplice. Basta m'affido sul Quarti, certo che accontenterà il più esigente e senza lavorar troppo d'intarsio, basta la massa ovvero l'assieme della linea per un capolavoro di tavolo* » Angelo Morbelli à Vittore Grubicy, Colma, 4 avril 1899. Rovereto, MART, Ben.V.4.63, n° 32.

⁵³ Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, s.l. 17 mars 1900. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 50.

⁵⁴ Grubicy-même employa cette expression, à la suite d'une invitation de M. Quarti pour avoir des renseignements à propos d'un nouveau sofa hors-pair. Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 4 août 1896. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, n° 21.

⁵⁵ Voir par exemple sa liaison avec la Maison Lefranc. Eugenio Quarti à Vittore Grubicy, Milan, 11 août 1902 et 29 août 1902. Rovereto, MART, Gru.I.1.1.727, nn. 66 et 117. Pour Lefranc et son activité en Italie voir Mattia PATTI (dir.), *Oltre il Divisionismo. Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti-Grubicy*, Pise, Pacini, 2015.

meubles, mais surtout de leur appréciation auprès d'une certaine clientèle qui cherchait le luxe et la perfection, loin des styles historiques. Par conséquent, le succès de certains modèles et décorations a débouché sur leur réutilisation dans de nouvelles productions. Souvent, des pièces uniques ont été ensuite produites en série, Quarti proposant à un prix attractif certains modèles pour répondre au développement d'une demande économiquement et socialement différenciée. D'une certaine manière, les photographies des meubles Quarti étaient témoins du passé et promoteurs de l'avenir de l'entreprise, tel un véritable catalogue de modèles à faire circuler auprès de clients toujours plus nombreux qui auraient pu commander certaines des pièces exposées ou demander de réutiliser certains décors, ou encore transposer un ensemble entier directement chez eux.

En conclusion, la carrière d'Eugenio Quarti jusqu'ici retracée est témoin de l'effort de renouvellement des manufactures italiennes dans le secteur du mobilier vers fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Ce renouveau, bien que tardif, s'est imposé, comme on le sait, par la nécessité de réformer les méthodes de production, conformément aux processus d'industrialisation établis en Europe dans plusieurs domaines. Les nouvelles idées et les modèles innovants accueillis par les industries italiennes ont contribué, entre autres, à une mise à jour de la production ébéniste ainsi que la demande d'une clientèle qui envisageait avec intérêt les nouveautés.

Bien que les chroniques contemporaines renvoient l'image d'une entreprise florissante guidée par le talent génial et les intuitions de son initiateur, les documents des archives illustrent très bien que les raisons du succès de l'entreprise Quarti doivent également être retracées dans un réseau d'amitié et de relations professionnelles dans lequel convergeaient architectes, sculpteurs, peintres, décorateurs, artisans, entrepreneurs et galeristes. Ces mêmes acteurs ont assuré le succès de certaines initiatives entrepreneuriales certifiant la qualité du produit finale et sa mise en valeur, comme semble le dévoiler le rapport Quarti-Grubicy.

En 1909, Quarti quitte la société qu'il avait constituée pour débiter une nouvelle aventure dans la production et le commerce de meubles artistiques, 15 rue Marco Polo, à Milan⁵⁶. En 1923 ce processus de restructuration se renforce avec le commerce de tableaux et d'objets d'art⁵⁷. On peut supposer que ce choix est influencé par les idées partagées avec Vittore Grubicy, afin de fournir des « objets meublants » en complément de son mobilier, son camarade disparu depuis trois ans, ne pouvant plus l'approvisionner en œuvres d'art, comme autrefois. Quarti a pu imaginer que le commerce d'art pouvait avoir quelques répercussions favorables tant dans le domaine du meuble que des projets

⁵⁶ Milan, Archivio Storico della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura, *Registro ditte cessate*, n° 531350.

⁵⁷ *Ibid.*

d'intérieurs. Les objets d'art devaient mettre en valeur son mobilier et satisfaire les commanditaires qui souhaitaient agencer leur maison selon un goût où la modernité était associée à l'aura des objets d'art. Vers la fin de sa carrière, Quarti envisage encore son mobilier comme partie prenante d'un ensemble, tissant des liens entre objets et volumes pour intégrer l'espace architectural.

À sa mort en 1929, cette approche est poursuivie par son fils Mario (1901-1974) – architecte de formation⁵⁸ – avec la production de meubles de haut standing, à l'échelle industrielle et internationale. N'étant pas doté du génie et de l'esprit visionnaire de son père, Mario Quarti renforce les liens avec une nouvelle génération d'architectes et *designers*, confiant dans la plupart des cas la conception de ses meubles à d'autres, tels les architectes Gio Ponti (1891-1979), Emilio Lancia (1890-1973), Tommaso Buzzi (1900-1981), Giovanni Muzio (1893-1982) et Marcello Piacentini (1881-1960)⁵⁹. Mais les temps avaient changé, ainsi que ses acteurs, et une nouvelle histoire du mobilier allait naître celle des *designers* italiens, formés comme architectes et qui, en tant que créateurs de l'espace architectural, seraient les garants de chaque composant, y compris les éléments du mobilier, reléguant les industries du meuble à de simples exécutants de leurs projets.

⁵⁸ En 1923, Mario Quarti quitta ses études au Politecnico de Milan, pour l'Université de Gênes. Milan, Archivio Generale del Politecnico di Milano, *Registro degli allievi architetti dell'anno 1918-19*, n° 18, p. 34.

⁵⁹ Sur les archives de Mario Quarti, voir Paola CORDERA, « Artigianato e industria del mobile nella prima metà del Novecento : i disegni dell'archivio Quarti », dans Francesca TASSO (dir.), *Eugenio e Mario Quarti nelle raccolte del Castello Sforzesco*, Milan, Skira, 2008, p. 74-83.

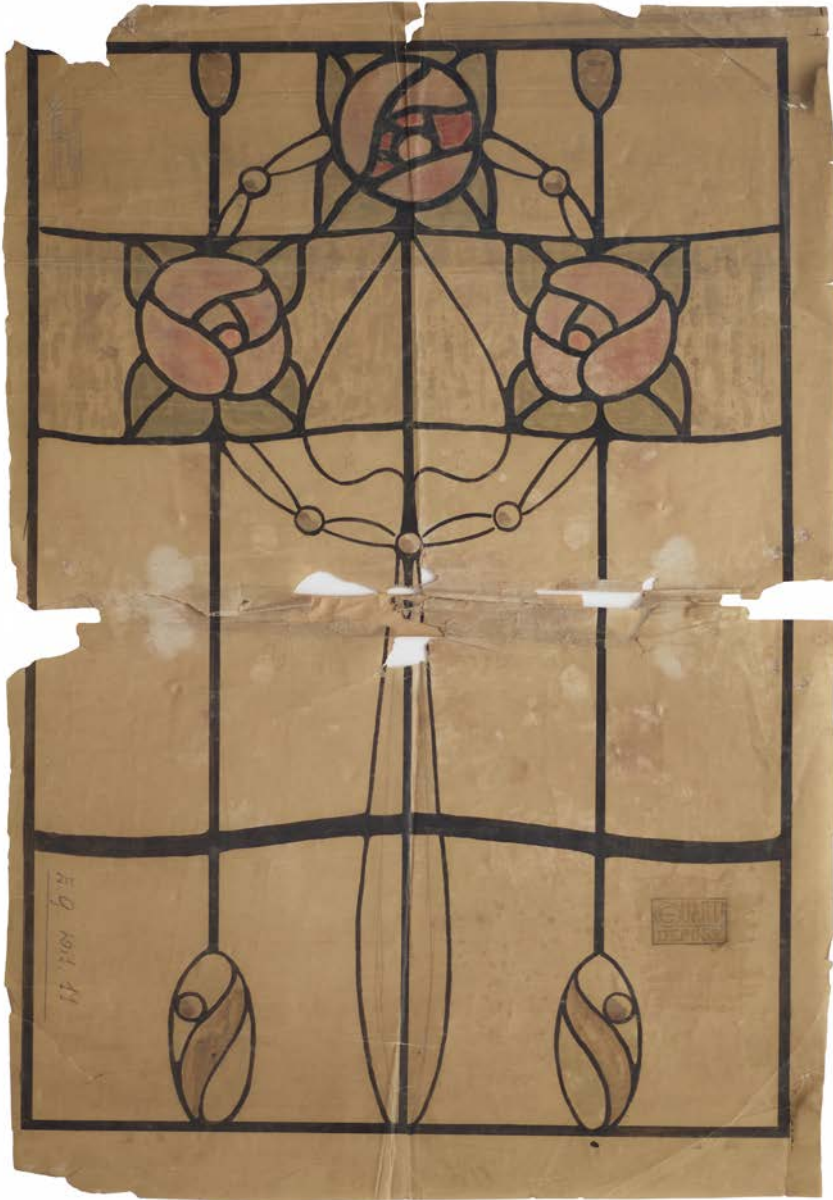


Fig. 2: Anonyme, *Manufacture Quarti*. *Projet d'un vitrail pour M. Branca* (inachevé), s.d. Milan, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Fond Eugenio Quarti, Dessen 11. © Tous droits réservés.



Fig. 3: Anonyme, *Exposition de Milan. Manufacture Quarti. Salon en érable*, 1906. Milan, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Fond Eugenio Quarti, Photographie 193. © Tous droits réservés.

L'ARCHITECTE D'INTÉRIEUR DES TRENTE GLORIEUSES : UN DÉCORATEUR
QUI NE DÉCORE PLUS ?

FIGURES ET DISCOURS EXEMPLAIRES À LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES
DÉCORATEURS (1953-1969)

Béatrice GRONDIN

Au commencement des Trente glorieuses, le *décorateur* français se définit comme le spécialiste de l'aménagement intérieur coordonnant divers métiers du second œuvre architectural. La désignation professionnelle *architecte d'intérieur* s'impose progressivement mais ce titre non réglementé renvoie-t-il pour autant à de nouvelles pratiques ? Historiquement, la décoration envisagée comme une branche de l'architecture repose sur l'articulation des composants fixes et mobiles¹ de l'espace intérieur et suppose d'œuvrer en architecte² selon Maurice Dufrené en 1913, d'organiser l'espace ou encore d'équiper³ comme l'exprime Le Corbusier en 1925. En revanche, la décoration dans sa dimension péjorative relève d'une activité ornementale en soi récusée par les modernes⁴. La transformation sémantique du *décorateur* en *architecte décorateur* puis *architecte d'intérieur* éviterait cette confusion. Si la nuance lexicale s'observe dans les discours, tout n'est pas si tranché ou antinomique en pratiques. La terminologie relève d'une stratégie de différenciation professionnelle⁵ et d'une volonté collective de statuer sur les spécificités d'une profession connexe⁶ à celle de

¹ Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, Desaint, 1777 ; Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *De la décoration appliquée aux édifices*, Paris, Librairie de l'art, 1880 ; Henri HAVARD, *Dictionnaire de l'aménagement et de la décoration : depuis le XI^e siècle jusqu'à nos jours*, t. II, D-H, Paris, Quantin, 1887-1890, rééd. Dourdan, E. Vial, 2012, p. 45-46.

² Maurice DUFRÈNE, « À propos de Meubles : Le siège (1ère partie) », *Art et décoration*, 2^e semestre 1913, p. 21-31.

³ LE CORBUSIER, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, Grès et C^{ie}, 1925, nouv. éd., Flammarion, 1996.

⁴ Voir Laurent KOETZ et Estelle THIBAUT, « Ornement architectural et expression constructive : concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », *Images Re-vues*, n° 10, 2012, en ligne : <<https://journals.openedition.org/imagesrevues/2386>>, DOI : 10.4000/imagesrevues.2386.

⁵ Nadège VÉZINAT, *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, Armand Colin (coll. « 128 »), 2016.

⁶ Andrew ABBOTT, *The System of Professions*, London, The University of Chicago press, 1988.

l'architecte elle-même en pleine mutation⁷. Mobilisé au sein de grandes opérations publiques pendant les années 1950, le décorateur élargit le champ de ses activités se situant, lors des années 1960, au carrefour de l'architecture intérieure et du design. La Société des artistes décorateurs⁸ (SAD) révèle ces changements en raison de son rôle historique majeur dans les constructions identitaires professionnelles par le biais de ses salons et des engagements de ses membres. Notre hypothèse est la suivante : la mise en avant de la conception d'équipements modernes et de nouveaux systèmes modulaires habitables aux salons de la SAD a participé à l'émergence du groupe professionnel des architectes d'intérieur et à l'autonomisation progressive de l'architecture intérieure. L'étude des archives de la SAD⁹ et des articles de presse spécialisée permet de dégager deux temps forts entre 1953 à 1969 délimitant les deux points principaux de cette communication.

Tout d'abord, il sera question de l'évolution de la décoration moderne architecturale au cours des années 1950. Elle constitue une étape importante vers la reconnaissance de l'architecture intérieure dans la division du travail que se partagent architectes et décorateurs. Le second point porte sur les salons des années 1960 et les expérimentations plus indépendantes de l'architecture. Ces recherches ne s'opposent pas à celles sur les surfaces architecturales toujours menées par les décorateurs et artistes plasticiens. Ces dernières témoignent de la synthèse des arts toujours à l'honneur aux salons de 1965 et 1967.

D'un point de vue méthodologique, l'histoire et la sociologie des professions¹⁰ fournissent des outils d'analyse pour saisir la notion de groupe professionnel¹¹, l'autodéfinition et l'interaction des groupes. Il s'avère pertinent

⁷ Florent CHAMPY, *Sociologie de l'architecture*, Paris, La Découverte, 2001 ; Dominique RAYNAUD, « La "crise invisible" des architectes dans les Trente Glorieuses », *Histoire urbaine*, vol. 25, n° 2, 2009, p. 127-145 ; Raymonde MOULIN *et alii* (dir.), *Les architectes. Métamorphoses d'une profession libérale*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 ; Olivier CHADOIN, *Sociologie de l'architecture et des architectes*, Marseille, Parenthèses éditions (coll. « Eupalinos »), 2021.

⁸ La SAD est une association à but non lucratif fondée le 7 février 1901 par l'avocat René Guilleré (1878-1931) et un groupe d'artistes décorateurs, reconnue d'utilité publique le 25 juin 1924 et dissoute en 2008. La reconnaissance statutaire des créateurs œuvrant dans le champ des arts appliqués, artisanaux ou industriels, fait partie de ses missions historiques. Sur la période délimitée, la Société organise son Salon au Grand Palais de Paris en 1953, 1954, 1956, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967 et 1969. Voir Yvonne BRUNHAMMER et Suzanne TISE, *Les artistes décorateurs, 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990.

⁹ Les archives de la SAD sont conservées à la Bibliothèque du Musée des arts décoratifs (MAD) de Paris. Pour cette étude, les archives de cette période contiennent principalement des bulletins d'information à l'attention de ses membres, des comptes rendus d'assemblée générale, quelques argus de presses, des documents relatifs aux changements de statuts de l'association, de nombreuses photographies et des catalogues de Salon.

¹⁰ Carine OLLIVIER, *Les architectes d'intérieur : division du travail et concurrences*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Versailles-Saint Quentin-en-Yvelines, sous la direction de Didier Demazière, 2010.

¹¹ Didier DEMAZIÈRE et Charles GADÉA (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009.

d'ouvrir l'histoire des arts décoratifs à celle des sociétés professionnelles. Les évolutions programmatiques, esthétiques et techniques des salons de la SAD, indissociables des pratiques¹², éclairent un moment crucial de spécialisation professionnelle dans le domaine de la conception globale des intérieurs.

Vers une architecture d'intérieur (1953-1961)

En 1947, l'Exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation propose d'articuler l'urbanisme, le bâtiment, le logement et la décoration afin de définir les méthodes de la reconstruction orchestrée par l'État. Les aménagements d'appartements-témoins des chantiers menés par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme¹³ aux salons des arts ménagers ou encore les thèmes des salons de la SAD, attestent du rapprochement des décorateurs vers les architectes¹⁴. Au cours des années 1950 marquées par la diffusion du mouvement moderne¹⁵ et l'urgence sociale, les décorateurs affirment leurs compétences techniques alors même que les conditions de projection architecturale sont en train de changer. Jacques Dumond, figure centrale de la SAD à cette époque, se prononce en faveur de l'équipement intégré :

Accord qui se traduit le plus souvent par une extension du rôle de ce dernier [le décorateur] amené à régler lui-même au moins l'ordonnance intérieure des locaux et à inscrire dans le rythme architectural la plupart des meubles conçus à cet effet, à réduire, enfin autant qu'il se peut, le nombre et la variété des autres¹⁶.

Les choix thématiques des salons prouvent le vif intérêt pour les équipements publics et les normalisations industrielles qui transforment

¹² Pascal RENOUS, *Portraits de décorateurs*, Paris, Édition Revue de l'ameublement, 1969.

¹³ Danièle VOLDMAN, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Joseph ABRAM, *Du chaos à la croissance 1940-1966*, tome 2 de Gérard MONNIER (dir.), *L'architecture moderne en France*, Paris, Picard, 1999.

¹⁴ Citons quelques collaborations exemplaires de 1947 : les décorateurs Jacques Hauville et Albert Guénot actifs sur le chantier de Toulon sous la direction de Louis Madeline architecte en chef, le décorateur Marcel Gascoin à Sotteville-lès-Rouen sous la direction de l'architecte en chef de groupe Marcel Lods, le décorateur René Gabriel au Havre sous la direction d'Auguste Perret, ou encore le groupe des Quatre-Moulins à Boulogne-sur-Mer sous la direction de l'architecte en chef Charles Abella et les décorateurs Louis Sognot et Jacques Dumond (également actifs à Brest), les frères Perreau et Gilberte Coutant.

¹⁵ Pierre JOLY, Jean-Louis AVRIL et Juan BARRAGAN, *Succès et défaites du mouvement moderne dans l'après-guerre*, rapport de recherche, Ministère de l'équipement, du logement, des transports et de la mer/Bureau de la recherche architecturale (BRA)/Ministère de la recherche/École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, 1990.

¹⁶ Renée MOULTARD-ULDREY, « Jacques Dumond, le rôle du décorateur dans la vie d'aujourd'hui », *Mobilier et décoration*, n° 1, janvier-février 1952, p. 1-24.

progressivement le paysage architectural français¹⁷. À ce titre, la présidence de Jacques Mottheau¹⁸ et la vice-présidence d'André Renou¹⁹ ouvrent un nouveau chapitre dans l'histoire de la Société. Ils consacrent le Salon de 1953 au secteur de l'hôtellerie et du tourisme en pleine expansion²⁰. Jacques Hitier y présente une chambre-type d'un hôtel économique et le bungalow de vacances du Touring Club de France d'une surface de 10m², industrialisé par Tubauto, éditeur spécialisé dans l'équipement des collectivités. Tandis que René-Jean Caillette expose du mobilier de série combinable pour chambre d'hôtel, édité par la Manufacture du Meuble de France (MAF) et déclinable dans les logements de classes moyennes. Les décorateurs modernes adaptent le mobilier aux nécessités de confort, de coût et d'économie d'espace. L'organisation générale du Salon, dirigée par l'architecte André Bertrand avec le concours de plusieurs décorateurs, est le résultat des collaborations professionnelles que la SAD souhaite favoriser avec les architectes au-delà des portes du Grand Palais.

En 1954, les nouvelles conditions socio-économiques conduisent le bureau de la SAD²¹ à choisir pour thème du Salon : la jeunesse dans son cadre de vie. La manifestation s'ouvre plus largement aux logements des jeunes ménages, des étudiants et des enfants, au mobilier scolaire de série ou encore aux prototypes architecturaux de programmes publics. Parmi les collaborations marquantes dans le domaine de la production industrielle, Jacques Hitier²², décorateur actif au Havre, aménage une école préfabriquée avec des chaises

¹⁷ Le volume bâti a quadruplé entre 1949 et 1973 et l'activité des architectes a crû de 7% par an. Nicolas NOGUE, *Les chiffres de l'architecture. Populations étudiantes et professionnels*, tome 1, Paris, MONUM/Éditions du Patrimoine, 2002.

¹⁸ Formé à l'École spéciale d'architecture et chez le décorateur Armand-Albert Rateau, Jacques Mottheau (1899-1981) travaille pour la maison de décoration D.I.M. en 1927. Il participe régulièrement aux salons de la SAD et collabore avec Louis Sognot et Jacques Adnet à la décoration d'un appartement économique à Brest, sous la direction de l'architecte en chef J.-B. Mathon, présentée à l'Exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation en 1947. Il met en place la section Hôtellerie-tourisme dirigée par René Gabriel au Salon de 1949 et préside la SAD entre 1951 et 1954. À partir de 1944, il s'implique durablement dans l'Union des artistes décorateurs créateurs d'ensemble (UADCE) avec René Prou, Maurice Pré, Janette Laverrière, Jacques Hitier, André Preston et Paul Beucher. Les piliers de l'Union sont aussi ceux de la SAD.

¹⁹ André Renou (1912-1980), formé à l'école Boullé, élève de Louis Sognot puis membre de l'UAM, dirige la Crémaillère à partir de 1941 et collabore avec Jean-Pierre Génisset. Il préside la SAD entre 1955 et 1957.

²⁰ La fiduciaire des industries touristiques propose à la SAD un siège de technicien pour établir les normes du mobilier hôtelier. Voir le Bulletin de la Société des artistes décorateurs, décembre 1953.

²¹ Le président Jacques Mottheau et vice-présidents Jacques Dumond, Germaine de Coster et Henri Navarre développent ce thème déjà présenté dans une section jeunesse et meuble de série sous la direction de Marcel Gascoin au Salon de 1949.

²² Jacques Hitier (1917-1999), sociétaire très présent depuis 1949, spécialiste de mobilier de série, a été le premier président du syndicat national des créateurs d'architectures intérieures et de modèles (CAIM) en 1961 lors de la fusion de l'UADCE et de l'Association des créateurs de modèles de série (ACMS) fondée par Marcel Gascoin en 1952. De nombreux sociétaires influents à la SAD agissent au sein de ces groupements.

économiques en tube métallique et chêne contreplaqué verni (fig. 1). Le mobilier répond aux exigences de la grande série et rejoint les motivations du concepteur de l'équipement, l'architecte Félix Brunau, en termes d'économie, de mise en œuvre et de performances des matériaux. Cet architecte urbaniste, chargé de la planification de la reconstruction du Havre à partir de 1941, travaille avec l'architecte en chef Auguste Perret, président de l'Ordre des architectes²³. La SAD veut aussi statuer sur les décorateurs et défend la création d'un Ordre. La reconnaissance des pouvoirs publics n'aboutit pas. Mais cela ne freine en rien les processus de légitimation de la profession engagés par l'Union des artistes décorateurs créateurs d'ensemble (UADCE) et la SAD. Les collaborations avec l'architecte y contribuent, comme celles de l'architecte Urbain Cassan²⁴ et des décorateurs de la SAD pour le Foyer des Lycéennes inauguré à Paris en mars 1954. La commande de cet équipement par le ministère de l'Éducation nationale inclut l'aménagement intérieur. Cinq ensembles, réalisés au Foyer et exposés au Salon de 1954, sont respectivement confiés à René-Jean Caillette²⁵, Jacques Dumond²⁶, Jacques Hitier, Jean Lesage et André Preston. Le programme se limite à la conception de mobilier standard proche des recherches pionnières pendant l'entre-deux-guerres de René Gabriel et Francis Jourdain.

Toujours au Salon de 1954, la section entièrement dédiée à l'architecture scolaire rend compte de l'actualité des constructions françaises au moyen de photographies et de maquettes. Elle atteste de la place prise par les décorateurs sur le nouveau marché du mobilier universitaire. La résidence Jean Zay à Antony (1954-1955) de l'architecte Eugène Beaudouin en est un exemple emblématique. En effet, les équipes participantes au concours doivent être composées d'un architecte *constructeur* associé à un architecte *décorateur créateur* et membre d'une association professionnelle. Il en va de même des équipes organisées pour l'aménagement intérieur de la résidence universitaire du campus Paris-Orsay ou de la Maison de la Tunisie à la Cité internationale de Paris en 1952. Bien que de petite série, le mobilier d'Antony est adapté à la

²³ Il préside à la fois l'Ordre des architectes et la SAD entre 1945 et 1946. Son action n'est pas éclairée par les archives, il semblerait que ce titre soit avant tout honorifique.

²⁴ Urbain Cassan (1890-1979) nommé directeur général de la construction au ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme en 1944, vice-président de la SAD, est à l'origine des recherches sur l'architecture rurale française dirigée par Georges-Henri Rivière à laquelle participe Jacques Mottheau.

²⁵ Le décorateur René-Jean Caillette (1919-2004), cofondateur de l'ACMS, participe à l'architecture générale du Salon en 1956 et 1959 et fut membre du comité entre 1958-1959, responsable de la section « L'appartement du matin » au Salon de 1961 et vice-président de la Société en 1965.

²⁶ Jacques Dumond (1906-1988) a collaboré avec l'architecte et décorateur Pierre Patout puis fut membre du comité directeur de l'UAM et fondateur avec André Hermant de la section « Formes Utiles » en 1949 et vice-président de l'Institut d'Esthétique Industrielle. Présent à la SAD depuis 1944, il a été responsable de l'architecture d'ensemble du Salon en 1953, 1956, 1961, vice-président de la Société de 1954 à 1961 et président en 1969.

production industrielle. Conçu par Jean Prouvé, Charlotte Perriand et des décorateurs de la SAD (dont Raphaël), le style d'ameublement varie d'une cellule-type à une autre. Ce concours représente un modèle d'échanges professionnels, sans confusion entre les rôles de chacun, qui relève de ce que les membres de l'UAM nommaient « le jeu d'équipe ». Les relations entre décoration moderne et architecture au Salon de 1954 se prolongent à l'extérieur du Grand Palais par le jardin et l'équipement sportif de Jacques Dumond et Jacques Hitier avec le concours de la Direction générale de la Jeunesse et des Sports. Le visiteur découvre aussi le Centre culturel des jeunes conçu en préfabriqué par l'architecte André Hermant et le décorateur Gérard Jourdan à partir des éléments de la maison *Formes utiles*. André Hermant, inscrit à l'atelier d'Auguste Perret à l'École spéciale d'architecture en 1933, oriente ses recherches sur les nouveaux matériaux et procédés de construction depuis 1945 notamment au Havre.



Fig. 1 : Jacques Hitier décorateur et Félix Brunau architecte, prototype d'école préfabriquée installée devant le Grand Palais de Paris, fabricants Usine Million-Guiet-Tubauto (MGT), vue de la salle de classe, Salon 1954. Paris, Bibliothèque du Musée des arts décoratifs/Fonds de la Société des Artistes Décorateurs, cote SAD 329. Photographie : © Jean Collas.

Par conséquent, les architectes et décorateurs engagés sur les grands chantiers publics sont bien présents aux salons de cette décennie. La volonté d'accéder à la commande publique explique les revendications du décorateur en tant que *technicien*. Le vocable, en phase avec la terminologie ministérielle des

concours, s'adapte à la nouvelle production industrielle et planification. Les mutations de la commande et du marché de la construction influent sur la principale stratégie de la SAD, parfois paradoxale, qui consiste à défendre des collaborations plus encadrées et un champ professionnel plus large. Et cela dans un contexte où la maîtrise d'œuvre publique et la conception architecturale vont échapper de plus en plus aux architectes²⁷. Si le décorateur souhaite collaborer, il intervient très rarement en amont du projet. Néanmoins, il se positionne favorablement sur le marché de la réhabilitation et des maisons individuelles²⁸ en tant que principal maître d'œuvre.

En 1956, le Salon est dédié au cadre de vie de la femme. L'organisation générale de Jacques Dumond démontre une ambition architecturale grandissante dans la mise en espace des ensembles. Le catalogue d'exposition le proclame avec force²⁹ : les décorateurs modernes ne décorent plus. Ils rejettent en effet l'héritage du tapissier du XIX^e siècle et de l'ensemblier triomphant à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Ils n'identifient plus leur métier à la conception sur-mesure d'intérieurs luxueux mais reprennent les principes des architectes décorateurs parmi les plus engagés au sein de l'PUAM et de la SAD pendant l'entre-deux-guerres. Les décorateurs réaffirment les principes d'harmonisation rationnelle de l'espace interne par le refus d'une surcharge ornementale³⁰ et l'accord fonctionnel avec le cadre bâti. Un foyer féminin dans une grande entreprise, aménagé par Jacques Dumond, côtoie une salle à manger en acajou verni et métal poli de Jean Lesage. *Le living room pour jeune couple moderne* de Maurice Barret, équipé rationnellement, est accompagné d'une maquette d'architecture. Si leurs rapports ne sont pas toujours étroits, décorateurs et architectes modernes partagent des principes de conception constructive et spatiale déjà énoncés pendant les années 1930. Par exemple, la plupart des intérieurs modernes du Salon réduisent le meuble à trois fonctions : équiper en libérant l'espace au sol, définir des zones d'activités et assurer la mobilité des usages. Un meuble-cloison, formé à partir d'un système d'étagères combinables et juxtaposables, organise l'espace et s'adapte aux

²⁷ La construction de l'époque se caractérise par l'*externalisation progressive* des compétences techniques permettant aux ingénieurs-conseils d'exercer la maîtrise d'œuvre. La concurrence entre maîtres d'œuvre ouvre une crise de légitimité chez les architectes bien antérieure aux chocs pétroliers et à l'instauration d'un monopole sur les constructions neuves de plus de 170m² avec la loi du 3 janvier 1977. Voir D. RAYNAUD, « La "crise invisible"... », *op. cit.*

²⁸ « Entre 1949 et 1974, les maisons individuelles faisant l'objet d'un permis indépendant représentent 35% de la production de logements en France, avec une surface moyenne de 100m². Une part considérable certes, mais au sein de laquelle la présence des architectes, évaluée entre 4 et 8% selon les années et les sources, se révèle dérisoire. » Raphaëlle SAINT-PIERRE, « La villa : rêve ou cauchemar français ? » *D'Architecture*, n° 228, juillet-août 2014, p. 51.

²⁹ *40^e Salon des artistes décorateurs, le cadre moderne dans la vie féminine*, catalogue d'exposition (Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, 24 mai-24 juin 1956), n.p.

³⁰ Voir Antoine PICON, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

nouvelles distributions des appartements³¹. Le meuble de rangement intégré est conçu pour la série et l'adaptation à tout cadre architectural. Le meuble séparatif, suspendu ou mobile s'apparente à un élément de construction. Bien que l'intégration architecturale soit factice sur les stands du Salon, elle légitime³² implicitement les pratiques réelles du décorateur en tant qu'architecte d'intérieur. Au Salon de 1959, intitulé *Formes et présentations d'aujourd'hui*³³, la valeur organisationnelle prime encore. Le machinisme ne fait plus polémique. Concevoir le cadre de vie moderne, dans un contexte industriel renouvelé, implique de concrétiser le dessein historique des réformateurs des arts appliqués à harmoniser toutes les productions. Pour y parvenir, le décorateur collabore aussi avec l'industriel³⁴. Au Salon de 1959 et surtout en 1961, de grandes firmes³⁵ s'imposent en finançant l'organisation du Salon et ses prototypes mobiliers.

Pendant les années 1950, les questions liées à la professionnalisation sont largement débattues en dehors des assemblées générales de la SAD³⁶. Parmi les sociétaires mobilisés, Jacques Dumond³⁷ participe régulièrement aux Congrès de l'Union internationale des architectes (UIA). En 1953, il y affirme officiellement le rôle du décorateur « comme complément direct de l'architecte³⁸ ». Il réclame des relations étroites et souligne la nécessité d'intervenir en amont du projet de maîtrise d'œuvre. L'incompréhension des architectes français se révèle encore plus forte auprès des architectes étrangers qui assurent presque systématiquement l'aménagement intérieur et la décoration

³¹ « 30 ans d'architecture française, 1950-1980 », *AMC, Architecture mouvement continuité*, numéro spécial, avril 1986.

³² « Une enquête sur le mobilier contemporain, la partie est-elle gagnée ? », *Revue de l'ameublement et des industries du bois*, n° 6, juin-juillet 1957, p. 41-54.

³³ Renée MOULTARD-ULDREY, « À propos du Salon des artistes décorateurs, les techniques et matériaux industriels au service du luxe », *Mobilier et décoration*, n° 6, juillet-août 1959, p. 7.

³⁴ Étienne SOURIAU, « Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle », *Esthétique industrielle*, juillet-décembre 1951, p. 6. ; Pierre FRANCASTEL, *Art et technique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1956 ; Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, rééd. 2012.

³⁵ La participation des industriels s'intensifie avec le lancement du concours de l'Aluminium Français en 1952-1953 et les partenariats à partir de 1959 avec les Établissements Agache, l'Aluminium Français, De la Rue Formica, les fabricants de glaces et verre Saint Gobain, Boussois et Aniche miroiterie de la S.A.G.A.I.S, Uguine Gueugnon et Rhovyl. Ils sont représentés aux côtés de la Fédération nationale des importateurs, négociants, industriels et commissaires en bois exotiques, coloniaux et américains, les Papiers Peints de France et les Établissements Delaroière tout au long des années 1960.

³⁶ La SAD représente la France au sein de la Société européenne des créateurs d'architecture intérieure et participe aux congrès internationaux de la Fédération des architectes d'intérieur (IFI) à partir de 1963. Elle accueille le congrès de 1969 sur les questions de l'intégration de la profession au travail d'équipe, aux méthodes de travail et d'enseignement.

³⁷ Il propose aussi de débattre au Congrès international des décorateurs dans le cadre de l'exposition de la Ville de Paris *Les arts et les embellissements de la vie* en 1953.

³⁸ *Bulletin de la Société des artistes décorateurs*, décembre 1953, p. 12.

de leur construction. La hiérarchisation française des spécialisations professionnelles étonne et prend à contre-pied la célèbre expression d'Ernesto Nathan Rogers *Dal cucchiaino alla città* en 1952 dans la Charte d'Athènes. Néanmoins, un appel de la SAD est lancé aux architectes dans la revue *Mobilier et décoration* en avril 1955³⁹ à l'occasion du III^e Congrès de l'UIA. Tout en respectant les limites imposées par les architectes, les décorateurs peuvent qualifier l'espace intérieur grâce à leur maîtrise spécifique de la lumière, de la couleur, des usages et de l'ameublement :

Les décorateurs, spécialistes de l'aménagement intérieur, comprenant parfaitement les limites que se sont tracées les architectes, déplorent néanmoins de voir abandonner l'œuvre au moment le plus délicat de sa réalisation. En effet, le « cadre de la vie » est à peine ébauché quand l'architecte livre à l'usager les quelques pièces nues qui déterminent le futur logis. [...] La spécialisation est devenue obligatoire. Les artistes-techniciens qui se sont consacrés à ces recherches doivent collaborer activement à l'édification de la nouvelle cité, pour qu'elle assure à l'homme tous les bienfaits que la connaissance actuelle permet d'envisager⁴⁰.

Pour que ces compétences soient reconnues, la volonté de porter un titre clairement défini et protégé par la loi motive les actions de la SAD notamment auprès de la commission de professionnalité du ministère du Travail. Ses représentants, Paul Beucher, alors directeur de l'école Boullé, et André-Louis Pierre, peintre-verrier chargé des questions professionnelles, utilisent les dossiers biographiques des sociétaires afin d'élaborer un référentiel d'activités. Après s'être mobilisés en faveur d'un diplôme unique de décorateur-créateur de modèles et d'ensembles aux côtés des principaux représentants institutionnels des arts appliqués, les syndicats se réorganisent en faveur d'une reconnaissance statutaire auprès des pouvoirs publics et dialoguent avec l'Ordre des architectes. En plein cœur des débats, le premier livre d'or de la SAD publié en 1960 commence par la définition professionnelle du décorateur :

Véritable « chef d'orchestre » de la forme et de la couleur, [...] collaborateur étroit de l'architecte, conseiller de l'usager, il aura donc à résoudre des problèmes qui lui demandent une formation et des connaissances variées. L'évolution des fabrications de série pour l'ameublement d'après ses créations ou celles de ses confrères le conduira peut-être à agir aussi comme décorateur-conseil, sorte d'avocat de la demeure, au même titre qu'en d'autres domaines l'avocat-conseil ou l'ingénieur-conseil⁴¹.

³⁹ « Bulletin de la Société des artistes décorateurs », *Mobilier et décoration*, avril 1955, n° 3, n.p.

⁴⁰ *Ibid*, n.p.

⁴¹ Arnaud-Louis PIERRE, « Actualité créatrice du décorateur », *SAD*, Paris, Édition SAD, 1961, p. 5.

L'auteur, André-Louis Pierre, distingue l'architecte qui conçoit des boîtes du décorateur qui « organise dans la boîte les éléments intérieurs⁴² ». À partir de photographies des réalisations de sociétés, il illustre la diversité des champs d'intervention qui existait déjà pendant la première moitié du xx^e siècle : palais nationaux, administrations, firmes industrielles, bureaux de banques, grands hôtels, art sacré, établissements d'enseignement, décors et costumes de théâtre, modèles pour l'industrie. Si les termes décorateur ou décoration sont encore employés pour désigner des conceptions appliquées à l'architecture et à l'objet, le nouveau syndicat de 1961 change de terminologie. Le groupe professionnel est désormais représenté par le syndicat des créateurs d'architecture intérieure et de modèles (CAIM). Joseph-André Motte, qui a collaboré avec de nombreux architectes et présidé la SAD en 1968, pointe la division professionnelle au sein de la maîtrise d'œuvre. Il insiste sur la place de l'architecte d'intérieur dès l'avant-projet :

À l'ingénieur qui élabore le programme et à l'architecte qui le met en forme, les deux se trouvant pris au départ, entre les deux forces conjuguées des données administratives et techniques, il [le décorateur] apporte sa connaissance profonde des besoins de l'homme, le sens de l'humain qui est sa véritable vocation, appuyé sur des connaissances concrètes afin de créer le beau et l'utile dans le plan⁴³.

Dans un premier temps, les décorateurs se positionnent en faveur d'une plus grande intégration architecturale par les meubles, les équipements, l'agencement spatial et l'animation de surfaces. Ils évoquent une décoration d'architecte comme Jacques Dumond :

J'ai donc été amené à penser la décoration en architecte, je ne conçois pas qu'il puisse en être autrement pour moi, et ceux de mes élèves de l'École des arts décoratifs qui viennent travailler chez moi y reçoivent cette même formation⁴⁴.

Cette approche justifie les termes clairs et valorisants d'*architecte d'intérieur*. Dans un second temps, surtout au milieu des années 1960, la réaffirmation d'une subjectivité de l'intérieur et l'approche *ambientale* prennent une importance proportionnelle à la critique du fonctionnalisme moderne. Les créateurs redéfinissent leur lien à l'architecture et à l'espace.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Jacques-André MOTTE, « Décorateur second œuvre dans les bâtiments à usage de bureaux », *Bureaux de France*, janvier- février 1968, p. 23.

⁴⁴ P. RENOUS, *Portraits de décorateurs, op. cit.*, p. 124.

Vers l'émanicipation de la décoration architecturale ?

Le contexte socio-économique et technologique florissant des années 1960 favorise la démocratisation de la décoration et du design en France⁴⁵.

Dédié au quotidien de la vie d'un homme moderne, le Salon de 1961 se recentre sur le potentiel des matériaux traditionnels ou nouveaux. Cette volonté est encore plus perceptible en 1963 par la mise en valeur du bois et produits dérivés, des produits verriers, du rotin, des matières lamifiées, de l'acier inoxydable, de l'aluminium et des textiles synthétiques. Les thèmes de recherche tentent de démontrer les déclinaisons techniques et esthétiques possibles, du meuble à la cloison, de l'objet à l'espace.

Au Salon de 1965, la décoration architecturale prédomine et les collaborations techniques s'observent à nouveau sous la forme de prototypes architecturaux. Mais c'est surtout le renouveau des surfaces architecturales qui caractérise ce Salon. À l'instar d'André Simard et Alain Ferré, l'usage expressif et fonctionnel du plâtre est exploré pour des murs équipés. Dans la nouvelle section *murs plâtre* du Salon, des artistes proposent leurs récentes recherches architectoniques : Jacques Bertoux, du collectif pluridisciplinaire *l'Œuf*, un mur à utilisations variables ou encore le sculpteur Jean-Pierre Demarchi, une étude de liaison intérieur-extérieur dont la partie inférieure est en plâtre moulé. Antoine Philippon et Jacqueline Lecoq conçoivent un décor total autour du motif en pointe de diamant inversée, du bahut suspendu en passant par les lambris muraux jusqu'au plafond⁴⁶.

Au Salon *L'Art de vivre* de 1967⁴⁷, les études structurelles et décoratives se multiplient sur les surfaces et renouvellent l'intégration entre l'architecture et les arts appliqués. L'affirmation de l'ornementation architecturale et du revêtement mural plus sculptural font du mur vivant le thème du Salon en faveur d'une « décoration structurelle, aérienne, spatiale⁴⁸ ». Indépendamment de l'appartenance de l'œuvre aux diverses catégories, nommées dans le catalogue, art

⁴⁵ Dominique FOREST (dir.), *Mobi Boom, l'explosion du design en France, 1945-1975*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2010.

⁴⁶ Yves-Alain BOIS, Christian BONNEFOI et Jean CLAY (dir.), *Architecture, arts plastiques : pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*, Paris, Comité de la recherche et du développement en architecture, 1979 ; Delphine BIÈRE et Éléonore MARANTZ, « Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XX^e-XXI^e siècles) », *In Situ*, n° 32, 2017, en ligne <<http://journals.openedition.org/insitu/15409>> (consulté le 30 mai 2022), DOI : 10.4000/insitu.15409

⁴⁷ La Maison des métiers d'art français, le Centre de recherche esthétique de l'ameublement contemporain, l'Institut d'esthétique industrielle, l'association Formes utiles, le Mur vivant et le Groupe d'art visuel (GRAV) ont apporté leur concours au Salon.

⁴⁸ *Ibid*, n.p. Au cours de ce Salon, huit « murs à vivre » ont été primés lors du concours *Révélation* 1967 pour les jeunes créateurs à l'initiative du Mobilier National et seront édités.

mural, décoration murale, architecture ou architecture intérieure, Michel Jankowski⁴⁹ insiste sur l'intégration :

L'animation des surfaces murales rejoint des préoccupations plus architecturales que décoratives. L'architecture intérieure, quand elle s'affirme résolument actuelle, attache plus d'importance aux surfaces et aux volumes qu'à tout ce que l'on peut ajouter dessus ou dedans. C'est un souci de vérité qui est à la base de cette conception. C'est aussi une tendance de synthèse qui rapproche dans une même œuvre l'extérieur de l'intérieur, le squelette et la peau, la structure et l'épiderme. L'un et l'autre dans certains cas-limites, ne faisant qu'un⁵⁰.

Suivant une approche décorative globale, Antoinette Rigaud-Monin et Gérard Torrens aménagent un salon de lecture « démeublé », revêtu de lambris laqués orange. La perception du volume cubique du salon est modifiée par cette double peau. L'ouverture plus grande à l'art mural et la pluridisciplinarité artistique⁵¹ est attestée dans la section particulière des matériaux (métaux, Formica, bois, mosaïque de Briare, plâtre, lin, produits verriers, fibrociment, cuir, ardoise, tapisserie). *L'Atelier de Malherbe* présente un claustra intérieur conçu par le sculpteur Charles Gianferrari (membre du *Mur Vivant* et de *l'Œuf*⁵²) composé d'éléments de verre pivotants et combinables. De nombreux ensembles aménagés par les décorateurs sont animés de plafonds conçus par des artistes comme celui de Joseph-André Motte par André Borderie. La vingtaine de plafonds en plâtre présentés renforce le caractère architectural des stands. La modularité structurelle des revêtements répond à celle des meubles et des nouveaux systèmes habitables. Les éléments du jeune designer Christian Adam par exemple (fig. 2), montrent l'influence des *units* expérimentales de l'italien Joe Colombo. Au-delà d'une conception du décor réduit au pur embellissement, l'utilisation optimale de l'espace habitable explique la modularité d'éléments mobiliers définissant, selon les besoins et les usages, des relations plus libres entre contenu et contenant. Elle redéfinit ainsi la hiérarchie entre l'architecture et l'espace intérieur. Si la maison préfabriquée de loisirs trouve toujours une place au SAD⁵³, force est de constater l'importance prise par les recherches plus indépendantes du cadre architectural.

⁴⁹ Michel Jankowski a fondé la revue trimestrielle *Formes actuelles* de 1961 à 1965 puis lance en 1965 un guide de l'agencement *Decodex* destiné aux décorateurs professionnels.

⁵⁰ Michel JANKOWSKI, I, n.p.

⁵¹ Une conférence de la SAD est organisée le 22 octobre 1969 au Pavillon de Marsan sur la nécessité des équipes pluridisciplinaires et la définition des rôles de chaque acteur dans la conception de l'environnement impliquant promoteurs, urbanistes, sociologues, architectes, ingénieurs, architectes d'intérieur, plasticiens, éclairagistes et designers.

⁵² Ce collectif a mis en place les conditions de collaborations artistiques et architecturales dès l'avant-projet pour une meilleure intégration interdisciplinaire.

⁵³ Sont présentés essentiellement par des décorateurs maîtres d'œuvre une salle de musique par le coloriste-designer J.Ph. Lenclos, un auditorium circulaire de Charles Zublena et surtout la maison forestière de Roger Fatus pour un village de vacances, un bungalow de Geneviève Martineau-Dausset au côté de la maison coquille créée par l'architecte Dirk-Jan Rol.



Fig. 2 : Christian Adam designer, ensemble fauteuils, bar, bibliothèque, rangements, Salon 1967. Paris, Bibliothèque du Musée des arts décoratifs/Fonds de la Société des Artistes Décorateurs, cote SAD 332.

Photographie : © Jean Collas.

Le Salon de 1969, sous la présidence de Jacques Dumond, montre la part croissante de l'animation murale autour du thème de la lumière qui préoccupe tout autant l'architecte, l'artiste, le designer que l'architecte d'intérieur. Néanmoins, c'est l'expérimentation de systèmes modulaires en mousse synthétique (des « sièges-sol ») qui singularise ce Salon. Par exemple, la cellule d'habitation de Christian Adam, édité par Charron avec le concours des sièges Zol et des mousses NB plastiques, se compose d'éléments qui, juxtaposés au sol et au mur, créent des volumes variables. L'architecture devient mobilier ou le mobilier se fait architecture. Des coussins sur rayonnages verticaux de Patrice Collet et Jean-Claude Ponthus coulissent jusqu'au sol. Yves Christin aménage une aire de repos à partir de sièges nacelles accolés, édités par Airborne. Christian Ragot et Michel Cadestin signent un puzzle d'éléments en mousse tendue de jersey qui se compose selon les besoins ou l'espace disponible. Leur *Alcôve 2000*, de mousse en boudins couvrant sol et murs, est très remarquée par la presse tout comme la sculpture habitable en bois laqué de Roger Lecal, sorte de fauteuil relax à deux étages. Ces exemples d'environnements offrent une typologie nouvelle de mobilier adapté à des usages multiples et des espaces faits depuis l'intérieur. L'avènement de systèmes d'aménagement plus évolutifs place

l'usager dans un rôle actif. Il manifeste une forme de libération de l'art décoratif historiquement gouverné par l'architecture.

Pour conclure

Depuis l'entre-deux-guerres, les principes rationalistes modernes dans l'aménagement intérieur ont déplacé les prérogatives stylistiques du décorateur vers des préoccupations plus techniques et spatiales. Dans le contexte favorable jusqu'aux chocs pétroliers, cette spécialisation s'affirme progressivement sur un nouveau marché de services dont témoignent les salons de la SAD. Les processus de reconnaissance professionnelle par rapport aux architectes, indiqués dans les changements terminologiques, seront plus conflictuels après les chocs pétroliers. Outre la mobilisation collective des décorateurs et les problématiques professionnelles, la présentation scénographique des ensembles aux salons de la SAD a participé au processus d'émancipation des intérieurs. Ce phénomène plus large s'observe dans l'histoire de l'architecture et du design radical⁵⁴ des années 1960. L'architecture intérieure s'affirme comme une discipline et pratique de l'espace. Plus récemment, Roberto Zancan envisage « l'architecture par l'intérieur [comme] un épicode, [...] un laboratoire à partir duquel repenser toutes les disciplines de l'espace⁵⁵ », ouvrant l'intérieur vers d'autres redéfinitions⁵⁶ conceptuelles parfois réconciliées avec la décoration et pertinentes à l'échelle urbaine.

⁵⁴ Dominique ROUILLARD, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004.

⁵⁵ Roberto ZANCAN, *L'architecture par l'intérieur, concepts et imaginaires d'une discipline en devenir*, Genève, Métis presses vuesDensembleEssais/Head, 2018, p. 8.

⁵⁶ Penny SPARKE (dir.), « Intérieurs/Interiors », *Raddar*, n° 2, 2020 (co-édition mudac/T&P Work Unit).

II.
AUTOUR D'UNE SOURCE

LE DOSSIER PHOTOGRAPHIQUE DE LA SOCIÉTÉ
MAURICE DUFRÈNE ET C^{IE} (1912-1921), 22, RUE BAYARD, PARIS

LE DOSSIER PHOTOGRAPHIQUE DE LA SOCIÉTÉ MAURICE DUFRÈNE ET C^{IE}
(1912-1921), 22, RUE BAYARD, PARIS

Jérémie CERMAN

Formé à l'École nationale des arts décoratifs, Maurice Dufrene (1876-1955) débute sa carrière au tournant des XIX^e et XX^e siècles, à l'époque de l'Art nouveau, notamment comme l'un des principaux collaborateurs de la galerie *La Maison Moderne* de Julius Meier-Graefe (1867-1935)¹. Évoluant stylistiquement à l'aube des années 1910 et figurant parmi les premiers représentants de ce qui prendra rétrospectivement le nom d'Art déco, il fait partie des personnalités phare du milieu des arts décoratifs français durant plusieurs décennies, et expose encore ses œuvres, en certaines circonstances, quelques années après la Seconde Guerre mondiale². Au sein d'une carrière s'étendant sur un demi-siècle, l'historiographie a en grande partie retenu sa collaboration avec les Galeries Lafayette, en tant que directeur artistique des ateliers d'arts appliqués « La Maîtrise », créés en 1922 et dont le pavillon érigé à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, à Paris, fut particulièrement remarqué³. Alors que le contexte dans lequel Dufrene mène son activité au cours de la décennie qui précède demeure bien moins connu, il ne s'agit pas moins de l'une des périodes les plus fécondes de sa carrière. C'est en effet dans le cadre de la société Maurice Dufrene et C^{ie}, active de 1912 à 1921, installée dans un hôtel particulier au 22, rue Bayard à Paris, que le décorateur crée notamment certains modèles de meubles et d'objets parmi les plus caractéristiques de sa production. En l'absence d'archives provenant directement de cette entreprise, c'est par le croisement de sources diverses que l'on peut tenter d'en reconstituer en partie l'histoire. Parmi elles, le contenu

¹ Voir les nombreux modèles de Dufrene reproduits dans *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle. Reproductions photographiques des principales œuvres des collaborateurs de La Maison Moderne*, Paris, Édition de La Maison Moderne, 1901, pagination multiple : « Ameublement et décoration », p. 12 et 25 ; « Les Objets en métal », p. 1, p. 3, p. 6, p. 9-10, p. 12-14 et p. 16-22 ; « La Sculpture », p. 15 ; « L'Horlogerie », p. 1-3 et p. 6-8 ; « La Marqueterie », p. 5-6 et p. 8 ; « La Maroquinerie », p. 1-6 et p. 9-16 ; « La Céramique », p. 9-11 et p. 13 ; « Le Bijou », p. 1, p. 4-5, p. 9-11 et p. 14-18.

² Voir par exemple *Urbanisme et Habitation. 1947*, Paris, Édition du commissariat général de l'Exposition internationale de l'Urbanisme et de l'Habitation, 1947, p. 191.

³ Voir par exemple Antony GOISSAUD, « Le pavillon des Galeries Lafayette », *La Construction moderne*, 40^e année, n^o 49, 6 septembre 1925, p. 579-584 et pl. 193-196.

d'un dossier relatif au 22, rue Bayard, conservé au Département d'Histoire de l'Architecture et d'Archéologie de la Ville de Paris, constitué pour l'essentiel de photographies prises en 1918 par Charles Lansiaux (1855-1939) pour le Casier archéologique et artistique de la Ville de Paris, est un témoignage visuel particulièrement rare, invitant à revenir sur cette période centrale dans la carrière du décorateur.

Un hôtel particulier pour une société de décoration

Afin de mieux cerner l'intérêt des documents que cet article entend étudier, il convient dans un premier temps de revenir sur l'histoire de la société Maurice Dufrène et C^{ie} qui, en raison d'une dispersion des informations, ne peut être reconstituée que de façon fortement parcellaire. Dans les catalogues des expositions, alors que le nom de Dufrène était précédemment associé aux adresses de ses domiciles parisiens successifs⁴, c'est semble-t-il à l'occasion du Salon d'Automne de 1912 que le 22, rue Bayard est mentionné pour la première fois⁵. Lors de cette manifestation, le décorateur présente notamment un aménagement de bibliothèque en noyer sculpté et ciré appartenant à un certain Paul Watel qui, s'avérant être bien plus qu'un simple client, a fait partie quelques mois plus tôt des trois associés fondateurs d'une société en nom collectif, la Maurice Dufrène et C^{ie}. Le 13 juillet 1912 est en effet signé un acte, enregistré le mois suivant au tribunal de commerce de la Seine, ayant pour objet la création de cette entreprise « se rattachant à l'ameublement, à l'architecture, à la décoration intérieure ou extérieure et, d'une façon générale, à l'art décoratif dans toutes ses applications », et comportant trois dirigeants⁶. Maurice Dufrène, qui apporte notamment « sa compétence artistique et technique, sa personnalité », en est le directeur artistique et s'associe à deux hommes, Étienne Leroux et Paul Watel. Peu d'éléments ont été retrouvés au sujet de Leroux, qui est désigné « directeur commercial ou technique » et apporte son « expérience des affaires et son activité ». Il apparaît toutefois qu'il travaillait déjà pour Dufrène depuis quelque temps : en témoignent, d'une part, un reçu adressé par le décorateur le 25 août 1911 à l'un de ses clients, le chimiste et biologiste Gabriel Bertrand (1867-1962)⁷, portant la signature de Leroux, et, d'autre part,

⁴ Dufrène vit jusqu'en 1910 au 24, rue François Ier, puis au 41, rue Michel-Ange, où il restera jusqu'en 1950.

⁵ *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} octobre au 8 novembre 1912*, catalogue d'exposition, Paris, imprimerie Kugelmann, 1912, n.p., n^o 509 bis.

⁶ Paris, Archives de Paris (désormais AP), archives du tribunal de commerce de la Seine, D31U3/1393, acte n^o 1543, acte de création de la société Maurice Dufrène et C^{ie}.

⁷ Reçu adressé par Maurice Dufrène à Gabriel Bertrand, 25 août 1911, collection particulière, Philadelphie. Le salon en citronnier dont il est question, créé par Dufrène pour Gabriel Bertrand, fut exposé au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1912 ; voir *Société des Artistes décorateurs. VII^e Salon, ouvert du 27 février au 1^{er} avril 1912. Catalogue*, catalogue d'exposition Paris,

la mention de ce personnage, dès 1911 et début 1912, en tant que collaborateur, pour la création d'étoffes et de décorations murales, à l'occasion d'envois au Salon de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'Automne⁸. Ne se cantonnant donc pas aux fonctions administratives et techniques qui lui sont assignées dans l'acte de création de la société, telles qu'établir les devis, surveiller les chantiers en cours ou assurer les réparations des machines⁹, Leroux a également une pratique artistique, participant par exemple, selon certains articles de presse¹⁰, à la création de la bibliothèque aménagée pour Paul Watel, ensemble précédemment cité, alors considérée par Louis Vauxcelles comme « le chef d'œuvre de Maurice Dufrene¹¹ ». Paul Watel, troisième homme à l'origine de l'affaire qui s'installe alors au 22, rue Bayard, dans un hôtel particulier appartenant à la veuve d'un médecin, le docteur Adolphe Nivert, en est désigné « directeur financier et comptable », fournissant, de fait, le capital de la société, à hauteur de 500 000 francs¹². Il apparaît dès lors tel une sorte de mécène, tout en y trouvant certainement son propre intérêt pécuniaire. Il sollicite par ailleurs le décorateur pour l'ameublement de son hôtel particulier du 30, avenue Marceau, non seulement pour la bibliothèque déjà évoquée¹³, mais aussi pour d'autres réalisations, notamment une salle à manger reproduite en 1921 dans la revue *Art et décoration*¹⁴. En 1917, des dissensions apparaissent au sein de l'entreprise, opposant Dufrene et Watel à Leroux, dont la nature exacte demeure inconnue, mais qui causent une « mésintelligence [empêchant] le fonctionnement de la société et [...] de nature à porter préjudice aux intérêts

Union centrale des arts décoratifs, pavillon de Marsan, 1912, p. 66. Plusieurs meubles de ce salon sont aujourd'hui conservés au musée d'Orsay : Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 2070/1-2 ; OAO 2071/1-3 ; OAO 2072 ; OAO 2076. Ceux-ci, ainsi que d'autres meubles du même ensemble, sont passés en salle des ventes en 2013. Voir *Arts décoratifs du xx^e siècle*, Neuilly-sur-Seine, Aguttes, Paris, Drouot-Richelieu, vente du mercredi 13 février 2013, p. 47-53.

⁸ *Société des Artistes décorateurs. VI^e Salon, ouvert du 23 février au 26 mars 1911. Catalogue*, catalogue d'exposition Paris, Union centrale des arts décoratifs, pavillon de Marsan, 1911, p. 46 ; *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} octobre au 8 novembre 1911*, catalogue d'exposition Paris, impr. Kugelmann, 1911, p. 92-93 ; et *Société des artistes décorateurs. VII^e Salon...*, *op. cit.*, p. 66.

⁹ AP, archives du tribunal de commerce de la Seine, D31U3/1393, acte n° 1543, acte de création de la société Maurice Dufrene et C^{ie}.

¹⁰ Roger de FÉLICE, « À propos du Mobilier au Salon d'Automne », *La vie heureuse*, n° 11, 15 novembre 1912, p. 311 et Louis VAUXCELLES, « Les Arts. L'art décoratif au Salon d'Automne. III », *Gil Blas*, 34^e année, n° 13022, 11 octobre 1912, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² AP, archives du tribunal de commerce de la Seine, D31U3/1393, acte n° 1543, acte de création de la société Maurice Dufrene et C^{ie}.

¹³ Ayant subsisté, cet ameublement est passé en vente à Londres chez Christie's en 1999 : *British and Continental Decorative Arts From 1850 to Present Day*, Londres, Christies, vente du mercredi 3 novembre 1999, p. 127, 129-131, 136-139, 141-143

¹⁴ Maurice DUFRÈNE, « Notre enquête sur le mobilier moderne. Maurice Dufrene », *Art et décoration*, t. XXXIX, mai 1921, p. 134-135.

des associés et des tiers¹⁵ ». La dissolution et la liquidation de l'affaire sont prononcées le 8 mai par le tribunal de commerce de la Seine, avant qu'un accord, acté le 22 mai, ne soit trouvé, Leroux se retirant contre compensation financière¹⁶. Un peu plus de deux ans plus tard, alors que Watel part à son tour de l'entreprise, Dufrière trouve un nouvel associé en la personne du constructeur aéronautique Pierre Levasseur (1890-1941), ce qui permet la création, durant l'été 1919, d'une nouvelle société, cette fois en commandite simple, qui se porte acquéreur du fonds de commerce, et poursuit, sous le même nom, les mêmes activités¹⁷. Alors que l'entreprise était précédemment locataire de l'hôtel particulier du 22, rue Bayard, la Maurice Dufrière et C^{ie} l'achète auprès de la veuve Nivert, à la toute fin de la même année, pour la somme de 500 000 francs¹⁸. Toutefois, malgré les commandes reçues et un chiffre d'affaire assez élevé réalisé au cours de l'année 1920, l'entreprise fonctionne à perte, comme indiqué dans le procès-verbal de l'assemblée générale qui se tient le 2 mars 1921, lors de laquelle sont votées sa dissolution et sa liquidation¹⁹. Pourtant, c'est à peu près deux semaines plus tard que la Maurice Dufrière et C^{ie} ouvre dans ses locaux, pour une durée de deux mois, une exposition qui, bien qu'elle ne soit jamais évoquée comme telle, ni dans la presse²⁰, ni dans le carton d'invitation imprimé en cette occasion²¹, était certainement destinée à liquider les fonds de la société. C'est du reste quelques mois plus tard, à l'automne, que Dufrière débute sa longue collaboration avec les Galeries Lafayette²².

Bien que la Maurice Dufrière et C^{ie} ne soit au départ que locataire de l'immeuble du 22, rue Bayard, des travaux sont rapidement engagés, le décorateur concevant dès 1912 le dessin d'une nouvelle façade. Le cliché qui en

¹⁵ AP, archives du tribunal de commerce de la Seine, D2U3/4202, Plumitifs d'audience (Jugements), « Mardi 8 mai 1917, 1^{er} B^m, M^e Porte », n° 265 et 266.

¹⁶ *Ibid.*, D31U3/1712, acte n° 2092, 22 mai 1917, enregistré le 15 octobre 1919.

¹⁷ *Ibid.*, D31U3/1681, acte n° 2298, signé le 30 juillet 1919, enregistré le 23 août 1919. Voir aussi « Informations industrielles. Industries d'art et de luxe », *La journée industrielle*, 2^e année, n° 440, 29 août 1919, p. 2.

¹⁸ Paris, Les Notaires du quai Voltaire, acte notarié, établi par M^e Destrem, de la vente par M^{me} Veuve Nivert à la société Maurice Dufrière et C^{ie} de la propriété des 22 et 22 bis, rue Bayard à Paris, 30 décembre 1919.

¹⁹ AP, archives du tribunal de commerce de la Seine, D31U3/4332, acte n° 648, procès-verbal de l'assemblée générale du 2 mars 1921 de la société Maurice Dufrière et C^{ie}, enregistré le 23 mars 1921.

²⁰ Voir par exemple « Notes et informations. Expositions ouvertes ou annoncées », *Art et décoration. Chronique*, mars 1921, p. 7.

²¹ Paris, musée des Arts décoratifs (désormais MAD), centre de documentation, département Art nouveau-Art déco, dossier Maurice Dufrière, MAD AN-AD Dufrière, carton d'invitation à l'Exposition des œuvres de Maurice Dufrière, s. d. [1921].

²² Si Dufrière commence à travailler avec les Galeries Lafayette vers la fin de l'année 1921, c'est précisément le 14 février 1922 que la marque « La Maîtrise » est déposée : voir *Bulletin officiel de la propriété industrielle & commerciale*, t. LXII, 3^e partie, n° 1989, 16 mars 1922, p. 385.

fut pris en 1918 par Charles Lansiaux (fig. 2) demeure à ce jour le seul témoignage photographique d'époque retrouvé montrant cette façade, tout du moins dans son ensemble. Une vue rapprochée de la porte d'entrée en fer forgé fut en outre publiée en 1919 dans *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, sans que la légende l'accompagnant, se contentant d'un laconique « porte d'hôtel », ne mentionne sa localisation²³. Des documents conservés au Centre d'archives d'architecture contemporaine sont presque parmi les seuls permettant d'évoquer les travaux réalisés. Leur présence dans le fonds Granet est quelque peu obscure, rien ne permettant de véritablement déterminer un quelconque degré d'implication d'André Granet (1881-1974) dans les travaux concernés. Elle pourrait toutefois être reliée à la réalisation par cet architecte, à la même époque, de l'hôtel particulier du 30, avenue Marceau, pour Paul Watel, soit l'un des associés de la Maurice Dufrene et Cie. Quoi qu'il en soit, ces documents consistent, d'une part, en un bleu d'architecte comportant la signature de Dufrene et montrant l'élévation du bâtiment, sur deux étages et, d'autre part, quatre plans, se rapportant au sous-sol, au rez-de-chaussée, au premier étage et aux combles, datés des 6 et 16 septembre 1912, réalisés par un certain P. Boudard, architecte parisien exerçant au 72, rue de Miromesnil²⁴. Instructifs quant à l'organisation spatiale des locaux, notamment en ce qui concerne les deux niveaux – rez-de-chaussée et premier étage – où se déployaient les différentes pièces composant les showrooms, au sein desquels Dufrene présentait à sa clientèle des aménagements d'intérieurs complets, tels ceux visibles, plus tard, dans les clichés pris par Charles Lansiaux. Il fallut visiblement attendre un certain temps avant que le chantier ne soit pleinement achevé, et il semble ne l'avoir été que peu de temps avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. En effet, un article du journaliste André Warnod (1885-1960), publié le 9 juin 1914 dans le journal *Comedia*, indique que la « maison » dans laquelle Dufrene a installé son activité n'est, à cette date précise, « pas encore tout à fait terminée ». Le journaliste précise :

[...] on ne peut donc encore en avoir une impression juste, alors qu'elle est livrée aux ouvriers, que les meubles ne sont pas à leurs places, que des échelles et des échafaudages dressent leurs arabesques imprévues.

Mais telle qu'elle est, on peut prévoir qu'elle sera une manifestation très significative et très importante qui ne manquera pas d'avoir d'excellents résultats²⁵.

Il est possible que les deux photographies qui illustrent cet article, montrant l'aménagement d'une chambre d'homme, aient été prises au sein du

²³ Adolphe DERVAUX, « La ferronnerie moderne », *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, 2^e année, n° 2, février 1919, p. 77.

²⁴ Paris, Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds Granet, GRAAN-C-1912-2, dossier 086 Ifa 733.

²⁵ André WARNOD, « Arts décoratifs et curiosités artistiques. Styles nouveaux », *Comedia*, 8^e année, n° 2442, 9 juin 1914, p. 3.

22, rue Bayard avant même l'achèvement complet des travaux, mais il faut attendre les suites de la guerre pour vraiment trouver, de façon plus explicite, des témoignages visuels des showrooms en question.

L'inscription au Casier archéologique de Paris et du département de la Seine

Ainsi, si les showrooms de Dufrene semblent n'avoir été achevés qu'à l'aube de la guerre, le décorateur n'en eut pourtant pas moins l'occasion, bien que de façon fortement ralentie, de poursuivre certaines de ses activités durant le conflit. Mobilisé, il parcourt la France à partir de 1915 en tant que « convoyeur militaire de munitions et de matériel²⁶ ». Affecté début 1917 au premier groupe d'aviation comme contrôleur des hélices, il se retrouve à l'hôpital militaire auxiliaire de Saint-Leu-la-Forêt, pour faiblesse générale, du 3 septembre au 2 octobre²⁷. Mais il a également l'occasion, lorsqu'il est à Paris, de donner des conférences²⁸, ou même, le 13 décembre 1916, de proposer aux membres de l'Académie des arts de la fleur et de la plante²⁹ une visite de l'hôtel particulier de la rue Bayard, celui-ci connaissant déjà une certaine visibilité.

C'est justement en 1916 qu'est créé le Casier archéologique et artistique de Paris et du département de la Seine, lancé à l'initiative de l'architecte-voyer Louis Bonnier (1856-1946). Placé sous l'égide de la Commission du Vieux Paris, il avait pour objectif la réalisation d'un inventaire architectural et urbain de ce que l'on dénommait déjà le « Grand Paris », et fut constitué jusqu'en 1928³⁰. Cet inventaire ne manquait pas, dans certains cas, de porter son intérêt sur certaines réalisations parmi les plus récentes. C'est dans ce contexte que Maurice Dufrene fut sollicité en 1918 pour y faire figurer l'édifice du 22, rue Bayard, non seulement pour sa façade, mais aussi pour livrer un témoignage des aménagements intérieurs dits « modernes » que l'on pouvait y trouver. Parmi les près de 2 000 dossiers du Casier archéologique et artistique, aujourd'hui

²⁶ « Ce qu'on devient... », *Le Petit Messager des arts et des artistes, et des industries d'art*, n° 13, 21 juin 1915, p. 2 et Maurice DUFRENE, « Exigences et réalisations prochaines de l'art décoratif », *Le Petit Messager des arts et des artistes, et des industries d'art*, n° 40, 1^{er}-20 mars 1917, p. 4.

²⁷ Paris, Bibliothèque du MAD, archives de l'Union centrale des arts décoratifs, D1/104, Exposition de la chambre à coucher, 1917, Lettre de Maurice Dufrene à Raymond Koechlin, 7 septembre 1917 et Limoges, service des Archives médicales hospitalières des armées, Registre des entrées des malades, hôpital auxiliaire de Saint-Leu (Territoire n° 104), 14 août 1914, n° 1366.

²⁸ Voir par exemple Maurice DUFRENE, « Le meuble », *Bulletin du Comité central technique des arts appliqués et des Comités régionaux*, n° 4, 1917, p. 50-58.

²⁹ « Académie des arts de la fleur et de la plante », *La Renaissance des villes. Groupe d'études et d'Action d'Art. Supplément au n° 35 du Petit Messager des arts*, n° 28, 1^{er} décembre 1916, n. p. [p. 4].

³⁰ À ce sujet, voir les travaux de Laurence Bassières, particulièrement Laurence BASSIÈRES, *Un inventaire architectural et urbain pour le premier Grand Paris : le Casier archéologique et artistique du département de la Seine, 1916-1928*, thèse de doctorat en histoire de l'architecture, sous la direction d'Anne-Marie Châtelet, Université de Strasbourg, 2016.

conservés au Département d'Histoire de l'Architecture et d'Archéologie de la Ville de Paris, celui se rapportant au 22, rue Bayard contient en particulier une lettre adressée par Dufrène à Bonnier, datée du 22 octobre 1918 (fig. 1)³¹. Écrite sur un papier à en-tête dessiné par le décorateur, l'un des trois connus pour la Maurice Dufrène et Cie³², elle est informative quant à l'organisation de la visite dans ses locaux :

Monsieur Bonnier.

Cher Monsieur,

On me fait part de l'intention que vous avez de faire visiter mon hôtel à un groupement. Je suis très touché et honoré de ce témoignage d'intérêt et je puis vous assurer de mon entière disposition.

Toutefois, mon hôtel ayant été déménagé cette saison dernière pour les motifs que vous savez, il est dans un état de déménagement et de réinstallation bien peu favorable à une visite profitable. Plusieurs pièces sont vides et à l'état de chantiers. Si cela était possible il serait préférable que cette visite se fasse à la fin de novembre, époque à laquelle tout sera remis en place et en partie renouvelé [sic].

Je demeure néanmoins tout disposé à vous ouvrir toutes grandes les portes si pour des raisons particulières vous ne pouvez attendre jusqu'à cette date.

Je vous remercie de votre confiance et vous assure, cher Monsieur, de mes très respectueux et très sympathiques sentiments.

Maurice Dufrène

22 octobre 1918

³¹ Paris, Département d'histoire de l'architecture et d'archéologie de la Ville de Paris (désormais DHAAMP), Commission du Vieux Paris, archives du Casier archéologique et artistique, CA 8^e-16, dossier du 22, rue Bayard, pièce 11.

³² Trois papiers à en-tête différents, se succédant chronologiquement tout au long de l'histoire de la Maurice Dufrène et C^{ie}, entre 1912 et 1921, ont été référencés. Le premier, toujours utilisé pendant la Première Guerre mondiale, fait encore part d'une période de transition entre Art nouveau et Art déco ; le second, rencontré à partir de 1918, correspond à celui concerné par la lettre ici citée et montre l'usage d'une typographie particulièrement sobre ; le troisième enfin, à partir, semble-t-il, de la fin 1919, retrouvé en plusieurs déclinaisons, présente une esthétique plus ornementée, caractéristique du style alors développé par le décorateur.

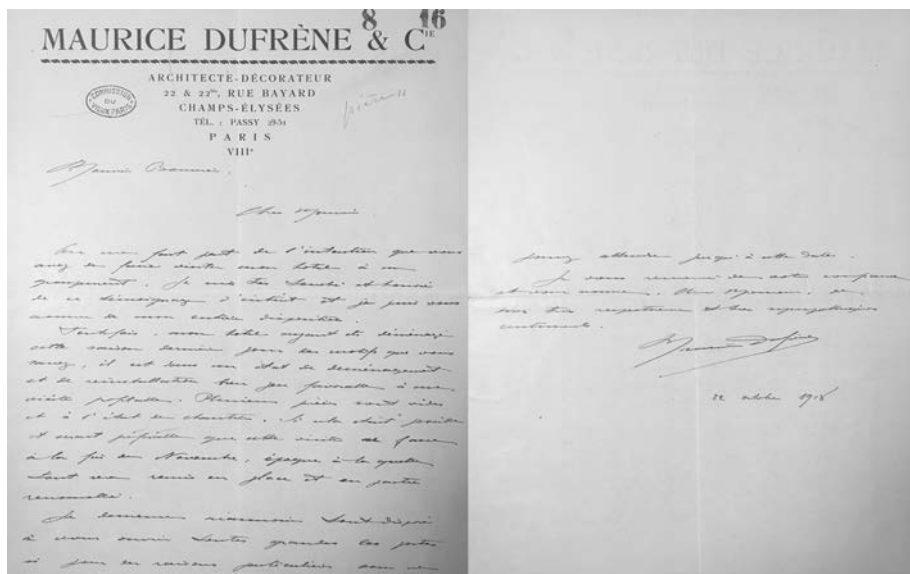


Fig. 1 : Lettre adressée par Dufrene à Bonnier, 22 octobre 1918. Paris, Département d'Histoire de l'Architecture et d'Archéologie de la Ville de Paris.

Ainsi, bien que l'on ne sache pas à quel moment précisément Dufrene fut contacté, les raisons qu'il invoque afin de repousser la rencontre envisagée sont probablement liées aux perturbations engendrées par le conflit sur le point de s'achever. C'est en effet au sortir de la guerre que la visite a lieu, le dossier du Casier archéologique et artistique comportant l'inscription suivant, au crayon à papiera : « Visite n° 97 / 27 Nov 1918 ». Ce n'est donc qu'un peu plus de deux semaines après la signature de l'armistice que huit photographies sont prises au 22, rue Bayard. Outre un plan cadastral³³, les autres éléments du dossier consistent en effet en huit photographies³⁴ accompagnées d'une liste précisant, pour chaque cliché, le sujet représenté ainsi que deux numéros, l'un correspondant au numéro du négatif, l'autre se rapportant au numéro de la plaque de projection réalisée pour les présentations effectuées lors des séances de la Commission du Vieux Paris³⁵. Ce document mentionne également l'auteur de ces prises de vues, à savoir Charles Lansiaux, de fait l'unique photographe employé pour les reportages du Casier archéologique et artistique, tout du moins jusqu'à son départ en retraite en 1923, son employé Édouard Desprez lui succédant alors dans cette tâche³⁶. L'un des clichés montre ainsi la façade de l'hôtel particulier occupé par la Maurice Dufrene et C^{ie}, façade dessinée par le

³³ DHAAMP, Commission du Vieux Paris, archives du Casier archéologique et artistique, CA 8^e-16, dossier du 22, rue Bayard, pièce 9.

³⁴ *Ibid.*, pièces 1 à 8.

³⁵ D'après L. BASSIÈRES, *Un inventaire architectural et urbain...*, op. cit., vol. 1, p. 179.

³⁶ *Ibid.*, p. 77-81.

décorateur, telle qu'elle apparaissait également sur le bleu d'architecture précédemment cité, daté de 1912, mais agrémentée ici de drapeaux et fanions évoquant la victoire toute récente des Alliés (fig. 2). À gauche, se distingue en outre l'entrée du 22 bis, rue Bayard, faisant partie du même ensemble mais portant alors l'enseigne d'un autre locataire, le « Garage Bayard ». Les photographies suivantes proposent en quelque sorte une visite d'une partie de l'édifice, invitant d'abord à pénétrer les lieux par un escalier (fig. 3), montrant ensuite les abords, au rez-de-chaussée, d'un autre escalier, à la rampe sculptée (fig. 4) et menant à l'antichambre du premier étage, visible dans un autre des clichés pris par Lansiaux (fig. 5). Quatre autres photographies montrent enfin les aménagements complets de pièces. On ne peut pas précisément les localiser au sein de l'hôtel particulier, mais elles étaient probablement situées au premier étage. Ainsi en est-il d'une chambre à coucher (fig. 6), d'un cabinet de travail (fig. 7) et d'un boudoir (fig. 8), qui peuvent indifféremment correspondre aux pièces désignées au premier étage sous le qualificatif de « chambre » dans le plan dressé par l'architecte Boudard en septembre 1912. Un dernier cliché montre, de façon assez singulière, l'aménagement d'une salle de billard dans la continuité de laquelle s'ouvre une autre pièce, semblant correspondre à un bureau (fig. 9). Alors que se distingue, en partie supérieure, ce qui paraît être une verrière, cet espace pourrait tout à fait correspondre à celui qui, dans le même plan de Boudard, est désigné en tant que « vérandah », ouvrant sur une antichambre.

Si les photographies prises par Lansiaux ne sauraient évidemment pas rendre compte des showrooms de Dufrène dans leur intégralité – les aménagements présentés étaient de toutes manières, régulièrement renouvelés –, elles n'en restent pas moins la principale source visuelle à leur sujet, complémentaire d'autres documents plus épars. Ainsi, la revue *Art et décoration* publie un article de Dufrène en mai 1921 dans le cadre de son « enquête sur le mobilier moderne », agrémentée d'assez nombreuses illustrations³⁷. Si plusieurs de ces clichés furent peut-être pris au sein des locaux de la Maurice Dufrène et Cie, déjà dissolue à ce moment précis, l'un deux seulement, montrant un « Angle de hall », comporte en légende la mention « Hôtel de Maurice Dufrène »³⁸. Différents éléments présents dans cette photographie, notamment une vitrine dont seule une petite partie se distingue, se retrouvent dans une vue bien plus large du même espace, publiée dans un portfolio présenté par Henri Clouzot (1865-1941) et intitulé *Le style moderne dans la décoration intérieure*³⁹. Ce croisement des sources permet donc d'identifier le lieu représenté, soit l'une des pièces du 22, rue Bayard, que l'on retrouve du reste, sous un autre angle de vue, dans une autre planche du même portfolio⁴⁰. Il

³⁷ M. DUFRÈNE, « Notre enquête sur le mobilier moderne... », *op. cit.*, p. 129-143.

³⁸ *Ibid.*, p. 137.

³⁹ Henri CLOUZOT, *Le style moderne dans la décoration intérieure*, Paris, Ch. Massin, s. d. [1921], pl. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, pl. 23.

correspond, de toute évidence, au vaste espace en deux parties désigné en tant que salon et salle à manger dans le plan de Boudard, mesurant plus de 70 m² et occupant ainsi plus d'un tiers des locaux aménagés au rez-de-chaussée. Cette même pièce peut encore être identifiée dans deux autres photographies, l'une publiée en 1925 dans un ouvrage de Léon Moussinac⁴¹, l'autre, en couleur, parmi les autochromes exposées entre 1921 et 1923 aux Salon du Goût français, aujourd'hui conservés au Musée des arts et métiers à Paris⁴². Si bien des intérieurs aménagés par Dufrene furent à l'époque publiés sans précision de lieu, il est probable que plusieurs d'entre eux soient localisés rue Bayard. Tel est notamment le cas d'autres pièces encore qui ont été également publiées dans le portfolio de Clouzot⁴³, comportant aux murs des éléments de décoration fixe similaires à ceux visibles, pour des ameublements différents, dans certains des clichés pris par Lansiaux en 1918. Ainsi, les photographies réalisées à l'initiative du Casier archéologique et artistique dans les showrooms de Dufrene au sortir de la Première Guerre mondiale s'intègrent à la reconstitution d'une documentation livrant un témoignage d'une période particulièrement féconde au sein de la carrière du décorateur.

Une période féconde dans la carrière de Maurice Dufrene

C'est finalement par le croisement de sources iconographiques assez dispersées, dont celles précédemment étudiées, qu'il est permis d'avoir une vision plus complète de la production, luxueuse et diversifiée, de Maurice Dufrene à cette période bien précise. Les rapprochements possibles sont assez nombreux. Plusieurs meubles et ensembles photographiés par Lansiaux en 1918 sont ainsi connus ou identifiables dans d'autres contextes. On peut notamment y reconnaître des modèles déjà plus anciens, dessinés par le décorateur avant la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire durant les années où, prônant des applications décoratives plus sobres et rationnelles, il fait partie de ceux qui, assez tôt, assurent une transition de l'Art nouveau à l'Art déco. Ainsi, une vitrine visible à gauche dans l'antichambre du premier étage (fig. 5) est identique à celle réalisée dès 1911-1912 pour Gabriel Bertrand⁴⁴, conservée aujourd'hui au musée d'Orsay⁴⁵. Dans la même pièce, la grande lampe électrique

⁴¹ LÉON MOUSSINAC, *Le meuble français moderne*, Paris, Librairie Hachette, 1925, pl. 10.

⁴² Paris, Musée des arts et métiers, inv. 16711-A013-043. Une autre autochrome de ce fonds montre une vue que j'identifie également comme ayant été prise au 22, rue Bayard : *Ibid.*, inv. 16711-A013-012. Le Salon du goût français consistait en la présentation des créations industrielles et artisanales françaises sous la forme d'autochromes. À ce sujet, voir Catherine DUPOUEY, « Les autochromes du Salon du goût français. Une collection unique au Musée des arts et métiers », *Musée des arts et métiers. La Revue*, n° 3, mai 1993, p. 53-60.

⁴³ H. CLOUZOT, *Le style moderne...*, *op. cit.*, pl. 24-26.

⁴⁴ *Société des Artistes décorateurs. VII^e Salon...*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 2076.

visible à l'arrière-plan est quant à elle documentée dès 1913⁴⁶ tandis que l'amas de coussins brodés avoisinant relève d'un goût que le décorateur développe dès la même époque⁴⁷. De même, dans la partie droite du cliché montrant la salle de billard (fig. 9) figure la moitié d'un fauteuil, coupé par le cadrage, modèle se retrouvant parmi les illustrations d'un article de Dufrène dans *Art et décoration* en 1913⁴⁸. Un autre modèle de fauteuil encore, visible dans le cabinet de travail (fig. 7), agrémentait déjà une chambre à coucher en 1914⁴⁹. Néanmoins, nombre des œuvres alors proposées aux visiteurs correspondaient à des modèles créés bien plus récemment, se caractérisant parfois par des références plus appuyées aux styles de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, du style Louis XVI au style Empire, en particulier pour des meubles aux pieds cannelés ou encore par l'usage de motifs d'enroulements. Tel est par exemple le cas du boudoir alors photographié par Lansiaux (fig. 8), que l'on retrouve exposé quelques mois plus tard au Salon de la Société des Artistes décorateurs de 1919⁵⁰.

Ainsi, bien que se déroulant à une date bien précise, le 24 novembre 1918, la campagne photographique réalisée au 22, rue Bayard à l'initiative du Casier archéologique et artistique offre un panorama assez diversifié des produits proposés par la Maurice Dufrène et C^{ie} depuis sa création, panorama qui, pour les dernières années d'existence de l'entreprise, se complète des sources postérieures évoquées plus haut. Il est également intéressant d'établir un parallèle entre cette documentation iconographique et une bonne partie des œuvres de Dufrène que conserve le Musée des Arts décoratifs à Paris. Le fonds en question est en effet issu de plusieurs donations successives, effectuées entre 1968 et 1987 par la famille de Pierre Levasseur, d'abord par son épouse, puis par Colette Levasseur, fille du couple⁵¹. L'ensemble comporte notamment une chambre à coucher en palissandre et ébène de Macassar destinée à l'usage personnel des Levasseur⁵², d'un modèle dont la diffusion et la visibilité sont

⁴⁶ Maurice GUILLEMOT, « Le Salon d'Automne. III. – Les objets d'art », *Art et décoration*, t. XXXIV, décembre 1913, p. 188.

⁴⁷ Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Coussins », *Art et décoration*, t. XXXIII, mars 1913, p. 83-87.

⁴⁸ Maurice DUFRÈNE, « À propos de meubles. Le siège (3^e article) », *Art et décoration*, t. XXXIV, octobre 1913, p. 123.

⁴⁹ A. WARNOD, « Arts décoratifs et curiosités artistiques... », *op. cit.*, p. 3.

⁵⁰ *Société des Artistes décorateurs. Catalogue du X^e Salon, du 28 mars au 15 mai 1919*, catalogue d'exposition Paris, musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan, 1919, p. 64-65 et Louis HOURTICQ, « Au Salon des Artistes décorateurs », *Art et décoration*, t. XXXVI, mai-juin 1919, p. 44 et p. 46.

⁵¹ Au sein de ces donations figurent en outre des œuvres d'André Fréchet (1875-1973), plus précisément l'ameublement que celui-ci conçut pour Pierre Levasseur entre 1917 et 1919 (MAD, inv. 44083 à 44092 et 44095 à 44104). À cette époque, du reste, les meubles de Fréchet et Dufrène sont stylistiquement assez proches. Au sujet de ce bureau aménagé par Fréchet pour Levasseur, voir aussi JEAN LARAN, « Un bureau d'André Fréchet », *Art et décoration*, t. XXXVI, septembre-octobre 1919, p. 127-128.

⁵² MAD, inv. 45724 à 45736.

également attestés dans d'autres contextes⁵³. Toutefois, bien d'autres éléments issus de ces donations s'avèrent soit plus singuliers, soit détachés de tout aménagement intérieur précis. En effet, bien que ces réalisations ne soient pas désignées comme telles au moment de leur entrée dans les collections⁵⁴, nombre d'entre elles correspondent à n'en pas douter à des objets qui étaient restés dans la famille à la suite de la fermeture en 1921 de la société dont Pierre Levasseur avait été l'un des liquidateurs. Elles apparaissent tels les rares vestiges matériels du « fonds d'atelier », livrant un témoignage, certes ténu, du mode de fonctionnement de la Maurice Dufrene et C^{ie}. Ainsi, des essais de décors en papier gouaché appliqués sur des vases blancs⁵⁵ se révèlent être les maquettes de certains modèles dessinés par Dufrene pour la manufacture de Sèvres à partir de 1914⁵⁶. En matière de céramique toujours, six « pendentifs » peints et pas moins de 110 petits carreaux dorés et peints⁵⁷ sont également identifiables comme ayant été produits à Sèvres en 1914⁵⁸ : destinés à l'ornementation de meubles, les mêmes carreaux, disposés en frise, se rencontrent dans le décor d'une vitrine en loupe d'amboine, exposée à la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco en 1915⁵⁹. Le fonds Levasseur comporte aussi de nombreux éléments en bronze doré – quatre sonnettes, huit pendentifs, six anneaux et 25 poignées de tirage⁶⁰ – employés par Dufrene pour ses diverses créations mobilières : les mêmes modèles d'anneaux et de poignées sont par exemple utilisés pour les meubles composant le cabinet de travail (fig. 7) et la chambre à coucher (fig. 6) photographiés par Lansiaux en 1918. De nombreux échantillons textiles, de dimensions variées, sont également conservés et se présentent tels qu'ils étaient probablement proposés aux clients de la Maurice Dufrene et C^{ie}. Les motifs de certains d'entre eux sont d'ailleurs rendus visibles dans les clichés qui nous occupent, que ce soit celui d'oiseaux parmi les feuillages, tendu aux murs de la chambre à coucher (fig. 6), ou celui formé de

⁵³ Voir H. Clouzot, *Le style moderne...*, *op. cit.*, pl. 25 : cette photographie fut probablement prise dans les showrooms du 22, rue Bayard. Une variante de cette chambre à coucher, avec une tête de lit différente, fut en outre créée pour un certain M. Huguenin : voir M. DUFRENE, « Notre enquête sur le mobilier moderne... », *op. cit.*, p. 132-133.

⁵⁴ MAD, inventaire, boîte « Dons. Colette Levasseur ».

⁵⁵ *Ibid.*, inv. 47188.A ; 47188.B et 47188.C.

⁵⁶ Sèvres, Cité de la céramique, service des collections documentaires, fiches de dépouillement Dufrene.

⁵⁷ MAD, inv. 45503.A-F et 45504.A-B.

⁵⁸ Sèvres, Cité de la céramique, service des collections documentaires, fiche de dépouillement Dufrene n° 10.

⁵⁹ Voir *Exposition universelle et internationale de San-Francisco. 1915. Panama-Pacific International Exposition. Catalogue officiel de la section française*, catalogue d'exposition Paris, Devambez, 1915, p. 254 et *Panama Pacific International Exposition, San Francisco. 1915. Fine Arts. French Section. Catalogue of works in painting, drawings, sculpture, medals-engravings and lithographs*, catalogue d'exposition Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1915, p. 300 et pl. h. t.

⁶⁰ MAD, inv. 45502.A.1-23 ; 45502.B ; 45502.C.1-6 ; 45502.D.1-8 ; 45502.E.1-4 et 45502.F

feuilles de ginkgo, connu dès 1909 dans la production de Dufrene⁶¹, toujours utilisé neuf ans plus tard pour la garniture du fauteuil et de la chaise longue disposés dans le boudoir (fig. 8). Citons encore, dans le fonds Levasseur, des meubles miniatures qui ne dépassent pas une douzaine de centimètres de haut, certainement utilisés au sein de l'entreprise pour composer les maquettes d'aménagements intérieurs.

Malgré ces différentes découvertes et la documentation rassemblée, il reste beaucoup à apprendre quant à la manière dont Dufrene menait alors son activité. Celle-ci était en tout cas assez diversifiée, le décorateur œuvrant pour une clientèle aisée, par exemple le banquier David David-Weill (1871-1952)⁶², et fournissant même des meubles et des textiles pour les décors d'un film, *Narayana* de Léon Poirier (1884-1968)⁶³. Peu d'informations ont été retrouvées à propos des divers collaborateurs dont le décorateur put alors s'adjoindre les services, mais il est possible de lister quelques noms, comme ceux de Félix Bellenot (1892-1963)⁶⁴, d'Henri Lebasque (1865-1937)⁶⁵, ou encore de Suzanne Guiguichon (1900-1985) qui affirma bien plus tard avoir travaillé dans les ateliers de la rue Bayard avant de suivre son ancien professeur à « La Maîtrise⁶⁶ ». Le passage, dans la carrière de Dufrene, des locaux de la rue Bayard à ceux de l'atelier d'art appliqué des Galeries Lafayette au 36, rue Blanche, ne doit d'ailleurs pas être totalement vu comme une rupture. Ainsi, au commencement de la collaboration avec le grand magasin parisien, un exemplaire de la même chambre à coucher que celle des Levasseur se retrouve exposé fin 1921 au Salon d'Automne, mais avec désormais la mention au catalogue de son édition par les Galeries Lafayette⁶⁷. De fait, nombre de modèles déjà produits à l'époque de la Maurice Dufrene et Cie se retrouvèrent peu de temps après sur les stands de « La Maîtrise ». Si l'on en revient par

⁶¹ Le même motif est reproduit dans Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Les objets d'art au Salon », *Art et décoration*, t. XXV, juin 1909, p. 169.

⁶² Voir par exemple M. DUFRÈNE, « Notre enquête sur le mobilier moderne... », *op. cit.*, p. 140-141.

⁶³ Plusieurs meubles de Dufrene sont identifiables dans le film, et également visible dans des photographies de plateau conservées ou publiées dans la presse. Voir par exemple Jean de ROVERA, « On a présenté : Narayana », *Le film*, 7^e année, n° 174, septembre 1920, n. p.

⁶⁴ *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 15 octobre au 12 décembre 1920*, catalogue d'exposition Paris, Société française d'imprimerie, 1920, p. 70 et 116 et Gabriel MOUREY, « Le Salon d'Automne. L'Art décoratif », *L'Amour de l'art*, n° 6, octobre 1920, p. 217.

⁶⁵ Paul VITRY, *Henri Lebasque*, Paris, Galeries Georges Petit/Henri Floury, 1928, p. 204.

⁶⁶ Pascal RENOUS, « Portraits de décorateurs. Une interview de Suzanne Guiguichon », *Revue de l'ameublement*, décembre 1964, p. 26 et pl. h. t.

⁶⁷ *Société du Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1^{er} novembre au 20 décembre 1921*, catalogue d'exposition, Paris, Société française d'imprimerie, 1921, p. 129, n° 698. Voir la reproduction de cet ameublement dans Gaston VARENNE, « Le mobilier et l'art décoratif », *Art et décoration*, t. XL, décembre 1921, p. 190.

exemple aux prises de vues réalisées pour le compte du Casier archéologique et artistique en 1918, plusieurs meubles composant ces aménagements, comme le fauteuil et la sellette visibles dans l'antichambre du premier étage (fig. 5), se reconnaissent, dans des variantes plus ou moins identiques, au sein des tout premiers catalogues commerciaux diffusés en 1922 par les Galeries Lafayette⁶⁸.

Conclusion

L'activité que le 22, rue Bayard avait abritée entre 1912 et 1921, et dont le Casier archéologique et artistique avait pourtant souhaité fixer le souvenir, fut finalement assez vite oubliée. Alors que l'immeuble est finalement revendu en 1923 par la Maurice Dufrene et C^{ie} à une antiquaire, Marianne Kinceler⁶⁹, on précise, dans *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, que celle-ci « a acheté, 22, rue Bayard, à quelques pas des Champs-Élysées, l'ancien hôtel du décorateur Maurice Dufrene, qu'elle a rempli de magnifiques spécimens de l'art chinois⁷⁰ ». La photographie venant illustrer cet article⁷¹, rendant visible la marchandise en question, fut prise dans le salon, laissant encore apparaître aux murs et au plafond des éléments de décoration fixe antérieurement créés par Dufrene. Kinceler loue ensuite les locaux au couturier Daniel Gorin, qui engage en 1927 des travaux visant à la transformation de l'espace intérieur et à une surélévation d'un étage⁷². En 1933, l'édifice abrite l'Association française de gymnastique harmonique d'Irène Popard (1894-1950)⁷³, restée célèbre pour la méthode d'expression corporelle qu'elle y enseignait. Enfin, en 1936, Radio-Luxembourg, rebaptisée RTL en 1966, s'installe dans l'immeuble. Si la façade dessinée par Dufrene est, à ce moment-là, toujours visible, le souvenir de son auteur est désormais bien loin. En effet, alors qu'une nouvelle phase de travaux est engagée à partir de la fin des années 1960, la documentation relative à la délivrance du permis de construire n'évoque plus qu'« un hôtel de style néo-égyptien [sic] datant du début du siècle » ou, pire encore, « un ancien hôtel particulier de style indéfinissable⁷⁴ ». Outre une surélévation de plusieurs étages, le projet mène à la pose en façade, en 1972, d'un « habillage », aujourd'hui bien connu, conçu par Victor Vasarely (1906-1997). Ce n'est que lorsque RTL quitte ces locaux que la dépose de l'œuvre de Vasarely, en 2017, laisse réapparaître

⁶⁸ Voir par exemple « *La Maîtrise* ». *Ateliers des arts appliqués des Galeries Lafayette*, Paris, Georges Lang, 1922, n. p.

⁶⁹ Paris, étude de M^c François Millier, actes notariés établis par l'étude de M^c Louis Ferrand de la vente par la société Maurice Dufrene et C^{ie} à Marianne Kinceler de la propriété des 22 et 22 bis, rue Bayard à Paris, 17 septembre 1923 et 4 septembre 1924.

⁷⁰ « Kinceler », *Le Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, 7^e année, n^o 6, juin 1924, n. p.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Voir notamment AP, dossiers d'autorisations d'urbanisme : permis de construire, VO11/228.

⁷³ *Ibid.*, VO13/18.

⁷⁴ *Ibid.*, 1178W/1743.

certains des ornements architecturaux dessinés plus d'un siècle plus tôt par Dufrène, depuis détruits avec l'ensemble du bâtiment, hélas, faute de protection patrimoniale. Leur disparition rend, de fait, plus précieuse encore la documentation historique et iconographique rassemblée au sujet du 22, rue Bayard à l'époque de son occupation par la société Maurice Dufrène et C^{ie}.

* * *



Fig. 2 : Maurice Dufrene, façade de l'hôtel particulier du 22, rue Bayard à Paris.
Photographie de Charles Lansiaux, 27 novembre 1918. Paris, Département
d'Histoire de l'Architecture et de l'Archéologie de Paris (DHAAAP).



Fig. 3 : *ibid.*, escalier



Fig. 4 : *ibid.*, départ d'escalier.



Fig. 5 : *ibid.*, antichambre.



Fig. 6 : *ibid.*, chambre à coucher.



Fig. 7 : *ibid.*, cabinet de travail.



Fig. 8 : *ibid.*, boudoir.



Fig. 9 : *ibid.*, salle de billard.

III.
VARIA

*REGARD SUR LES COLLECTIONS ORIENTALES DES BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG ACQUISES APRÈS 1918*

Claude LORENTZ

La création en 2016, au sein de la Faculté d'histoire de l'université de Strasbourg, d'un Institut des mondes musulmans délivrant une licence puis, à partir de 2018, un master Civilisations, cultures et sociétés des mondes musulmans, constitue une étape importante¹ dans le renforcement et l'élargissement de l'offre pédagogique strasbourgeoise portant sur le monde oriental. Elle s'ajoute aux enseignements existant depuis les années 1960, essentiellement axés sur l'apprentissage des langues – langues turque, persane, arabe, hébraïque et indienne – eux-mêmes héritiers de la philologie orientale de l'université impériale allemande de Strasbourg des années 1871-1918 et de l'université française de l'entre-deux-guerres².

Cette création a suscité un regain d'intérêt pour les collections orientalistes des bibliothèques et des musées de Strasbourg acquises majoritairement durant la période que l'on peut qualifier d'« âge d'or » de l'orientalisme en Alsace, celle du Reichsland (1871-1918)³. Elle a également conduit à une exposition présentée à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg à l'automne 2021. Intitulée *L'Orient inattendu. Du Rhin à l'Indus*, celle-ci proposait, en s'appuyant sur des collections conservées de part et d'autre du Rhin et au musée du Louvre, un regard inédit sur l'histoire des relations entretenues par la région du Rhin supérieur avec l'Orient islamique, du Moyen Âge au lendemain de la Première Guerre mondiale⁴.

¹ Cette création fut dotée de trois postes d'enseignants-chercheurs.

² Héritage augmenté des enseignements du japonais et du chinois créés respectivement en 1986 et 2009 comme il sera évoqué plus loin.

³ Des oeuvres orientales ont pu exister à Strasbourg avant 1870 dans les collections publiques – bibliothèque de la ville (Temple Neuf) et musée des Beaux-Arts – mais elles furent, le cas échéant, définitivement perdues dans le fracas du siège de Strasbourg de l'été 1870.

⁴ Nourane BEN AZZOUNA et Claude LORENTZ (dir.), *L'Orient inattendu. Du Rhin à l'Indus*, catalogue d'exposition (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 18 septembre 2021-16 janvier 2022), Strasbourg, Bnu éditions, 2021. Des travaux ont précédé cette exposition : Nourane BEN AZZOUNA, « "L'Orient" entre la France et l'Allemagne. Les collections d'arts de l'Islam au Musée des arts décoratifs de Strasbourg », *Source(s)*, n° 12, 2018, p. 13-34, en ligne :

Si l'histoire des collections orientalistes constituées à l'époque du Reichsland est à présent mieux connue grâce à ces initiatives récentes⁵, l'étude des acquisitions de collections portant sur les mondes orientaux (entendu au sens plus large qu'uniquement islamiques) réalisées par les musées et bibliothèques strasbourgeoises après 1918 reste un domaine largement ouvert à la recherche.

Cette contribution entend présenter un panorama de ces collections acquises par les bibliothèques universitaires après 1918 – Bibliothèque nationale et universitaire (Bnu) qui succède à la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg (KULBS)⁶ et bibliothèques de l'université⁷ héritières des bibliothèques des séminaires de la Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg (KWUS)⁸ – et fixer ainsi quelques jalons pour des études ultérieures que l'on peut souhaiter plus exhaustives et détaillées. Elle pourra également servir de guide sommaire pour les étudiants et chercheurs souhaitant travailler sur des thématiques orientales.

L'acquisition de collections orientales dans les bibliothèques universitaires de Strasbourg après 1918 est étroitement liée aux paysages disciplinaires qui se mettent en place et se recomposent au sein de l'université de Strasbourg tout au long du xx^e siècle, tout particulièrement aux lendemains des deux conflits mondiaux.

1919 – 1939 : entre héritage et reconfigurations

En 1919, le retour de l'Alsace et de la Moselle à la France induit des reconfigurations pédagogiques et disciplinaires conformément aux nouveaux objectifs du gouvernement français, lesquels, en contrepoint des objectifs allemands particulièrement ambitieux de 1872, visent à faire de l'université de

<<http://www.ouvroir.fr/sources/index.php?id=219>> ; *La Revue de la Bnu*, n° 22 (« À la recherche de l'Orient »), 2020.

⁵ Parmi les travaux récents il convient de mentionner également l'important *Dictionnaire culturel de Strasbourg* qui propose de multiples entrées relatives à l'orientalisme et à ses acteurs à Strasbourg durant la période 1880-1930 : Roland RECHT et Jean-Claude RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg : 1880-1930*, Strasbourg Presses universitaires de Strasbourg, 2017. Le présent article y fera régulièrement référence. Les travaux plus anciens seront également mentionnés au fil du texte.

⁶ Pour une histoire de la Bnu présentée dans le contexte général de l'histoire des bibliothèques de Strasbourg voir Frédéric BARBIER (dir.), *Bibliothèques, Strasbourg, origines-xx^e siècle*, Paris/Strasbourg, Éditions des Cendres/Bibliothèque nationale et universitaire, 2015.

⁷ Aujourd'hui pour la majorité d'entre elles regroupées administrativement et fonctionnellement au sein du Service des bibliothèques de l'Université de Strasbourg (SBU).

⁸ Sur les bibliothèques des séminaires et instituts voir Claude LORENTZ, « Bibliothèques de lettres et de sciences humaines », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 91-93.

Strasbourg une « université idéale » qui serve de modèle de régénération pour les universités et qui rayonne à l'étranger⁹.

Domaine dans lequel la KWUS s'était taillé une position d'excellence¹⁰, les études orientales, sans subir de coup d'arrêt au lendemain du conflit mondial, ne retrouvent cependant pas la vitalité de l'avant-guerre. Les priorités politiques, scientifiques et pédagogiques de la nouvelle université française de Strasbourg portent en effet moins sur l'Orient lointain (Proche-Orient et Asie) que sur un Orient plus proche, à savoir l'Europe centrale et orientale. Il s'agit pour la République, à travers son université de Strasbourg située à l'avant-poste de cette Europe reconfigurée, de consolider l'alliance politique avec les nouveaux pays issus des empires centraux et d'y diffuser l'influence culturelle de la France. Les motivations et enjeux de ce nouveau regard vers l'Est sont au demeurant également purement pratiques : il s'agit aussi de combler le vide laissé par le départ des étudiants allemands et des pays de langue allemande par de nouveaux étudiants venant de France mais également de ces pays d'Europe centrale et orientale. Ainsi, le 17 juin 1920, Alexandre Millerand, commissaire général de la République chargé des questions d'Alsace-Lorraine, fixe le cap, qui tient compte notamment de la grande richesse des équipements laissés par les Allemands :

L'université de Strasbourg est organisée pour recevoir beaucoup plus d'étudiants que ne peuvent lui en fournir l'Alsace et la Lorraine. Elle se propose d'attirer à elle une partie de la clientèle qui fréquentait avant la guerre les universités allemandes ou autrichiennes, en particulier les Sarrois et les Rhénans, qui allaient et vont encore à Bonn ; les Yougoslaves qui allaient à Innsbruck et en reprendront le chemin si on ne leur donne pas au plus tôt de nouvelles habitudes ; les Tchécoslovaques, les Roumains et les Transylvains, enfin les Polonais, toutes nations qui ont pour la France une amitié de vieille date ; peut-être même les Ukrainiens qui cherchent depuis quelques temps notre appui [...]. La France, qui n'a pas à redouter un semblable afflux, aurait un incontestable intérêt à faire venir à elle une élite d'étudiants slaves¹¹.

⁹ Sur l'histoire de l'université de Strasbourg entre 1919 et 1939 et son ambition en termes de rayonnement : Françoise OLIVIER-UTARD, *Une université idéale ? Histoire de l'Université de Strasbourg de 1919 à 1939*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015 ; Georges BISCHOFF et Richard KLEINSCHMAGER, *L'Université de Strasbourg. Cinq siècles d'enseignement et de recherche*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2010 ; Bertrand MÜLLER, « L'université de Strasbourg dans l'immédiat après-guerre (1919-1925). Lieu ou moment de reconfiguration des sciences sociales ? », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 33, 2018, p. 211-237.

¹⁰ Voir Sabine MANGOLD-WILL, *Eine « Weltbürgerliche Wissenschaft » - Die deutsche Orientalistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004 et *Idem*, « La fondation de l'université de Strasbourg en 1872 et la philologie orientale comme "rempart" de l'érudition allemande », N. BEN AZZOUNA et C. LORENTZ (dir.), *L'Orient inattendu. Du Rbin à l'Indus*, *op. cit.*, p. 154-158.

¹¹ Cité par F. OLIVIER-UTARD, *Une université idéale...*, *op. cit.*, p. 66-67 ; *Idem*, « L'université de Strasbourg de 1919 à 1939 : s'ouvrir à l'international mais ignorer l'Allemagne », *Les Cahiers de Framespa*, n° 6, 2010, en ligne : <<http://journals.openedition.org/framespa/515>> (consulté le 12 février 2021), DOI : 10.4000/framespa.515 ; Audrey KICHELEWSKI et Ségolène PLYER,

Les étudiants anglo-saxons font également l'objet d'une attention particulière visant notamment à les détourner des universités de la Suisse alémanique, « organisées d'après le système germanique », au profit de celle de Strasbourg¹².

Ainsi, pour favoriser la venue de ces étudiants étrangers et leur permettre de travailler sur leurs littératures nationales, sont créés *ex-nihilo* au sein de la faculté des lettres de la nouvelle université un institut de littératures modernes comparées et un institut de langues et littératures slaves.

Qu'en est-il du domaine oriental extra européen ?

La philologie orientale souffre de moyens manifestement limités et peine à retrouver son rayonnement en dépit d'une offre pédagogique large et de la présence de spécialistes reconnus. La composante archéologique et historique de l'orientalisme semble en revanche retrouver une dynamique avec l'égyptologie, et se diversifie avec la création d'une chaire et d'un institut d'histoire des religions dont une partie de l'enseignement porte sur les spiritualités orientales.

Outre la langue et les textes égyptiens enseignés dans le cadre de l'Institut d'égyptologie (évoqué plus loin), l'enseignement des langues orientales est d'abord repris au sein des facultés de théologie catholique, avec Louis Dennefeld (1883-1954) qui dispense les enseignements d'assyro-babylonien et le syriaque, et protestante avec Charles Jaeger (1875-1954) qui enseigne l'arabe, le turc et l'éthiopien. Ces enseignants sont rapidement sollicités par la faculté des lettres qui reconstitue un institut de linguistique indo-européenne et des langues orientales qui succède au Seminar für indogermanische Sprachwissenschaft und Sanskritphilologie (Institut de linguistique indo-germanique et de philologie du sanskrit)¹³. Y sont enseignés le turc, l'arabe, l'assyriologie et l'hébreu par les enseignants des facultés de théologie cités plus haut, auxquels s'ajoutent les langues avestique, pehlevi, arménienne et géorgienne enseignées par Joseph Karst (1871-1962), le sanskrit par Gaston Courty (1877-1933) et par l'indianiste Sylvain Lévi (1863-1935), professeur au Collège de France depuis 1895, qui assure également la direction de l'institut

« L'université de Strasbourg, avant garde et relais des savoirs sur l'Europe médiane 1870-1970 », dans Antoine MARES (dir.), *La France et l'Europe médiane : construction des savoirs savants : institutions, disciplines et parcours, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2019. p. 95-115.

¹² Lettre du 16 juillet 1919 du doyen de la faculté de Théologie protestante au recteur. Citation complète dans F. OLIVIER-UTARD, *Une université idéale...*, *op. cit.*, p. 67.

¹³ Dominique BEYER, « Archéologie du Proche-Orient », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 39. La bibliothèque de ce séminaire avait pu bénéficier en 1910 d'un important don de la veuve du professeur et spécialiste de la langue arménienne Heinrich Hübschmann (1848-1908). Archives d'Alsace, site de Strasbourg (anc. Archives départementales du Bas-Rhin), AL 103, 886.

strasbourgeois¹⁴. L'implication et les efforts déployés par ce dernier pour développer les études de langues orientales et les ressources documentaires jusqu'à son départ pour Paris en 1924 ne produisent toutefois que des résultats très limités. Abel Juret (1872-?), qui lui succède, relève en 1926 le manque d'homogénéité de la bibliothèque et déplore que les lacunes identifiées dans les collections constituées par les prédécesseurs allemands n'aient pu être comblées faute de ressources, et de renvoyer « celui qui veut travailler à Strasbourg dans le domaine des langues de l'Extrême-Orient [à] la bibliothèque nationale et universitaire, qui offre des ressources considérables¹⁵ ».

Dans le domaine de l'Antiquité, l'Institut d'égyptologie, l'un des fleurons de l'université impériale allemande, riche d'une collection d'antiques d'environ 2 000 objets, pendant archéologique à la collection papyrologique de la KULBS¹⁶, est repris et dirigé de 1919 à 1948 par Pierre Montet (1885-1966). En 1926, ce dernier loue la qualité des ressources documentaires dont il hérite : « il faut aller au Caire, dans la bibliothèque de l'Institut français, pour trouver une plus riche collection d'ouvrages d'égyptologie, aussi aisément accessible » ajoutant, en élargissant le propos aux autres bibliothèques, que « les ressources qu'offre Strasbourg [...] ne sont pas renfermées dans les limites de l'Institut. Les Instituts de papyrologie et d'archéologie grecque, d'histoire ancienne et de langues sémitiques [...] sont à Strasbourg merveilleusement outillés¹⁷ ». Des collections photographiques, d'estampages d'inscriptions et de moulages complètent en outre l'apparat pédagogique dans la logique des dispositifs mis en place pour les disciplines archéologiques et d'histoire de l'art dans le derniers tiers du XIX^e siècle.

De son passage au Caire, au retour de la fouille de Byblos au Liban en 1923, Pierre Montet ramène à Strasbourg « trois caisses de vases d'albâtre et de schiste » exhumés en 1913-1914 du site d'Abou Roach¹⁸. À partir de 1929, la

¹⁴ F. OLIVIER-UTARD, *Une université idéale...*, *op. cit.*, p. 317-318 ; Edgard WEBER, « Arabe (langue et littérature) », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 35-36 ; Guillaume DUCOEUR, « Langues orientales », dans *Ibid.*, p. 308-309.

¹⁵ Abel JURET, « Institut de linguistique indo-européenne et des langues orientales », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, n° 2, décembre 1926, p. 49-50.

¹⁶ Sur la collection et l'institut d'égyptologie de Strasbourg : Frédéric COLIN, « Égyptologie », R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 177-178 ; *Idem*, « Collectionner les sources du savoir : les fonds égyptologiques », dans Roland RECHT et Joëlle PÏJAUDIER-CABOT (dir.), *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, catalogue de l'exposition (Strasbourg, 23 septembre 2017-25 février 2018), Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2017, p. 258-269. Sur le processus de constitution de la collection papyrologique de la KULBS : Frédéric COLIN, « Comment la création d'une « bibliothèque de papyrus » à Strasbourg compensa la perte des manuscrits précieux brûlés dans le siège de 1870 », *La Revue de la BNU*, n° 2, 2010, p. 25-47 ; Paul HEILPORN, « Papyrologie », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 403-404.

¹⁷ Pierre MONTET, « L'Institut égyptologique », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, n° 5, mars 1926, p. 171-174.

¹⁸ *Ibid.*

collection de l'Institut d'égyptologie s'enrichit encore d'une collection d'environ 800 négatifs et positifs sur verre documentant la fouille du site de Tanis dirigée par le même Montet et d'un important matériel archéologique, dont une statue colossale en diorite de Ramsès II, portant le nombre total d'objets antiques conservés à près de 3 000 à la veille de la Seconde Guerre mondiale¹⁹ tandis que la bibliothèque complète ses ressources francophones.

Un second pôle à dominante historique incluant pour partie l'Orient se décline durant l'entre-deux-guerres au sein de l'Institut d'histoire des religions créé *ex-nihilo* en 1919 à la Faculté des lettres pour faire un contrepoids laïc aux deux facultés de théologie²⁰. Le premier titulaire de la chaire, Prosper Alfaric (1876-1955), est un spécialiste du christianisme antique et de la gnose manichéenne. Il dote l'institut d'une bibliothèque qui atteint dès 1923 « plusieurs milliers de livres [...] de toute provenance²¹ ». À côté d'une collection de monographies et de sources d'usage courant y figurent, selon la description qu'il en donne, « les publications [...] qui étudient l'ensemble des religions » ; d'un côté « celles qui se rapportent aux religions non chrétiennes des sauvages, des demi-civilisés, des grands peuples de l'antiquité classique », de l'autre « celles qui concernent le Judaïsme et le Christianisme antique, médiéval et moderne »²². Marcel Simon (1907-1986), le successeur d'Alfaric après 1945, louera les efforts de ce dernier pour faire de la bibliothèque de l'institut « un remarquable instrument de travail », grâce notamment à une coordination des achats avec les bibliothèques des facultés de théologie²³. Prosper Alfaric prend également l'initiative originale de constituer un musée d'étude grâce à des dépôts de près de 280 objets originaires d'Égypte, de Grèce, d'Inde, de Birmanie, de Chine et du Japon provenant des musées Guimet, du Louvre et de Saint-Germain-en-Laye. Les traces de ce musée d'étude disparaissent avec la Seconde Guerre mondiale²⁴.

¹⁹ Jean LECLANT et Paul BUCHER, « La collection de l'Institut d'égyptologie de l'Université de Strasbourg », *Bulletin de la Société académique du Bas-Rhin, 1953-1956*, p. 100-109 ; Jean LECLANT, « La collection de l'Institut d'égyptologie de l'Université de Strasbourg », *XXV^e Congrès international des orientalistes*, Moscou, août 1960, t. 1, p. 74-75 ; *Idem*, « Une longue tradition d'égyptologie », *Saisons d'Alsace*, n° 111, printemps 1991, p. 75-83.

²⁰ F. OLIVIER-UTARD, *Une université idéale...*, *op. cit.*, p. 322-323 ; Marcel SIMON, « Une originalité de l'Université de Strasbourg : la chaire d'histoire des religions », dans Georges LIVET et Charles-Olivier CARBONNEL (dir.), *Au berceau des Annales. Le milieu strasbourgeois. L'histoire en France au début du XX^e siècle*, actes du colloque de Strasbourg (11-13 octobre 1979), Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1983, p. 59-63.

²¹ Prosper ALFARIC, « Institut d'histoire des religions », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, n° 1, novembre 1923, p. 1-2.

²² *Ibid.*

²³ Marcel SIMON, introduction à : Ascar HOGHOUGH, *Catalogues critique des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, Strasbourg, Publications de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, 1964, p. XV-XVII.

²⁴ Guillaume DUCOEUR, « Prosper Alfaric, Sylvain Lévi et le premier musée asiatique de Strasbourg durant les Années folles », dans *Histoire d'objets extra-européens : collecte, appropriation, médiation*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion,

Du côté de la Bibliothèque régionale et universitaire élevée au rang de bibliothèque nationale et universitaire en 1926²⁵, une étude détaillée sur les acquisitions ordinaires d'*orientalia* manque encore. On relève cependant, pour l'entre-deux-guerres, deux acquisitions exceptionnelles.

La première est l'achat, en 1922, de la bibliothèque du médecin, explorateur et diplomate français en Asie du Sud-Est Jules Harmand (1845-1921). Composée de 660 ouvrages et d'une dizaine de cartes de l'Indochine française, elle permet, selon l'administrateur de la bibliothèque Ernest Wickersheimer, de rattraper quarante ans d'acquisitions « perdues » dans le domaine des « questions coloniales » et de présenter aux Alsaciens redevenus français les bienfaits de la « mission civilisatrice » de la France républicaine²⁶. La seconde intervient en 1930. Par l'entremise du doyen de la Faculté des lettres, puis recteur, Christian Pfister (1857-1933), la Bnu intègre 2 130 volumes de la bibliothèque de l'orientaliste Marius Fontane (1838-1914) léguée par sa veuve à l'université de Strasbourg, dont un nombre important d'ouvrages sur le canal de Suez²⁷.

Seconde Guerre mondiale et après-guerre

Durant la Seconde Guerre mondiale, la situation de l'université et des bibliothèques universitaires, y compris la Bnu, est duale. D'un côté, l'université française et la Bnu se transfèrent, en septembre 1939, avec l'essentiel de leurs collections à Clermont-Ferrand dans le cadre de l'évacuation générale de la population et des administrations des territoires frontaliers de l'Est de la France ; de l'autre, l'État nazi fait main basse sur les équipements et infrastructures de ces dernières restées à Strasbourg dans le cadre de l'Annexion de fait de l'Alsace et de la Moselle au III^e Reich, et érige une Reichsuniversität Strassburg destinée à favoriser la germanisation des départements annexés et à constituer un modèle d'université nazie²⁸, non sans exiger également, et obtenir

2021, en ligne : <<http://books.openedition.org/irhis/6179>> (généré le 01 juillet 2021).

²⁵ Sur la question du statut de la Bnu après 1918, voir l'étude de Julien GUESLIN, « Que faire d'une bibliothèque allemande ? La longue gestation de la BNU après 1918 », *La Revue de la Bnu*, n° 14, 2016, p. 96-105.

²⁶ Archives de la Bnu, dossier de l'acquisition de la bibliothèque de Jules Harmand ; Alexandre KOEBEL, « L'Indochine à la BNU : le fonds Jules Harmand », *La Revue de la Bnu*, n° 11, 2015, p. 84-91. Les archives de Jules Harmand sont acquises à la même époque par l'université nord-américaine de Cornell.

²⁷ Laurence BUCHHOLZER, « De l'Allemagne à la France 1918-1939 », dans F. BARBIER (dir.), *Bibliothèques, Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 259-290 ; Archives de la Bnu, rapport sur le fonctionnement de l'établissement en 1930.

²⁸ Sur la Reichsuniversität : Rainer MÖHLER, *Die Reichsuniversität Strassburg 1940-1944. Eine nationalsozialistische Musteruniversität zwischen Wissenschaft, Volkstumspolitik und Verbrechen*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 2020. Sur l'Université de Strasbourg repliée à Clermont-Ferrand : Léon STRAUSS, « L'Université de Strasbourg repliée. Vichy et les Allemands », dans André GUESLIN (dir.),

en 1941, le retour à Strasbourg des collections des bibliothèques précédemment évacuées²⁹. À la Reichsuniversität, un Séminaire de langue et d'histoire du Proche-Orient (Seminar für Sprache und Geschichte des Vorderen Orient) conçu comme une composante d'un Grand séminaire d'histoire ancienne et d'antiquité (Gross-Seminar für Frühgeschichte und Altertumskunde) incluant les études orientales, l'indologie et les études celtiques est projeté mais ne se réalise finalement pas, à l'inverse du Séminaire d'études religieuses comparées (Seminar für Vergleichende Religionswissenschaft) qui est effectif.

Dans son exil à Clermont-Ferrand, l'université française de Strasbourg repliée maintient quant à elle un enseignement de l'arabe au sein de la Faculté des lettres mais la guerre brise pour un temps la dynamique de l'orientalisme, notamment sa composante philologique, déjà affaiblie durant l'entre-deux-guerres.

Au lendemain du conflit, les études orientalistes, à l'exception de l'égyptologie et de l'histoire des religions, mettent un peu plus d'une décennie à se reconstituer comme le souligne en 1964 le doyen de la Faculté des lettres, Marcel Simon, non sans ironie s'agissant de la notion de « discipline de luxe³⁰ » :

Parmi les spécialités ainsi traitées en parents pauvres – d'aucuns diraient disciplines de luxe : luxe et pauvreté sont en l'occurrence paradoxalement synonymes – l'orientalisme figure en bonne place. [...] Il existait encore en 1920 à notre Faculté des Lettres une section d'orientalisme assez étoffée. Elle a été peu à peu démantelée par la suite, au hasard de départs pour Paris, de mises à la retraite, de transformations de chaires. En 1945, à peu près rien ne subsistait, sauf l'Égyptologie. Si nous avons estimé pouvoir et devoir reconstruire l'édifice pièce par pièce, ce n'est pas pour des considérations de prestige local. C'est essentiellement parce que sur les rayons de la Bibliothèque Nationale et Universitaire d'innombrables volumes, se rapportant à ces spécialités, attendaient que quelqu'un vînt en secouer la poussière et les remettre en circulation. Il était inadmissible qu'on laissât en friche des secteurs aussi importants et d'une telle richesse...

Les facs sous Vichy. Étudiants, universitaires et universités de France pendant la Seconde Guerre mondiale. Actes du colloque des Universités de Clermont-Ferrand et de Strasbourg - novembre 1993, Clermont-Ferrand, Publications de l'Institut d'Études du Massif Central - Université Blaise-Pascal, 1994, p. 87-112. Sur la Bnu durant la Seconde Guerre : Catherine MAURER, « La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) : deux bibliothèques, dans et hors Strasbourg », dans F. BARBIER (dir.), *Bibliothèques, Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 291-307.

²⁹ Alphonse IRJUD, « Une curieuse chasse au trésor », *Saisons d'Alsace*, n° 114, hiver 1991-1992, p. 79-94.

³⁰ Marcel SIMON, introduction à : A. HOGHOUGH, *Catalogues critique des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, *op. cit.*, p. XV-XVII. Disciplines de luxe : en allemand *Luxus Wissenschaften*, terme employé avant 1918 pour désigner les disciplines enseignées non sanctionnées par un diplôme. Les disciplines orientalistes en faisaient partie. Voir Wilhelm SPIEGELBERG, « Die orientalischen Studien an der deutschen Universität Strassburg », *Elsass-lothringen*, Sondeheft der Zeitschrift Deutsches Vaterland, Jänner-Februar 1922, p. 47-49.

Une lente renaissance de l'enseignement des langues et civilisations orientales à l'université

Il faut ainsi attendre 1955 pour voir le rétablissement d'une charge de cours d'arabe, assurée par un enseignant du secondaire, et la création d'une chaire de littérature juive postbiblique occupée par André Neher (1914-1988) ; puis les années 1960 pour voir les trois grandes langues islamiques reprendre leur place dans les enseignements de la Faculté des lettres qui se déploie à présent sur le nouveau campus de l'Esplanade. Un Institut d'études arabes et islamiques est institué en 1961, confié à Toufic Fahd, suivi, en 1964, d'un Institut d'études turques dirigé par René Giraud (1906-1968), auquel succède en 1968 Irène Melikoff (1917-2009)³¹. En 1964 est également fondé un Institut d'études persanes confié à Ascar Hoghoughi qui publie la même année le catalogue des manuscrits persans de la Bnu³². Les études indiennes renaissent également, en 1962, avec la venue de Charles Malamoud et la création d'un Institut de civilisation indienne rebaptisé Institut d'études sud-asiatiques en 1982³³.

Ces instituts reconstituent chacun une bibliothèque en partie grâce à des apports d'autres instituts ayant eux même hérité des collections de l'Institut de linguistique indo-européenne et des langues orientales des années vingt. La modestie des moyens financiers consacrés aux achats de livres est en partie compensée par des dons et des legs. Ainsi, la bibliothèque de persan obtient-elle dès sa création plusieurs dons des autorités ministérielles et universitaires de Téhéran (près de 2 000 volumes). En 1971, elle bénéficie également d'un legs de la famille de l'orientaliste français Henri Massé décédé en 1969.

La bibliothèque de l'Institut d'études turques s'enrichit pour sa part, dans les années 1960, par l'entremise de René Giraud semble-t-il, d'une collection particulièrement précieuse de 72 manuscrits anciens – 63 *codex* et 9 petits fragments – en langues arabe, turque et persane dont un certain nombre d'exemplaires de luxe richement enluminés³⁴.

³¹ Georges LIVET, « Strasbourg et la turcologie », *Turcica, Revue d'études turques*, n° XV, 1983, p. 13-30.

³² A. HOGHOUGH, *Catalogues critique des manuscrits persans...*, *op. cit.*, p. XV-XVII.

³³ Le directeur de 1972 à 1984 est Gérard Fussman (1940-2022), par la suite professeur au Collège de France (chaire d'histoire du Monde indien). Gérard FUSSMAN, « Les études indiennes à Strasbourg », *Nouvelles de l'Inde*, n° 240, janvier-février 1983, p. 9-11. Son successeur est Boris Oguibenine. Cet institut disparaît au début des années 2010.

³⁴ L'absence d'archives connues à ce jour empêche de déterminer la provenance exacte du fonds et les conditions de son entrée dans la bibliothèque de l'institut d'études turques. Voir le catalogue accompagné d'une introduction établi par Stoyanka KENDEROVA, *Catalogue des manuscrits orientaux du Département d'études turques de l'Université de Strasbourg*, Rome/Paris, Istituto per l'Oriente C. A. Nallino/CNRS Mondes iraniens et indiens, 2009.

Un second mouvement de développement des études des langues orientales, extrême-orientales cette fois-ci, se déroule deux décennies plus tard avec la création d'un Institut d'études japonaises en 1986 et d'un Institut d'études chinoises en 2009 dotés chacun d'une bibliothèque d'enseignement.

Fonds	Nombre de documents (estimations)
Études arabes	6 300 volumes + 28 ml de périodiques
Études persanes	8 000 volumes + 13 ml de périodiques
Études turques	10 000 volumes + 35 ml de périodiques
Études hébraïques et juives	4 000 volumes + 11 ml de périodiques
Études indiennes	1 900 volumes
Études chinoises	10 500
Études japonaises	8 000 volumes + 7 ml de périodiques
Total	environ 48 700 volumes et 94 ml

Tab. 1 : les collections en langues orientales de l'Université de Strasbourg en 2021³⁵ (ml = mètres linéaires).

Nouvelles dynamiques en archéologie et en histoire de l'Orient (bibliothèques de l'université)

L'Institut d'égyptologie s'enrichit sous le mandat de Jean Leclant (1920-2011) entre 1953 à 1963 de collections de céramiques et d'objets provenant de ses fouilles nubiennes³⁶. La bibliothèque se retrouve toutefois confrontée dans les années 1970 et 1980, à l'instar des autres bibliothèques des sciences humaines et sociales, à la « misère des bibliothèques universitaires³⁷ ».

Une nouvelle dynamique d'acquisitions s'enclenche néanmoins à partir de 1996 avec l'intégration des bibliothèques d'archéologie et d'histoire de l'Université Marc Bloch – alors l'une des trois universités strasbourgeoises avant leur fusion en 2009 – dans le Service Commun de la Documentation et, surtout, par la structuration en 2001 des disciplines de l'Antiquité en Unité Mixte de Recherche (UMR 7044 Études des civilisations de l'Antiquité)³⁸, ce qui

³⁵ Source : Nicolas Di Meo, service des bibliothèques de l'Université de Strasbourg (SBU). Ces fonds sont destinés à être regroupés en une future bibliothèque des langues orientales qui inclura également les fonds néo-helléniques et slaves.

³⁶ J. LECLANT et P. BUCHER, « La collection de l'Institut d'égyptologie de l'Université de Strasbourg », *op. cit.*, ; J. LECLANT, « La collection de l'Institut d'égyptologie de l'Université de Strasbourg », *op. cit.*

³⁷ Anne-Marie BERTRAND et YVES ALIX, « III. Les bibliothèques aujourd'hui », dans Anne-Marie BERTRAND (dir.), *Les bibliothèques*, Paris, La Découverte, 2015, p. 45-66.

³⁸ Aujourd'hui UMR 7044 Archimède.

a pour effet de dégager de substantielles marges de manœuvre financières pour l'acquisition d'une documentation de niveau recherche. En 2007, les huit bibliothèques d'instituts relevant des sciences de l'Antiquité, alors disséminées dans le Palais universitaire, fusionnent au sein d'un nouvel équipement scientifique et documentaire : la Maison Interuniversitaire des sciences de l'Homme – Alsace (MISHA)³⁹.

En font partie pour le domaine oriental, en plus de celle d'égyptologie, les bibliothèques des instituts de papyrologie, d'histoire et d'archéologie de l'Orient ancien et d'art et d'archéologie de Byzance créées dans les années 1960. La bibliothèque d'Orient ancien comprend notamment un fonds légué par Daniel Schlumberger (1904-1972), directeur successivement de la Délégation archéologique française en Afghanistan (1945-1964) et de l'Institut français d'archéologie de Beyrouth (1967-1972) et professeur à l'Université de Strasbourg de 1955 à 1967.

Intègre également la MISHA, en 2007, le fonds documentaire de l'archéologue Jacqueline Pirenne (1918-1990) décédée à Strasbourg : ses archives au sein de l'UMR 7044, sa bibliothèque d'environ 900 ouvrages dans la bibliothèque commune des sciences de l'Antiquité. Ce fonds documente principalement l'histoire, l'archéologie et l'épigraphie du Yémen et de l'Éthiopie.

L'Institut d'histoire des religions poursuit quant à lui, après 1945, une orientation pédagogique et de recherche dans le domaine du judaïsme ancien et du christianisme primitif sous l'égide des professeurs Marcel Simon (1907-1986) et François Blanchetière ; s'élargit à la religion égyptienne et syro-phénicienne et au comparatisme avec les professeurs Françoise Dunand et Jean-Marie Husser, et bientôt, à partir de 2003, aux religions de l'Inde védique et de l'Iran préislamique avec Guillaume Ducoeur. La bibliothèque de l'institut rassemble en 2016, à la veille de son intégration dans une bibliothèque commune de recherche d'histoire, un fonds de 13 000 ouvrages et revues spécialisées dans l'étude comparée des religions et l'approche anthropologique des faits religieux, concernant notamment les polythéismes antiques du bassin méditerranéen, le judaïsme ancien, le christianisme et l'islam, les religions iraniennes, indiennes et chinoises.

³⁹ Sur la création de la MISHA : Alain CHAUVOT, « Genèse d'un projet », <misha.fr/websites/misha/documents/MISHA/GeneseMisha__AlainChauvot.pdf> (consulté le 1^{er} mars 2021) ; sur l'aspect documentaire : Claude LORENTZ, « Accompagner la recherche en sciences de l'Antiquité. Les bibliothèques d'histoire ancienne et d'archéologie de l'Université Marc Bloch et la Maison interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace : perspectives et écueils », *Bulletin de la Société des Amis des Universités de l'Académie de Strasbourg*, n° 59, 2005, p. 103-117.

Un tableau contrasté à la Bnu

À la Bnu, après une période de relèvement, d'estimation des collections détruites ou endommagées durant la guerre et de restructuration du bâtiment, les années 1960 sont marquées par une certaine opulence grâce au versement des indemnités de dommages de guerre. Ceux-ci permettent d'accorder une attention particulière aux fonds spécialisés orientaux, en lien avec la renaissance des instituts des langues orientales à l'université, mais aussi l'acquisition d'un fonds particulier⁴⁰.

Un effort particulier porte ainsi sur le développement des collections arabes (10 000 ouvrages), persanes et de sanskrit. Un accord avec l'université de Téhéran permet de faire cataloguer le fonds de manuscrits persans par le chargé d'enseignement accueilli à l'université par reprise complète du précédent catalogue de Samuel Landauer datant de 1881⁴¹.

Les indemnités de dommages de guerres permettent aussi l'achat, en 1961, du fonds – manuscrits et bibliothèque – de l'égyptologue Étienne Drioton (1889-1961)⁴² qui augmente considérablement (5 000 volumes) les outils de recherche de l'égyptologie strasbourgeoise. Par ailleurs, le fonds de l'écrivain et diplomate français Arthur de Gobineau (1816-1882) acquis en 1904, qui comprend une dimension orientale, bénéficie également de recherches et de la publication par Lily Greiner de plusieurs études et du catalogue des documents constitutifs du fonds⁴³.

Les années 1970-1980 sont en revanche marquées par un décrochage des crédits documentaires, mais l'étude précise de ses incidences sur les collections orientales reste à mener.

Bien plus tard, la collection d'objets d'archéologie orientale de de la Bnu s'enrichit sensiblement grâce à la donation, en 2018-2020, de 69 objets originaux de la collection personnelle du professeur Jean-Louis Huot, spécialiste de la Mésopotamie ancienne. Dans le domaine de la sinologie également, la bibliothèque bénéficie en 2014 du legs de la bibliothèque du couple de sinologues Colette et Jean-Pierre Diény (1927-2014), soit environ

⁴⁰ Sur la Bnu après 1945 : Claude LORENTZ, « Le second après-guerre : Relèvement et restructurations (1945-1960) », dans F. BARBIER (dir.), *Bibliothèques, Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 309-340 ; Julien GUESLIN, « Entre "Métamorphoses" et crises de croissance (1959 - la fin des années quatre-vingt) », dans *Ibid.*, p. 341-362 ; Christophe DIDIER, « Une période de mutations (1989-2015) », dans *Ibid.*, p. 363-375.

⁴¹ A. HOGHOUGH, *Catalogues critique des manuscrits persans...*, *op. cit.* ; Samuel LANDAUER, *Katalog der hebraischen, arabischen, persischen und tuerkischen Handschriften der Kaiserlichen Universitaets- und Landesbibliothek zu Strassburg*, Strasbourg, 1881.

⁴² Successivement Directeur général du Service des antiquités d'Égypte (1936-1952), conservateur en chef au musée du Louvre (1952-1957), professeur au Collège de France (1957-1961).

⁴³ Articles parus dans la revue *Études Gobiniennes* éditée entre 1966 et 1978.

6 000 ouvrages ayant trait à la langue et à la civilisation chinoises des périodes pré-impériale et impériale dont certains forts rares en France⁴⁴.

Une dimension orientaliste se retrouve également dans le vaste fonds – archives et bibliothèque – du philosophe Jacques Maritain (1882-1973) et de son épouse Raïssa (1883-1960) acheté en 2014 avec un concours exceptionnel de la Région Alsace⁴⁵. Les spiritualités d'Orient sont présentes notamment dans la correspondance entretenue par les Maritain avec des orientalistes dont certains, éminents, tels l'indianiste Olivier Lacombe et l'islamologue Henri Massignon, figuraient parmi les amis intimes du couple ; ou d'autres moins proches mais qui témoignent de l'intérêt du philosophe thomiste pour les religions et les mystiques orientales : Louis Gardet (1904-1986), Jean-Mohammed Abd-el-Jalil (1904-1979), Georges C. Anawati (1905-1994), Jean de Menasce (1902-1973)⁴⁶. Il convient également de noter la présence dans le fonds Maritain des archives personnelles (journal, manuscrits, photographies, publications) de l'assyriologue et traductrice Achsa Belkind (1905-1984)⁴⁷. Proche du couple Maritain, Achsa Belkind était la fille de Israël Belkind (1861-1929), figure historique du sionisme. Elle était par ailleurs cousine d'Avshalom Feinberg (1889-1917), ami de jeunesse de Jacques Maritain à Paris, mort dans le désert du Sinaï en 1917 lors d'une mission d'espionnage au profit des Britanniques et dont la correspondance est également présente dans le fonds⁴⁸. À cet égard, le fonds Maritain de la Bnu peut donc aussi être appréhendé aux prismes du croisement des mystiques occidentales et orientales, du dialogue interreligieux et des problématiques moyen-orientales contemporaines, notamment du sionisme⁴⁹. Mentionnons enfin l'acquisition récente par la Bnu d'un lot de manuscrits de l'écrivain iranien Sadegh Hedayat (1903-1951).

⁴⁴ Marie BIZAIS, « Passeurs de livres et de savoirs : le fonds légué par Jean-Pierre et Colette Diény à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg », à paraître.

⁴⁵ Claude LORENTZ, « Le fonds Jacques et Raïssa Maritain », *La Revue de la BNU*, n° 11, printemps 2015, p. 98-99.

⁴⁶ Sur les amitiés et collaborations intellectuelles entre Jacques Maritain et Louis Massignon, Louis Gardet et Olivier Lacombe voir le dossier publié dans *Recherches philosophiques. Revue de la Faculté de Philosophie de l'Institut Catholique de Toulouse*, t. III, 2007. Sur la rencontre Maritain-Lacombe voir la première partie de l'article de Benjamin GUÉRIN, « Olivier Lacombe et le Yoga. Rencontres durant l'entre-deux-guerres », *Cahiers Jacques Maritain*, n° 70, novembre 2015, p. 5-30. Sur Maritain et Massignon voir la correspondance éditée : Jacques MARITAIN et Louis MASSIGNON, *Correspondance, 1913-1962*, présentée, établie et annotée par François Angelier, Michel Fourcade et René Mougel, Paris, Desclée de Brouwer, 2020.

⁴⁷ Ce fonds n'est pas encore classé ni inventorié.

⁴⁸ Sur la famille Belkind, Avshalom Feinberg et les Maritain : Renée Neher-Bernheim, « Rencontre de deux personnalités d'Eretz Israël vers 1900-1920 : Aaron Aaronsohn et Absalom Feinberg », *Cahiers Jacques Maritain*, n° 23, octobre 1991, p. 2-18 et *Idem, Éclats d'une amitié. Avshalom Feinberg et Jacques Maritain*, Les Plans sur Bex, 2005.

⁴⁹ Inventaire général en ligne : <<https://www.bnu.fr/fr/services/nos-collections/le-fonds-maritain>>. Le fonds de manuscrits est en cours de traitement et les notices sont intégrées progressivement dans la base Calames : <<http://www.calames.abes.fr/pub/>>.

En guise de conclusion à ce panorama – encore très imparfait et lacunaire – des fonds documentaires orientalistes acquis dans les bibliothèques universitaires strasbourgeoises après 1918, on ne saurait omettre de mentionner un projet n’impliquant certes pas directement les bibliothèques mais dont la réalisation, si elle s’était produite, aurait sans nul doute eu un effet dynamisant sur le développement de leurs collections. Il s’agit du projet de « musée national d’antiquités orientales ». Initié en 1963 par André Parrot, conservateur en chef du département des Antiquités orientales du musée du Louvre, il entendait s’appuyer sur l’exceptionnel potentiel scientifique et muséographique de la ville (collections de l’université, de la Bnu, collection Gustave Schlumberger du musée archéologique) pour créer, avec le soutien du Louvre, un pôle muséal régional inédit. Après moult vicissitudes, le projet fut finalement abandonné en 1978 faute d’accord entre les partenaires sur une localisation et un financement⁵⁰. Plus de quarante ans après la tentative des années 1960-70, un nouveau projet de « musée de l’Orient » a été initié, en 2019, par la Bnu. Conçu en partenariat avec le musée du Louvre, l’université et les musées de Strasbourg, sera-t-il en mesure de lever le défi de la valorisation de ces collections régionales singulières ? Une étude de faisabilité livrable en 2025 devrait en définir les contours et les coûts⁵¹. Quelles que soient les conclusions, ce projet témoigne à son tour de l’exceptionnelle richesse des collections orientales présentes à Strasbourg, antiques, médiévales, modernes et contemporaines, documentant de vastes aires chrono-culturelles. Elles sont le fruit d’une histoire muséale et universitaire singulière née du croisement de préoccupations politiques, culturelles et scientifiques allemandes et françaises depuis 1871.

⁵⁰ Bernadette SCHNITZLER, « Un « musée national d’antiquités orientales » à Strasbourg ? Histoire d’un projet », *Revue d’Alsace*, n° 133, 2007, p. 505-511.

⁵¹ Voir les Dernières Nouvelles d’Alsace, 30 mai 2021 : <<https://www.dna.fr/culture-loisirs/2021/05/30/soutenue-par-le-louvre-la-bnu-aura-son-musee-de-l-orient>>.

AUX PORTES DE LA NATION

*UNE HISTOIRE « PAR EN BAS » DE LA FRONTIÈRE FRANCO-ALLEMANDE
(1871-1914)*

Benoît VAILLOT (position de thèse)

Cette thèse a bien sûr l'objectif premier de contribuer à l'histoire d'une frontière particulière dont on n'avait jamais retracé de façon exhaustive la naissance, la vie et la disparition. Il s'agit aussi, de façon plus générale, de contribuer à l'historiographie des frontières, un chantier scientifique particulièrement dynamique. Mais ce travail doctoral a aussi, et surtout, pour ambition de contribuer à une réflexion sur l'histoire sociale, culturelle et politique de la fin du XIX^e siècle et d'interroger, autrement que *par en haut*, ce que l'on appelle « l'État-nation ».

Au long de cette recherche transnationale, un fil rouge a guidé toutes les interrogations : celui de la construction des souverainetés et des identités nationales *par en bas*. La thèse est donc structurée autour de cette problématique centrale, cet *over-arching* argument : comment saisir le politique qui se construit au plus près des acteurs, sur le terrain, à la frontière même, dans les actes les plus quotidiens, parfois les plus banals, et quelquefois les plus inattendus ?

En d'autres termes, en quoi la frontière franco-allemande entre 1871 et 1914 est-elle un lieu privilégié qui permet à l'historien d'analyser la fabrique de la souveraineté et des identités nationales ? Pour répondre à cette question et analyser de façon pragmatique ces deux concepts abstraits, il a fallu non seulement recourir à une approche convoquant des objets relativement classiques pour étudier une frontière (le contrôle et la surveillance, la répression de la contrebande, la lutte contre l'espionnage, l'identification des personnes, *etc.*), mais aussi inventer des objets inédits (le sport, le tourisme, la mémoire de guerre ou encore l'environnement) qui permettent d'approfondir la réflexion.

La thèse se compose de trois parties : la première, chronologique, retrace toute l'histoire de cette nouvelle limite de souveraineté entre France et Allemagne, de sa création durant la guerre de 1870 jusqu'à sa disparition *de facto* lors des premiers combats de la Première Guerre mondiale. Les deux parties suivantes, thématiques cette fois-ci, proposent d'approfondir la problématique

de la souveraineté et des identités *par en bas*, en s'attachant à en explorer les contours de la façon la plus concrète. Ce plan s'explique principalement par la courte période étudiée. Il ne se passe que 43 ans entre la délimitation de la frontière et sa disparition. Le sujet se prêtait mal à une approche chronologique de bout en bout. Si un historien comme Peter Sahlins, par exemple, peut adopter une telle approche pour faire l'histoire de la frontière franco-espagnole, c'est parce qu'il la déploie sur près de trois siècles, et que des ruptures et des continuités s'y révèlent pertinentes¹.

Le plan adopté dans les deuxième et troisième parties est original, puisque les objets qui y sont étudiés n'émergent pas selon un canevas strictement chronologique. Ce choix s'est avéré le plus adéquat pour embrasser la totalité des thèmes abordés et pour ouvrir de nouveaux fronts historiographiques, centrés sur des objets de recherche pionniers. Pour autant, une approche contextuelle et chronologique reste absolument nécessaire car il ne saurait y avoir d'histoire sans récit. Cette démarche a donc été mise en œuvre dans la première partie de ce travail, ce qui a permis de distinguer trois temps forts dans l'histoire de la frontière franco-allemande :

- la période de délimitation et de démarcation, au début des années 1870, qui permet d'étudier la dialectique existante entre les négociations politiques internationales et les actions sur le terrain ;
- le temps où la frontière s'impose comme une ligne de séparation des nations à la fin du XIX^e siècle, avec une relecture des événements connus comme l'affaire Schnæbelé (1887) ;
- le temps des nouveaux défis qui émergent au début du XX^e siècle, et qui conduisent à une extension inédite du domaine de la souveraineté à la veille de la Première Guerre mondiale.

Au fil de cette première partie, nous mettons en évidence la succession de différents « régimes frontaliers » oscillant entre ouverture et fermeture, le phénomène de « durcissement » de la frontière, au sens figuré comme au sens propre, et la façon dont les populations locales se sont accommodées, ou non, de cette ligne imaginaire aux conséquences bien concrètes dans leur vie quotidienne.

Ce cadre chronologique et événementiel indispensable étant posé, c'est par une approche thématique et diachronique qu'il faut s'efforcer de saisir la complexité de la construction étatique et identitaire qui opère au plus près de la frontière. Cette approche a la vertu de mettre en évidence des phénomènes fortement liés à cette construction, mais rarement mis en rapport avec elle.

¹ Peter SAHLINS, *Boundaries. The Making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1989.

La deuxième partie se concentre sur la frontière franco-allemande comme laboratoire de la souveraineté. À travers les différents thèmes étudiés dans cette partie, nous avons eu à cœur de montrer comment la souveraineté s'est déployée de façon tangible, tout au long de la frontière. En mobilisant l'historiographie du contrôle et de la surveillance, c'est l'expérience anthropologique que constitue le franchissement qui a été restituée, et ce au niveau du poste-frontière, par voie terrestre ou ferroviaire, en plaine ou en montagne, de façon légale ou illégale – pour les hommes comme pour les animaux. Cela permet aussi d'esquisser une histoire sociale des agents dont la fonction est de policer la frontière : gendarmes, policiers, douaniers, qu'ils soient coiffés d'un casque à pointe, d'un bicorne ou d'un képi.

La question de la nationalité a aussi beaucoup occupé cette deuxième partie, en raison de l'importance fondamentale qu'elle revêt à toute frontière, puisqu'elle conditionne l'accès au territoire. Il s'est agi d'analyser cette dimension fondamentale à l'époque contemporaine en étudiant les stratégies déployées par les habitants de la frontière, qu'ils soient Français, Allemands, d'autres nationalité ou apatrides. La question s'est de toute façon imposée en raison de l'importance extraordinaire et unique dans l'histoire qu'a revêtue l'« option de nationalité » accordée par le traité de Francfort du 10 mai 1871, qui donnait aux ressortissants français, devenus Allemands, la possibilité de conserver leur nationalité au prix d'un départ définitif d'Alsace-Lorraine. L'application pratique de cette disposition juridique a provoqué de nombreux problèmes au regard de la nationalité et a bouleversé la démographie des territoires contigus à la frontière. Il aurait été difficile d'étudier une telle question en l'intégrant dans un récit chronologique englobant, même si les évolutions du droit de la nationalité et de la police des étrangers de part et d'autre sont retracées avec précision.

L'étude de l'empreinte écologique de la frontière franco-allemande n'aurait pas pu non plus s'inscrire facilement dans un récit chronologique. L'étude de la souveraineté sous l'angle de l'histoire environnementale permet d'observer que la nature, la faune et la flore, n'échappent pas à la puissance de l'État. Il a fallu innover et considérer les différents types d'espaces naturels traversés par la frontière, les forêts tout particulièrement, et « inventer » des sources. Ce faisant, nous ne nous sommes pas éloignés du récit central consacré à la construction de la souveraineté et des identités nationales, puisque nous avons démontré comment les politiques de sylviculture mises en œuvre par les gardes-forestiers français et allemands avaient renforcé la signification de la frontière comme limite nationale et transformé la nature pour la conformer à un idéal national². Les arbres, les fleurs et les animaux sont des acteurs non

² Cette dimension a été approfondie dans le cadre d'une recherche postdoctorale Labex SMS à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, menée au sein du laboratoire Framespa UMR 5136. Présentation du projet de recherche sur <www.ecoborders.hypotheses.org>.

humains qui performent la frontière, en raison des représentations dont ils peuvent faire l'objet en France et en Allemagne.

La troisième partie, quant à elle, se centre sur une thématique qui fait partie intégrante de la colonne vertébrale de cette recherche : l'appropriation de la nation et la construction du sentiment d'appartenance collective. Ce parti-pris nous a autorisé à approfondir l'étude de plusieurs objets qui n'auraient pas pu l'être de façon satisfaisante dans un récit plus classique.

Nous nous sommes donc intéressés à la frontière comme cadre d'appropriation de la nation, indépendamment de toute interférence de l'État, une fois encore aux ras des acteurs, et dans une perspective d'histoire sociale, culturelle et politique. Nous avons cherché à assouvir le fantasme de l'historien qui travaille sur les identités collectives : sonder le cœur et les reins, appréhender le sentiment d'appartenance d'hommes, de femmes et d'enfants aujourd'hui disparus. À travers l'étude de plusieurs activités particulièrement porteuses de sens, nous avons approché au plus près des corps et des esprits. Cette approche peut paraître déconcertante, car l'analyse s'est concentrée sur la conquête sportive et touristique des Vosges qui revêt, à la fin du XIX^e siècle, une dimension éminemment politique et patriotique ; et à travers la mémoire de la guerre de 1870, qui s'incarne dans la création de lieux de mémoire et le développement d'un tourisme de champs de bataille le long de la frontière.

Ces deux exemples sont pertinents pour analyser les phénomènes qui nous ont préoccupés tout au long de cette recherche à une échelle infra-politique, à travers les pratiques quotidiennes et banales où, sans intervention de l'État, par l'action d'acteurs privés et locaux, l'espace est bel et bien nationalisé par les habitants. Les associations françaises et allemandes de sport, de tourisme et de souvenir ont ainsi puissamment contribué à renforcer symboliquement la frontière. Cette dernière partie permettait enfin de mieux comprendre l'articulation des identités collectives, régionale et nationale, et restituer la pluralité de sens que revêtent à l'époque des mots que l'on croit facile à appréhender comme « patrie », « nation », « *Heimat* » ou encore « *Vaterland* ».

Tout au long de cette thèse, nous nous sommes attachés à étudier *la* frontière à travers *une* frontière. Les différentes dynamiques intéressant la souveraineté et l'identité nationale que l'on saisit à la frontière franco-allemande de 1871 se retrouvent en effet, à l'époque contemporaine, dans d'autres configurations frontalières. La spécificité et l'intérêt de ce cas d'espèce résident sans doute dans le fait qu'il les rassemble dans un même espace et dans une temporalité resserrée : on a, en quelque sorte, affaire à un concentré, à un précipité de frontière et, dans cette mesure, ce sujet revêt un intérêt qui dépasse les seules histoires nationales française et allemande.

Non seulement la frontière franco-allemande a constitué un laboratoire de la souveraineté où ont été expérimentés des dispositifs ultérieurement étendus aux autres frontières de France et d'Allemagne. Mais, plus encore, la plupart de ces dispositifs seront appliqués à l'ensemble des frontières européennes au cours du xx^e siècle. À bien des égards, cette frontière porte en elle les germes des profondes transformations que connaîtront la souveraineté et l'identité nationale après la Première Guerre mondiale.

La thèse est accompagnée d'un site internet³ qui propose aux lecteurs d'entrer dans le cabinet du chercheur. Il donne accès à une base de données des incidents survenus à la frontière franco-allemande entre 1871 et 1914⁴, ainsi qu'aux sources qui ont permis sa constitution et qui ont été mobilisées tout au long de la thèse. Le site rassemble par ailleurs une collection de cartes postales de la frontière, une sélection de cartes anciennes ainsi qu'un atlas historique réalisé au cours de la recherche doctorale.

La thèse, dirigée par M. Pieter M. Judson, professeur d'histoire contemporaine à l'Institut Universitaire Européen, et M^{me} Catherine Maurer, professeure d'histoire contemporaine à l'Université de Strasbourg, directrice de l'équipe ARCHE, a été soutenue à Florence le 8 octobre 2022, devant un jury composé des membres suivants : M^{me} Lucy Riall, professeur des universités à l'Institut Universitaire Européen, et M. Jakob Vogel, professeur des universités à Sciences Po Paris et directeur du Centre Marc Bloch (président).

³ <www.border1871.eu>.

⁴ <www.border1871.eu/database>.

RÉSUMÉS DES ARTICLES DU DOSSIER « L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR.
UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE »

L'architecte et le tissu ou comment le décor textile a participé à la notion d'unité décorative dans les intérieurs au XVIII^e siècle —

L'unité de l'art au sein de l'architecture est souvent considérée comme une invention dans le contexte des avant-gardes de la fin du XIX^e siècle lorsque le bâtiment et son mobilier ont été présentés comme une œuvre totale. Dans une certaine mesure cette réflexion a été amorcée au XVIII^e siècle, lorsque les architectes ont interrogé la notion de distribution intérieure et l'idée d'une décoration globale en intégrant le mobilier dans la conception architecturale. Les traités théoriques diffusent des modèles d'intérieurs où sont mis en valeur l'adéquation du décor mural et du mobilier. Dans la conception d'ensemble décoratif, les revêtements textiles connaissent un emploi de plus en plus important grâce aux préconisations des architectes et à l'intervention des tapissiers dans l'ameublement. Les architectes Germain Boffrand et Jean-François Blondel ont accordé une attention nouvelle aux étoffes et à leur harmonie avec l'architecture. Au même moment, l'importance prise par les tapissiers dans l'aménagement des intérieurs est révélatrice de la place prépondérante des étoffes pour l'ameublement et le décor des intérieurs, réaménagés régulièrement dans les demeures les plus luxueuses. La comparaison entre les préconisations théoriques des architectes et les archives du magasin des étoffes au Garde-Meuble de la Couronne donne un aperçu de l'importance progressive accordée au textile dans les appartements de la monarchie française. L'intervention des tapissiers, les commandes aux manufactures et les achats aux marchands-merciers parisiens sont révélateurs d'une nouvelle conception décorative défendue par les architectes dont la mode se propage dans les intérieurs de la Couronne, puis des élites.

Aziza Gril-Mariotte est professeure en histoire de l'art à l'Université d'Aix-Marseille.

Architects and Fabrics: How Textile Decoration contributed to the Emergence of the Notion of Decorative Unity in 18th Century Interior Design — It is often considered that the late 19th century avant-garde movements invented the notion of unity of art in architecture, presenting the building and its furniture as a total art work. To some extent, this idea had already emerged in the 18th century, when architects started exploring the notions of interior distribution and overall decoration by integrating furniture into their architectural vision. Theoretical treatises described interiors in which wall decoration matched the furniture. Textile coverings were increasingly used to create a decorative ensemble, in line with the recommendations of architects and thanks to the role now played by upholsterers in interior design. Architects Germain Boffrand and Jean-François Blondel paid new attention to fabrics and to the harmony between fabrics and the architecture. At the same time, the new importance given to upholsterers in interior design reflected the central place fabrics were acquiring in the furnishing and decoration of interiors, which were regularly redesigned in the most luxurious mansions. The comparative study of architects' theoretical recommendations and of the archives of the cloth store at the *Garde-Meuble de la Couronne* suggests the increasing importance of fabrics in the apartments of the French monarchy. The use of upholsterers, the orders made to factories and the purchases from Parisian *marchands-merciers* reveal the emergence of a new decorative conception defended by architects, which spread to the interiors of the French Crown and then of the elite.

Aziza Gril-Mariotte is Professor in art history at the University of Aix-Marseille.

Architekten und Stoffe: Wie die Textildекoration zur Entstehung des Begriffs der dekorativen Einheit in der Innenarchitektur des 18. Jahrhunderts beitrug — Es wird oft angenommen, dass die Avantgarde-Bewegungen des späten 19. Jahrhunderts den Begriff der künstlerischen Einheit in der Architektur erfunden haben, indem sie das Gebäude und sein Mobiliar als Gesamtkunstwerk darstellten. In gewisser Weise war diese Idee jedoch bereits im 18. Jahrhundert entstanden, als Architekten begannen, die Begriffe der Innenraumaufteilung und der Gesamtdекoration zu erforschen, indem sie Möbel in ihre architektonische Konzeption integrierten. In theoretischen Abhandlungen wurden Innenräume beschrieben, in denen die Wanddecoration auf die Möbel abgestimmt war. Textile Bezüge wurden nun immer häufiger verwendet, um ein dekoratives Ensemble zu schaffen, auf Grundlage der Empfehlungen von Architekten und Einflussnahmen von Tapezierern-Dekorateuren. Die Architekten Germain Boffrand und Jean-François Blondel schenken den Stoffen und der Harmonie zwischen Stoffen und Architektur eine neue Aufmerksamkeit. Gleichzeitig spiegelt die gewachsene Bedeutung der Tapezierer-Dekorateure in der Innenarchitektur den zentralen Platz wider, den die Stoffe bei der Einrichtung und Dekoration der Innenräume einnahmen, die in den luxuriösesten Villen

regelmäßig umgestaltet wurden. Der Vergleich zwischen den theoretischen Vorstellungen der Architekten und den Archiven des Tuchlagers im Garde-Meuble de la Couronne zeigt die zunehmende Bedeutung von Stoffen in den Appartements der französischen Monarchie. Die Eingriffe von Tapezierern-Dekorateurs, die Aufträge an Fabriken und die Einkäufe bei den Pariser *merchants-merciers* zeugen von der Entstehung eines neuen Dekorationskonzepts, das von den Architekten verteidigt wurde und sich auf die Innenräume der französischen Krone und schließlich der Elite ausweitete.

Aziza Gril-Mariotte ist Professorin für Kunstgeschichte an der Université d'Aix-Marseille.

* * *

Le jardin arboré : un écrin pour l'immeuble, à travers des exemples en Alsace — André Chastel précisait que le champ d'intervention de l'inventaire des richesses artistiques de la France s'étendait de « la cathédrale à la petite cuillère ». Aujourd'hui, la villa est associée à son parc. Son analyse inclut progressivement le relevé des essences végétales. La présence d'une des plus conséquentes pépinières européennes en Alsace, les pépinières Baumann de Bollwiller fondées vers 1735 a permis la création de nombreux parcs et jardins tout au long du XIX^e siècle. Ceux-ci sont le reflet d'un art de vivre allant de pair avec l'architecture et la décoration des intérieurs. Les arbres deviennent ainsi de nouveaux matériaux décoratifs pour l'art des jardins permettant au parc arboré de sublimer l'architecture en lui offrant un écrin prestigieux. Le jardin est en outre pensé pour être vu depuis l'édifice faisant parfois preuve d'une cohérence étonnante entre la création architecturale et paysagère.

Cécile Modanese est docteure en histoire contemporaine et attachée de conservation du patrimoine.

Tree Gardens, Prestigious Settings to Sublime the Buildings. A Few Case Studies in Alsace — For André Chastel, an inventory of France's artistic riches would have to range "from the cathedral to the little spoon". Today, a villa cannot be studied apart from its park, and this includes surveying its plant species. Thanks to the presence of one of the most important European plant nurseries in Alsace, the Baumann plant nurseries founded in Bollwiller around 1735, many parks and gardens were created there throughout the 19th century. They reflected a new art of living that combined with architecture and interior design. Trees thus became new decorative materials, transforming parks into prestigious settings for the buildings. Gardens were also designed so as to be seen from the

buildings, sometimes revealing astonishing coherence between architectural creation and landscape design.

Cécile Modanese has a PhD in contemporary history and is a heritage conservation officer.

Baumgärten als Veredlungskulissen für Gebäude. Einige Fallstudien aus dem Elsass — André Chastel zufolge müsste eine Bestandsaufnahme der künstlerischen Reichtümer Frankreichs „von der Kathedrale bis zum kleinen Löffel“ reichen. Heute kann eine Villa nicht mehr ohne ihren Park betrachtet werden, und dazu gehört auch die Erfassung dessen Pflanzenarten. Dank der Präsenz einer der bedeutendsten europäischen Baumschulen, der um 1735 in Bollwiller gegründeten Gärtnerei Baumann, wurden im Elsass im Laufe des 19. Jahrhunderts zahlreiche Parks und Gärten angelegt. Sie spiegeln eine neue Lebenskunst wider, die Außen- und Innenarchitektur einbezog. Bäume wurden zu neuen Dekorationsmaterialien und machten die Parks zu repräsentativen Kulissen für die Gebäude. Die Gärten wurden auch so angelegt, dass man sie von den Gebäuden aus sehen konnte, was manchmal eine erstaunliche Kohärenz zwischen architektonischer Gestaltung und Landschaftsdesign ergab.

Cécile Modanese hat in Neuerer Geschichte promoviert und ist Beauftragte für die Erhaltung des kulturellen Erbes.

* * *

Une alternative à l'enseignement académique. La formation aux métiers de l'architecture dans les écoles des faubourgs bruxellois dans la deuxième moitié du XIX^e siècle — Au lendemain de l'Exposition de Londres, une série d'initiatives vise à améliorer la production décorative belge au moyen de l'organisation d'expositions périodiques et de la formation de collections d'objets d'arts industriels. C'est toutefois à travers l'enseignement dispensé dans les nouvelles *Écoles de dessin* créées dans les faubourgs de Bruxelles dans les années 1860, que l'alliance entre l'industrie, l'architecture d'intérieur et les arts appliqués révèle de nouvelles possibilités méthodologiques et opérationnelles. Cet article analyse comment, en prônant résolument l'idée de l'unité des arts, ces écoles contribuèrent à nourrir un projet complexe de réforme des arts appliqués dont le but ultime était de créer innovation et progrès.

Daniela N. Prina est docteur en histoire du design et de l'architecture et collaboratrice scientifique au laboratoire BATir, Université Libre de Bruxelles.

An Alternative to Academic Education. Architectural Training in the Schools of Brussels Suburbs in the Second Half of the 19th Century — Following the London Exhibition, Belgium sought to improve its decorative production through the organization of periodic exhibitions and the formation of industrial art collections. Yet it was in the new *Écoles de dessin* created in the suburbs of Brussels in the 1860s that industry, interior design and the applied arts best united to reveal new methodological and operational possibilities. This paper shows how, by firmly defending the idea of the unity of the arts, these schools provided the impetus for a complex reform of the applied arts, whose ultimate goal was to drive innovation and progress.

Daniela N. Prina has a PhD in design and architecture history and is a scientific collaborator at the research laboratory BATir, at the Free University of Brussels.

Eine Alternative zur akademischen Ausbildung. Die Architekturlehre in den Schulen der Brüsseler Vororte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Nach der Londoner Ausstellung versuchte Belgien, seine dekorative Produktion durch die Organisation regelmäßiger Ausstellungen und die Einrichtung von Industriekunstsammlungen zu verbessern. Neue methodische und operative Möglichkeiten wurden indessen dank der neuen *Écoles de dessin* erschlossen, die in den 1860er Jahren in den Brüsseler Vororten entstanden und in denen sich Industrie, Innenarchitektur und angewandte Kunst am besten vereinten. In diesem Beitrag wird gezeigt, wie diese Schulen durch ihr entschlossenes Eintreten für die Idee der Einheit der Künste den Anstoß für eine komplexe Reform der angewandten Künste gaben, deren wesentliches Ziel darin lag, Innovation und Fortschritt voranzutreiben.

Daniela N. Prina hat in Design- und Architekturgeschichte promoviert und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungslabors BATir an der Université Libre de Bruxelles.

* * *

L'art total en Norvège : l'exemple de la villa Devold (1905-1907) — La villa Devold (1905-1907), intégralement conçue par l'architecte Hagbarth Schytte-Berg, permet d'appréhender l'application du concept d'art total en Norvège au tournant du xx^e siècle. Les choix effectués dans les domaines de l'architecture, de l'aménagement intérieur et de l'ornementation répondent aux exigences associées à la commande et son contexte de réalisation, tout en assurant leur cohérence. Ils s'inscrivent ainsi dans un mode de vie bourgeois traditionnel tout en intégrant les idéaux et les esthétiques associés à l'Art nouveau. Leur

harmonisation repose sur le principe de simplicité et de sobriété, et sur deux thèmes décoratifs principaux : la nature et le patrimoine viking/médiéval norvégien. L'architecte apporte néanmoins une touche d'originalité grâce à une interprétation personnelle des ornements et des matériaux nationaux.

Laura Zeitler est doctorante en histoire de l'art et de l'architecture au laboratoire ARCHE UR3400, Université de Strasbourg.

Total Art in Norway: the Devold Villa (1905-1907) — The Devold Villa (1905-1907), which was designed in its entirety by architect Hagbarth Schytte-Berg, is a good illustration of the way the concept of total art was applied in Norway at the turn of the 20th century. The architect's choices in terms of architecture, interior design and decoration met the requirements set by the sponsor and the context of creation while ensuring overall coherence. They reflected a traditional bourgeois lifestyle while integrating Art nouveau ideals and aesthetic principles. Their harmony rested on the principles of simplicity and sobriety and on two main decorative subjects: nature and Norway's Viking/medieval heritage. The architect nevertheless added a touch of originality through a personal reinterpretation of national ornaments and materials.

Laura Zeitler is a PhD candidate in art and architecture history at the research unit ARCHE UR 3400, University of Strasbourg.

Totale Kunst in Norwegen: die Devold-Villa (1905-1907) — Die Devold-Villa (1905-1907), die in ihrer Gesamtheit vom Architekten Hagbarth Schytte-Berg entworfen wurde, ist ein gutes Beispiel dafür, wie das Konzept des Gesamtkunstwerks in Norwegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts angewandt wurde. Die Entscheidungen des Architekten in Bezug auf Architektur, Inneneinrichtung und Dekoration entsprachen den Anforderungen des Auftraggebers und dem Entstehungskontext und gewährleisteten eine Gesamtkohärenz. Sie spiegelten einen traditionellen bürgerlichen Lebensstil wider und nahmen zugleich die Ideale und ästhetischen Prinzipien des Jugendstils auf. Ihre Harmonie beruhte auf den Grundsätzen der Schlichtheit und Nüchternheit sowie auf zwei dekorativen Hauptthemen: der Natur und dem wikingsch/mittelalterlichen Erbe Norwegens. Der Architekt fügte jedoch durch eine persönliche Neuinterpretation nationaler Ornamente und Materialien einen Hauch von Originalität hinzu.

Laura Zeitler ist Doktorandin in Kunst- und Architekturgeschichte an der Forschungsinstitution ARCHE UR 3400 der Universität Straßburg.

* * *

Le catalogue de meubles d'Adolf Loos : entre réemploi et nouvel agencement — Les aménagements intérieurs d'Adolf Loos (1870-1933) en Europe offrent des systèmes complexes, colorés et richement aménagés. Il ne s'agit pas d'inventer de nouvelles formes mais de réemployer un vocabulaire déjà existant dans des associations originales de meubles et de décors empruntés à différents pays et périodes. Ces intérieurs présentent ainsi de réelles similitudes même s'ils correspondent à des programmes variés (villas privées et boutiques). Ce répertoire participe de sa définition de l'architecte qui doit répondre aux besoins des habitants dans une collaboration avec l'artisan qui est connaisseur des matériaux et des formes. Cet article revient sur le vocabulaire des intérieurs de Loos en ciblant certaines pièces et sur la circulation de sa conception de l'espace intérieur reprise et redéveloppée par ses élèves dans le monde.

Cécile Poulot est docteure en histoire de l'architecture et en études germaniques de l'Université Sorbonne Nouvelle et de l'Università della Svizzera italiana.

Adolf Loos's Furniture Repertoire: Reuse and New Combinations — The interior designs created by Adolf Loos (1870-1933) in Europe are complex, colorful, richly furnished systems. His goal was not to invent new forms but to create original associations of already existing motifs, combining furniture and ornaments from different countries and periods. His interiors thus present many similarities even though they resulted from different projects (for private villas and shops). They reflect the way he defined his role as an architect, as someone who must answer the needs of residents in collaboration with craftsmen, experts in forms and materials. This paper examines the language of Loos' interior designs by focusing on certain pieces and studying the circulation of his conception of interior space as it was reused and developed by his students throughout the world.

Cécile Poulot has a PhD in architecture history and German studies (University Sorbonne Nouvelle, Università della Svizzera italiana).

Das Möbelrepertoire von Adolf Loos: Wiederverwendung und neue Kombinationen — Die von Adolf Loos (1870-1933) in Europa geschaffenen Inneneinrichtungen sind komplexe, farbenfrohe und reich ausgestattete Systeme. Sein Ziel war es nicht, neue Formen zu erfinden, sondern originelle Kompositionen aus bereits vorhandenen Motiven zu schaffen, indem er Möbel und Ornamente aus verschiedenen Ländern und Epochen zusammenfügte. Seine Inneneinrichtungen weisen daher viele Gemeinsamkeiten auf, auch wenn sie aus unterschiedlichen Projekten (für Privatvillen und Geschäfte) hervorgegangen sind. Sie zeugen von seiner Auffassung des Architekten als Person, die auf die Bedürfnisse der Bewohner in Zusammenarbeit mit Handwerkern, den Experten für Formen und Materialien, einzugehen hat.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Sprache der Innenraumgestaltung von Loos anhand von ausgewählten Elementen und mit der weltweiten Wiederverwendung und Weiterentwicklung seiner Konzeption des Innenraums durch seine Schüler.

Cécile Poulot hat in Architekturgeschichte und Germanistik an der Université Sorbonne Nouvelle und der Università della Svizzera italiana promoviert.

* * *

L'atelier milanais d'Eugenio Quarti entre artisanat et industrie — Eugenio Quarti est une figure capitale de l'histoire du mobilier italien. Il a joué un rôle crucial dans la diffusion de l'Art nouveau en Italie au début du 1900 avec une production qui témoigne de sa recherche soigneuse tant du point de vue du langage que de la matière. Son activité et son réseau professionnel font l'objet de cet article. L'étude de cas fait témoignage de la transformation d'une entreprise artisanale en une manufacture industrielle, montrant comme les rapports de Quarti avec les architectes, les artistes et les artisans ont influencé sa manière de présenter le mobilier selon une mise en scène savante au nom du principe de "l'unité des arts".

Paola Cordera est chargée de recherche à Politecnico di Milano, Scuola del Design.

The Milanese Workshop of Eugenio Quarti, Between Craftsmanship and Industry — Eugenio Quarti is a key figure in the history of Italian furniture. He played a crucial role in spreading the influence of Art nouveau in Italy in the early 1900s with furniture reflecting careful research in terms of language and material. This paper deals with his activity and professional network. The case study shows how his craftsman's workshop was transformed into an industrial factory, and how his relationships with architects, artists and craftsmen influenced the way he staged his furniture in elaborate ways, following the principle of "the unity of the arts".

Paola Cordera is a research fellow at Politecnico di Milano, Scuola del Design.

Die Mailänder Werkstatt von Eugenio Quarti, zwischen Handwerk und Industrie — Eugenio Quarti ist eine Schlüsselfigur in der Geschichte des italienischen Mobiliars. Er spielte eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung des Jugendstils im Italien der frühen 1900er Jahre mit Hilfe von Möbeln, die einen außerordentlich sorgfältigen Umgang mit Sprache und Material widerspiegeln.

Dieser Beitrag befasst sich mit seiner Tätigkeit und seinem beruflichen Netzwerk. Die Fallstudie zeigt, wie sich sein handwerkliches Unternehmen in eine industrielle Fabrik verwandelte und wie seine Beziehungen zu Architekten, Künstlern und Handwerkern die Art und Weise beeinflussten, wie er seine Möbel nach dem Prinzip der „Einheit der Künste“ gewissenhaft inszenierte.

Paola Cordera ist Forschungsassistentin an Politecnico di Milano, Scuola del Design.

* * *

L'architecte d'intérieur des Trente Glorieuses : un décorateur qui ne décore plus ? Figures et discours exemplaires à la Société des artistes décorateurs (1953-1969) — Les relations décoration-architecture au sein de la Société des artistes décorateurs sont ici étudiées sur une période allant de 1953 à 1969. L'analyse de ses archives révèle au sein des Salons l'évolution architecturale de la décoration française. L'intégration s'affirme puis de nouveaux systèmes habitables et recherches ornementales apparaissent. Le choix des thèmes de Salon témoigne de l'élargissement du champ d'intervention du décorateur moderne. Ses responsabilités dans l'élaboration du cadre de vie sont revendiquées lors de son autodéfinition professionnelle dont la Société se fait le porte-voix.

Béatrice Grondin est doctorante en histoire de l'art à l'Université Paris-Nanterre et maître de conférences associée à l'École nationale d'architecture de Versailles.

The Interior Architect in France in the Trente Glorieuses: A Decorator who no longer Decorates? Exemplary Figures and Discourses in the Société des Artistes Décorateurs (1953-1969) — This paper studies the relations between decoration and architecture in the Société des artistes décorateurs from 1953 to 1969. The study of the Society's archives shows the architectural evolution of French decoration in the *Salons*. Architecture and decoration became integrated, then new living systems and ornamental research emerged. The subjects chosen for the *Salons* reveal the broadening of modern decorators' field of action. They claimed for themselves a new role in elaborating the living environment in their professional self-definition, which was relayed by the Society.

Béatrice Grondin is a PhD candidate in art history at the University Paris-Nanterre and an associate lecturer at the National School of Architecture in Versailles.

Der Innenarchitekt im Frankreich der Trente Glorieuses: ein Dekorateur, der nicht mehr dekoriert? Exemplarische Figuren und Diskurse in der Société des artistes décorateurs (1953-1969) — Dieser Beitrag untersucht die Beziehungen zwischen Dekoration und Architektur in der Société des artistes décorateurs von 1953 bis 1969. Die Auswertung der Archive der Société zeigt die architektonische Entwicklung der französischen Dekoration in den Salons. Integrative Konzeptionen setzten sich durch, und es entstanden neue Wohnsysteme und ornamentale Überlegungen. Die Themen, die für die Salons ausgewählt wurden, verdeutlichen die Erweiterung des Tätigkeitsfeldes der modernen Dekorateur. In ihrer beruflichen Selbstdefinition, die von der Société weitergegeben wurde, beanspruchten sie eine verantwortliche Rolle bei der Gestaltung des Wohnumfelds.

Béatrice Grondin ist Doktorandin in Kunstgeschichte an der Universität Paris-Nanterre und assoziierte Dozentin an der École nationale d'architecture in Versailles.

* * *

Le dossier photographique de la société Maurice Dufrene et C^{ie} (1912-1921), 22, rue Bayard, Paris — Débutant sa carrière à l'époque de l'Art nouveau avant de devenir l'un des décorateurs prépondérants de l'Art déco, Maurice Dufrene exerce son activité de 1912 à 1921 dans le cadre d'une société, la Maurice Dufrene & C^{ie}, installée dans un hôtel particulier du 22, rue Bayard à Paris, dont il dessine la façade et où il aménage ses showrooms. Bien que cette étape de sa carrière soit particulièrement féconde, l'histoire de cette entreprise a passablement été oubliée. Le contenu d'un dossier constitué en 1918 par le Casier archéologique et artistique de la Ville de Paris constitue l'une des rares sources visuelles à ce sujet. L'étude de ces documents, croisés à d'autres sources éparses, permet de faire revivre l'activité de Dufrene à cette époque.

Jérémie Cerman est maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paris-Sorbonne.

The Photographic File of the Maurice Dufrene et C^{ie} Firm (1912-1921), 22, rue Bayard, Paris — Maurice Dufrene started his career in the Art nouveau period before becoming one of the leading decorators in the Art Deco movement. He worked from 1912 and 1921 in the Maurice Dufrene & C^{ie} firm, located in a private mansion, on 22 rue Bayard, Paris, for which he had designed the façade and where he had set up his showrooms. Although this was a particularly fruitful stage in his career, the history of the firm has now been largely forgotten. A file

constituted in 1918 by the *Casier archéologique et artistique de la Ville de Paris* provides us with some of the few visual sources available about the firm. The study of its content, combined with other scattered sources, provides a glimpse into Dufrène's activity at the time.

Jérémie Cerman is an Associate Professor in the history of contemporary art at the University Paris-Sorbonne.

Das fotografische Dossier der Firma Maurice Dufrène et Cie (1912-1921), 22, rue Bayard, Paris — Maurice Dufrène begann seine Karriere in der Zeit des Jugendstils, bevor er zu einem der führenden Dekorateure des Art déco wurde. Er arbeitete von 1912 bis 1921 in der Firma Maurice Dufrène & Cie, die sich in einer Villa in der Rue Bayard 22 in Paris befand, für die er die Fassade entworfen und in der er seine Ausstellungsräume eingerichtet hatte. Obwohl dies eine besonders fruchtbare Phase in seiner Karriere war, ist die Geschichte der Firma heute weitgehend vergessen. Eine Akte, die 1918 vom Casier archéologique et artistique de la Ville de Paris angelegt wurde, liefert uns einige der wenigen visuellen Quellen, die über die Firma verfügbar sind. Die Untersuchung ihres Inhalts in Verbindung mit anderen verstreuten Quellen gibt uns einen Einblick in die Tätigkeit von Dufrène zu jener Zeit.

Jérémie Cerman ist Dozent für Geschichte der zeitgenössischen Kunst an der Universität Paris-Sorbonne.

Traduction anglaise : Stéphanie Alkofer

Traduction allemande : André Gounot

I. DOSSIER : L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE

Présentation
Hervé Doucet

*L'architecte et le tissu ou comment le décor textile a participé
à la notion d'unité décorative dans les intérieurs au XVIII^e siècle*
Aziza Gril-Mariotte

*Le jardin arboré : un écrin pour l'immeuble, à travers
des exemples en Alsace*
Cécile Modanese

*Une alternative à l'enseignement académique. La formation
aux métiers de l'architecture dans les écoles des faubourgs
bruxellois dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*
Daniela N. Prina

L'art total en Norvège : l'exemple de la villa Devold (1905-1907)
Laura Zeitler

*Le catalogue de meubles d'Adolf Loos : entre réemploi et nouvel
agencement*
Cécile Poulot

L'atelier milanais d'Eugenio Quarti entre artisanat et industrie
Paola Cordera

*L'architecte d'intérieur des Trente Glorieuses : un décorateur
qui ne décore plus ? Figures et discours exemplaires à la Société
des artistes décorateurs (1953-1969)*
Béatrice Grondin

II. AUTOUR D'UNE SOURCE

*Le dossier photographique de la société Maurice Dufrene et C^{ie}
(1912-1921), 22 rue Bayard, Paris*
Jérémié Cerman

III. VARIA

*Regard sur les collections orientales des bibliothèques universitaires
de Strasbourg acquises après 1918*
Claude Lorentz

*Aux portes de la nation. Une histoire par en bas
de la frontière franco-allemande (1871-1914)*
Benoît Vaillot

