

L'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle : périodiser l'historicisme ?

The historiography of 19th-century architecture: periodizing historicism?

Historiografie der Architektur des 19. Jahrhunderts: Lässt sich der Historizismus periodisieren?

La storiografia dell'architettura del XIX secolo: periodizzare lo storicismo?

Historiografía de la arquitectura del Siglo XIX: ¿periodicizar el historicismo?

Laurent Baridon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2709>

DOI : [10.4000/perspective.2709](https://doi.org/10.4000/perspective.2709)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 715-732

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Laurent Baridon, « L'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle : périodiser l'historicisme ? », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 02 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2709> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2709>

L'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle : périodiser l'historicisme ?

Laurent Baridon

Le nombre de publications dans le domaine de l'histoire de l'architecture s'est remarquablement accru depuis une trentaine d'années. Si les travaux sur le xx^e siècle sont les plus nombreux, ceux qui portent sur le xix^e siècle ont aussi leur part dans ce phénomène. L'histoire de l'architecture s'est développée en se spécialisant, au risque de s'isoler de l'histoire de l'art générale (PAYNE, 1999). De multiples facteurs pourraient être invoqués pour l'expliquer, mais un des principaux tient probablement au fait que les écoles d'architecture ont donné une plus large place à l'histoire dans leur cursus à partir des années 1970. Les architectes historiens ont été plus nombreux, provoquant l'essor de la discipline en accentuant certaines de ses spécificités par le jeu des institutions et des revues. Ce phénomène a permis d'intensifier les enquêtes sur des territoires propres à l'architecture, en ouvrant sur les disciplines des sciences sociales au détriment parfois de l'histoire ou de l'histoire de l'art. La recherche s'est internationalisée, modifiant profondément notre perception des phénomènes historiques. Ces cadres géographiques élargis ont amoindri l'importance des divisions chronologiques précises au profit de mouvements généraux, plus lents et plus profonds.

La périodisation de l'architecture du xix^e siècle ne figure pas au premier plan des préoccupations des chercheurs, constat qui serait d'ailleurs très probablement vérifié par une enquête dans l'ensemble de l'historiographie de l'art. Cependant, l'étude des publications générales des vingt dernières années et un rapide tour d'horizon des publications à caractère historiographique montrent que des périodisations ont néanmoins été élaborées. Dans un premier temps, celles-ci doivent être replacées dans une longue perspective afin de faire apparaître l'héritage de l'historiographie de l'architecture des avant-gardes modernes. Ensuite, il convient d'étudier en quoi celui-ci a pesé sur l'incompréhension de l'historicisme architectural, sur les liens qu'une partie des auteurs maintient entre les Lumières et le xix^e siècle, et aussi sur la fortune critique de certaines réalisations et de quelques architectes. Enfin, l'hypothèse selon laquelle la difficulté de périodiser tient à l'objet lui-même doit être examinée. L'architecture historiciste résiste encore aujourd'hui à l'historien. Elle lui renvoie son regard à la manière d'un miroir dont le reflet empêche de connaître la vraie nature. Ce siècle de l'histoire de l'art, le xix^e siècle, a passionnément périodisé le passé, élaborant des classifications stylistiques, chronologiques, géographiques. Son architecture relève d'un dialogue entre l'archéologie et la création. Elle questionne l'histoire et l'avenir, dans un aller-retour entre rétrospection et anticipation. Son rapport au présent, inquiet et pluriel, complique la tâche de l'historien actuel qui, lui-même, travaille dans le contexte d'une crise de l'histoire.

Laurent Baridon travaille sur l'histoire des imaginaires scientifiques et sociaux des artistes. Il a notamment publié *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (1996) et, en collaboration avec Martial Guédron, *Corps & Arts, physiologies et physionomies dans les arts visuels* (1999) ainsi que *L'art et l'histoire de la caricature* (2005). Il prépare un ouvrage sur les mythes et les représentations de l'architecte depuis la Renaissance.

La pratique de la périodisation dans les ouvrages sur l'architecture du XIX^e siècle

Les histoires générales de l'architecture, qu'il s'agisse de manuels ou d'ouvrages de synthèse, sont structurées en parties qui, le plus souvent, correspondent à des périodes. Il est frappant de constater qu'elles varient selon les ouvrages et les auteurs. Preuve que les découpages proposés dépendent des cultures nationales des auteurs, les histoires rédigées par des anglo-saxons accordent beaucoup moins d'importance à la Révolution française et préfèrent lier la seconde moitié du XVIII^e siècle au XIX^e siècle. Robin Middleton et David Watkin englobent ainsi les Lumières pour traiter d'un XIX^e siècle qui s'arrête en 1870 – une limite qui n'est pas celle de la guerre franco-prussienne. Les titres des différentes versions et traductions de leur livre se ressentent de cette ambiguïté, notamment quand il est destiné à des publics européens : paru tout d'abord sous le titre de *Architettura moderna* (MIDDLETON, WATKIN, 1977a), il est aujourd'hui, toujours en italien, une *Architettura dell'Ottocento* (MIDDLETON, WATKIN, 1980a). *Architektur der Neuzeit* en allemand (MIDDLETON, WATKIN, 1977b), il devient, dans l'édition londonienne et new-yorkaise de 1980, *Neoclassical and 19th century Architecture* (MIDDLETON, WATKIN, 1980b) et en français, en respectant et en précisant le titre de l'édition italienne originale, *Architecture moderne, 1759-1870* (MIDDLETON, WATKIN, 1983). Le terme est ambigu, d'autant que la première moitié du livre (chapitres 1-5) est consacrée à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Seuls les trois derniers chapitres (6-8) abordent essentiellement la première moitié du siècle suivant. Le dernier chapitre, le plus court, traite des « prophètes du XIX^e siècle », autrement dit des théoriciens qui sont présentés comme des fondateurs de la modernité. Au sein de ce découpage, les chapitres sont scindés en une articulation géographique, un assemblage qui révèle la difficulté de coordonner le corpus très étendu et hétérogène en un récit historique.

Les livres écrits en français, eux, accordent une grande importance à la Révolution. Dans son *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, François Loyer propose un découpage qui rejoint celui des grandes phases de l'histoire politique (LOYER, 1999). Dans cette série de trois volumes, les divisions chronologiques, imposées par l'éditeur, n'appartiennent probablement pas aux auteurs. Elles sont cependant entérinées par François Loyer, qui pense la Révolution comme une « cassure ». Il reconnaît ensuite « un milieu du siècle » identifié à la monarchie de Juillet et à l'essor de la bourgeoisie, puis un « second XIX^e siècle », qui est celui de Napoléon III et des années de « l'éclectisme synthétique ». « Tournant » du siècle, « Entre deux guerres » et « Après la Libération » constituent les autres parties d'un livre qui ne rentre pas dans le détail de ces périodes historiques. Le découpage de ces parties est de pure utilité organisationnelle, même si l'auteur met souvent en évidence la dimension politique et sociale des objets et des phénomènes qu'il étudie. Il en va de même dans un autre de ses ouvrages, *Le siècle de l'industrie*, publié seize ans auparavant (LOYER, 1983). Là encore, bien qu'il s'agisse d'une histoire européenne, François Loyer a choisi la Révolution française comme ouverture de la période, même s'il l'entend comme une révolution tout à la fois industrielle et sociale. Le plan des parties est fondé sur une succession de thématiques qui donnent sens au propos en autorisant des aperçus internationaux. Dans l'organisation générale de ce livre, la périodisation est une simple mise en perspective chronologique et ne représente pas un enjeu méthodologique et historiographique. La même année, Claude Mignot publie *L'architecture au XIX^e siècle* (MIGNOT, 1983). Divisé en huit chapitres organisés par styles et par programmes, cet ouvrage suit avec une grande souplesse la chronologie, sans tenter de l'organiser en périodes rigoureusement définies. Il reprend à son compte les catégories stylistiques de l'historicisme – « Langages néoclassiques », « néogothique » – mais ne propose pas de périodisation autonome qui puisse être appliquée aux problèmes de la seconde moitié du siècle.

Barry Bergdoll a repris un découpage assez semblable à celui de Middleton et Watkin dans *European architecture 1750-1890* (BERGDOLL, 2000), mais en étendant un peu la chronologie vers la fin du XIX^e siècle et en introduisant une forte structure en trois parties. La première est consacrée aux « Progrès, Lumières et expérimentations », la deuxième aux « Révolutions » et la troisième aux « Nationalisme, historicisme et technologie ». Dans son introduction, Bergdoll présente ce plan comme une tentative de dépasser les approches fondées sur les expressions architecturales des identités nationales qui ont le défaut de fragmenter l'objet d'étude. Il propose, par une approche thématique, d'unifier le champ chronologique sous l'angle de trois problématiques qui traversent la période toute entière : la culture historique, la culture scientifique et l'émergence de nouveaux commanditaires.

Ce rapide tour d'horizon des principaux ouvrages écrits dans le dernier quart de siècle révèle le peu d'intérêt que soulève la périodisation. Elle concerne d'ailleurs l'histoire de l'art toute entière et l'on peut en faire remonter les prémisses aux années 1960. La parution de *The Shape of Time* de George Kubler (KUBLER, [1962] 1973) a joué un rôle important dans la prise de conscience de ce phénomène pour l'historiographie anglo-saxonne. Les réactions des historiens de l'art, retranscrites par Kubler lui-même vingt années plus tard, témoignent d'une réception attentive dans le monde entier (KUBLER, 1982). Cet ouvrage a très certainement inspiré Ernst Gombrich pour la remise en cause de la périodisation et la stylistique dans *Norm and Form* (GOMBRICH, 1966). En faisant apparaître que les catégories taxinomiques étaient tout autant des facteurs d'exclusion des artistes originaux que des outils heuristiques, Gombrich manifestait sa préférence pour des découpages plus amples prenant en compte les formes et les contextes culturels. Il n'excluait pas que les artistes les aient perçus et qu'ils aient consciemment décidé de se situer par rapport à ces « champs de force », que ce soit pour en subir l'attraction ou pour tenter de s'y soustraire (SCHAPIRO, JANSON, GOMBRICH, 1970). L'historien de l'historicisme architectural du XIX^e siècle ne peut que souscrire à cette proposition. Elle relativise les vaines ambitions d'objectivité positiviste. Les artistes ne sont pas des coléoptères mus par leur seul instinct, mais des êtres humains conscients, se déterminant par eux-mêmes autant qu'ils le sont pas leurs contextes. On pourrait rapprocher l'ample catégorisation préconisée par Gombrich de celle que Michel Foucault qualifiait d'épistémè dans *Les mots et les choses*, paru également en 1966. Cette perception de l'histoire conduisait au principe d'un relativisme généralisé opposé à une stylistique toujours plus précise.

À la suite de ces premières prises de conscience, une profonde évolution est apparue dans la conception du temps historique. Elle a modifié les idées de tous ceux qui pratiquaient des sciences humaines, quel qu'ait été l'intérêt que les historiens de l'architecture portaient à ce type de réflexion. De nombreuses recherches historiographiques ont été entreprises, notamment par les chercheurs anglo-saxons qui pouvaient tirer parti des ouvertures provoquées par les *cultural* et les *gender studies* (BORDEN, RENDELL, 2000). Les revues les plus importantes ont ouvert leurs colonnes à des contributions sur l'histoire de la discipline, lui consacrant même des numéros spéciaux¹. Le chemin parcouru peut être facilement mesuré en comparant deux livres publiés en anglais en 1980 et en 2006. Le premier, *The Rise of Architectural History* de David Watkin, s'attache à souligner l'importance de l'historiographie de l'architecture dans l'historiographie de l'art, sur une chronologie qui s'étend de 1700 aux années 1970. Après avoir retracé les linéaments des « *continental backgrounds* », allemand, français et italien, l'examen porte sur l'essor de l'histoire de l'architecture au Royaume-Uni, présentée comme l'héritière des traditions européennes. Le livre dresse un constat très favorable du développement de l'histoire de l'architecture sans intégrer les questionnements nés de la crise des années 1960. Il en va tout autrement du second ouvrage, collectif celui-là, *Rethinking Architectural Historiography* (ARNOLD, ERGUT, ÖZKAYA, 2006). Il propose

un discours beaucoup moins unifié et expose la pluralité des méthodologies mises en œuvre en interrogeant les frontières de la discipline, ses nouvelles approches critiques et ses redéfinitions par les géographies culturelles ou les relations avec les *visual studies*. Il montre le dynamisme des recherches, mais aussi leur hétérogénéité dans un environnement résolument international.

Cependant, malgré quelques contributions importantes à la réflexion historiographique (TRACHTENBERG, 1988 ; TOURNIKIOTIS, 1999 ; TALENTI, 2000 ; VIDLER, 2008), force est de constater que les analyses ont davantage porté sur l'histoire de l'architecture du XX^e siècle que sur celle du XIX^e et que les questions de périodisation ne semblent pas avoir beaucoup intéressé les chercheurs. En témoigne le colloque international « Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines », organisé à Paris en 2005 par la Society of Architectural Historians et l'Institut National d'Histoire de l'Art². Même si un tiers de ses travaux était effectivement consacré à la question des « limites temporelles », les débats les plus animés portaient sur les « limites territoriales » dans une perspective d'approche des échanges culturels. Les sessions et les ateliers qui réfléchissaient sur les temporalités abordèrent des thématiques qui, pour la plupart, n'étaient pas directement liées à la périodisation : patrimoine et modernité, la Renaissance et l'Antiquité, l'historiographie de l'Italie de la Renaissance ou encore l'historien comme acteur. Un atelier avait pour sujet « Styles et périodisation ». Il mit en évidence les changements de conceptions épistémologiques entre le XVIII^e et le XIX^e siècle et en particulier l'émergence de la notion de progrès. Les *classifications* stylistiques furent peu évoquées, sauf pour être remises en question (RABREAU, 2004).

La difficulté à périodiser vient de deux facteurs principaux. Le premier tient à l'historiographie du mouvement moderne qui a fondé la lecture de l'architecture du XIX^e siècle sur un principe téléologique. Le second procède de l'objet lui-même. La pratique et la pensée architecturales sont à ce point conçues dans une perspective historique que le chercheur actuel peine à s'émanciper de la construction épistémologique originelle. Ces deux aspects seront traités rétrospectivement, à rebours, par une tentative d'archéologie de l'historiographie de l'architecture du XIX^e siècle.

L'histoire au service de la modernité

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles – selon une terminologie en faveur qui permet d'éviter une périodisation précise –, une remise en cause de l'historicité se fit jour. Les travaux d'Aloïs Riegl contestaient la hiérarchie des arts et révisaient la notion de style au profit d'autres critères aux fonctions moins historicisantes comme le *Kunstwollen*. Dans le *Culte moderne des monuments*, il abordait de façon critique le fétichisme du passé afin d'en faire apparaître les contradictions (RIEGL, [1903] 2003). Mais il restait largement tributaire des modèles scientifiques pour élaborer la périodisation de l'histoire de l'art (ZERNER, 1997). La notion de style, qui avait servi à construire l'histoire de l'art au siècle précédent, n'était pas pour autant abandonnée. Heinrich Wölfflin l'utilisait encore en l'intégrant dans sa conception de l'unité de vision d'une époque – « *Zeitstil* » – sans renoncer aux critères de société et de civilisation qu'avait promus son maître Jakob Burckhardt – « *Volksstil* » (WÖLFFLIN, [1921] 1946 ; HART, RECHT, WARNKE, 1995).

De leur côté, la plupart des architectes des avant-gardes modernes entendaient rompre avec l'histoire. Cette *tabula rasa* était relative et, au sein du Deutscher Werkbund puis du Bauhaus, la culture historique était fréquemment invoquée. Mais le temple grec et la cathédrale gothique étaient considérés comme des archétypes et non comme les jalons d'une histoire. Leurs liens avec les cultures antiques ou médiévales étaient secondaires. Le Corbusier voyait le Parthénon comme un standard, au même titre que les paquebots, les avions et les automobiles l'étaient pour la « civilisation machiniste ». Il s'en prenait à ces architectes qui « font des styles ou discutent surabondamment de

structure » (LE CORBUSIER, [1923] 1977, p. 8), renvoyant dos à dos l'éclectisme et le rationalisme du siècle précédent. Il rejetait « les styles » et, dans un mépris affiché de la chronologie historique, disqualifiait « les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique [qui] sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme » (LE CORBUSIER, [1923] 1977, p. 15). Aussi ne voulait-il pas tant promouvoir un nouveau « style », fût-il qualifié de « paquebot », qu'ouvrir la voie *Vers une architecture* (LE CORBUSIER, [1923] 1977). Cette quête puisait dans l'histoire des principes formels, se souciant peu de styles et de périodisations, rabattant l'évolution des formes sur le présent. Le primitivisme qui ressaisit Le Corbusier en pleine modernité (VOGT, [1996] 2003), était une façon de mobiliser la culture architecturale en se passant de l'histoire. Les tracés régulateurs, testés sur des édifices appartenant à toutes les époques, témoignaient de ce qu'il existait des invariants. À partir de 1930, notamment, les mythes devinrent le moyen d'ancrer la modernité dans l'éternité en lui redécouvrant des origines immémoriales et universelles. En un certain sens, Le Corbusier en revenait à l'esprit du classicisme, souhaitant arrêter le temps dans une esthétique parfaite et éternelle.

Pourtant, quoiqu'il en paraisse, cette réfutation de l'histoire s'inscrivait dans la suite du XIX^e siècle et des interrogations des architectes sur le style à adopter. Il semblait à beaucoup que la question posée par Heinrich Hübsch en 1828 – « en quel style devons-nous construire ? » – avait enfin trouvé réponse et que l'architecture des temps de la modernité s'était accomplie dans le fonctionnalisme (HÜBSCH, 1828). La téléologie et le déterminisme de l'histoire de l'art jouaient à plein dans la pensée des acteurs des mouvements modernes. Ces principes étaient également dirimants chez leurs premiers historiens autour de 1930. Il s'agissait de célébrer l'avènement d'une nouvelle architecture et de la légitimer, quitte à faire appel à l'histoire.

Après que des textes eurent théorisé la nouvelle architecture, Henry-Russell Hitchcock commençait à écrire l'histoire de sa naissance, comme le souligne Claude Massu (HITCHCOCK, [1932] 2001, préface). Abordant la question en historien, il recourait au mot « style », un critère qui n'avait guère été utilisé par Le Corbusier, Walter Gropius ou Adolf Behne. Il hésita entre le singulier et le pluriel, « Style » ou « styles », avant d'intituler le fameux livre de 1932, avec la fortune que l'on sait, *The International Style, architecture since 1922*. Comme cela a été maintes fois remarqué, ce titre était réducteur et surtout peu respectueux des multiples inflexions des avant-gardes européennes. Le livre en proposait une lecture figée, tentée par le sectarisme, caractérisée par la rectitude et la blancheur des volumes. Cette approche formaliste, explicitée dans le premier chapitre, était tributaire des catégories formelles et visuelles de l'histoire de l'art wölfflinienne – volume, surface, construction ou plan. Dans le troisième chapitre, elle entreprenait de légitimer le fonctionnalisme du XX^e siècle par l'exposition de ses sources rationalistes au XIX^e siècle.

Siegfried Giedion, qui avait été l'élève d'Heinrich Wölfflin à Munich, entreprenait en 1928 de suivre le même cheminement en célébrant la tradition constructive du fer et du béton dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle (GIEDION, [1928] 1980). Cet ouvrage posait les bases d'une lecture téléologique de l'architecture, mettant en perspective une généalogie d'acteurs et une lignée de réalisations pour faire apparaître des précurseurs et des prémisses. Ces éléments progressistes, exposés en pleine lumière, contrastaient violemment avec le reste de la production architecturale de l'époque, laissée dans l'ombre. Les avant-gardes recherchaient leurs éclaireurs, au moment où elles se comptaient – avec le Weissenhof et le premier Congrès international d'architecture moderne (CIAM) – en appelant le gros de la troupe à les rejoindre. À bien des égards, le discours de la modernité était celui de la stylistique la plus caractérisée. Il devait peser longtemps sur nos approches du « mouvement moderne », souvent perçu comme un « Style », unique, inéluctable et insurpassable.

Issue de la tradition germanique, adoptée en Europe comme aux États-Unis, cette conception eut d'importantes conséquences sur l'élaboration de l'historiographie du XIX^e siècle. Elle construisait une histoire de la modernité architecturale comme un phénomène unique dans l'histoire de l'art, mais en recherchait néanmoins les sources dans les périodes antérieures. Henry-Russell Hitchcock, Emil Kaufmann, Nikolaus Pevsner et Siegfried Giedion en furent les principaux acteurs. Le premier d'entre eux, dès 1929, remontait jusqu'au milieu du XVIII^e siècle pour trouver l'origine d'une architecture liant forme et fonction, esthétique et construction (HITCHCOCK, 1929). Selon lui, le romantisme et l'historicisme, pensant autrement ces relations, auraient introduit une césure entre l'art et la fonction. Le fonctionnalisme moderne aurait ainsi procédé à ce qu'il proclamait être, en titre de son livre, une « réintégration » de la technique après le « romantisme » du XIX^e siècle (BERGDOLL, 2006). Comme nous le verrons, Hitchcock devait par la suite nuancer ce point de vue, qui était néanmoins, avant la Seconde Guerre mondiale, encore largement partagé. Emil Kaufmann, dans *De Ledoux à Le Corbusier* (KAUFMANN, [1933] 2002) estimait lui aussi que les prémisses de la modernité devaient être recherchées dans la fin du XVIII^e siècle, époque où le principe d'autonomie était apparu en même temps qu'une société nouvelle. Il distinguait trois critères plastiques dans l'interprétation de l'« hétéronomie » et de l'« autonomie » de l'objet architectural : l'urbain, la forme et le plan. Comme l'indique Hubert Damisch dans sa préface à l'édition française de 2002, il nous paraît aujourd'hui très logique, au regard du contexte historique dans lequel il écrivait, que Kaufmann n'ait pas même essayé de retracer « le développement » de l'autonomie dans l'architecture tout au long du XIX^e siècle, *entre* Ledoux et Le Corbusier.

Pioneers of the Modern Movement de Nikolaus Pevsner, publié en 1936, entérinait la rupture entre les progressistes et les traditionalistes, même si ses analyses permettaient de rendre compte de la liaison très forte entre histoire et progrès au XIX^e siècle (PEVSNER, [1936] 1949). En contrepartie, faisant preuve d'une forme de croyance téléologique, il affirmait dans sa préface que « le but principal des chapitres suivants est de prouver que ce nouveau style, un vrai style adéquat à notre siècle, fut atteint en 1914 » (cité par WATKIN, [1977] 1979, p. 78). Cette conception prévalait également dans *An Introduction to Modern Architecture* de J. M. Richards, publié en 1940. L'auteur rejetait « l'architecture de dilettante qui fleurit à la fin du XIX^e siècle » au profit de celle qui était progressivement apparue pour répondre aux besoins à la fois matériels et spirituels de l'époque (RICHARDS, [1940] 1968, p. 80). L'année suivante, Siegfried Giedion, dans *Space, Time, Architecture*, était à même de faire l'histoire du mouvement moderne, décrit, par le sous-titre de son livre, comme « la croissance d'une nouvelle tradition » (GIEDION, 1941). Il faisait rentrer les avant-gardes dans l'histoire, sélectionnant dans « l'héritage architectural » les prémisses des nouvelles conceptions de l'espace-temps. Après la Seconde Guerre mondiale, Bruno Zevi soulignait que ces avant-gardes étaient diverses, mais sans en faire apparaître les conséquences pour l'historiographie du siècle précédent (ZEVI, 1950).

La naissance de l'histoire de l'architecture du XIX^e siècle fut donc le produit de la lecture du mouvement moderne, et l'exemple d'Henry-Russell Hitchcock, déjà évoqué haut, est particulièrement éclairant. *Architecture, 19th and 20th centuries* (HITCHCOCK, [1958] 1981) fut un ouvrage beaucoup lu jusqu'à ce qu'il soit remplacé par celui de Middleton et Watkin à partir de 1977. Hitchcock liait encore les deux siècles, mais en introduisant une périodicité qui donnait toute sa place au plus ancien. Les trois parties découpaient le sujet en périodes de cinquante années, une rigueur chronologique tempérée dans le traitement des chapitres. Hitchcock restait néanmoins fidèle à l'idée de « réintégration » qu'il avait exposée trente ans auparavant : « le début du dix-neuvième siècle a [...] recueilli les fruits d'une révolution architecturale déjà accomplie » (HITCHCOCK, [1958] 1981, p. 11), une révolution qu'il nommait

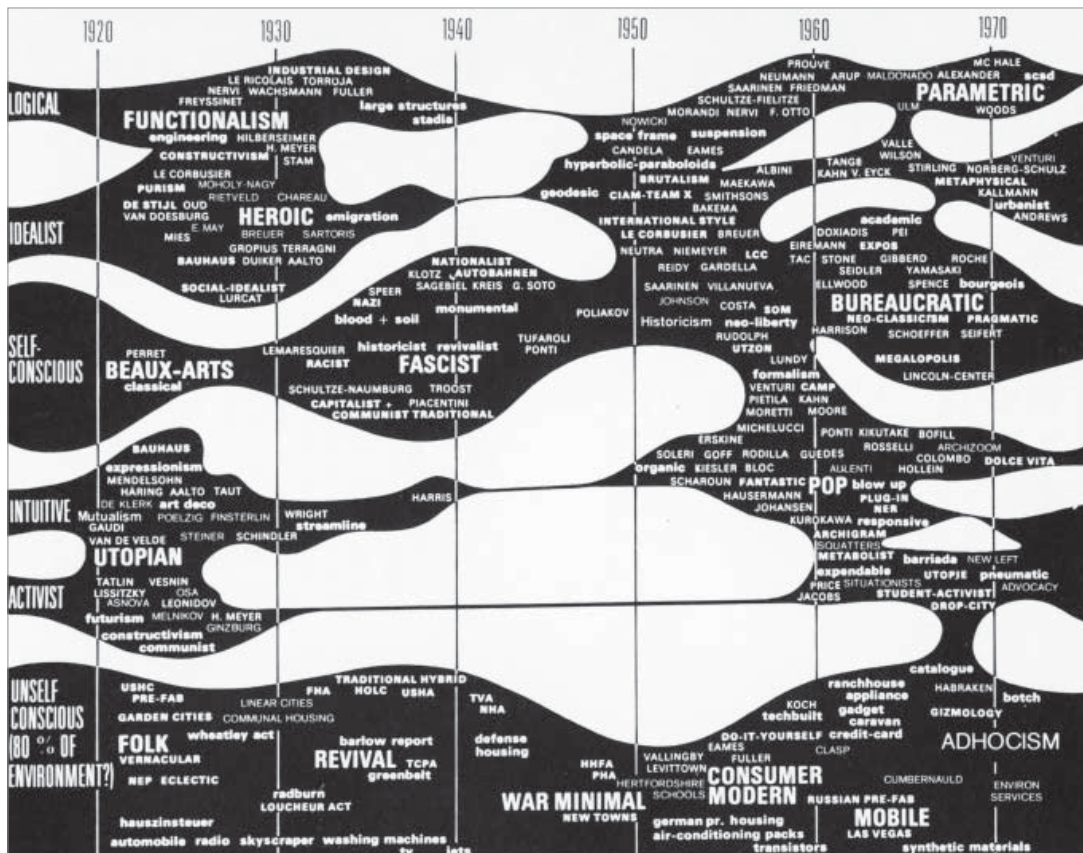
« classicisme romantique » et dont il examinait, dans son premier chapitre, les productions autour de 1800. Il reconnaissait l'hétérogénéité de la production architecturale de la première moitié du siècle, mettant en lumière les différents « renouveaux », grec ou gothique. Mais il considérait que ces divisions « en diverses appellations stylistiques » étaient trop hâtives et qu'elles pouvaient être appréhendées de façon plus globale. Il proposait qu'elles relevassent toutes soit du « classicisme romantique » soit de son « contre-courant pittoresque ». Il insistait sur le fait que la plupart des grands architectes de cette époque avaient pratiqué ces deux attitudes. Les chapitres obéissaient donc logiquement à une répartition géographique, à l'exception de ceux qui traitaient de la diffusion des formes ou des phénomènes et de celui d'entre eux consacré à la construction en fer et en verre en 1790 et 1855. Il adoptait une position très nuancée sur ce sujet puisque, tout en affirmant qu'elle « restait en dehors des modes 'revivalistes' », il reconnaissait qu'elle n'était « toutefois jamais totalement isolée ». Hitchcock, tout en maintenant en grande partie le point de vue téléologique, avait néanmoins mis au jour la complexité et l'hétérogénéité des phénomènes qu'il abordait. Il se démarquait d'Emil Kaufmann en constatant que l'historien est influencé par le contexte dans lequel il écrit : « Kaufmann ne vécut pas assez longtemps pour se rendre compte combien l'architecte révolutionnaire du vingtième siècle s'éloignera dans ses dernières années des sphères et des cubes de l'idéal ledolcien ; car l'église de Le Corbusier à Ronchamp, terminée en 1955 après la mort de Kaufmann, semble mieux accordée aux illustrations outrancières du pittoresque du XVIII^e siècle qu'aux monuments caractéristiques du classicisme romantique » (HITCHCOCK, [1958] 1981, p. 19-20).

À la fin des années 1950 parurent nombre d'histoires de l'architecture moderne, parmi lesquelles celles de Jürgen Joedicke et de Rayner Banham. Le premier identifiait le XIX^e siècle à l'« époque des pionniers », ceux qui avaient mis en œuvre le métal ou le béton armé et réfléchi aux conséquences de la Révolution industrielle (JOEDICKE, 1958). Reyner Banham, dans *Theory and Design in the First Machine Age*, consacrait peu de pages au XIX^e siècle, mais elles étaient plus novatrices, au point d'en paraître paradoxales d'un point de vue français (BANHAM, 1960). Elles ancrèrent notamment le mouvement moderne dans la tradition Beaux-Arts, remontant jusqu'à Henri Labrouste et passant par Julien Guadet et Auguste Choisy pour arriver à Auguste Perret et Tony Garnier. L'enquête sur la postérité de cette architecture fut ensuite approfondie dans la perspective de mettre en valeur les sources historiques de la ville américaine, conçue comme image de la modernité même (EGBERT, 1980 ; MIDDLETON, 1982).

En 1960 toujours, Leonardo Benevolo commençait à publier son *Histoire de l'architecture moderne*, un ouvrage maintes fois révisé (BENEVOLO, [1960] 1978). Tout comme Giedion, Benevolo liait la ville et l'architecture, mais il entendait ainsi affirmer l'importance de la révolution industrielle dans l'apparition d'une économie, d'une société et par conséquent d'une architecture nouvelles. Dans une perspective marxiste, l'historicisme était considéré comme une « *reductio ad absurdum* de la culture de la Renaissance », un « épilogue du classicisme européen ». Mais Benevolo reconnaissait aussi « qu'en relation avec les changements économiques et sociaux », il se présentait « comme une ouverture vers l'avenir, car il a permis, précisément par son abstraction, d'adapter le langage traditionnel aux exigences nouvelles, et de mûrir en même temps, les nouvelles expériences qui conduiront au mouvement moderne » (BENEVOLO [1960] 1978, p. 15). Il proposait une périodisation qui ne rompait pas avec l'examen de l'archéologie de la modernité proposé par Hitchcock, retraçant à partir des Lumières « les composantes de la culture architecturale moderne » (BENEVOLO [1960] 1978, préface). Il estimait que la prise de conscience de l'exigence de la modernité architecturale, inaugurant un deuxième temps, était due à William Morris au début des années 1860. Puis il voyait une troisième phase, celle

du mouvement moderne proprement dit, à partir de 1919. L'approche économique et sociale permettait à Benevolo d'exposer la culture historiciste comme un fait corrélé à l'époque étudiée. Sans parvenir à s'émanciper des jugements dépréciatifs, elle tentait de rendre compte de l'ensemble des phénomènes. Michel Ragon avait entrepris dès 1958 un *Livre de l'architecture moderne*. Dans son *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes* de 1971 plusieurs fois actualisée sous un titre légèrement différent (RAGON, [1971-1978] 1991), tout à la fois influencé par Le Corbusier et par des idéaux politiques libertaires, il faisait la part belle aux utopistes sociaux du XIX^e siècle, mais réduisait à néant tous ceux qui ne relevaient pas de l'idéologie des pionniers.

Dans les années 1960 se manifestèrent les prodromes d'une reconsidération de l'histoire de l'architecture. Dès 1965, Peter Collins avait examiné les changements d'idéaux dans l'architecture. Fidèle aux ruptures instaurées par l'historiographie, il faisait remonter au milieu du XVIII^e siècle l'origine des paradigmes fondateurs de la modernité. Mais surtout, il proposait une histoire des idées de l'architecture, abordant notamment la question des formes de pensée de l'histoire et du progrès (COLLINS, 1965). En 1966, la publication de *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi (VENTURI, [1966] 1976) fut le signal d'une réhabilitation globale des objets historiques par les architectes, en retrouvant les vertus de l'architecture baroque, du décor ornemental et de tout ce qui favorisait l'ambiguïté des formes. Certes, dès 1949, l'historiographie avait été marquée par les travaux de Rudolf Wittkower qui attiraient l'attention sur les principes de l'architecture de la Renaissance (WITTKOWER, (1949) 1996 ; PAYNE, 1994). Mais en signant son manifeste en faveur de l'utilisation de références que les avant-gardes avaient ignorées, Venturi rouvrait le musée de l'architecture. Il ne s'agissait certes pas de les classer et de les



1. Charles Jencks, « Diagramme ou arbre évolutif » dans JENCKS, (1973), 1987, p. 32.

inscrire dans une périodisation, mais la voie était ouverte à une réhabilitation de formes qui n'avaient pas été jusqu'alors reconnues comme des antécédents à la modernité. Avant de rédiger la première contribution importante sur le postmodernisme (JENCKS, 1977), Charles Jencks, dès 1973, avait publié *Modern Movements in architecture* (JENCKS, [1973] 1987). Reconnaître en titre leur pluralité impliquait de considérer, dans leurs origines, plusieurs « traditions ». Rejetant les relations déterministes univoques et l'emploi du mot « style », il indiquait vouloir écrire une histoire « opposée à la fois à la théorie du *Zeitgeist* et à la théorie d'une ligne unique ». Il postulait « une série de mouvements discontinus » et voulait traiter « ce pluralisme selon des méthodes différentes, dans des chapitres différents » (JENCKS, [1973] 1987, p. 13). Six traditions fondaient les mouvements modernes dont il tentait de figurer les évolutions dans un « diagramme ou arbre évolutif » (fig. 1) qui, comparé à celui d'Arcisse de Caumont (fig. 2), montre bien le changement de paradigme épistémologique. Il s'agit d'un fleuve plus que d'un arbre, ses « courants » se mêlant et s'échangeant les eaux, au point que Jencks postulait que « les meilleurs architectes sont souvent les moins classifiables » (JENCKS, [1973] 1987, p. 32). Des lacunes étaient laissées en blanc, ces béances suggérant des phénomènes inconnus et des séparations indéterminées. La chronologie était imprécise, seulement esquissée par les dilations ou les rétractions des mouvements sur l'échelle temporelle. Ce faisant, Jencks avait reconnu six traditions issues d'avant 1920, une pluralité qui tranchait avec la visée téléologique de ses prédécesseurs.

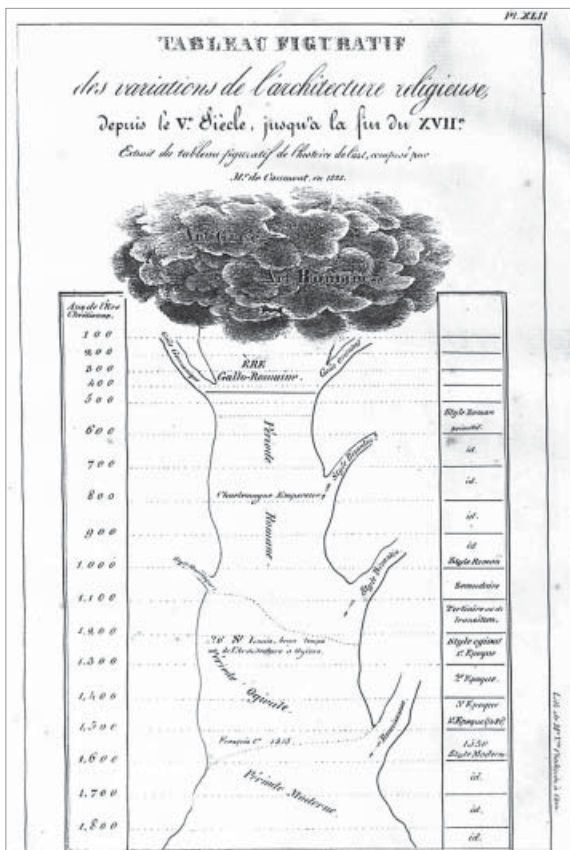
Il était désormais possible d'étudier le XIX^e siècle pour lui-même, ce qui firent Middleton et Watkin en 1977. Ils l'abordaient dans son foisonnement, mettant au jour les répartitions géographiques et les traditions nationales (MIDDLETON, WATKIN, 1977). Mais, comme il a été

dit, la périodisation ne trouvait pas une formulation satisfaisante. Les limites chronologiques du livre procédaient d'un découpage initié par Kaufmann et généralisé par Hitchcock. Il correspondait certes au contexte des Lumières, mais ignorait les ruptures politiques et idéologiques générales de l'Europe continentale. Il y avait cependant une autre raison, peut-être plus fondamentale encore, à cette résistance générale à la périodisation du XIX^e siècle. Elle tenait, et tient sans doute toujours, à l'objet même, à l'historicisme de son architecture.

La présentification de l'histoire

Un des problèmes posé par la périodisation de l'architecture du XIX^e siècle vient de ce que cette architecture même se présente comme une forme de périodisation. Les phénomènes artistiques de cette époque sont traversés par les préoccupations d'une pensée historique complexe, plurielle et polysémique qui se projette dans l'avenir tout en se référant au passé. L'architecture, dans

2. Arcisse de Caumont
« Tableau figuratif des variations de l'architecture religieuse, depuis le V^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle » dans CAUMONT, 1831, pl. XLII.



ce contexte, est souvent une mise en scène de l'histoire tout autant qu'une tentative de l'écrire dans la pierre ou par le fer. François Loyer, dès l'introduction de son *Siècle de l'industrie*, atténuait la portée de son titre en précisant qu'il s'agissait aussi et peut-être surtout du siècle de l'histoire (LOYER, 1983). Il caractérisait l'originalité de la relation de cette époque au passé par les apports de l'archéologie. Si l'antique était en effet depuis longtemps une référence prégnante, l'essor des disciplines historiques contribuait à en préciser la connaissance en diversifiant sa perception et en en proposant une lecture périodisée. L'apparition de la notion de patrimoine national participa du phénomène et y contribua.

Les antiquaires des Lumières avaient certes élaboré une lecture de l'histoire antique qui devait faire sens pour leurs contemporains, mais cette lecture n'était pas dynamique, elle n'envisageait pas l'histoire comme un progrès. L'archéologie de Winckelmann ou de Quatremère de Quincy se donnait pour objectif d'épurer le goût en choisissant de se fixer sur les plus belles périodes de l'histoire de l'art. Cependant, dans un même mouvement, le spectre des connaissances s'élargissait, les recherches s'intensifiaient en accroissant la précision de la documentation. En effet, depuis le milieu du XVIII^e siècle, « le néoclassicisme » ne présentait pas une image unifiée, et la recherche du « beau idéal » n'empêchait nullement d'explorer des voies originales ou de remettre en cause la primauté de l'antique. Si cette référence à l'Antiquité était un facteur d'universalisme par le caractère commun du système de références, tant pour l'Europe que pour les États-Unis de Thomas Jefferson, la production architecturale était marquée par une fièvre d'expérimentation. Elle recourait à des emprunts de plus en plus variés, élaborant des synthèses entre les traditions nationales et l'antique – le gallo-grec de Claude-Nicolas Ledoux, par exemple (RABREAU, 2000). Les travaux des antiquaires alimentaient la culture architecturale en références historiques et proposaient des perspectives sur l'histoire nationale en même temps que les voyageurs rapportaient des dessins de plus en plus nombreux et précis de monuments toujours plus anciens et lointains. La culture architecturale se diversifiait, entraînant des conséquences sur les conceptions normatives qui avaient prévalu jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Si ce relativisme esthétique n'était pas partagé par tous, dans les pratiques de l'architecture comme dans les recherches historiques et les conceptions esthétiques, il se diffusait avec d'autant moins de résistance qu'il était un des produits des Lumières et de l'empirisme.

Au XIX^e siècle, cette diversification des références ne cessa de s'élargir. L'Antiquité elle-même fut revisitée par de nombreux travaux d'antiquaires et d'architectes qui, comme Jacques Hittorff, jetaient des lumières nouvelles sur l'apparence originelle de ses monuments en mettant au jour leur polychromie. L'Italie n'était plus seulement celle des Romains ; l'on découvrait les vestiges doriques de la Grande Grèce et ceux de l'Étrurie (HAUMESSER, 2006). La naissance de l'idée de patrimoine contribuait à orienter les regards vers les monuments de la nation qui étaient majoritairement, hors de l'Italie, médiévaux ou modernes. Ces travaux légitimaient, tour à tour et selon les conceptions politiques à l'œuvre, le gothique, le roman ou encore la Renaissance française (LENIAUD, 2003). Depuis le début du XVIII^e siècle, le gothique avait été reconsidéré dans des perspectives très différentes selon les pays européens concernés par ce phénomène (BARIDON, LOVEJOY, 1991). Cette réévaluation s'opéra le plus souvent dans le cadre de la recherche de la tradition d'un art dont on voulait qu'il fût l'expression de la culture nationale. Pour cette raison, les travaux sur l'architecture médiévale au XIX^e siècle furent d'importants vecteurs de conceptualisation et de classification et ce dès les années 1820-1830 avec Sulpice Boisserée, Arcisse de Caumont, Ludovic Vitet ou Prosper Mérimée. Celle-ci fut géographique et temporelle, avec, dans les deux cas, des objectifs nationalistes très présents. Il s'agissait en effet, à travers le débat sur les origines de l'art gothique dans la première moitié du siècle, d'une part de prouver

l'antériorité d'une nation sur les autres, et d'autre part de définir l'identité de cette nation par son architecture, en retraçant ses frontières culturelles. Si la notion d'école fut utilisée, c'est bien celle de style qui prévalait au point qu'elle fut utile pour tous les niveaux de catégorisation de l'histoire de l'art : style individuel, style local ou national, et style historique.

Par un mouvement parallèle, la pratique de l'architecture modifiait son rapport à l'histoire. La première moitié du XIX^e siècle se caractérise donc très logiquement par un considérable élargissement de la culture architecturale, qui amenait à diversifier la perception du classicisme, accueillant dans les programmes religieux, par exemple, aux côtés des retours à l'antique, des références à la Renaissance, des plans et des décors paléochrétiens, néogothiques et néoromans. Mais un autre phénomène marquait ces premières années du siècle : la diversification des programmes. À certains égards, les deux traités de Jean-Nicolas-Louis Durand représentent ce double phénomène. Tandis que le *Précis des leçons* fournissait une méthode de composition de tous les programmes – palais, hôpitaux, maisons particulières –, dans chacune de leurs parties – porches, escaliers, combles –, le *Recueil et parallèle* offrait un catalogue semblable constitué de toutes les époques de l'architecture – « basiliques antiques », « églises gothiques », « tombeaux égyptiens » (DURAND, 1801 et 1809). Le XIX^e siècle, parce qu'il était tout à la fois celui de l'industrie et celui de l'histoire, paraît ainsi écartelé entre deux pôles. Mais l'histoire représentait le moyen de lire le présent et d'annoncer l'avenir, au milieu du bouleversement des sociétés et des cultures suscité par les révolutions industrielles et politiques. La question que posait Heinrich Hübsch dans le titre de son fameux essai de 1828 – *In welchem Style sollen wir bauen?* [En quel style devons-nous construire ?] –, revenait à confronter l'identité culturelle et historique des peuples au progrès de l'industrie.

Concernant le premier aspect, c'est sans doute Hippolyte Fortoul qui, en 1841, avait trouvé la formule la plus performative : « les monuments sont la véritable écriture des peuples » (FORTOUL, 1842, t. I, p. 177 ; VAISSE, 2000). On sait qu'elle eut une considérable influence sur les « pensionnaires de 1830 » parmi lesquels Léon Vaudoyer ou Henri Labrousse (ZANTEN, 1987 ; BERGDOLL, 1994 ; *L'architecture, les sciences...*, 2001, p. 154). Ils secouaient le joug académique afin de trouver les formes et les matériaux de leur temps en recherchant dans l'histoire des exemples utilisables ou adaptables. Ils avaient parfaitement conscience d'inscrire leurs productions dans un processus de développement auquel ils entendaient participer. La restauration des monuments historiques, édifices religieux ou châteaux royaux notamment, constitua autant d'occasions propices à l'élaboration d'un discours sur l'histoire nationale. Une part significative de la production visuelle concourait au même but, celui d'une représentation de l'histoire, ainsi que l'a montré Stephen Bann (BANN, 1984). Ceci n'empêchait d'ailleurs pas que l'art fût dans le même temps proclamé comme une forme autonome de la culture par les fondateurs de l'histoire de l'art, particulièrement en Allemagne. La discipline devait longtemps payer le tribut de cette ambivalence originelle, l'art étant tout à la fois une entité ayant sa propre logique historique et une forme d'expression de l'histoire des peuples et de leurs sociétés. Le style devint donc cette notion hybride et complexe qui permettait d'envisager les corpus dans leur pertinence interne mais aussi de les présenter comme des reflets du *Zeitgeist*.

Dans le domaine de la philosophie de l'histoire, dès le XVIII^e siècle, mais aussi très rapidement dans l'ensemble du champ culturel, la réponse fut d'élaborer un principe de perfectibilité qui fécondât le mythe du progrès. Au sein de ce « régime moderne d'historicité » caractérisé par la conception d'un « passé futuriste » (HARTOG, 2003), il n'y avait plus beaucoup d'intérêt à lire l'histoire comme un catalogue de formes et d'ornements immuables dont on pourrait encore longtemps enrichir le corpus. Il devenait plus important de découvrir des principes de développement ou d'évolution qui pussent rendre compte des mutations culturelles et stylistiques. Arcisse de Caumont proposa

en 1828 un « Tableau figuratif des variations de l'architecture religieuse » sous la forme d'un fleuve, alimenté à sa source par les nuages constitués des « arts » grecs et romains pour former « l'ère gallo-romaine » (CAUMONT, 1831 ; fig. 2). Ce cours d'eau grossit ensuite par des affluents successifs qui sont les « goûts » germanique et oriental, le « Style byzantin » puis le « mauresque ». Le fleuve quitte alors la « Période romane » pour passer dans celle qualifiée d'ogivale. Elle s'achève avec l'affluent « Renaissance » qui ouvre la « Période moderne ». Les divisions en périodes du cours du fleuve sont indiquées par des pointillés dont le tracé n'était pas strictement perpendiculaire afin sans doute d'indiquer que ces transitions d'une période à l'autre n'étaient pas synchroniques et qu'elles variaient selon les lieux. Ce tableau exploitait un schème épistémologique, celui du fleuve, qui avait certes déjà été utilisé, mais Arcisse de Caumont lui conférait une signification différente dans la mesure où elle rompait avec l'image cyclique de la vie humaine souvent privilégiée jusqu'alors, de Vasari à Winckelmann. Il ne semblait pas y avoir ici de déclin et de décadence de l'architecture religieuse, tout au moins sur la longue durée. Différents « goûts » et « styles », tout au long de la chronologie, venaient concourir à son enrichissement.

L'histoire de l'architecture du XIX^e siècle est traversée de semblables métaphores, favorisées par un mode de pensée analogique. Tout comme le temps historique prend la forme d'un fleuve, d'une plante ou d'autres formes de vie, les édifices eux-mêmes, en tout ou partie, par leur structure ou leur décor, sont décrits comme des organismes vivants ou des végétaux (ECK, 1994). Utilisant l'imaginaire scientifique de leur temps, les historiens et les archéologues classaient les monuments et les reconstituaient à l'instar des premiers paléontologues. La stratigraphie et la géologie furent également utilisées pour élaborer une taxinomie le plus souvent stylistique, on rapprochait aussi les formes architecturales de modèles linguistiques (RECHT, 1998). Les travaux d'Eugène Viollet-le-Duc ou de Gottfried Semper, même s'ils ne mettaient pas toujours en œuvre la stylistique en recherchant des structures ou des « éléments » archétypaux, relevaient d'un mode d'explication du développement formel de l'architecture étendu sur une très longue durée et sur de grandes ères géographiques (MALLGRAVE, 1996 ; RECHT, 2000 ; HVATTUM, 2004³). Il en va de même des explications ethnographiques qui cherchaient dans les races les principes fondamentaux de l'architecture (MICHAUD, 1996). La diversité de ces modèles conceptuels traduit la fièvre taxinomique qui s'était emparée des esprits mais aussi l'impossibilité de définir un paradigme unique faisant l'objet d'un consensus. De plus, au fur et à mesure que l'archéologie et l'histoire de l'art approfondissaient leurs travaux, le patrimoine se complexifiait. On multipliait les catégories, on décrivait des filiations de plus en plus nombreuses, par exemple entre l'art byzantin

et l'art roman. On scindait les styles en divisions géographiques toujours plus étroites. Le temps historique devenait toujours plus complexe et inextricable, les facteurs qui le déterminent toujours plus nombreux, ses lois toujours plus secrètes.

L'histoire à venir

Cette frénésie taxinomique conduisit les architectes à affiner leur système de références historiques puis à opérer des synthèses historiques – le romano-byzantin – ou à formuler des recompositions nouvelles au sein des mêmes édifices. Périodiser l'architecture du XIX^e siècle est pour cette raison une tâche très difficile. Ses théoriciens et ses concepteurs l'ont conçue au miroir de Clio, interrogeant sans cesse l'histoire pour construire



3. Jens Vilhelm Dahlerup, *Autoportrait de l'architecte de retour de son grand voyage en Italie*, 1866, Copenhague, Kunstakademietets Bibliotek.

l'avenir. Les architectes étaient des archéologues et des historiens (fig. 3). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils furent probablement conscients d'un certain relativisme historique. Il induisait que les expressions artistiques les plus abouties portaient en elles leur caducité. L'art médiéval n'était plus considéré comme une décadence de l'antique. Il était au contraire présenté par Viollet-le-Duc comme son égal, par sa rationalité et son harmonie, et même comme supérieur à lui, par son innovation technique et son adéquation au génie national. Pour d'autres, la Renaissance française apparaissait comme un compromis idéal, alors qu'en Allemagne, le *Rundbogenstil* [style arc en plein cintre] concurrençait le classicisme et le gothique. Ce même gothique était pour Augustus Pugin le style anglais par excellence et il envisageait, par ses *Contrasts*, d'écraser la chronologie pour faire renaître la civilisation du Moyen Âge (PUGIN [1836] 2003).

La révolution industrielle joua un rôle considérable dans cette historicisation de l'architecture en dramatisant les oppositions entre le passé et l'avenir. Il apparaissait assez clairement qu'un monde totalement nouveau allait advenir. Le temps de l'histoire politique semblait s'accélérer, dans la naissance de nouvelles nations, au fil des guerres et des révolutions. La naissance d'un prolétariat faisait sentir ses effets et la bourgeoisie au pouvoir se rassurait en cherchant à traduire, dans la pierre des façades et les références à l'architecture nobiliaire et aristocratique, la stabilité d'un pouvoir trop récemment conquis pour ne pas être contesté.

Cette instrumentalisation de l'histoire par l'architecture donnait naissance à un patrimoine extrêmement divers, d'autant que la révolution industrielle faisait naître une nouvelle société, de nouveaux commanditaires et de nouveaux programmes. Chacun d'entre eux était susceptible de recevoir une déclinaison stylistique spécifique. Comment périodiser une telle multiplication de réponses à tant de problèmes ? Et comment délimiter des périodes dans ce foisonnement de références historiques, utilisées différemment selon les nations, selon les mythes politiques mobilisés, selon les programmes, selon les architectes et selon les commanditaires ? Dans la seconde moitié du siècle, les styles fusionnaient au sein des mêmes édifices, dans un phénomène que François Loyer a appelé « l'éclectisme synthétique ». Charles Garnier en fut probablement un des représentants le plus conscient, avec Louis-Auguste Boileau (fig. 4). Ces synthèses historiques, participant du

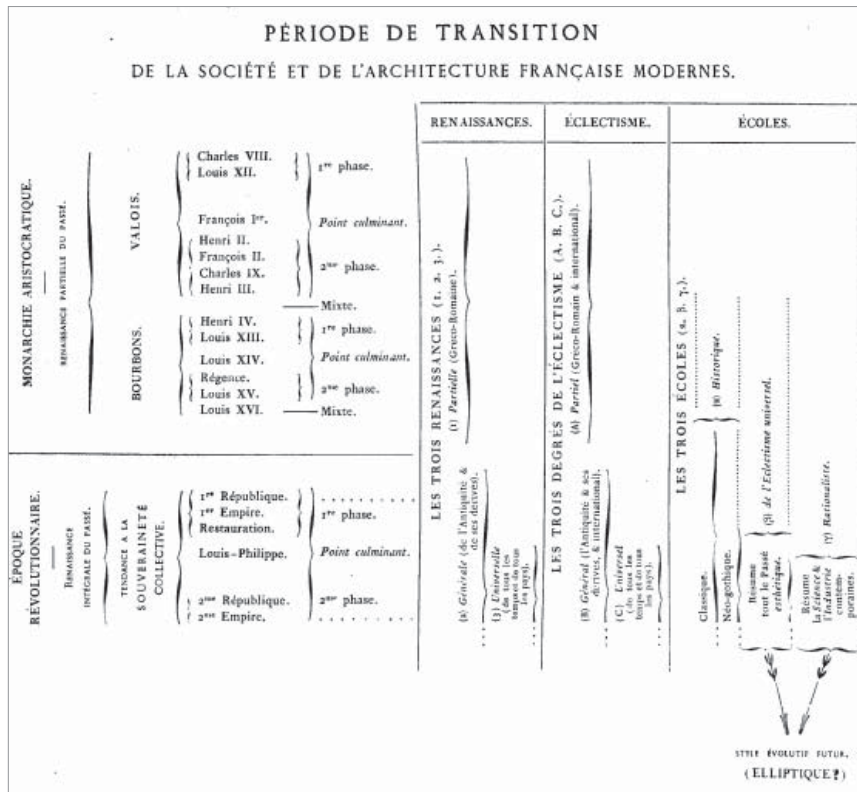


4. Louis-Auguste Boileau, « Composition synthétique », dans *Nouvelle forme architecturale*, Paris, 1853, pl. III.

brouillage de la stylistique élaborée dans les décennies précédentes, achèvent de compliquer la tâche de l'historien en confondant, sur les mêmes façades, les diverses représentations de l'histoire, ses différents styles et périodes.

Dans la perspective de tirer des enseignements de l'histoire, surtout à partir du milieu du XIX^e siècle, quelques théoriciens, tels que William Morris et César Daly, proposèrent leurs propres conceptions historiques indiquant plus ou moins explicitement ce que seraient les temps nouveaux. Ces « prophètes » croyaient au progrès, entendaient abolir les frontières entre l'art et la technique, le beau et l'utile, l'histoire et la modernité, l'élite et le peuple, la ville et la campagne, etc. Parfois, sur le mode utopique, ils empruntaient à cette forme littéraire ses effets de réel et ses ambiguïtés, ses relations complexes au passé et au futur, échos d'une description critique d'un présent significativement absent. Sur des positions historicistes comparables à celles de Pugin et Ruskin, Morris se projetait dans un avenir rétrospectif, médiéval et désindustrialisé. Les *News from Nowhere* tentaient ainsi de renouer le lien organique entre les individus, la société, son environnement naturel et son architecture (MORRIS, 1891). César Daly, empruntant au saint-simonisme et au fouriérisme, proposa une périodisation qui liait, ne serait-ce qu'imparfaitement, les styles et l'histoire politique (SABOYA, 1991). Il reconnaissait trois « renaissances » qu'il divisait en « phases » (fig. 5). Suivaient trois « degrés » d'éclectisme, correspondant à son temps, de « partiel » – « Gréco-romain & international » – à « universel » – « de tous les temps & de tous les pays ». Mais il indiquait aussi l'existence de trois « écoles », reflétant sans doute les clivages qui traversaient l'École des Beaux-arts : l'école « historique » constituée de la « classique » et la « néogothique » ; celle de « l'éclectisme universel » qui « résume tout le passé historique » ; la « rationaliste » qui « résume la Science et l'Industrie contemporaines ». César Daly prophétisait ensuite que « l'architecture de l'avenir » serait « un style évolutif futur » suggérant qu'il soit elliptique, forme

5. César Daly, « De l'architecture de l'Avenir ; à propos de la Renaissance française ; un chapitre de philosophie d'histoire générale et d'art », dans DALY col. 61-62.



symbolique aux multiples ramifications analogiques (DALY, 1869). Daly, comme Semper ou Viollet-le-Duc, cherchait, par l'étude des formes, à établir les lois du développement historique de l'architecture. Il échappait ainsi à la stylistique traditionnelle et écrivait sa propre histoire.

Retrouver l'histoire ?

Au XIX^e siècle, l'architecture était pensée dans son passé et son avenir. Dans son rapport au présent, elle était déchirée par les antinomies de son temps : archéologie et modernité, art et industrie, élitisme et socialisme, nationalisme et capitalisme, romantisme et rationalisme, standardisation et esthétique, etc. L'histoire de l'art naissante construisait ses concepts opératoires et en particulier la notion de style. Elle provoquait un processus de conscientisation chez les architectes et les théoriciens, qui cherchaient le style à venir dans l'histoire ou dans les lois qui la déterminent. À certains égards, faire l'histoire de l'architecture du XIX^e siècle revient à étudier des représentations et des mises en scène de l'histoire, des reflets d'objets plus anciens dans une mise en abyme qui prend l'historien de l'art au piège de sa propre discipline. Ce miroir réfléchissait non seulement le passé mais aussi l'avenir, confondant encore un peu plus celui qui le contemple. Et comme si la tâche n'était pas assez difficile, il a fallu déconstruire le discours que le XX^e siècle avait forgé sur ses sources, instrumentalisant des pionniers au point, parfois, d'en donner une image déformée ou d'aller rechercher au milieu du XVIII^e siècle l'origine du XX^e.

Cette relation inquiète à l'histoire rend difficile les tentatives de périodisations. S'ajoute à ce facteur le fait que le XIX^e siècle se caractérise par une inflation de la production dans le contexte du développement des villes et de l'aménagement général des territoires. Beaucoup de programmes nouveaux sont apparus et il est parfois difficile de déterminer leur niveau d'ambition architecturale. L'évolution rapide des techniques, des sociétés et des mentalités avait contribué à faire évoluer les pratiques des architectes du XIX^e siècle qui élaboraient des solutions techniques sans parvenir, le plus souvent, à en inférer un projet esthétique. Pour l'historien actuel, la multiplicité de ces aspects inciterait à construire une périodisation propre pour chacun d'eux. Devant tant de difficultés, les chercheurs ont souvent préféré adopter des périodisations très larges, divisant le XIX^e siècle en deux parties, plus ou moins égales et segmentées vers 1850. Il y aurait un premier XIX^e siècle, historiciste et éclectique, et un second marqué par l'éclectisme synthétique et l'essor du rationalisme. François Loyer a proposé de le diviser en trois tiers, un découpage qui suit celui des générations (*L'architecture, les sciences...*, 2001, p. 9). La première est la plus mal connue, la plus difficile à saisir tant elle semblait recourir à l'Antiquité pour mieux la subvertir. La deuxième génération est celle des « pensionnaires de 1830 », celle de l'historicisme qui triomphe en faisant alliance avec le rationalisme. La dernière, celle de l'éclectisme synthétique et des prophètes de la modernité apparaît dans les années 1860.

Cette difficulté à périodiser tient aussi à notre propre relation à l'histoire. La crise des idéologies et des grands récits historiques a entraîné la ruine du déterminisme et du positivisme. Les facteurs économiques et sociaux qui, dans le marxisme, jouaient sur les « superstructures » voient leur importance relativisée au profit d'autres acteurs – architectes, institutions, Église, presse, etc. Si le XIX^e siècle croyait en l'histoire et au progrès, nous ne croyons plus ni à l'une ni à l'autre. Les événements ne sont plus des avènements. Les repères chronologiques sont relatifs et l'on ne parle presque plus de ruptures franches. L'internationalisation de la recherche a montré que les temporalités variaient selon les cadres territoriaux. Il y a *des* histoires, certaines plus objectives que d'autres, mais toujours soupçonnées d'être partisans. Le discours historique a été déconstruit et la théorie d'architecture s'en est souvent complètement émancipée (JARZOMBK, 1991). Cette crise des sciences humaines ne permet guère de comprendre la culture historiciste du XIX^e siècle.

Il nous faut donc, pour espérer mieux lire l'architecture du XIX^e siècle, retrouver sa culture historique. C'est en partie ce qu'initia Peter Collins dès le milieu des années 1960 à travers son histoire des idées de l'architecture (COLLINS, 1960). Depuis, de nombreux travaux, sous des formes très diverses, ont poursuivi cette enquête dans de multiples directions, privilégiant l'étude des discours historiques et des institutions qui les relayaient (LENIAUD, 1994, 2003). La relation entre science, histoire et architecture constitue un des champs de recherches les plus féconds (BARIDON, 1996 ; *L'architecture, les sciences...*, 2001 ; BERGDOLL, 2007). Ce dernier domaine permet de comprendre comment se nouaient les liens aujourd'hui défaits du présent, de l'histoire et du progrès, comment les théoriciens et les architectes trouvaient dans l'histoire naturelle ce qu'ils croyaient être les lois positives gouvernant la nature. Ils espéraient pouvoir les mettre en œuvre dans leurs propres créations et fonder ainsi, par l'expérience et la raison, un art d'avenir dans une société harmonieuse.

Il faut aussi étudier ce rapport à l'histoire dans l'architecture elle-même, par ses références historiques, telles que le système ornemental ou la composition de plans et de façades nous les font entrevoir. C'est sans doute par une démarche de décloisonnement, en regardant les autres arts visuels – sculpture, peinture, arts décoratifs – qu'il sera possible de faire apparaître des synchronies que les contemporains ne percevaient pas eux-mêmes ou de façon très fragmentaire. Il en va de l'architecture du XIX^e siècle comme de celle des autres époques : il est possible, à un œil bien exercé, de dater à quelques années près et sans grand risque d'erreur les œuvres et les formes avec lesquelles il est familiarisé. Mais, pour autant, cette connaissance intime et indispensable ne débouchera que sur des périodisations de plus en plus fines aux temporalités multiples et locales. Et, surtout, elle ne permettra pas d'interpréter le phénomène, de comprendre pourquoi l'histoire était une pythonisse dont on écoutait les prophéties tout en espérant qu'on pourrait un jour se passer d'elle. Par la bouche d'Enjolras debout sur une barricade, Victor Hugo annonce dans *Les Misérables* un XX^e siècle débarrassé du tumulte de l'histoire et de ses batailles : « il n'y aura plus d'événements. On sera heureux ».

Il faut donc aussi étudier ce discours de l'histoire dans les sources textuelles, de toute nature. Ce travail participe d'une déconstruction du discours historique du XIX^e siècle, mais aussi du deuil que nous faisons de l'histoire. Il s'incarne dans la conception mémorielle du passé qui le fige dans un « présentisme » (ASSMANN, 1999 ; HARTOG, 2003). Nous nous interrogeons sur les fonctions de l'histoire au sein d'une culture en pleine mutation dans son rapport au temps et à l'espace, à la technologie et à l'idéologie. En cela nous nous rapprochons des hommes du XIX^e siècle, sans pour autant dépasser leurs questionnements. Peut-être sommes-nous, deux siècles plus tard, dans la même situation que la génération de Chateaubriand ; entre deux rives, entre deux ères, entre un « ancien temps » dont la mémoire s'incarne dans des formes et des lieux figés, et un nouveau, accéléré, que nous ne concevons pas encore. Il semble que la périodisation ne redeviendra utile que lorsque nous aurons nous-mêmes la conviction d'être entrés dans une nouvelle période, reconnaissant alors la valeur des grands événements et des ruptures franches.

Notes

L'auteur souhaite adresser ses remerciements à M. François Loyer pour avoir accepté de relire ce texte.

1. *Journal of Architectural Education*, mai 1991, 44/3, et août 1991, 44/4 ; *Journal of the Society of Architectural*

Historians, septembre 1999, 58/3 ; *Histoire de l'art*, octobre 2006, 59.

2. Pour plus sur ce colloque, voir www.inha.fr/spip.php?article692&var_recherche=sah.

3. Voir Michael Gnehm, « Traduire Semper : philologie et idéologie architecturales », dans *Perspective*, 2008-2, p. 349-355.

Bibliographie

- *L'architecture, les sciences...*, 2001 : *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, 2001.
- ARNOLD, ERGUT, ÖZKAYA, 2006 : Dana Arnold, Elvan Altan Ergut, Belgin Turan Özkaya éd., *Rethinking Architectural*

- Historiography*, Londres/New York, 2006.
- ASSMANN, 1999 : Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, 1999.
- BANHAM, 1960 : Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, 1960.
- BANN, 1984 : Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge/New York, 1984.
- BARIDON, 1996 : Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, 1996.
- BARIDON, LOVEJOY, 1991 : Michel Baridon, Arthur O. Lovejoy, *Le gothique des lumières. La redécouverte du gothique*, édition commentée d'Arthur Lovejoy, « The First Gothic Revival and the Return to Nature », dans *MLN*, 1932, 47, p. 419-446, Brionne, 1991.
- BENEVOLO, (1960) 1978 : Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, 1978, 4 vol. [éd. orig. : *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1960].
- BERGDOLL, 1994 : Barry Bergdoll, *Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry*, New York/Cambridge (MA), 1994.
- BERGDOLL, 2000 : Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, New York, 2000.
- BERGDOLL, 2006 : Barry Bergdoll, « Romantic modernity in the 1930s. Henry-Russell Hitchcock's Architecture: Twentieth and Nineteenth Centuries? », dans Frank Salmon éd., *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, New Haven, 2006, p. 193-208.
- BORDEN, RENDELL, 2000 : Iain Borden, Jane Rendell éd., *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*, Londres/New York, 2000.
- CAUMONT, 1831 : Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen en 1830. Histoire de l'art dans l'ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, Paris, 1841.
- COLLINS, 1965 : Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Montréal, 1965.
- DALY, 1869 : César Daly, « De l'architecture de l'Avenir ; à propos de la Renaissance française ; un chapitre de philosophie d'histoire générale et d'art », dans *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, 1869, XXVII, col. 10-71.
- DURAND, 1800 : Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris, an IX [1800].
- DURAND, 1802-1805 : Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, 2 vol., Paris, 1802-1805.
- ECK, 1994 : Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture: an inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam, 1994.
- EGBERT, 1980 : Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts tradition in French architecture*, Princeton (NJ), 1980.
- FORTOUL, 1841-1842 : Hippolyte Fortoul, *De l'art en Allemagne*, Paris, 2 vol., 1841-1842.
- GIEDION, (1928) 1980 : Siegfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton*, avant-propos de Jean-Louis Cohen, Paris, 2000 [éd. orig. : *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Leipzig/Berlin, 1928].
- GIEDION, 1941 : Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge (MA)/Londres, 1941.
- GOMBRICH, 1966 : Ernst H. Gombrich, *Norm and Form, (Studies in the Art of the Renaissance)*, Londres, 1966.
- HART, RECHT, WARNKE, 1995 : Joan Hart, Roland Recht, Martin Warnke éd., *Relire Wölfflin*, intr. de Jacques Thuillier, (colloque, Paris, 1993), Paris, 1995.
- HARTOG, 2003 : François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, 2003.
- HAUMESSER, 2006 : Laurent Haumesser, « Les architectes français et les relevés de tombes étrusques : Félix Duban et Albert Lenoir », dans *Studi etruschi*, 2006, LXXII, p. 3-46.
- HITCHCOCK, 1929 : Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York, 1929.
- HITCHCOCK, (1932) 2001 : Henry-Russell Hitchcock, *Le style international*, trad. et préf. de Claude Massu, Marseille, 2001 [éd. orig. : *The International Style, Architecture since 1922*, New York, 1932].
- HITCHCOCK, (1958) 1981 : Henry-Russell Hitchcock, *Architecture : XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, 1981 [éd. orig. : *Architecture, 19th and 20th Centuries*, Harmondsworth, 1958].
- HÜBSCH, 1828 : Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828.
- HVATTUM, 2004 : Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge/New York, 2004.
- JARZOMBK, 1991 : Mark Jarzombek, « The Crisis of Interdisciplinary Historiography », dans *Journal of Architectural Education*, 1991, 44/3, p. 150-155.
- JENCKS, (1973) 1987 : Charles Jencks, *Mouvements modernes en architecture*, (Bruxelles, 1973) Bruxelles/Liège, 1987.
- JENCKS, 1977 : Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1977.
- JOEDICKE, 1958 : Jürgen Joedicke, *Architecture contemporaine. Origines et perspectives*, Paris, 1958 [éd. orig. : *Geschichte der modernen Architektur; Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*, Stuttgart, 1958].
- KAUFMANN, (1933) 2002 : Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, préf. d'Hubert Damisch, postf. de Daniel Rabreau, comment. de Meyer Schapiro, Paris, 2002 [éd. orig., *Von Ledoux bis Le Corbusier; Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933].
- KUBLER, (1962) 1973 : George Kubler, *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, Paris, 1973 [éd. orig. : *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, 1962].
- KUBLER, 1982 : George Kubler, « The Shape of Time. Reconsidered », dans *Perspecta*, 1982, 19, p. 112-121.
- LE CORBUSIER, (1923) 1977 : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, (1923) 1977.
- LENIAUD, 1994 : Jean-Michel Leniaud, *Viollet-Le-Duc ou Les délires du système*, Paris, 1994.
- LENIAUD, 2003 : Jean-Michel Leniaud, « Néo-Renaissance et style Henri II au XIX^e siècle », dans Hervé Oursel, Julia Fritsch éd., *Henri II et les arts*, (colloque, Paris, 1997), Paris, 2003, p. 319-336.
- LOYER, 1983 : François Loyer, *Le siècle de l'industrie*, Paris/Genève, 1983.
- LOYER, 1999 : François Loyer, *Histoire de l'architecture française, 3, De la Révolution à nos jours*, Paris, 1999.
- MALLGRAVE, 1996 : Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, 1996.
- MICHAUD, 1996 : Eric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie », dans *Critique*, 1996, 586, p. 163-187.
- MIDDLETON, WATKIN, 1977a : Robin D. Middleton, David Watkin, *Architettura moderna*, Venise, 1977.
- MIDDLETON, WATKIN, 1977b : Robin D. Middleton, David Watkin, *Architektur der Neuzeit*, Stuttgart, 1977 [traduction de MIDDLETON, WATKIN, 1977a].
- MIDDLETON, WATKIN, (1977) 1980a : Robin D. Middleton, David Watkin, *Architettura*

LA PÉRIODISATION EN HISTOIRE DE L'ART

- dell'Ottocento, Milan, 1980 [réédition de MIDDLETON, WATKIN, 1977a].
- MIDDLETON, WATKIN, (1977) 1980b : Robin D. Middleton, David Watkin, *Neoclassical and 19th Century Architecture*, vol. 1, Londres, 1980 ; vol. 2, New York, 1980 [édition américaine de MIDDLETON, WATKIN, 1977a].
- MIDDLETON, WATKIN, (1977) 1983 : Robin D. Middleton, David Watkin, *Architecture moderne, 1750-1870 : du néo-classicisme au néo-gothique*, Paris, 1983 [traduction de MIDDLETON, WATKIN, 1980b].
- MIDDLETON, 1982 : Robin Middleton éd., *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge (MA), 1982.
- MIGNOT, 1983 : Claude Mignot, *L'architecture au XIX^e siècle*, Paris/Fribourg, 1983.
- MORRIS, 1891 : William Morris, *News from Nowhere; or, An epoch of rest, being some chapters from a Utopian romance*, Londres, 1891.
- PAYNE, 1994 : Alina A. Payne, « Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1994, 53, p. 322-342.
- PAYNE, 1999 : Alina A. Payne, « Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue », dans *The Journal of the Society of Architectural Historians*, septembre 1999, 58/3, *Architectural History*, p. 292-299.
- PEVSNER, (1936) 1949 : Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, 1936 [deuxième édition parue sous le titre *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, New York, 1949].
- PUGIN, (1836) 2003 : Augustus W. N. Pugin, *Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the 14th and 15th centuries and similar buildings of the present day*, (Londres, 1836) Spire, 2003.
- RABREAU, 2000 : Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, (Annales du Centre Ledoux, 3), Bordeaux, 2000.
- RABREAU, 2004 : Daniel Rabreau, « Une méprise stylistique : l'architecture néo-classique du dix-huitième siècle », dans *Histoire de l'art*, juin 2004, 54, p. 13-18.
- RAGON, 1958 : Michel Ragon, *Le livre de l'architecture moderne : architecture, urbanisme, industrial design, art sacré, portraits des grands constructeurs, géographie de l'architecture contemporaine*, Paris, 1958.
- RAGON, (1971-1978) 1991 : Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 3 vol., Paris, 1991 [éd. orig. : *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Tournai, 1971-1978].
- RECHT, 1998 : Roland Recht, « L'interprétation de l'art roman entre les sciences naturelles et la linguistique », dans Roland Recht, *Penser le Patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, 1998, p. 113-147.
- RECHT, 2000 : Roland Recht, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper : leurs conceptions du patrimoine monumental », dans *Revue Germanique Internationale, Ecrire l'histoire de l'art : France-Allemagne, 1750-1920*, 2000, 13, p. 155-168.
- RICHARDS, (1940) 1968 : James M. Richards, *L'Architecture moderne*, Paris, 1968 [éd. orig. : *An Introduction to Modern Architecture*, Harmondsworth, 1940].
- RIEGL, (1903) 2003 : Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, trad. et présenté par Jacques Boulet, Paris/Budapest/Turin, 2003 [éd. orig., *Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne, 1903].
- RYKWERT, (1972) 1976 : Joseph Rykwert, *La Maison d'Adam au paradis*, Paris, 1976 [éd. orig. : *On Adam's house in Paradise; the idea of the primitive hut in architectural history*, New York, 1972].
- RYKWERT, (1980) 1991 : Joseph Rykwert, *Les premiers modernes: les architectes du XVIII^e siècle*, Paris, 1991 [éd. orig. : *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge (MA), 1980].
- SABOYA, 1991 : Marc Saboya, *Presse et architecture au XIX^e siècle : César Daly (1811-1894) et la « Revue générale de l'architecture et des travaux publics » (1839-1980)*, Paris, 1991.
- SCHAPIRO, JANSON, GOMBRICH, 1970 : « Meyer Schapiro, H. W. Janson, E. H. Gombrich, Criteria of Periodization in the History of European Art », dans *New Literary History*, hiver 1970, I/2 : *A Symposium on Periods*, p. 113-125.
- TALENTI, 2000 : Simona Talenti, *L'histoire de l'architecture en France : émergence d'une discipline, 1863-1914*, Paris, 2000.
- TOURNIKIOTIS, 1999 : Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (MA), 1999.
- TRACHTENBERG, 1988 : Marvin Trachtenberg, « Some Observations on Recent Architectural History », dans *The Art Bulletin*, juin 1988, LXX/2, p. 208-241.
- VAISSE, 2000 : Pierre Vaisse, « Hippolyte Fortoul », dans *Revue Germanique Internationale*, 2000, 13 : *Écrire l'histoire de l'art : France-Allemagne, 1750-1920*, p. 141-153.
- VENTURI, (1966) 1976 : Robert Venturi, *De l'Ambiguïté en architecture*, préf. de Vincent Scully, Paris, 1976 [éd. orig. : *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966].
- VIDLER, (1987) 1995 : Anthony Vidler, *L'espace des lumières : architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, Paris, 1995 [éd. orig. : *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, 1987].
- VIDLER, 2008 : Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge (MA), 2008.
- VOGT, (1996) 2003 : Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, le bon sauvage : vers une archéologie de la modernité*, Paris, 2003 [éd. orig. : *Le Corbusier der edle Wilde: zur Archäologie der Moderne*, Wiesbaden, 1996].
- WATKIN, (1977) 1979 : David Watkin, *Morale et architecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Liège, 1979 [éd. orig. : *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, 1977].
- WATKIN, 1980 : David Watkin, *The Rise of Architectural History*, Londres/Westfield (NJ), 1980.
- WITTKOWER, (1945) 1996 : Rudolf Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, 1996 [éd. orig. : *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949].
- WÖLFFLIN, (1921) 1946 : Heinrich Wölfflin, « Das Erklären von Kunstwerken », dans *Kleine Schriften (1886-1933)*, Bâle, 1946.
- ZANTEN, 1987 : David van Zanten, *Designing Paris: The Architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, Cambridge (MA), 1987.
- ZERNER, 1997 : Henri Zerner, « L'histoire de l'art d'Alois Riegl : un formalisme tactique », dans *Ecrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline, (Art et artistes)*, Paris, 1997.
- ZEVI, 1950 : Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Turin, 1950.