Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

25 | 2017

Gottfried Semper, habiter la couleur

***Le Style* de Gottfried Semper. Une esthétique globale ?**

Gottfried Semper's Style: a global aesthetics?

Céline Trautmann-Waller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/3396>

DOI : 10.4000/gradhiva.3396

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 31 mai 2017

Pagination : 124-151

ISBN : 978-2-35744-095-1

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Céline Trautmann-Waller, « *Le Style* de Gottfried Semper. Une esthétique globale ? », *Gradhiva* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 31 mai 2019, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3396> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3396>

Tous droits réservés

***Le Style* de Gottfried Semper. Une esthétique globale ?**

par Céline Trautmann-Waller

L'ouvrage de Semper sur le style commence par un diagnostic concernant les cultures et les arts européens. Bien souvent des peuples lointains y sont donnés en exemple ou même considérés comme objet de ressourcement et de régénération, à l'image de cette « ouverture » apparente du domaine émergent des arts décoratifs à l'égard des cultures extra-européennes. Cette contribution reconstitue les sources archéologiques et ethnographiques de Semper et étudie sa vision d'une collection universelle et d'un musée idéal, pour mieux cerner à quel point *Le Style* a vraiment décloisonné l'esthétique, au-delà de toute exotisation.

mots clés

culture matérielle, théorie
du style, musée idéal,
collections, expositions
universelles

1. Julius Lessing,
*Aufzeichnungen über Leben
und Familie*, tapuscrit s. d.,
Kunstgewerbe-Museum
Berlin.

Dans ses notes autobiographiques inachevées, Julius Lessing, le premier directeur du musée des Arts décoratifs de Berlin, décrit l'effet que lui fit la lecture du livre de Semper sur le style. Il lut l'ouvrage en 1866 alors qu'il venait de soutenir à Bonn sa thèse sur les représentations de la mort chez les Anciens et souhaitait y poursuivre sa carrière académique en travaillant sur les vases grecs antiques. Mais il dut se préparer à quitter la ville parce que ses chances d'y trouver une bourse ou un emploi étaient réduites à néant :

Et puis arrive Semper, et il annonce qu'il n'existe pas du tout de lois absolues de la beauté. Toutes les formes sont engendrées par la fonction, le matériau et la technique, elles continuent à vivre dans la tradition, même lorsque les conditions primordiales se sont déjà transformées, elles meurent toutefois ensuite et, dans leurs vestiges, signifient tout à fait autre chose qu'au moment de leur naissance. C'est ainsi que les formes grecques ne sont pas nées comme un paradigme esthétique, mais à partir des traditions orientales. Il n'est pas possible non plus de tout dériver du temple dorique, chaque objet contient au contraire ses lois formelles en lui-même et ceci se poursuit jusqu'à nos jours. Il ne faut pas connaître seulement les tableaux d'un Raphaël, mais aussi les poteries émaillées, les meubles, les bronzes, les porcelaines, les pots de terre cuite, et chaque objet a son style spécifique qui lui est propre, le gant en chevreau glacé autrement que le gant de laine, la bottine laquée que la bottine cirée. Et cela nous entraîne au-delà de la culture de l'Europe, dans les wigwams des Sauvages qui conservent les lois premières des formes d'une manière plus pure que nous, peuples cultivés¹.

Cette révélation constitua une consolation pour Lessing : combien lui paraissait petit, soudain, le cercle académique de l'art hellénique. Pourquoi devenir un gardien de ce temple alors qu'il pouvait être un pionnier, se demanda-t-il, avant de consacrer le restant de sa vie aux arts décoratifs. On peut comprendre que Lessing se soit référé à Semper pour une remise en cause de l'exemplarité exclusive des Grecs (le temple dorique), pour une extension géographique et culturelle du domaine de l'art (les « wigwams des Sauvages »), pour un dépassement de l'opposition entre beaux-arts et arts décoratifs, et enfin pour une nouvelle conception de la forme qui ne connaîtrait pas de lois absolues. Que Semper ait participé à une valorisation de la culture matérielle et, à travers elle, à une anthropologisation de l'esthétique, et ce de manière décisive, n'est pas nouveau. Que l'ornement, présent chez tous les peuples et lié aux besoins fondamentaux (habitat, alimentation etc.), constitue pour cela un domaine privilégié, est également un fait connu. En ce sens, il est vrai que l'extension géographique du domaine de l'art et l'extension aux objets du quotidien vont de pair et participent dans une certaine mesure à une redéfinition de l'art et du Beau. Mais comment conserver une universalité de l'art s'il n'y a pas de loi absolue de la beauté ? Et peut-on dire qu'avec son ouvrage sur le style Semper a vraiment décloisonné et « globalisé » l'esthétique au-delà de toute exotisation des arts non-européens ?

La question de l'exemplarité et de la prééminence de certains peuples était déjà posée dans les travaux archéologiques, historiques, philologiques

fig. 1
Gottfried Semper,
Autoportrait. Athènes,
1833. gta Archiv/ETH
Zurich, Gottfried Semper.

2. Voir notamment Philippe Jockey, *Le Mythe de la Grèce blanche : histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

3. La liste des livres que Semper emporta de Dresde à Londres, établie pour la douane, comporte environ deux cents titres. Voir Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich. Katalog und Kommentar*, Bâle/Boston/Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1981.

4. À ne pas confondre avec son père Carsten Niebuhr, parti en 1761 avec l'exploration scientifique que le roi Frédéric V de Danemark envoya en Égypte, en Arabie et en Syrie, et revenu comme seul survivant en 1767, après avoir séjourné également en Inde (Niebuhr 1837).

5. Seul un « Appendice » traitait des « peuples non grecs ». Il s'agissait, dans l'ordre, des Égyptiens, des tribus syriennes (Babyloniens, Phéniciens et tribus voisines), des peuples aryens, des Indiens (ou Hindous).

et ethnographiques qui marquèrent les années de formation de Semper. Elle était liée, plus qu'on ne l'a perçu jusqu'à présent, au statut de la culture matérielle. Ces questions se prolongent de façon très concrète dans les réflexions de Semper sur les collections et le musée idéal, qui opposent ce dernier comme lieu d'éducation, doté d'une structure interne qui implique une systématisme, à l'exposition du Crystal Palace perçue comme symptôme d'un désordre global. La reconquête des formes proposée par *Le Style* ne signifie pas pour autant une simple idéalisation des formes, au sens d'une négation de leur dimension matérielle. C'est précisément en exaltant la matérialité que l'esthétique pratique de Semper cherche à échapper à tout matérialisme déterministe.

Une Antiquité « multicolore » : lectures, voyages, débats

Les écrits de Semper attestent ses connaissances encyclopédiques en matière d'art, d'archéologie et d'ethnologie et dénotent une vision originale de l'Antiquité, et plus généralement de l'histoire culturelle. On peut qualifier cette vision d'« Antiquité multicolore » en référence au débat savant sur la polychromie, dont on ne cesse de redécouvrir la fécondité pour une vision renouvelée de la Grèce qui, étant donné le caractère fondateur de cette dernière pour l'Allemagne moderne, ne pouvait rester sans conséquences autant sur le plan esthétique que sur le plan politique².

Harry Francis Mallgrave a isolé dans sa monumentale biographie de Semper plusieurs ouvrages qui ont considérablement inspiré ce dernier avant 1850 (Mallgrave 1996)³. À Göttingen, où il étudia de 1823 à 1825, Semper suivit notamment les cours du philologue Karl Otfried Müller et de l'historien Arnold Ludwig Heeren, spécialiste de l'histoire du commerce, des communications et de l'économie. La vocation philologique de Müller datait de sa lecture de *l'Histoire romaine (Römische Geschichte)*, 1811-1832 de Barthold Georg Niebuhr⁴. L'œuvre de Müller, l'un des spécialistes de l'Antiquité les plus importants du XIX^e siècle, embrasse tous les domaines de la science de l'Antiquité classique, depuis l'histoire, la religion et la mythologie, jusqu'à l'archéologie et la philologie, ainsi que la philosophie et le droit. Il fut l'un des élèves, si ce n'est l'un des principaux disciples, d'August Boeckh, défenseur d'une conception élargie de la philologie comme histoire culturelle du monde antique. Au centre des recherches de Müller se trouvaient les Grecs, même s'il consacra aussi des recherches aux Étrusques, aux Romains, aux Égyptiens et aux Indiens. Enseignant à l'université de Göttingen depuis 1819, Müller y avait été chargé notamment d'un cours annuel d'archéologie de l'art qui connut un grand succès et qui fut suivi par Semper. Le *Manuel d'archéologie de l'art (Handbuch der Archäologie der Kunst)*, 1830, qu'il rédigea en parallèle et compléta par un livre illustré (*Monuments de l'art ancien [Denkmäler der alten Kunst]*, 1832), marqua considérablement la recherche archéologique au XIX^e siècle. Il comportait une partie historique, où l'on peut noter la grande place accordée aux Grecs⁵, et une partie systématique couvrant un éventail allant de la vie quotidienne à la mythologie et à la religion, et traitant également dans ses différentes sous-sections de la technique, des formes et des objets de l'art antique dont on retrouve bien des éléments chez Semper.

Né pour sa part à Brême, Heeren devint, après une thèse de philologie grecque pour laquelle il effectua pendant deux ans des recherches en Italie, en France et aux Pays-Bas, professeur d'histoire à Göttingen et se spécialisa en histoire économique et en histoire européenne, cette dernière l'intéressant plus sous l'angle des relations entre pays que sous celui de l'histoire nationale. Ses recherches sur l'histoire du commerce et des transports (technique des échanges de marchandises, reconstruction des voies antiques, conditions de vie concrètes), qui conduisirent à la publication des deux premiers volumes de son grand ouvrage historique *Idées sur la politique, le transport et le commerce des plus grands peuples de l'Ancien monde* (*Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt*, 1793 et 1796 pour les deux premiers volumes), sont pionnières. Il y aborde successivement l'Asie et les Perses, les Phéniciens, Babyloniens, Scythes et Indiens, les Carthaginois et Éthiopiens, les Égyptiens puis les Grecs pour finir. On peut noter que les proportions se sont d'une certaine manière inversées par rapport à Müller.

L'ouvrage, inspiré notamment par Montesquieu et Adam Smith, tente d'établir la relation entre économie, Constitution et vie politique. Il constitue à ce titre une étape importante dans l'évolution menant de l'histoire universelle à l'histoire spécialisée, ici l'histoire économique, et ceci même si dans son compte rendu de l'ouvrage en 1813, Niebuhr critiqua sévèrement la partie sur les Grecs comme préscientifique (Niebuhr 1843 : 107-158) partant du principe que la perspective nationale et politique était plus « moderne » que la perspective universelle et historico-culturelle qui était celle de Heeren. D'après ses propres dires, c'est cette analyse très sévère qui aurait incité August Boeckh à entreprendre son *Économie politique des Athéniens* (*Staatshaushaltung der Athener*, 1817) dédiée à Niebuhr, un ouvrage considéré comme pionnier dans le domaine de l'histoire économique du monde antique⁶.

À cette première strate, constituée par les études de Semper à Göttingen, vint s'ajouter celle liée aux séjours parisiens. Séjournant pour la première fois à Paris en 1826, Semper travaille dans l'atelier d'architecture de Franz Christian Gau. Peut-être connaissait-il déjà à cette date le monumental ouvrage de Gau sur la Nubie, *Antiquités de la Nubie ou Monuments inédits des bords du Nil, situés entre la première et deuxième cataracte*, paru en 1822 (Gau 1822) ? Toujours est-il qu'il le lut certainement au plus tard à cette époque. Gau était venu à Paris avec son ami Jakob Ignaz Hittorff en 1810 et y avait suivi des cours aux Beaux-Arts. Avant de créer en 1824 son atelier-école, où seront formés jusqu'en 1848 une grande partie des architectes allemands et dont Semper est sans doute l'élève le plus connu, Gau était parti à Rome, à un moment où sa situation en tant qu'Allemand à Paris était devenue difficile. Il séjourna quatre ans à Rome, puis se lança, suite aux encouragements de Niebuhr qui, comme nous l'avons vu, avait également été le mentor de Müller, dans un grand voyage en Égypte et en Nubie (l'actuel Soudan) qui devait durer de 1818 à 1820. Il y réalisa des mesures, des dessins, des aquarelles et des récits et, à son retour, fit imprimer pour Cotta à Paris, en français puis en allemand, son ouvrage sur les *Antiquités de la Nubie* présenté comme la « suite naturelle » du grand ouvrage de la Commission des sciences et des arts d'Égypte (Gau 1822, Introduction : VI).

6. Lettre du 19 octobre 1817 de Boeckh à Niebuhr in Hoffmann 1901 : 209-211. Voir à ce sujet : Wilfried Nippel, « Boeckhs Beitrag zur alten Geschichte », in Seifert et Hackel (éd.) 2013 : 45-58.

**double page
suivante**

fig. 2
Gottfried Semper,
L'Acropole, 1832.
gta Archiv/ETH Zurich,
Gottfried Semper.

DANDOUR.
INNERE ANSICHT DER
VORHALLE.

DANDOUR.
VUE INTÉRIEURE DU
PORCHE.

CV

LXXXV

L'ouvrage de Gau comporte une introduction, une relation de voyage, soixante quatre planches, des inscriptions relevées par ses soins (en s'excusant de son amateurisme relatif), des commentaires sur ces inscriptions fournis par Niebuhr, ainsi qu'un deuxième ensemble d'inscriptions restituées et traduites par le philologue helléniste, épigraphiste et archéologue français Jean-Antoine Letronne. Dans la relation de voyage, Gau mêle une chronologie du périple, la description des lieux visités et des commentaires sur les habitants et leurs mœurs, parfois très critiques à l'égard de l'histoire moderne de l'Égypte. Celle-ci contrastait à ses yeux avec la grandeur passée du pays. Gau l'explique en partie par la rapacité de ses gouvernants, tout en étant convaincu que les habitants de la Haute-Égypte et de la Nubie « n'attendent qu'une impulsion pour sortir de la torpeur » (*ibid.* : V). La fin de l'introduction évoque la manière dont les Grecs et d'autres peuples puisèrent dans l'architecture égyptienne, la plus ancienne connue selon lui. Pour Gau, les monuments de la Nubie représentent tous les types de l'architecture égyptienne, la Basse-Nubie est le berceau de l'architecture égyptienne, et les monuments de Nubie sont antérieurs aux monuments de l'Indostan (Inde). Si l'Égypte ne lui paraît pas offrir ce qu'il appelle un « type de goût », l'architecte peut trouver néanmoins selon lui dans ses édifices des « inspirations utiles et des motifs applicables » (*ibid.* : VIII). Et il ajoute :

Nous sommes parvenus à un point de perfection qui ne nous permet plus, comme autrefois, d'exclure tous les genres à l'avantage d'un seul ; nous ne pouvons plus dire : c'est uniquement le style grec, c'est l'architecture romaine, ou c'est le goût italien qu'il nous faut ; mais c'est le *bien* qui se trouve chez chaque nation qu'il s'agit d'étudier, de reconnaître et surtout d'approprier avec talent à nos besoins. (*ibid.*)

On trouve dans les considérations sur l'époque présente dans l'introduction aux *Antiquités de la Nubie* certains des thèmes majeurs de l'œuvre de Semper : l'utilisation de la couleur chez les Anciens, notamment dans les édifices et les statues grecques ; la critique des imitations maladroites du style antique et des fautes de goût propres à son époque, comme c'est le cas lorsqu'on construit des colonnes sans utilité ou utilise des formes religieuses dans des bâtiments voués à un usage commercial.

Une troisième strate, enfin, est constituée par les découvertes assyriennes de Paul-Émile Botta et de Austen Henry Layard qui renouvelèrent profondément, vers la fin des années 1840, les questions concernant la chronologie des civilisations antiques. Le botaniste, archéologue et diplomate français Botta (1802-1870) avait accompli un tour du monde (1826-1829) comme chirurgien, qui donna lieu à quelques premières publications naturalistes et linguistiques, et une mission en mer Rouge et au Yémen pour le Muséum d'histoire naturelle (1835). Il entama ensuite une carrière diplomatique en Égypte où il commença à s'intéresser aux recherches archéologiques. Nommé au consulat de Mossoul en 1842, il rêva de redécouvrir Ninive et les monuments assyriens, connus seulement par les récits bibliques et les textes de quelques auteurs classiques. Il pratiqua des excavations près de Mossoul puis les poursuivit à Khorsabad en 1843. En quelques semaines, il y dégaga plusieurs salles et cours d'un grand bâtiment public. Botta rend compte régulièrement à Jules Mohl, président de la Société asiatique, de l'avancement

ci-contre

fig. 3

Franz Christian Gau, *Antiquités de la Nubie ou Monuments inédits des bords du Nil, situés entre la première et deuxième cataracte*, Stuttgart, 1822. Photo © Universitätsbibliothek Heidelberg.

7. *Lettres de M. Botta sur ses découvertes à Khorsabad, près de Ninive*, Jules Mohl (éd.), Paris, Imprimerie royale, 1845.

8. Paul-Émile Botta, « Mémoire sur l'écriture cunéiforme assyrienne », *Journal asiatique*, 9/1847 : 373-391 et 465-505 ; 10/1847 : 121-148, 207-229, 296-324 et 444-472. Paris, Imprimerie royale ; 11/1848 : 242-273. Paris, Imprimerie nationale.

9. Paris, Imprimerie nationale, 1849-1850.

10. Annie Caubet, notice sur Paul-Émile Botta, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art* [en ligne], 2008, disponible sur : www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/botta-paul-emile.html

de ses investigations, dans une série de lettres dont les plus significatives furent publiées dans le *Journal asiatique* entre 1843 et 1845 puis réunies en un volume en 1845⁷. Il publie lui-même entre mai 1847 et mars 1848 dans le *Journal asiatique* une série d'articles dans lesquels il donne ses observations sur l'écriture assyrienne⁸. Avec la monumentale publication entre 1848 et 1850 des cinq volumes du *Monument de Ninive, découvert et décrit par M. P. E. Botta, mesuré et dessiné par E. Flandin*⁹, dont les tomes III et IV sont consacrés aux inscriptions, le déchiffrement du cunéiforme de Mésopotamie connaît de grands progrès. La compréhension des textes assyriens révèle que le site de Khorsabad est en réalité celui de l'antique Dur Sharrukin, capitale nouvelle fondée par le roi assyrien Sargon II à la fin du VIII^e siècle et non pas Ninive, mais « l'Empire assyrien apparaît désormais comme une étape de trois siècles dans une histoire beaucoup plus ancienne, plongeant ses racines dans le IV^e millénaire¹⁰ ». Semper ne prit pas seulement connaissance des publications de Botta, mais il put aussi étudier les monuments de près au Louvre lorsqu'en 1849 Charles Blanc lui donna accès aux bas-reliefs en albâtre rapportés par Botta de Khorsabad, avant même qu'ils ne soient rendus accessibles au grand public en 1850 (Mallgrave in Semper 2004 : 59, note 49).

Layard (1817-1894), pour sa part, était un voyageur, archéologue, collectionneur, diplomate et homme politique anglais, qui nous intéresse ici surtout pour ses excavations assyriennes et les publications afférentes. Ayant beaucoup voyagé durant sa jeunesse, notamment en Turquie et en Perse, Layard, enthousiasmé par les ruines de Nimrod sur le Tigre et les excavations déjà réalisées par Botta près de Mossoul, avait formé le projet d'explorer les vestiges assyriens. Il commença en 1845 à conduire ses propres excavations à Kuyujik (identifié par lui comme Ninive) et à Nimrud près de Mossoul. À son retour en Angleterre il publia *Ninive et ses ruines, avec le récit d'une visite aux chrétiens chaldéens du Kurdistan et aux Yezidis ou adorateurs du diable, et des recherches sur les mœurs et les arts des anciens Assyriens* (*Nineveh and its Remains; with an Account of a Visit to the Assyrians, and the Yezidis or devil-worshippers; and an Inquiry into the Manners and Arts of the Ancient Assyrians*, 2 vol., 1848-1849), complété, pour illustrer les vestiges antiques décrits dans l'ouvrage, par un grand infolio *Illustrations des monuments de Ninive* (*Illustrations of the Monuments of Nineveh*, 1849). Layard repartit pour une deuxième expédition en 1849, étendant ses investigations aux ruines de Babylone et à la Mésopotamie méridionale, et découvrit à Ninive, dans l'actuel Irak, la bibliothèque d'Assurbanipal, dernier roi d'Assyrie, riche de 25 000 tablettes d'argile. Cette deuxième expédition donna lieu également à un ouvrage, *Découvertes dans les ruines de Ninive et de Babylone* (*Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, 1853), lui aussi illustré par un infolio, *Seconde série des monuments de Ninive* (*A Second Series of the Monuments of Nineveh*, 1853). Durant ses expéditions, Layard fit envoyer des spécimens de ses découvertes en Angleterre, où elles constituent aujourd'hui encore la collection assyrienne du British Museum. Signalons également que c'est sous la direction de Layard que James Fergusson réalisa pour l'Exposition universelle de 1851 une cour assyrienne, appelée aussi Cour de Ninive ou Palais de Ninive, et accompagna cette réalisation d'un ouvrage, *La Cour de Ninive au Crystal Palace* (*The Nineveh Court in the Crystal Palace*, 1854).

Les recherches archéologiques et philologiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle ne restèrent pas sans effet sur l'histoire de l'art. Deux ouvrages incarnent tout particulièrement à l'époque de Semper des tentatives pour écrire une histoire de l'art à dimension universelle : le *Manuel d'histoire de l'art* (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842) de Franz Kugler et l'*Histoire des arts plastiques* (*Geschichte der bildenden Künste*, 1843) de Carl Schnaase. Tous deux étaient caractérisés par une volonté d'élargir le domaine de l'art du point de vue spatial et temporel – Kugler commence avec les monuments préhistoriques et compare les arts du monde entier sans accorder de statut privilégié à l'Europe (Bredenkamp 2013 : 26) – mais différent du point de vue de l'orientation générale, Schnaase restant proche de la philosophie hégélienne, tandis que Kugler s'en distancie en revendiquant une approche plus empirique et une autonomie de l'histoire de l'art par rapport à la philosophie. Les relations entre Semper et ces deux historiens d'art furent en partie envenimées par la polémique sur la polychromie, mais c'est néanmoins de la somme de Schnaase qu'il tira des informations importantes sur l'Égypte et la Perse.

L'ensemble de ces travaux légua à Semper plusieurs débats et questions ouvertes. Tout d'abord la question de la hiérarchie entre les peuples et de la prééminence ou l'exemplarité de certains d'entre eux, ce point se recoupant avec les discussions sur les différences supposées entre peuples civilisés et non civilisés, « Sauvages » et « Barbares ». Le débat sur la polychromie y est lié puisqu'à travers celle-ci se joue aussi la question de l'exemplarité et de l'unicité de la Grèce. Comme nous l'avons vu très clairement chez Gau, la question était ici notamment de savoir si la Grèce ne tenait ses origines que d'elle-même ou des influences qu'elle aurait reçues de l'Orient au sens large (Babylone, Égypte...). Plus largement, il s'agissait de déterminer si les contacts entre les peuples n'étaient que des épiphénomènes pour ce qui concernait la vie culturelle, cette dernière obéissant avant tout à une logique de génération spontanée et d'évolution autonome ou si, au contraire, ces contacts étaient la condition même de la vie culturelle, envisagée comme un « commerce » d'idées et de modèles.

Enfin, cet ensemble de recherches posait la question des sources et des méthodes d'une science de la culture ainsi que de la possibilité d'une universalité de cette dernière. Le terme de science est souligné ici pour indiquer une insistance nouvelle sur la scientificité, comme dans le cas de Boeckh par exemple, qui passe de la « philologie » à la « science de l'Antiquité ». Pour ce qui est de la méthode, la question était surtout de savoir dans quelle mesure l'idéal philologique d'une « connaissance du connu » tel que formulé par Boeckh permettait de dépasser une certaine circularité et d'accéder à un authentique savoir. Boeckh définit le rapport du philologue à son objet en considérant que ce dernier doit « saisir » (*erfassen*) l'œuvre de tout auteur en ce qu'elle est « conditionnée » (*in ihrer Bedingtheit*). Il doit donc la comprendre dans une perspective génétique comme étant produite, selon l'idéal d'un interprète qui comprend « l'auteur non seulement aussi bien que ce dernier, mais même encore mieux que ce dernier ne se comprend lui-même » : « L'écrivain compose selon les lois de la grammaire et de la stylistique, mais la plupart du temps seulement de manière inconsciente. L'interprète, en revanche, ne peut pas interpréter pleinement sans avoir conscience de ces mêmes

règles.» (Boeckh 2013: 121) Semper transpose aux objets de la culture matérielle et à leur style cette méthode, qui consiste en une objectivation des lois qui sont à l'œuvre de manière inconsciente dans les productions culturelles. Cette idée d'un inconscient objectivé dans l'interprétation était appelée à d'importants développements dans la linguistique et l'anthropologie du xx^e siècle.

Pour ce qui est des sources, la célèbre polémique entre une «philologie des choses» (*Sachphilologie*), défendue par Boeckh, et une «philologie des mots» (*Wortphilologie*) centrée sur les textes, soutenue par Hermann, posait d'une certaine manière déjà la question du statut de la culture matérielle. Il est important de noter que cette polémique ne concernait en réalité pas seulement la prééminence des textes comme sources mais aussi, indirectement, la prééminence des peuples dotés de corpus littéraires. Ainsi Hermann considérait-il que la connaissance des choses était certes nécessaire, mais que ce n'étaient que les textes qui donnent leur valeur aux choses. Et il ajoutait avec une certaine raillerie que si les choses en elles-mêmes avaient tant de valeur, on ne pourrait pas comprendre pourquoi les Bachkires, par exemple, n'auraient pas le droit d'exiger pour eux-mêmes des «philologues spécialisés dans les choses bachkires» (*baschkirische Sachphilologen*) (Hermann 1826: 4-9). La valorisation de la culture matérielle est ainsi liée à une certaine conception de l'universalité, comme le montrent également de manière très concrète les réflexions de Semper sur les collections, leur classification, et sur le musée idéal.

Collection universelle, culture matérielle et science de la culture : la question du musée à Dresde et à Londres

Si ses études, ses lectures et ses voyages ont contribué à une ouverture de Semper sur un monde de l'art allant de la Nubie à l'Assyrie, la question de l'universalité de l'histoire de l'art et de sa relation à l'histoire culturelle est également très présente dans ses réflexions sur les collections ou les musées et la classification des objets qu'ils impliquent. Pour aborder cette problématique de manière complète, il faudrait évoquer les débuts de Semper à Dresde, ses séjours à Paris avec le Louvre et les bas-reliefs de Botta déjà évoqués, à Londres avec le British Museum et les vestiges rapportés par Layard ainsi que l'expérience du Crystal Palace, de Marlborough House et des débuts du Victoria and Albert Museum. Il faudrait parler aussi de Vienne, de son musée des Arts décoratifs et du projet du forum impérial avec ses deux grands musées, le musée d'Histoire de l'art et celui d'Histoire naturelle, auquel Semper fut associé. Pour des raisons d'économie, nous nous concentrons ici sur Dresde et Londres, deux lieux d'expérimentation et de réflexion sur les collections qui, dans le parcours de Semper, sont à la fois proches et différents. Tous deux concernent la question du musée idéal, mais seul Londres, avec l'expérience du Crystal Palace, fait le lien entre les collections globales et les logiques de marché du capitalisme, et marque de ce point de vue une césure décisive.

ci-contre

fig. 4

Carreaux muraux des appartements funéraires du roi Djéser, vers 2630-2611 av. J.-C. New-York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, by exchange, 1948, 48.160.1. Photo © The Metropolitan Museum of Art. Dist. RMN-Grand Palais / Image of the MMA.

À Dresde, Semper est confronté à la question du musée d'une part sur le plan pratique, en tant qu'architecte, à travers les collections royales conservées dans le Zwinger et la célèbre galerie des peintures, d'autre part

fig. 5

Carnet de notes d'un
étudiant de Gottfried
Semper, détail, vers
1858-1859. gta Archiv/ETH
Zurich, Gottfried Semper.

sur le plan théorique à travers l'œuvre et les collections de Gustav Klemm. Comme Semper le signalera ultérieurement dans son manuscrit sur les arts du métal, le Zwinger de Dresde, conçu par Auguste le Fort, prince électeur de Saxe et roi de Pologne, puis achevé par ses successeurs, fut effectivement le premier édifice érigé uniquement pour accueillir des collections, à savoir le trésor de la couronne, une galerie de gravures et la collection des porcelaines de Chine (Semper 2007 : 50). Auguste III y adjoignit la galerie des peintures et la gypsothèque de Raphael Mengs. Il n'est certes pas anodin que parmi les nombreux bâtiments que Semper fut invité à concevoir à Dresde ait figuré, outre le célèbre opéra, un nouveau bâtiment destiné à accueillir la galerie des peintures. Les négociations concernant cette dernière s'étalèrent sur une bonne partie des années 1840. C'est Semper qui proposa le Zwinger comme emplacement pour le nouvel édifice. Après plusieurs propositions, le dernier état du projet fut accepté par le roi en 1847 et la première pierre posée la même année, peu avant le départ forcé de Semper suite à l'insurrection de début 1849 à Dresde (Mallgrave 1996 : 107-117). Soulignons simplement ici que cet édifice, dont on a pu dire que malgré son style Renaissance il s'harmonisait assez bien avec les bâtiments baroques des autres pavillons, «fermait» pour ainsi dire le U du Zwinger et rassemblait dans un carré les collections techniques et les tableaux, les arts extra-européens et les arts européens, les beaux-arts et les arts décoratifs.

Si Dresde constitue ainsi, en raison de ses collections, un contexte inspirant pour les réflexions sur les musées et la manière dont ils représentent l'histoire de l'humanité, Semper s'y trouve en concurrence avec Gustav Klemm. Bibliothécaire, grand collectionneur et auteur d'une œuvre vaste, bien que peu connue, sur l'histoire culturelle de l'humanité et la science de la culture, celui-ci est défini par Peter N. Miller à la fois comme le «dernier des antiquaires et le premier représentant d'une science de la culture, un pivot autour duquel tournent les épistémologies pré-modernes et modernes de la culture matérielle» (Miller 2013 : 263). Les parcours respectifs de Klemm et de Semper dans les années 1830, 1840 et 1850 montrent bien des correspondances, avec un léger décalage chronologique toutefois, puisque Semper paraît avoir hérité de Klemm son intérêt pour les collections. Formé à Leipzig, Klemm s'y découvre une vocation de bibliothécaire. Nommé bibliothécaire assistant à Dresde en 1831, il se voit chargé également en 1833 de la réorganisation de la collection royale de porcelaine, ce qui l'amène à s'intéresser de près à la Chine ainsi qu'à l'histoire des techniques et à publier en 1834 un ouvrage sur cette question (Klemm 1834), au moment où Semper, pour sa part, arrive à Dresde alors que viennent de paraître ses *Remarques provisoires sur l'architecture et la sculpture polychromes chez les Anciens* (*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, 1834). L'investissement de Klemm dans les collections du Zwinger le conduit à une réflexion plus générale sur l'histoire des collections. Il publie en 1836-1837 *De l'histoire des collections pour la science et l'art en Allemagne* (*Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*), véritable histoire du collectionnisme érudit des débuts de la période moderne. Klemm y commente notamment le Museum Wormianum d'Ole Worm, qui avait rassemblé et exposé dans son domicile à Copenhague une collection mêlant objets de la nature et objets culturels, et la représentation de ce musée reproduite en frontispice du catalogue paru en 1655 (*Worm's Museum, or*

11. Harry Francis Mallgrave indique que Klemm est cité deux fois dans *Le Style*, voir Mallgrave 1985 : 74.

the History of Very Rare Things, Natural and Artificial, Domestic and Exotic, Which Are Stored in the Author's House in Copenhagen). Klemm en fait un modèle pour la collection qu'il inaugura lui-même et qui était centrée tout d'abord sur les objets témoignant du passé de sa région et des pays germaniques, avant qu'il n'y intègre un nombre croissant d'objets issus de toutes les régions du monde, la transformant petit à petit en un véritable musée embrassant la culture matérielle de toute l'humanité et destinée à « attester par des faits et des corps la naissance et les progrès des différentes productions artistiques et artisanales humaines réalisées à partir des matériaux et des formes offerts par la nature dans les règnes minéral, végétal et animal » (Klemm 1850 [1847] : III).

En 1838, année où Semper soumet les premiers plans pour un nouveau bâtiment de la galerie des peintures, Klemm effectue un voyage en Italie comme accompagnateur du prince héritier, qui marque selon Peter N. Miller son passage de l'érudition antiquaire à l'histoire culturelle (Miller 2013 : 265). Selon ses propres indications, c'est au retour de ce voyage que Klemm esquissa le plan d'une « histoire et d'une science culturelle » et se mit à systématiser la disposition de sa propre collection d'objets de la culture matérielle, enrichie de nombreuses nouvelles acquisitions. En 1840, celle-ci comptait environ 5 000 objets, 15 000 à la fin de sa vie, répartis en cinq pièces et quatorze sections. En 1842 parut le premier volume de son *Histoire culturelle générale de l'humanité* (*Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, 10 vol., 1842-1854) qui entendait reconstituer l'histoire de l'humanité depuis ses débuts à travers les objets de la culture matérielle liés aux besoins fondamentaux des hommes ; et nous savons que Semper lut le premier volume de cet ouvrage en 1852 à la British Library, alors qu'il préparait son catalogue sur les arts du métal (Hildebrand 2007) ¹¹. Klemm avait intégré à son livre des développements théoriques et méthodologiques sur ce que l'histoire peut tirer de l'examen des objets, qui sont utilisés ici comme preuves attestant de certaines pratiques et plus généralement comme témoignages de la vie culturelle. Il fallait donc selon Klemm les étudier dans leur totalité sans manifester de préférences comme le faisaient les collectionneurs d'art. Dans la *Fantaisie sur un musée pour l'histoire culturelle de l'humanité* (*Fantasia über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit*, 1843) annexée à l'ouvrage, Klemm fait le lien entre sa collection et sa vision de l'histoire culturelle et défend également l'idée que cette dernière peut être écrite à partir des objets. Ceci implique selon lui une égalité radicale de ceux-ci :

Comme le naturaliste observe les vers solitaires, les scolopendres, les crapauds et leurs confrères avec la même empathie que les pierres de Labrador, les magnolias, les argus, les colibris et les gazelles, ainsi les fourrures poisseuses et les outils du Boschiman et de l'Esquimau n'offrent pas moins de matière à réflexion à l'historien que les habits de plumes des Mexicains ou les statues de marbre des Hellènes. À chacun il doit accorder la même attention, le même soin, et tous deux y ont droit de la même façon. (Klemm 1843 : 361)

Il arrivait néanmoins aussi à Klemm d'insister sur les différences entre sciences de la nature et sciences de la culture, sachant que la culture

matérielle, dans sa variété et son étendue, montrait bien selon lui combien la culture était issue de la confrontation avec la nature.

Les parallèles entre les intérêts et les activités de Semper et de Klemm sont nombreux. Un premier intérêt commun est constitué par l'histoire des collections, sachant qu'il reste à voir si l'impulsion ne vint pas ici surtout de Klemm. Chez tous deux, l'histoire culturelle part en tout cas des besoins humains fondamentaux et se situe de ce point de vue « à cheval » sur la nature et la culture, le meilleur moyen pour l'étudier étant la culture matérielle. Tous deux revendiquent le passage à une *science* de la culture et suivent dans certaines limites le modèle des sciences de la nature pour rechercher de véritables lois de l'évolution culturelle. Il peut cependant paraître indispensable d'insister tout autant sur les différences entre Klemm et Semper. Miller note ainsi que si l'*Idéologie allemande* de Karl Marx et de Friedrich Engels, rédigée en 1845-1846, est contemporaine des premiers volumes de l'*Histoire culturelle* de Klemm, celle-ci devait selon ce dernier rester tout à fait étrangère aux questions politiques¹². Il comparait de ce point de vue la politique de manière critique à la théologie, au service de laquelle toutes les sciences seraient restées pendant longtemps. Semper au contraire envisage ce lien de manière positive, insistant sur la valeur des collections comme « puissants leviers de l'éducation nationale » (Semper 2007 : 45). Il paraît par ailleurs avoir été marqué bien plus que Klemm par la transformation que le commerce mondialisé et la révolution industrielle faisaient subir non seulement aux techniques de fabrication et de production mais aussi aux régimes des objets et du goût en Europe. Plus généralement, on pourra dire que si *Le Style* de Semper retrace une histoire de la culture matérielle, il ne s'agit pas là du but premier de ses recherches, puisque son objet principal était de développer une esthétique pratique. Ceci nous conduit au séjour londonien et aux questions soulevées par le Crystal Palace et les projets pour l'établissement d'un musée des arts décoratifs.

Arrivé à Londres début 1851, après un passage par Paris, Semper participe, à l'instigation de Henry Cole, à la préparation de l'Exposition universelle du Crystal Palace (Hildebrand 2003). Il travaille notamment à l'aménagement des pavillons du Canada, de la Turquie associée à l'Égypte, de la Suède associée à la Norvège et au Danemark. Dès l'automne, peu après la clôture de l'exposition, il commence à rédiger ses impressions de l'exposition, qui se distinguent du vaste corpus des rapports et comptes rendus des expositions universelles par leur ambition théorique. L'ouvrage *Science, industrie et art* (*Wissenschaft, Industrie und Kunst*) paraît en 1852 à Braunschweig avec le sous-titre suivant : « Propositions pour favoriser le développement du goût public (national), présentés lors de la clôture de l'exposition de l'industrie, Londres 1851 » (*Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrieausstellung*)¹³. Semper entend y discuter des « questions plus générales de philosophie de la culture », pour la résolution desquelles seule « la mise en action de moyens aussi puissants et aussi dispendieux » était justifiée à ses yeux (Semper 2012 : 58).

Pour parler de l'exposition, Semper utilise les termes d'« apparition universelle » et de « marché du monde ». Il voit en elle « une sorte de Babel » (moderne) dont « la confusion apparente ne sera autre chose que la mise en

12. Mallgrave a rappelé par ailleurs l'effroi du monarchiste qu'était Klemm devant les soulèvements de 1848 : voir Mallgrave 1985 : 70, note 13.

13. Estelle Thibault a réédité récemment une traduction française de cet ouvrage avec une longue introduction très éclairante : « La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de Londres, 1851 », in Semper 2012 : 7-51.

pleine lumière de certaines anomalies que présente la constitution actuelle de la société et qui ne pouvaient être reconnues jusqu'ici de tout le monde d'une façon aussi claire et aussi générale, dans leurs causes et dans leurs effets» (*ibid.* : 57-58). Marchant au milieu des stands, il se demande quels regroupements on pourrait suivre pour organiser cette masse et médite sur les classifications et l'organisation d'un musée idéal.

Toujours en 1852 paraît un deuxième ouvrage de Semper consacré à la question des collections. Il s'agit cette fois-ci d'un ouvrage de commande écrit en anglais, *Practical Arts in Metal and Hard Materials, its Technology, History and Styles* (*L'Art appliqué aux métaux et aux matériaux durs, ses techniques, son histoire, ses styles*). Pour prouver les aptitudes de Semper et lui permettre d'obtenir un poste d'enseignant dans le département d'art appliqué créé en février 1852 au sein de la School of Design et installé depuis mai à Marlborough House, Henry Cole lui avait demandé un catalogue sur l'art des métaux. Semper le rédige en quelques mois et obtient effectivement le poste en septembre. Tout se passe comme si dans l'exil et dans cette situation d'urgence, Semper avait su rendre fécondes les inspirations dresdoises.

Le manuscrit se compose d'une première partie – « Des collections, de leur histoire et situation » – qui énonce dix-sept points constituant ce que certains ont qualifié de véritable manifeste de Semper en matière de muséologie; d'une deuxième partie qui recense les collections publiques et privées en Europe liées aux arts du métal, etc.; d'une bibliographie; et du « Catalogue d'une collection d'art industriel en métal et matériaux durs ». On parle parfois à propos de ce manuscrit, et surtout des principes qu'il énonce dans sa première partie, du « musée idéal » de Semper. Celui-ci y livre effectivement une véritable anthropologie du collectionnisme depuis les tombeaux des temps les plus reculés, où l'on enfouissait les collections pour les mettre à l'abri des pillards, jusqu'aux musées modernes, en passant par les cabinets de curiosités et de merveilles de la Renaissance ou les collections des palais chinois. Il insiste sur l'importance des collections pour l'« éducation nationale » et l'instruction du peuple et étudie l'émergence de l'idée d'une collection universelle dans les anciens ouvrages allemands sur les musées, la retrouve également chez Kant dans *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, mais considère qu'elle a été tout à fait oubliée et abandonnée depuis (Semper 2007 : 54). L'ensemble trace les contours d'une « collection complète et universelle » dont on comprend qu'elle est censée servir, selon Semper, d'antidote à la confusion babylonienne esquissée par le Crystal Palace. Ce modèle ne sera peut-être jamais praticable mais des collections spécialisées peuvent former des parties de cette grande collection idéale. La classification devrait en permettre la combinaison avec un système d'arrangement comparatif qui permettrait de voir les objets dans leurs relations mutuelles, d'observer leurs affinités et leurs dissemblances, de trouver des lois dont dépendent ces relations positives et négatives.

Le plan de la collection, qui donne lieu à un dessin sur le manuscrit (*ibid.* : 13), forme un carré qui n'est pas sans rappeler le Zwinger, mais qui fut sans doute inspiré surtout, comme beaucoup d'autres projets ou réalisations de musées de l'époque, par le célèbre plan d'un musée idéal élaboré par l'architecte français Jean-Nicolas-Louis Durand dans son *Précis des leçons*

fig. 6

Henry Negretti et Joseph Warren Zambra, *Salle assyrienne vue de la nef*. Album de photographies du Crystal Palace, pl. XII. Paris, musée d'Orsay. Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

fig. 7
« Diagramme pour un musée idéal », croquis de Gottfried Semper figurant dans le manuscrit de 1852 donné en 1867 au Museum für Angewandte Kunst (MAK) de Vienne (Autriche), reproduit in *Practical Art in Metals and Hard Materials*, 2007, p. 40.

d'architecture données à l'École royale polytechnique (1802 et 1805) (Oulesbir 2011: 18; Conn 2010: 203-204). Si le plan de Durand adoptait également la forme d'un carré, la finalité de ce dernier et de tout le projet était surtout pratique, tandis que le carré sempérien traduit avant tout une systématisme interne et semble répondre par sa clôture à l'expansion « babylonienne » moderne. Les côtés sont formés par les objets représentant les motifs fondamentaux purs, identiques aux premiers éléments de l'industrie humaine (qui sont les mêmes partout). Ils correspondent pour A. au textile (fondement du style), pour B. à la tectonique (art du charpentier), pour D. à la céramique, et pour C. à la maçonnerie. Les points f, g, h, i, j, k désignent des objets mixtes. Ainsi les paniers par exemple, constituant la jonction entre A (textile) et D (tectonique), seront en k. Les premières périodes de l'art étant les plus proches des motifs fondamentaux, le plan proposé incluait selon Semper une dimension historique et une dimension ethnographique.

En décembre 1867, Semper offre ce manuscrit resté inédit au musée autrichien d'Art et d'Industrie, fondé à Vienne en 1863 et qui a ouvert ses portes en 1864. Faut-il y voir un signe qu'il considérait ce musée – le deuxième en Europe, après celui de Londres, consacré exclusivement aux arts décoratifs – comme une réalisation de ses principes et de son idéal? Ceci doit rester de l'ordre de la supputation. On pourra se demander de même dans quelle mesure les idées développées par Semper dans ses écrits londoniens sont entrées dans les projets du forum impérial viennois et de ses deux musées, le musée d'Histoire naturelle et le musée d'Histoire de l'art (Franz et Nierhaus [éd.] 2007). Pour comprendre de manière plus générale le sens de ces réflexions de Semper autour des musées, tout autant que de ses lectures philologiques, il faut en venir à l'ouvrage sur le style, qui va nous amener à évoquer aussi l'aspect proprement esthétique de ces questions.

Le Style: anthropologisation de l'esthétique, matérialité et globalité

On peut lire *Le Style* comme le diagnostic d'une crise. D'une certaine manière, c'était déjà le cas pour *Science, industrie et art*, mais *Le Style*, et surtout son début, poursuit et approfondit la réflexion. La crise décrite est à la fois esthétique, sociale et politique. Elle est celle que dénoncent déjà bien des auteurs allemands de la période autour de 1800, sous les aspects d'une critique de la modernité comme culture des choses, et non des hommes. Comme eux, Semper fait de l'Antiquité un antidote mais il le fait de manière différente, en intégrant cette dernière dans un ensemble plus vaste, où elle retrouve en même temps, dans des conditions modifiées, toute sa force idéale. Par ailleurs, c'est le statut des choses elles-mêmes qu'il essaie de transformer, l'esthétique étant censée permettre de transcender leur potentiel aliénant. Pour le comprendre, il faut revenir sur la pensée sempérienne de la forme, montrer combien son appel à se ressaisir des virtualités inscrites dans les formes fondamentales est aussi un appel à une émancipation par rapport au brassage arbitraire des styles.

Le discours sur la forme et les formes dans *Le Style* a de quoi étonner les historiens de cette notion et des théories qui y sont liées. On y retrouve de manière entremêlée le terme de « forme fondamentale » (*Urform*) qui

remonte à Goethe, parfois aussi celui de « forme interne » (*innere Form*) plus humboldtien, sachant que tous deux sont fondés sur l'idée que la forme contient en elle-même sa propre visée, principe de toute conception eidétique de la forme. Semper est pourtant considéré aussi à juste titre comme l'un des théoriciens qui ont développé une conception fonctionnaliste des arts décoratifs, liant la forme au matériau, à la technique et à l'usage, ou fonction (*Zweck*). Pour résoudre cette contradiction apparente¹⁴, il faut rappeler qu'il n'est pas rare, dans les conceptions modernes de la forme, que plusieurs traditions se mêlent et se croisent. Ainsi la fonctionnalisation peut-elle parfois passer précisément par une conception eidétique. C'est dans cet entremêlement que réside le secret de la pensée sempérienne de la matérialité sans matérialisme, qui attire de nombreux chercheurs aujourd'hui, sachant que la matérialité de l'art telle que la conçoit Semper est une des incarnations de cette idéalité du concret qui préoccupe tant de penseurs allemands au XIX^e siècle.

Si on considère que Semper a développé une véritable philosophie des formes, on peut s'appuyer, pour comprendre cette dernière, sur la notion de « motif » qui en est sans doute l'incarnation la plus parlante et qui occupe une place centrale dans les arts décoratifs. Comme Semper l'a si souvent souligné, le motif naît de la rencontre entre un matériau et une technique. Le tissage est pour lui la source des premiers motifs mais se rend ensuite indépendant du matériau qui le fit naître, le textile, et migre vers d'autres supports, d'autres matériaux, sans pour autant se dénaturer. C'est à ce titre que l'on peut dire que Semper a libéré la forme de son opposition ontologique à la matière et permis le dépassement du découplage forme/matière, tout en évitant un déterminisme matérialiste puisque les motifs peuvent « voyager » dans le temps comme dans l'espace.

La logique et la dynamique du motif sont celles de l'actualisation qui permet de penser ensemble permanence (continuité) et variation et que l'on retrouve dans les théories structuralistes. Elles illustrent une universalité qui conjugue le présent (comme synchronicité et permanence) et une historicité qui ne verse pas dans l'éclectisme parce qu'elles incluent la nécessité d'une actualisation. En ce sens, la dynamique du motif est aussi tout le contraire de l'imitation, de même que chez Semper les formes artistiques *n'imitent* pas la nature. D'une certaine manière, la théorie du motif est une théorie de la liberté contrainte, d'où la nécessité d'une éducation artistique, que ce soit comme enseignement délivré aux artistes ou comme éducation nationale. La critique du Crystal Palace entreprise par Semper situe au contraire ce dernier dans la logique d'une variabilité infinie mais arbitraire qui réduit les formes à des effets de surface dans un vaste bazar globalisé. L'esthétique sempérienne apparaît bien alors, à l'opposé, comme une reconquête des formes dans le but d'une agentivité renouvelée. Ce que propose en fin de compte Semper, c'est une autre globalité ; il revient à son esthétique pratique d'en exprimer la logique.

L'esthétique de Semper est pratique parce qu'à l'image de l'organisation d'un enseignement dans les arts appliqués, elle vise à donner aux dessinateurs et aux techniciens des connaissances aptes à aiguïser leur goût et leur sens artistique, en portant attention précisément au matériau, à l'usage et

¹⁴. Winfried Nerdinger parle à ce sujet du « rôle oscillatoire de Semper pour la discussion sur le fonctionnalisme » : voir Nerdinger 2012 : 65.

à la forme. Mais elle l'est aussi parce qu'à l'image des collections d'art publiques, elle permet selon lui, grâce à la régénération des formes, une régénération de toute la vie sociale. Autrement que dans le cas de Friedrich von Schiller, qui thématise également une philosophie de la forme dans son projet d'une éducation esthétique, celle-ci ne relève pas pour Semper d'un instinct de jeu. Ce dernier risquait désormais d'être identifié à la culture de l'accumulation et de la confusion arbitraire contre les effets aliénants de laquelle il avait été thématisé, puisque l'esthétique anthropologique de Schiller oppose le jeu à l'aliénation, concept qu'il développe avant Hegel et Marx. La régénération esquissée par Semper relève plutôt de la capacité à réorganiser, dans la théorie comme dans la pratique, autour d'un socle de besoins humains fondamentaux, les matériaux, les usages et les formes. C'est en ce sens que les formes fondamentales permettent un ressourcement, car elles mettent particulièrement à nu autant une certaine harmonie primordiale que l'ingéniosité et l'inventivité humaine. Cela n'exclut donc pas qu'il y ait des modèles, la Grèce en reste un pour Semper. Depuis le début, sa recherche de la véritable Antiquité est aussi une réflexion sur son idéalité et une interrogation sur les possibilités de son actualisation (Oesterle 1994).

On peut donc dire que si la science des formes est universelle, et englobe d'ailleurs formes naturelles et formes artistiques, l'esthétique de Semper, comme science appliquée qui conserve bien des élans du Printemps des peuples de 1848, est pratique, globale et politique. C'est toute la question du troisième volume du *Style* qui se pose aussi ici (Luttmann 2008). Ce volume, maintes fois esquissé et résumé dans la correspondance et divers textes, devait être consacré à l'architecture. Il devait reprendre et poursuivre les recherches que Semper avait développées au début des années 1850 dans le cadre de son projet d'une *Théorie comparative de la construction* (*Vergleichende Baulehre*) et, selon divers témoignages, inclure les facteurs sociaux à son étude et donner la quintessence de sa conception politique.

En l'absence de cette explicitation de la politique sempérienne, on peut souligner que la science appliquée qu'expose son esthétique s'organise dans un système qui est à la fois synchronique et historique (le carré du musée idéal), proprement global, au sens d'une universalité réalisée, comme système et non comme dialogue. Il s'oppose ce faisant à un certain type d'évolutionnisme culturel qui apparaît, par contraste, comme une vision se voulant historique mais niant en réalité l'histoire au vrai sens du terme, puisqu'il inscrit les peuples dans une chronologie prédéterminée, organise en quelque sorte leur asynchronie comme une forme d'inégalité. C'est sans doute par opposition à cette vision que Semper a pu dire qu'il n'y avait pas de progrès en art.

ci-contre

fig. 8

Jacques Ignace Hittorff,
*Projet pour la façade de
l'église Saint-Vincent-de-
Paul, place Franz Liszt.*
Aquarelle et rehauts de
gouache, 56,9 x 42,9 cm.
Paris, musée Carnavalet
© musée Carnavalet /
Roger-Viollet.

Une histoire globale du design (Adamson *et al.* [éd.] 2011) a fait remarquer récemment que les arts décoratifs, moins exposés aux contraintes du canon et constitués d'artefacts plus facilement transportables que d'autres œuvres d'art, furent très tôt particulièrement marqués par la globalisation. Parler d'une esthétique *globale*, alors que Semper qualifie son esthétique avant tout de *pratique*, relève néanmoins d'un anachronisme. Cette appellation sert toutefois ici à insister sur la conscience qu'avait Semper de certaines dynamiques propres à son époque et que nous qualifions aujourd'hui de

fig. 9

Jules Jollivet, *Porte de la façade principale*. Paris, *église Saint-Vincent-de-Paul*, xix^e s. Sept panneaux (de gauche à droite) : La Cène, Le Baptême du Christ, L'Adoration des Mages, La Sainte Trinité, La Création d'Ève, La Chute d'Adam et Ève, Adam et Ève chassés du Paradis. Peinture sur lave émaillée, 110 x 240 cm env. par panneau © Claire Pignol / COARC / Roger-Viollet.

«globales¹⁵», à montrer combien des problématiques actuelles trouvent leur source dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle ou répètent certaines configurations de ce dernier. C'est ce qui explique aussi l'actualité visible de Semper, qui connaît une véritable vogue depuis quelques années.

Semper apparaît ainsi comme très sensible à une crise autant esthétique qu'anthropologique et politique, que l'on pourrait définir comme celle d'un monde en voie de globalisation, marqué par une sorte de relativisme libéral qui, certes, est prêt à intégrer les arts des peuples lointains, mais peine à comprendre cette intégration autrement que comme une extension du marché de l'art ou d'un marché du goût qui cannibalise les formes artistiques des peuples lointains et les rabaisse à de simples modes. Relire *Le Style* comme un diagnostic de cette crise, qui prolonge et approfondit celui posé face au Crystal Palace, permet de comprendre l'esthétique pratique de Semper comme une entreprise d'émancipation qui, en liant les hommes à leur environnement, cherche à les délier d'autres forces, et en liant les formes à leur matérialité, cherche à leur redonner substance et sens. C'est en anthropologisant l'art que Semper cherche à la fois à maintenir son universalité et à lui conserver une certaine idéalité. De ce point de vue, il s'agit bien d'un livre sur *le* style et non sur *les* styles.

15. Notons que cette idée était également à l'origine du colloque « Architecture and the Globalization of Knowledge in the 19th Century: Gottfried Semper and the Discipline of Architectural History » qui a eu lieu en juin 2015 à l'Université de la Suisse italienne à Mendrisio.

Bibliographie

Le Style de Gottfried Semper. Une esthétique globale ? Par Céline Trautmann-Waller

**Adamson, Glenn,
Riello, Giorgio et
Teasley, Sarah (éd.)**

2011 *Global Design History*.
Londres/New York, Routledge.

Boeckh, August

2013 *Encyclopédie et
méthodologie des sciences
philologiques. Première partie
principale*, Marie-Dominique
Richard (éd. et trad.). Sankt
Augustin, Academia Verlag.

Bredenkamp, Horst

2013 « Franz Kugler and the
Concept of World Art History »,
in Peter N. Miller (éd.), *Cultural
Histories of the Material World*.
Ann Arbor, The University of
Michigan Press : 25-30.

Conn, Steven

2010 *Do Museums Still Need
Objects ?* Philadelphie, University
of Pennsylvania Press.

**Franz, Rainald et
Nierhaus, Andreas (éd.)**

2007 *Gottfried Semper und
Wien : die Wirkung des Architekten
auf « Wissenschaft, Industrie
und Kunst »*. Vienne/Cologne/
Weimar, Böhlau.

Gau, Franz Christian

1822 *Antiquités de la Nubie ou
Monuments inédits des bords
du Nil, situés entre la première
et deuxième cataracte*.
Paris/Stuttgart, J. G. Cotta.

Heeren, Arnold Ludwig

1824-1826 [1793-1796] *Ideen
über die Politik, den Verkehr und
den Handel der vornehmsten Völker
der alten Welt*, 2 vol. Göttingen,
Vandenhoeck&Ruprecht.

Hermann, Gottfried

1826 *Ueber Herrn Professor Böckhs
Behandlung der griechischen
Inchriften*. Leipzig, Fleischer.

Hildebrand, Sonja

2003 « "... großartigere
Umgebungen" : Gottfried Semper
in London », in Winfried Nerdinger
et Werner Oechslin (éd.), *Gottfried
Semper 1803-1879: Architektur
und Wissenschaft*, catalogue
d'exposition. Munich/Zürich,
Prestel/gta Verlag : 260-268.

2007 « "nach einem Systeme
zu ordnen, welches die inneren
Verbindungsfäden dieser bunten
Welt am besten zusammenhält".
Kulturgeschichtliche Modelle bei
Gottfried Semper und Gustav
Klemm », in Henrik Karge (éd.),
*Gottfried Semper, Dresden und
Europa. Die moderne Renaissance
der Künste*. Munich/Berlin,
Deutscher Kunstverlag : 237-250.

Hoffmann, Max

1901 *August Böckh,
Lebensbeschreibung und Auswahl
aus seinem wissenschaftlichen
Briefwechsel*. Leipzig, Teubner.

Klemm, Gustav Friedrich

1834 *Die Königlich Sächsische
Porzellan-Sammlung. Eine
Übersicht ihrer vorzüglichsten
Schätze, nebst Nachweisungen
über die Geschichte der
Gefäßbilderei in Thon und
Porzellan*. Dresde, Walthersche
Hofbuchhandlung.

1843 *Fantasie über ein Museum
für die Culturgeschichte der
Menschheit*. Dresde, Teubner.

1850 [1847] *Freundschaftliche
Briefe*. Leipzig, Teubner.

Luttmann, Susanne

2008 *Gottfried Sempers
« Vergleichende Baulehre »* : eine
quellenkritische Rekonstruktion.
Thèse de doctorat, ETH de Zurich.

Mallgrave, Harry Francis

1985 « Gustav Klemm and
Gottfried Semper: The Meeting
of Ethnological and Architectural
Theory », *Res: Anthropology and
Aesthetics* 9 : 68-79.

1996 *Gottfried Semper: Architect
of the Nineteenth Century*. New
Haven/Londres, Yale University
Press.

Miller, Peter N.

2013 « The Missing Link :
"Antiquarianism", "Material Culture",
and "Cultural Science" in the
Work of G. F. Klemm », in Peter
N. Miller (éd.), *Cultural Histories
of the Material World*. Ann Arbor,
University of Michigan Press :
263-281.

Nerdinger, Winfried

2012 *Geschichte Macht Architektur*,
Werner Oechslin (éd.). Munich/
Londres/New York, Prestel Verlag.

Niebuhr, Barthold Georg

1843 *Kleine historische und
philologische Schriften*, vol. 2,
Bonn, E. Weber.

Niebuhr, Carsten

1774-1778 *Reisebeschreibung
nach Arabien und andern
umliegenden Ländern*, 2 vol.
Copenhagen, N. Möller.

1837 *C. Niebuhr's Reisen durch
Syrien und Palästina, nach Cypern,
und durch Kleinasien und die Turkey
nach Deutschland und Dänemark*,
Johann Nikolai Gloyer et Justus
Olshausen (éd.). Copenhagen/
Hambourg, Möller.

Oesterle, Günter

1994 « Gottfried Semper :
la destruction et la réactualisation
du classicisme », *Revue germanique
internationale* 2 : 59-72.

Oulebsir, Nabila

2011 « Musées et architecture
en France : neutralité ou décor,
collection ou concept », in *Rencontres
du Léman : Architecture et quotidien
du musée (Actes des 1^{ers} Rencontres
du Léman, 19, 20 et 21 juin 2008)*.
Genève, Design Editions : 15-31.

**Seifert, Sabine et
Hackel, Christiane (éd.)**

2013 *August Boeckh:
Philologie, Hermeneutik und
Wissenschaftspolitik*. Berlin, BVM
Berliner Wissenschaftsverlag.

Semper, Gottfried

2004 *Style in the technical
and tectonic Arts or, Practical
aesthetics*, trad. de l'allemand
par Harry Francis Mallgrave et
Michael Robinson. Los Angeles,
Getty Research Institute.

2007 *The Ideal Museum: Practical
Art in Metals and Hard Materials*,
Peter Noever (éd.). Vienne/
New York, Schlebrügge/DAP.

2012 *Science, industrie et art*,
Estelle Thibault (éd.), trad. de
l'allemand par Émile Reiber.
Gollion, Infolio.

page 124 et ci-contre

Henry Negretti et Joseph
Warren Zambra, *Salle assyrienne
vue de la nef*. Album de
photographies du Crystal Palace,
pl. XII. Paris, musée d'Orsay. Photo
© RMN-Grand Palais (musée
d'Orsay) / Hervé Lewandowski.