



HAL
open science

La science du style face au marché du monde

Estelle Thibault

► **To cite this version:**

Estelle Thibault. La science du style face au marché du monde : Les leçons de l'Exposition universelle de 1851. Estelle Thibault. Science, Industrie et Art, Infolio, pp.7-51, 2012, Archigraphy, 978-2-88474-644-1. halshs-00773208

HAL Id: halshs-00773208

<https://shs.hal.science/halshs-00773208>

Submitted on 14 Feb 2016

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

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

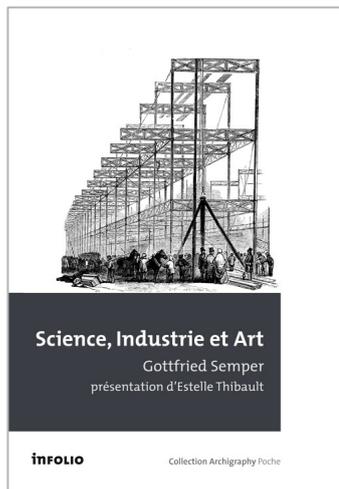


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de 1851

Estelle Thibault

**Introduction à Gottfried Semper, *Science, industrie et art* (1852),
traduction d'Émile Reiber (1886-87), Gollion, Infolio, 2012.**



L'œuvre théorique de l'architecte allemand Gottfried Semper (1803-1879) a fait l'objet, au cours de ces dernières décennies, d'un formidable regain d'intérêt¹. Philosophes, anthropologues, historiens de l'art et de l'architecture ont mis en avant sa contribution au développement d'une réflexion moderne sur l'ornement et sur les arts appliqués, à la compréhension de la notion de style ou encore à l'émergence des hypothèses constructives du xx^e siècle. Pour compléter les initiatives de traduction qui ont accompagné cette redécouverte, nous souhaitons mettre à disposition du lecteur francophone l'ouvrage *Science, industrie et art* (*Wissenschaft, Industrie und Kunst*) que Semper rédige en octobre 1851, pendant son exil politique à Londres, au moment où se clôt la première Exposition universelle, installée à Hyde Park sous les « voûtes immenses du Palais de Cristal »² [fig.1]. Si cet essai reprend certains des thèmes développés l'année précédente dans *Les quatre éléments de l'art de construire* (*Die vier Elemente der Baukunst*), il est également singulier dans

¹ Voir les références bibliographiques en fin de texte.

² Sauf indication contraire, les citations entre guillemets sont issues du texte qui suit.

les écrits sempériens, dans la mesure où l'Exposition universelle stimule un commentaire concernant l'impact du capitalisme et du développement technologique sur ce qu'on appelle alors les industries d'art, c'est-à-dire sur une production manufacturée d'objets usuels et d'accessoires domestiques divers.



fig. 1. Vue extérieure du Crystal Palace.
Tallis's History and Description of the
Crystal Palace, and the Exhibition of the
World's Industry in 1851, Londres, New-
York, John Tallis and Co, vol. 1, 1852, p. II.

Un autre enjeu consiste à mettre en lumière une traduction qui date du dernier tiers du XIX^e siècle, éclairant d'un jour nouveau la réception française de la pensée de Semper. La version qui suit est en effet exhumée d'un ensemble méconnu d'écrits traduits dans notre langue par Émile Reiber, architecte, dessinateur industriel et publiciste, fondateur de la revue *L'Art pour tous*³. Ces traductions, publiés en feuilleton dans ce périodique consacré aux arts décoratifs, ont jusqu'à présent échappé aux investigations des chercheurs spécialistes de Semper. Elles constituent pourtant des documents essentiels pour en réévaluer la réception française. Celle-ci

³ Cf. bibliographie.

reste en effet auréolée d'un certain mystère, lié à une note sans doute erronée de l'architecte Paul Sédille affirmant dans la *Gazette des Beaux-arts* en 1884 l'existence d'une traduction française de *Der Stil*, dont aucune trace n'a pu être retrouvée⁴.

Gottfried Semper à Londres, de la polychromie aux quatre éléments

L'exil londonien au cours duquel est rédigé *Science, industrie et art* constitue une étape déterminante dans le parcours européen de Gottfried Semper. Les séjours en France du jeune architecte allemand, à la fin des années 1820, l'avaient déjà immergé dans un riche contexte intellectuel, tant aux niveaux politique –témoin enthousiaste des événements de juillet 1830– et scientifique –au contact des débats animés entre Georges Cuvier et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire au Museum d'histoire naturelle–, que du point de vue de la controverse architecturale éveillée par les hypothèses de Jacques Ignace Hittorff sur la polychromie des temples antiques. Son voyage en Italie et en Grèce lui avait fourni l'occasion de prendre une part active dans ce débat, signant en 1834 *Remarques préliminaires sur la polychromie de l'architecture et de la sculpture dans l'Antiquité (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten)*, où la démonstration archéologique résonnait avec les discussions françaises et britanniques. Cet essai polémique, qui formulait également une prise de position critique vis à vis de l'éclectisme de son temps, aida Semper à émerger sur la scène architecturale et théorique à son retour en Allemagne. Il obtint alors ses premières commandes à Dresde, ainsi qu'un poste d'enseignant à l'Académie des beaux-arts de la ville. Cette activité pédagogique l'encouragea, en 1843, à engager avec l'éditeur Eduard Vieweg un ambitieux projet de publication. Initialement envisagé comme une « leçon comparative des édifices » selon une typologie programmatique, il prit peu à peu la voie d'une ample étude théorique sur les modèles originaires de la production architecturale. Présument d'une analogie entre la diversité des ouvrages de l'art et celles des créations naturelles, il avança l'hypothèse d'appliquer à l'étude du développement des formes artistiques une méthode comparative inspirée des sciences naturelles. Néanmoins le chantier d'écriture de l'architecte, très occupé par ses projets de construction, ne

⁴ « Le professeur Semper, architecte de grand talent, a construit beaucoup en Allemagne. De plus, il a écrit plusieurs ouvrages intéressants, dont l'un, *Le Style*, a été traduit en français. » Paul Sédille, « L'architecture moderne à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, t. 30, 1^{er} août 1884, note, p. 131.

progressa que lentement, pour ne trouver son aboutissement que vingt ans plus tard, avec la parution des deux volumes de *Der Stil*, enrichis par son expérience londonienne et par ses années d'enseignement à l'École polytechnique de Zurich.

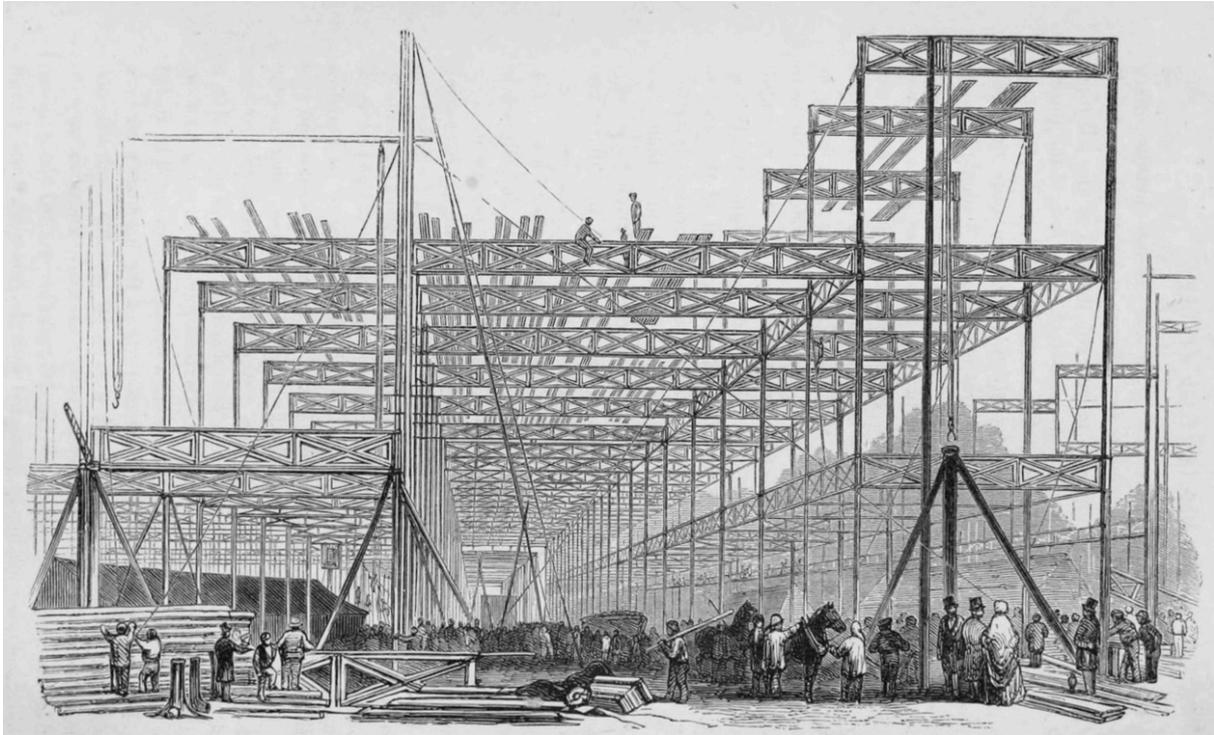


fig. 2. L'ossature métallique du Crystal Palace en construction. Peter Berlyn, Charles Fowler, *The Crystal Palace, its Architectural History and Constructive marvels*, Londres, J. Gilbert, 1851, p. 69.

C'est lorsque sa florissante carrière saxonne se trouve dramatiquement interrompue que Semper, contraint à l'exil politique suite à son engagement aux côtés des insurgés dresdois lors du soulèvement de mai 1849, centre à nouveau ses efforts sur son activité théorique. D'abord réfugié en France, un moment attiré par les États-Unis, il rejoint l'Angleterre dans l'espoir d'y trouver de meilleures perspectives professionnelles, alors que se prépare à Londres la Grande Exposition de l'industrie de toutes les nations (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*)⁵ [fig. 2]. S'il peine à accéder à des commandes architecturales, ses investigations théoriques rencontrent un climat de grande effervescence intellectuelle. La rédaction de l'ouvrage *Les quatre éléments de l'art de construire*, envoyé à Vieweg début

⁵ Parmi les expositions de l'industrie, celle organisée à Londres en 1851 est la première dite « universelle », dans la mesure où pour la première fois, les nations étrangères sont invitées à participer.

1851, diffère encore son grand projet de livre, néanmoins l'essai montre l'avancée de ses réflexions, en associant la question de l'origine polychrome de l'architecture à celle des fondements anthropologiques des productions architectoniques. Le retour sur la coloration des temples antiques contribue à l'insertion de l'architecte allemand dans les cercles intellectuels britanniques. En janvier 1851, le Royal Institute of British Architecture invite Semper à participer à des débats sur la polychromie grecque, auxquels participent entre autres Thomas Leverton Donaldson, Charles Cockerell, Jacques Ignace Hittorff –peu de temps avant la publication de sa *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*– et Owen Jones⁶. Le commentaire de ce dernier, qui rapproche les systèmes chromatiques du Parthénon et de l'Alhambra, intervient au moment où il défend sa proposition colorée pour la structure du Crystal Palace de Joseph Paxton, en s'appuyant sur les théories de Michel Eugène Chevreul et George Field⁷. Il s'agit désormais d'appliquer les effets efflorescents de la couleur à l'ossature de métal et de verre abritant la Grande Exposition. Mais bien au-delà du débat sur la polychromie, les questions soulevées dans *Les quatre éléments* sur l'origine et le développement des motifs techniques prennent une ampleur nouvelle face à cet « immense amoncellement » des productions du monde contemporain que représente l'Exposition. Entrevue par Karl Marx –autre exilé allemand à Londres– comme le symptôme criant d'une économie capitaliste internationalisée⁸, l'Exposition catalyse également la prise de conscience de l'avènement de l'âge de la machine.

⁶ Voir David van Zanten, « Architectural Polychromy, Life in Architecture », dans David Middleton (dir.), *The Beaux-arts and Nineteenth Century French Architecture*, Cambridge, MIT Press, p. 197-215. Un article de Semper sur le sujet sera publié en anglais : Gottfried Semper, « On the Study of Polychromy », *Journal of Design and Manufactures*, 1851, p. 112-113.

⁷ Voir Carol A. Hrvol Flores, *Owen Jones : Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age in Transition*, New York, Rizzoli, 2006.

⁸ Marx parle d'une Rome moderne dans laquelle « la bourgeoisie mondiale édifie son Panthéon où elle montre, fièrement satisfaite d'elle même, les dieux qu'elle s'est créés ». Karl Marx, *Neue Rheinische Zeitung, Politisch-ökonomische Revue*, n° 5-6, mai-octobre 1850.



fig. 3. George Cruikshank « La dispersion des œuvres de toutes les nations depuis la Grande Exposition de 1851 ». 1851 : or The Adventure of Mr and Mrs Sandboys and Family, who came up to London to enjoy themselves and to see the Great Exhibition, Londres, David Bogue, 1851.

De mai à octobre 1851, la Grande Exposition constitue le point de mire de l'extraordinaire bouillonnement qui anime la capitale britannique⁹ [fig.3]. Gottfried Semper, après avoir rencontré Henry Cole, l'un des principaux responsables de l'organisation de l'événement, parvient à obtenir le projet des sections turque, canadienne, suédoise et danoise. Cette implication lui permet de devenir un observateur attentif de l'événement : de l'édification rapide et spectaculaire de l'immense palais de verre de Joseph Paxton, de sa transfiguration par l'intervention colorée d'Owen Jones puis par l'installation des différents dispositifs d'exposition, mais surtout de la confrontation, en un même lieu, des avancées techniques, industrielles et artistiques de tous les continents [fig.4].

⁹ Parmi les ouvrages récents, voir Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851 : A Nation on Display*, New Haven, Yale University Press, 1999 ; Louise Purbrick (dir.), *The Great Exhibition of 1851 : New Interdisciplinary Essays*, Manchester, Manchester University Press, 2001 ; Hermione Hobhouse, *The Crystal Palace and the Great Exhibition : Art, Science and Productive Industry : a History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, London, Athlone, 2002 ; Jeffrey A. Auerbach, Peter H. Hoffenberg (dir.), *Britain, the Empire and the World at the Great Exhibition of 1851*, Aldershot, Ashgate, 2008 ; Paul Young, *Globalization and the Great Exhibition*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.



fig. 4. La Grande Exposition de 1851, « Babel moderne ». Section britannique, vue de la nef centrale. Tallis's *History and Description of the Crystal Palace*, op.cit., vol. 1, p. 168.

Comme d'autres commentateurs, il est sensible à la coexistence des matières premières, machines, outils, objets manufacturés et œuvres artistiques aussi bien qu'à la juxtaposition de la technologie européenne et des produits des civilisations traditionnelles non occidentales, océaniques, africaines ou amérindiennes. Le Français Adolphe Blanqui évoque ainsi l'étonnement du visiteur « entraîné par une force magique d'un pays à l'autre, de l'est à l'ouest, du fer au coton, de la soie à la laine, des machines aux tissus, de l'instrument aux produits. On va, on vient, les yeux sans cesse éblouis par une sorte de mirage. [...] Les produits de l'Inde et de la Chine représentent avec assez d'exactitude l'état de l'industrie tel qu'il était il y a deux mille ans, alors que la France et l'Angleterre étaient couvertes de forêts. [...] L'exposition de Londres ne présente pas seulement les différentes industries des nations, mais celles des siècles. »¹⁰ [fig. 5]. Cette condensation du temps et de l'espace fournit à Semper une documentation exceptionnelle qui stimule ses réflexions d'ordre anthropologique sur le développement technique et artistique,

¹⁰ Adolphe Blanqui, « Lettres de M. Blanqui sur l'Exposition », *Le Palais de Cristal, Journal illustré de l'Exposition de 1851*, n° 2, 14 mai 1851, p. 26 et n° 3, 21 mai 1851, p. 34.

depuis les motifs originaires jusqu'aux formes présumées plus complexes de la création contemporaine. La reconstitution d'une hutte indigène, incarnant à ses yeux les quatre éléments architectoniques dans leur forme archétypale, et qui fournit l'illustration la plus fameuse de *Der Stil*, en est l'exemple le plus marquant¹¹ [fig. 6].

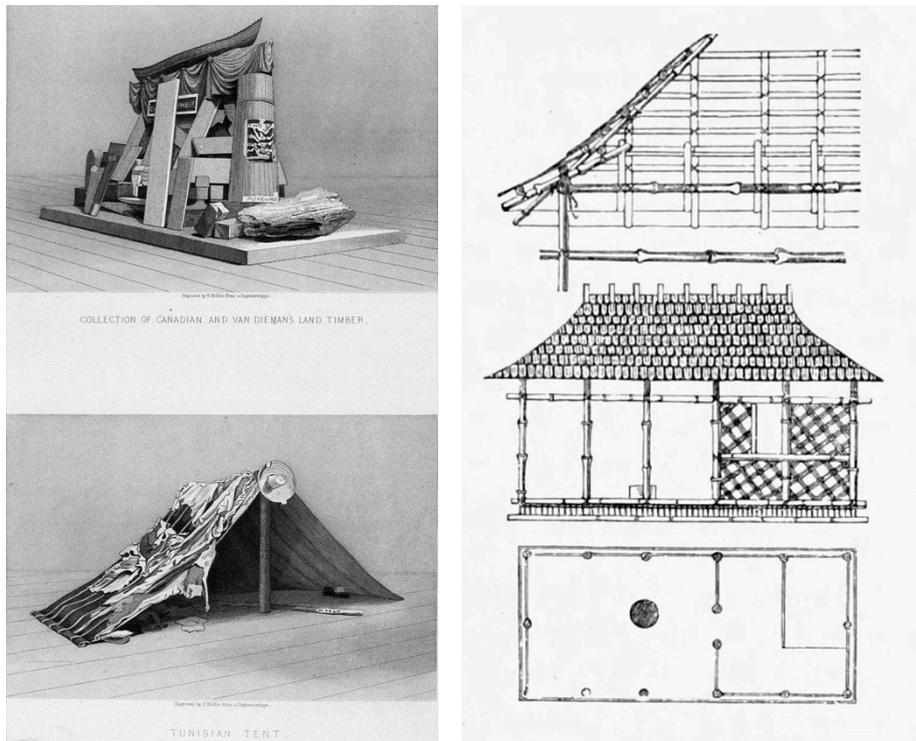


fig. 5. La confrontation des productions de tous les continents : trophée canadien (en haut) et tente tunisienne (en bas). Tallis's History and Description of the Crystal Palace, op.cit., vol. 1, p. 134.

fig. 6. Gottfried Semper, dessin d'une hutte des Caraïbes observée d'après une maquette présentée à l'Exposition de 1851, illustrant les quatre éléments de l'art de construire. Der Stil, vol. 2, p. 276.

L'Exposition constitue également la toile de fond sur laquelle son organisateur, Henry Cole, engagé depuis le début des années 1840 dans une réflexion critique sur l'instruction professionnelle, prépare une ambitieuse réforme de l'enseignement des arts appliqués. Le *Journal of Design and Manufactures*, qu'il fonde et dirige à partir de 1849 et qui accueille les contributions de Richard Redgrave, Matthew Digby Wyatt et Owen Jones sur les principes de l'art ornemental, est le foyer intellectuel où

¹¹ Il s'agirait d'une reconstitution d'une hutte indienne de Trinidad, exposée parmi les produits des Caraïbes. Voir Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*, Bâle/ Boston/ Stuttgart, Birkhäuser, 1981, p. 58. Selon Lawrence Harvey, élève de Semper à Zurich, une maquette présentant un village de Nouvelle-Zélande aurait également motivé l'élaboration du schéma. Voir Lawrence Harvey « L'architecte Semper. Sa théorie sur l'origine des styles », *Revue générale de l'architecture*, vol. XLIV, 1887, col. 20-21.

s'élaborent les principes d'un nouveau système d'enseignement des arts industriels en Grande-Bretagne, mis en place au lendemain de l'Exposition.

C'est dans les dernières semaines qui précèdent la clôture que Semper, dont la situation reste extrêmement précaire, rédige, à l'instar d'autres commentateurs et critiques, son propre bilan sur la portée de cette « apparition universelle ». La structure du texte résulte d'une rédaction en deux étapes. Un premier manuscrit, limité aux trois premiers chapitres, est envoyé à l'éditeur Vieweg mi-octobre 1851. Informé des réformes qui s'annoncent dans l'organisation pédagogique britannique, Semper adjoint, dans un second temps, les derniers chapitres qui développent ses conceptions en matière d'enseignement des arts appliqués, en phase avec certaines des orientations prônées par Cole. Ainsi, l'ouvrage qui paraît début 1852 constitue bien plus qu'un simple rapport commentant les productions présentées à l'Exposition. Bien au-delà, l'ambition est d'appréhender les leçons de l'événement, d'y déceler les prémices d'un renouveau et d'en tirer les conséquences pour l'enseignement des arts appliqués.

La Grande Exposition, « Babel moderne »

Science, industrie et art est, parmi les écrits de Semper, celui qui se confronte le plus directement aux conséquences du capitalisme et de la mécanisation sur l'évolution des productions humaines, en s'intéressant en premier lieu aux « objets marchands ». L'Exposition focalise en effet l'attention sur la production de ces accessoires décorés qui, auparavant réservés à une petite clientèle d'élite, répondent à une demande croissante, depuis que les modes de vie et de consommation inspirés de l'aristocratie se sont diffusés vers la bourgeoisie et les classes moyennes. Cette conjoncture du marché des industries d'art coïncide avec le développement de nouvelles techniques de fabrication. Ces objets variés de la vie domestique, bibelots, mobiliers, tissus, ustensiles de tables, verreries, autrefois produits par un artisanat de luxe, sont désormais fabriqués en série. Certains procédés nouveaux permettent à un moindre coût l'imitation des objets d'art, notamment la galvanoplastie développée à l'échelle industrielle par Charles Christofle à Paris ou par les établissements Elkington à Birmingham [fig. 7].

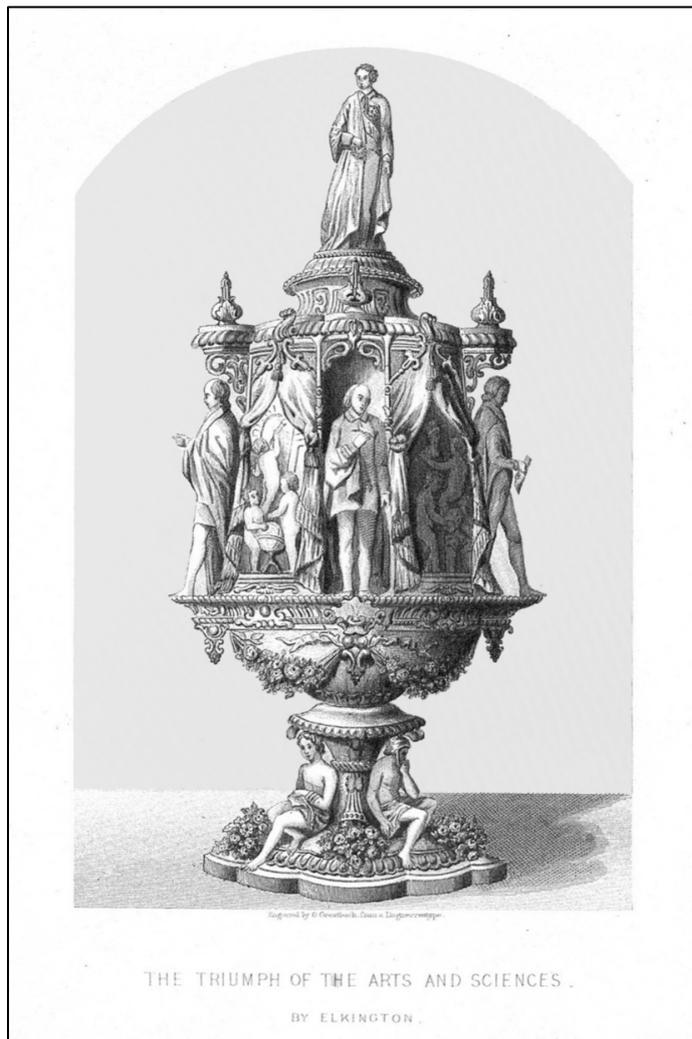


fig. 7. « Le triomphe de la science et des arts industriels à la Grande Exposition », Vase présenté par la firme Elkington. *Tallis's History and Description of the Crystal Palace*, op.cit., vol. 1, p. 144.

À la fois facteur et produit de ces développements économiques et industriels, la première Exposition universelle représente un tournant dans l'histoire des arts décoratifs au moment où se reconfigurent les hiérarchies entre industrie et art. Elle dévoile l'exceptionnel essor de cette production mais également les écarts qualitatifs entre l'artisanat de luxe et la qualité médiocre de certaines copies. L'instabilité stylistique liée à l'éphémère de la mode pose aux esthéticiens la question des rapports entre l'œuvre artistique et le marché. Les observations de Semper figurent parmi les commentaires critiques les plus aiguisés sur le bazar mondial de l'Exposition, sur l'émergence des concurrences internationales ou sur les incertitudes stylistiques du siècle. *Science, industrie et art* s'inscrit également comme une étape

décisive dans la genèse de ses hypothèses sur une « science du style » capable d'ordonner, en un schéma cohérent, la totalité des produits de l'art et de l'industrie de tous les temps.

Cherchant à décrypter la « confusion babylonienne » ressentie à l'Exposition, Semper y entrevoit tout d'abord le symptôme d'une crise du style. L'impression d'incohérence, liée à la diversité des produits artificiellement rassemblés par nations ou par sections de jury, attise ses réflexions sur les systèmes de classification applicables aux œuvres de l'industrie et de l'art [fig. 8].

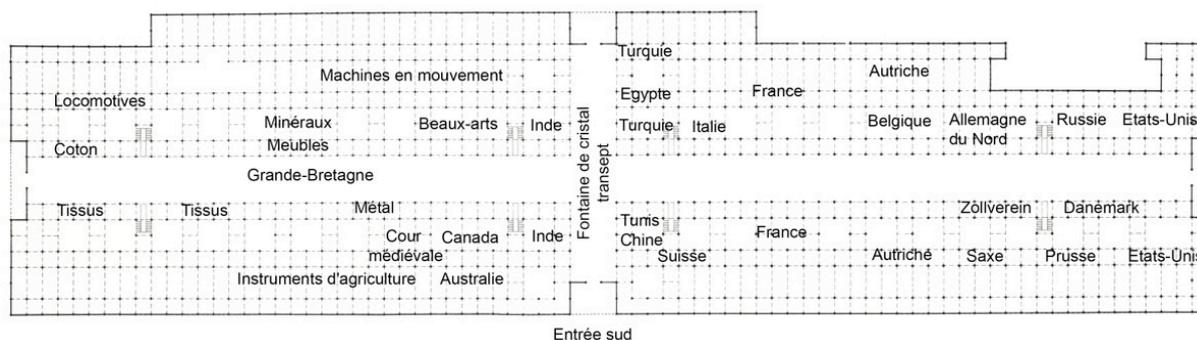


fig. 8. Aperçu de la répartition des productions. Plan du rez-de-chaussée du Crystal Palace.

Aux catégories proposées par la Commission royale –matières premières, machineries, manufactures, beaux-arts–, il imagine un instant pouvoir substituer les ensembles esquissés, l'année précédente, dans *Les quatre éléments*, organisant les produits techniques et artistiques à partir des motifs primitifs dont ils dérivent. Rappelons que ces éléments, exemplifiés dans la cabane indigène où s'identifient clairement quatre archétypes « préarchitectoniques », –le foyer, la paroi, la terrasse et le toit–, renvoient moins aux constituants physiques de l'édifice qu'aux formes techniques originaires dont elles dérivent, en relation à des besoins domestiques primordiaux et à des matériaux aux propriétés spécifiques. La céramique et les arts du feu pour la fabrication de récipients, le tressage pour les nattes, tapis et parois protégeant du vent, la maçonnerie pour les ouvrages hydrauliques et les fondations et enfin le travail du bois, menuiserie et charpenterie pour l'ossature et la couverture forment ainsi quatre embranchements initiaux appelés à s'hybrider au gré des évolutions techniques et stylistiques. Cette division, qui appuiera une décennie plus

tard le plan de *Der Stil*, est pourtant provisoirement mise de côté. Car si Semper, face aux confusions que révèle l'Exposition, se résout finalement aux classes proposées par la Commission royale, c'est pour recentrer temporairement l'analyse sur la situation indéterminée d'une époque de transition, sur son absence de « style ».

Au contact de l'Exposition, Semper formule une définition du style qu'il poussera dans ses conférences ultérieures¹² : « la mise en évidence, élevée jusqu'à l'expression artistique, de l'idée-mère et de tous les coefficients intérieurs et extérieurs qui influent, en la modifiant, sur la mise en forme matérielle qu'ils ont contribué à établir. » C'est lorsque cette « idée-mère » (*Grundidee*) est négligée, lorsque l'œuvre échoue à la mise en valeur esthétique des motifs primitifs dont elle dérive, que le style se dégrade. L'infériorité stylistique des productions contemporaines se révèle tout particulièrement au voisinage des œuvres des sociétés traditionnelles. Semper pointe la nécessité d'une « science du style » en trois parties auxquelles l'Exposition fournit des corpus inégaux : premièrement l'histoire de l'art, deuxièmement l'enseignement technique du style, troisièmement l'étude des influences. La mieux représentée, grâce aux matériaux riches fournis par les sociétés traditionnelles, est la partie « historique » qui vise à suivre le développement et l'évolution des motifs primitifs, d'un matériau ou d'une technique à l'autre, ce qu'illustre une fois encore le thème du tapis. Des fibres tressées qui formaient initialement les parois qualifiant l'espace enclos dérivent les décorations murales, tapisseries, lambris, panneaux, peintures. En dépit des changements de matériaux et de modes de fabrication, ces ouvrages restent liés par une même « communauté d'origine ». La partie « technique », fortement questionnée par l'existence des moyens mécaniques, appelle une réflexion plus approfondie : où trouver les fondements du style quand la matière n'impose plus ses limites intrinsèques à la mise en œuvre, quand le motif technique d'origine disparaît derrière l'excès de moyens ? **[fig. 9 et 10]**. Car l'infériorité des productions contemporaines est corrélée en premier lieu à la trop grande rapidité des progrès scientifiques et industriels, qui ne laissent plus le temps nécessaire à l'évolution stylistique,

¹² Notamment la conférence « Projet d'un système de théorie comparative du style », donnée à Londres en 1853. Cf. bibliographie.

contrairement aux temps anciens où elle s'opérait graduellement, par un lent processus d'intégration des techniques et des matériaux nouveaux. Les avancées scientifiques, autrefois motivées par les besoins, les précèdent désormais ; la machine se substitue au travail manuel ; sa puissance soumet les matières les plus récalcitrantes sans que les procédés de façonnage ne trouvent leur expression artistique : « le porphyre, le granit le plus dur, se débitent comme un bloc de craie, se polissent comme de la cire ; l'ivoire est ramolli et pressé dans des moules ; le caoutchouc et la gutta-percha sont vulcanisés et utilisés à des imitations trompeuses de sculptures sur bois, pierres et métaux, où les limites naturelles des matières imitées sont largement dépassées. »

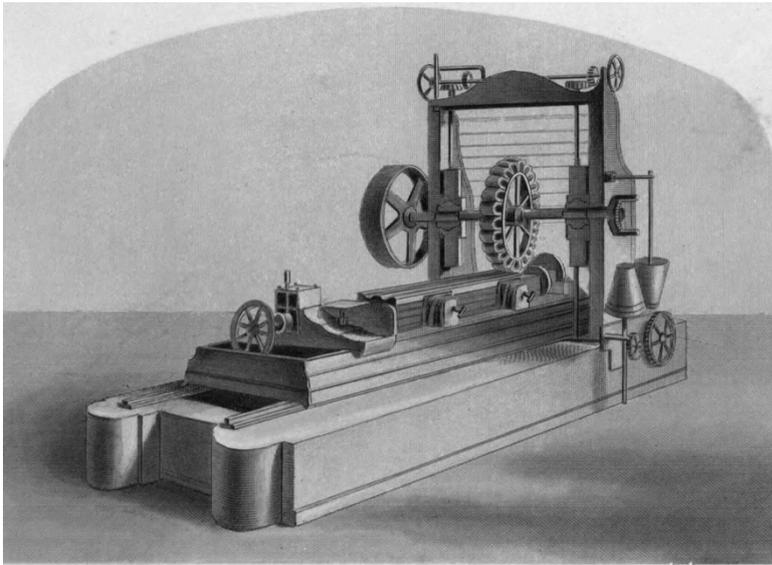


fig. 9. Machine pour découper la pierre,
Tallis's History and Description of the
Crystal Palace, op.cit., vol. 3, p. 18.

La question du rétablissement d'une théorie technique du style apparaît comme particulièrement ardue face à l'emprise croissante de la machine, marginalisant peu à peu les productions traditionnelles à la main, progressivement destituées de leur pertinence et de leur signification.



fig. 10. « Machines en mouvement »,
Dickinson's Comprehensive Pictures of
the Great Exhibition of 1851, Londres,
 Dickinson, 1854, vol. 2, pl. XXI.

Enfin, le troisième axe de cette science du style, consacré à « l'étude des influences », pointe une autre faiblesse des œuvres contemporaines soumises aux conditions de l'économie capitaliste. La spéculation altère à son tour le processus de maturation stylistique, en pliant l'industrie comme les arts aux hésitations désordonnées du marché et à l'arbitraire de la mode. Mais au delà du constat critique de la confusion stylistique de cette « Babel moderne », Semper cherche surtout à y déceler, plus positivement, les qualités porteuses d'un renouvellement potentiel. Un premier trait récurrent des produits de l'industrie capitaliste réside dans la rationalisation qu'impose la fabrication en série, pour abaisser le coût de production. Les objets marchands se distinguent alors par le fait que, conçus pour un destinataire générique, ils ne peuvent posséder « ni caractéristique, ni couleur locale » puisqu'ils doivent « avoir la propriété de s'adapter harmoniquement à n'importe quel entourage », ainsi qu'à une gamme étendue d'usages. En ce sens peut s'affirmer la leçon du bazar oriental dont les objets, aux « mélodies simples et

facilement compréhensibles de formes et de ton colorés »¹³, se plient à des fonctions multiples [fig. 11].



fig. 11. Inde, cour nord. *Dickinson's Comprehensive Pictures*, op. cit., vol. 2, pl. XXI.

C'est plus spécifiquement du côté des États-Unis –vers lesquels il n'exclut toujours pas d'émigrer– que l'architecte cherche les signes du « commencement d'un ordre plus naturel ». Les productions américaines font l'objet d'une attention particulière, dans le sens où, moins tributaires du poids des traditions, elles indiqueraient plus nettement la voie de la déconstruction stylistique engendrée par l'économie capitaliste. Ainsi la construction américaine contemporaine, soumise à un processus de standardisation, n'est plus que « l'échafaudage d'un établissement », désolidarisé des traditions ornementales, dans lequel intervient ensuite le tapissier. Ce type rudimentaire, où l'intervention de l'architecte se limite à la conception d'une ossature transitoire dans lequel l'habitant doit « bâtir son nid », est opposé aux styles

¹³ À propos des enseignements des harmonies colorées de l'art décoratif oriental, Semper rejoint les observations d'Owen Jones (« Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », *Journal of Design and Manufactures*, n° 28, juin 1851, p. 89-93).

matures des civilisations plus affirmées, où la demeure est « comme l'enveloppe du limaçon, la coquille et l'empreinte de l'organisme qui l'habite ». Si la description concerne l'architecture domestique new-yorkaise, elle évoque immanquablement la structure standardisée du Crystal Palace, armature temporaire servant de support à l'installation des produits des arts et métiers du monde entier [fig. 12].



fig. 12. Le Crystal Palace et la « tente du nomade ». Section tunisienne.
Dickinson's Comprehensive Pictures, op. cit., vol. 1, pl. XIX.

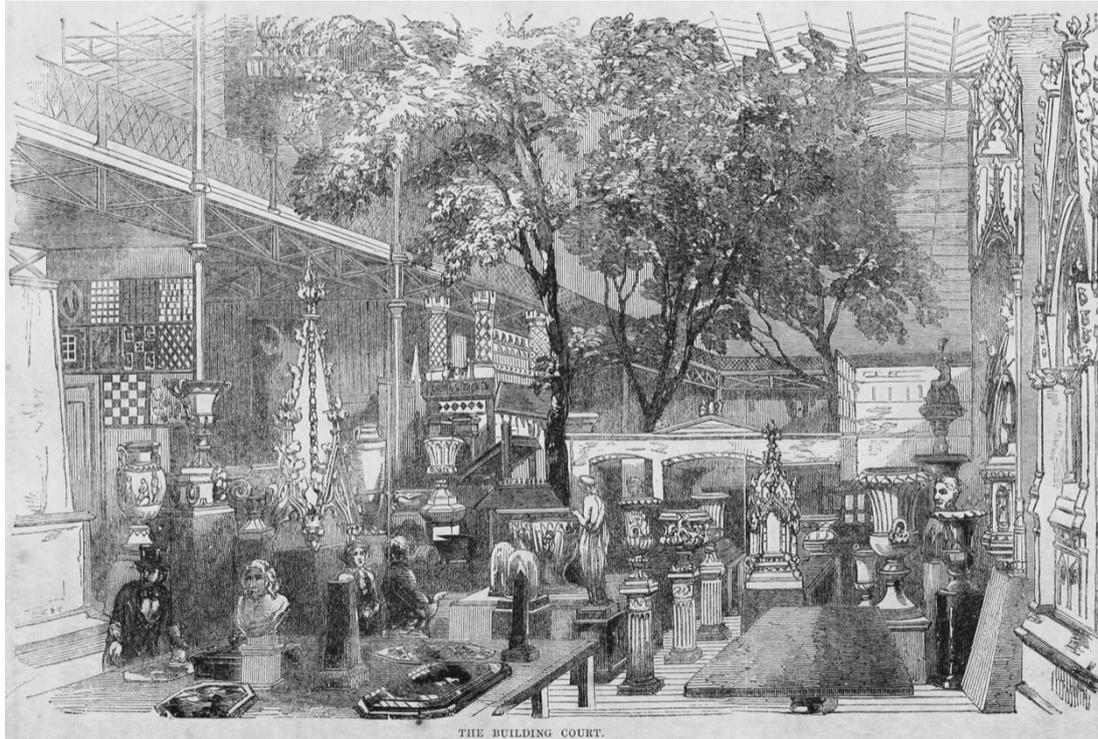


fig. 13. Ornaments pour la construction, Building Court. *The Crystal Palace and its Content*, n° 9, nov. 1851, p. 140.

En pointant l'analogie entre ces réalisations d'un nouveau monde et la tente du nomade, Semper veut en souligner, dans une vision de l'histoire en spirale, le caractère « préarchitectonique ». L'aube du machinisme est présentée comme le commencement d'un nouveau cycle. L'architecte suggère alors un parallèle avec le seuil de la période hellénique où une nation « commerçante, industrielle et guerrière », mélange « d'aborigènes et d'immigrants », hérite de formes ornementales puisées aux œuvres de l'industrie, « armes, vases, tapis, costumes et ustensiles ». Celles-ci, « en partie étrangères, en partie indigènes [...] furent d'abord fondues ensembles, et préparées pour un troisième état entièrement nouveau », à l'issue d'un travail de « décomposition et de triage de tous ces éléments mélangés » dont émergea enfin l'art grec [fig. 13]. Ainsi l'incohérence babylonienne de l'Exposition, où se côtoient sans hiérarchie industrie et art, orient et occident, passé et présent, devient le signe d'une transition dont les révolutions politiques récentes sont un autre présage. Pour que naisse le style nouveau, les effets conjoints de la spéculation et de l'industrie doivent d'abord achever la déconstruction des types

historiques traditionnels ; l'architecture doit descendre de son trône et aller « au marché – pour y enseigner... et pour s'y instruire. »

« Un enseignement général et populaire du goût »

Les quatre derniers chapitres exposent les idées de Semper en matière d'enseignement. Elles s'inscrivent dans un contexte européen où l'essor des arts industriels pose la question du développement de politiques d'éducation artistique¹⁴. Pour élever la qualité des productions nationales et se prémunir de la concurrence étrangère, l'amélioration du niveau technique et esthétique de l'ensemble de la population devient une priorité, qu'il s'agisse du public dont il faut cultiver le goût ou des concepteurs et exécutants, artistes industriels ou ouvriers. Si le texte s'adresse a priori au lecteur allemand, les propositions concernent plus directement l'enseignement des arts en Angleterre, au moment où Semper identifie dans la réorganisation pédagogique pilotée par Henry Cole une possible perspective pour obtenir un poste de professeur. En janvier 1852, Semper postulera en effet auprès de ce dernier pour un emploi à la School of Design de Londres¹⁵, arguant de ses connaissances dans différentes branches des arts décoratifs et de sa responsabilité passée de l'école d'architecture de Dresde, dont il avait dirigé la réforme, renforçant l'orientation pratique des études. Les propositions développées dans le livre s'alignent aux idées diffusées autour d'Henry Cole, selon lesquelles le design des manufactures britanniques pourrait être amélioré en rapprochant apprentissage technique et éducation artistique. Elles résonnent également avec le contexte français où germaient déjà, dans les années qui précèdent l'Exposition de Londres, les premières réflexions sur un enseignement d'art appliqué à l'industrie¹⁶. Semper centre son analyse sur la comparaison entre les situations anglaise et française. De fait, au moment de l'Exposition, les industries d'art britanniques sont généralement jugées inférieures à l'art décoratif français, la réussite de la France étant corrélée aux

¹⁴ Voir, pour le contexte britannique, Quentin Bell, *The Schools of Design*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963.

¹⁵ L'architecte allemand obtiendra enfin, à la fin de l'été 1852, une charge d'enseignement (« Instruction in the Principles and Practice of Ornamental Art applied to Metal Manufactures ») au Department of Practical Art nouvellement créé à la School of Design de Londres.

¹⁶ Sur le contexte français voir Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999, notamment p. 81-108.

acquis d'une solide formation aux métiers d'art et la moindre valeur des produits anglais, imputée à l'indétermination du goût d'un public qui manque du soutien d'une bonne éducation. Semper attribue néanmoins cette incertitude stylistique à la qualité d'indépendance du peuple, interprétée comme un avantage politique et social pour un rapide progrès.

La critique de la séparation entre beaux-arts et métiers est le cœur d'un argumentaire largement partagé par les promoteurs de l'art industriel, en France ou en Angleterre. Pour Semper, le style émerge d'un processus évolutif, depuis les industries d'art vers les œuvres esthétiques les plus élevées. Il pointe alors la défaillance d'une formation trop exclusivement dirigée vers les beaux-arts, sans en assurer le socle technique, et dénonce l'étanchéité entre, d'un côté, des écoles industrielles recrutant parmi les ouvriers et, de l'autre, des établissements artistiques destinés à des élites et souvent coupés des réalités professionnelles. En phase avec cette analyse, la pertinence de certains modèles pédagogiques français est mise en avant. Semper évoque le système de l'École des beaux-arts de Paris, fondé sur la complémentarité entre l'apprentissage dans l'atelier d'un maître, les collections de modèles et l'enseignement magistral, l'institution proprement dite assurant l'organisation de ces deux derniers aspects. Mais plus qu'aux « hautes académies d'art », dénoncées comme des pensions faites pour entretenir les professeurs, Semper s'intéresse surtout aux établissements qui forment aux métiers d'art et cultivent l'excellence de l'apprentissage technique, dans le sillage des manufactures royales ou du Conservatoire des arts et métiers. Est particulièrement mise en avant la manufacture de Sèvres, dont l'architecte allemand connaît bien le fonctionnement par le biais de son ami Jules Diéterle¹⁷, qui l'a hébergé après son départ d'Allemagne en 1849. Ces mois d'exil à Sèvres furent pour Semper l'occasion d'approfondir sa connaissance de l'institution et de ses collections, au contact du conservateur du musée céramique, Denis Désiré Riocreux¹⁸. La manufacture offre l'exemple d'une structure pédagogique qui procède « de bas en haut », permettant

¹⁷ Jules Diéterle (1811-1889) est artiste en chef à la Manufacture de Sèvres de 1840 à 1852, puis devient chef des travaux d'art de 1852 à 1855. Avec Charles Séchan, Édouard Despléchin et Léon Feuchère, il a collaboré avec Semper lors de la décoration du premier opéra de Dresde, entretenant ensuite avec lui des relations d'amitié.

¹⁸ Denis Désiré Riocreux (1791-1872), dessinateur et peintre, est le premier conservateur du musée céramique de Sèvres, officiellement inauguré en 1824.

l'accession de ses élèves les plus doués vers les carrières artistiques –ce qu'illustre le parcours de Diéterle– et où le savoir matériel et technique forme le socle des créations les plus sophistiquées. Le musée qui lui est associé, constitué à l'initiative d'Alexandre Brongniart, adopte un classement méthodique fondé sur les matériaux et les techniques de fabrication qui l'oriente de manière privilégiée vers la formation professionnelle¹⁹. Quant au Conservatoire des arts et métiers, il constitue un autre modèle d'institution créée pour offrir, par le biais de cours du soir, une instruction gratuite aux ouvriers et artisans, conjuguant différentes composantes, l'apprentissage chez le patron trouvant les compléments indispensables que sont les collections, la bibliothèque et les conférences²⁰.

Pour un enseignement d'art « généralisé », susceptible d'améliorer non seulement la formation des ouvriers, artisans, industriels et artistes mais aussi d'élever le goût de la population, Semper esquisse le projet d'un établissement conjuguant musée, atelier et école, largement ouvert au public, condensant autour d'un même foyer toutes les activités d'apprentissage, de diffusion du savoir, d'acculturation, d'exposition et de conservation des collections. Le programme et les références pédagogiques s'accordent avec les hypothèses envisagées par les autorités britanniques à partir des financements dégagés par l'Exposition, pour le développement d'une école d'art industriel associée à un vaste musée²¹. Ce programme sera bientôt réalisé par la restructuration de la London School of Design, par la réalisation du South Kensington Museum puis par leur rapprochement, sous la direction de Henry Cole. Dans *Science, industrie et art*, la localisation présumée idéale d'une telle institution, dans les vastes surfaces couvertes de verre du Crystal

¹⁹ Nommé directeur de la Manufacture en 1800, Alexandre Brongniart (1770-1847) en réorganise les collections selon une nouvelle typologie, privilégiant des critères techniques. Le musée est issu de ce nouveau classement, effectué entre 1805 et 1812. Voir Alexandre Brongniart et Denis Désiré Riocreux, *Description méthodique du musée de céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris, A. Leleux, 1845.

²⁰ Sur cette institution voir Michel Le Moël, Raymond Saint-Paul, Claudine Fontanon et al. (dir.), *Le Conservatoire national des arts et métiers au cœur de Paris*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, CNAM, 1984 ; Claudine Fontanon, André Grelon (dir.), *Les Professeurs du conservatoire national des arts et métiers : Dictionnaire biographique*, Paris, INRP/ CNAM, 1994, 2 vol. ; Valérie Nègre et Robert Carvais, « The Conservatoire National des Arts et Métiers and the Preservation, Dissemination and Innovation of Construction Know-How (1794-1971) », dans *Proceedings of the Second ICCH*, Londres, Construction History Society, 2006, vol. 1, p. 7-33.

²¹ Aux côtés de Henry Cole, Lyon Playfair défend le projet d'un collège des arts et manufactures inspiré des institutions parisiennes. Voir Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851*, op. cit., p. 197.

Palace²², oriente clairement son projet en direction du contexte londonien tout en réinterrogeant le potentiel pédagogique de l'Exposition, une fois dissipés ses effets aveuglants.

Réordonner le bazar mondial. Vers un musée idéal

Il faut souligner le retour, dans les dernières pages de l'ouvrage, de la problématique de la classification des produits de l'art et de l'industrie qui ouvrait le premier chapitre. De concert avec le chroniqueur Lothar Bücher, également exilé à Londres, Semper avait souligné l'extraordinaire potentiel du matériel rassemblé par la Grande Exposition, corpus désordonné d'un véritable « Musée culturel de l'humanité »²³. L'architecte esquisse le projet idéal d'une collection populaire qui déploierait les créations humaines dans toute leur diversité « historique, ethnographique et technologique ». Elles seraient réagencées, pédagogiquement, suivant les quatre catégories liées aux « idées-mères » originelles, explicitées parallèlement dans quatre chaires structurant l'enseignement (la céramique, le textile, la charpenterie et la maçonnerie), une cinquième abordant leur combinaison architectonique. Semper retient à nouveau ce schéma lorsqu'il esquisse, en 1852, le projet d'un « musée idéal », dans le manuscrit *Practical art in Metals and Hard Materials*, rédigé à la demande de Henry Cole au moment où celui-ci s'interroge sur l'organisation des collections du futur complexe de South Kensington²⁴. Semper y décrit l'intérêt d'une « collection complète et universelle », qui fournirait « la coupe longitudinale, la coupe transversale et le plan de la totalité de la science de la culture », qui montrerait « comment les choses ont été fabriquées dans toutes les époques, comment elles sont faites aujourd'hui dans tous les pays de la terre, pourquoi elles sont fabriquées ainsi ou autrement », qui présenterait « l'histoire, l'ethnographie et la philosophie de la culture »²⁵. La division en quatre sections

²² Pour la réutilisation de l'édifice voir notamment Joseph Paxton, *What is to become of the Crystal Palace ?* London, Bradbury and Evans, 1851.

²³ Les commentaires de Lothar Bücher (*Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Francfort, Lizius Verlag, 1851, p. 37-39), qui rapprochent les produits rassemblés à l'exposition des réflexions de l'anthropologue Gustav Klemm sur un « Musée pour l'histoire culturelle de l'humanité », offrent un intéressant parallèle avec le texte de Semper.

²⁴ Ce manuscrit est en anglais. Voir l'édition récente : Peter Noever (dir.), Gottfried Semper, *The Ideal Museum : Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne, Schlebrügge, 2007.

²⁵ *Ibidem*.

référées aux gestes fondateurs des fabrications humaines guide encore, dix ans plus tard, le dessein encyclopédique de *Der Stil*.

Afin d'illustrer l'un des départements, Semper évoque deux ensembles qui lui sont familiers, les collections de porcelaine de Dresde²⁶ et celles de Sèvres, l'important travail de typologie entrepris par Brongniart constituant une référence essentielle pour les aspects matériels et techniques [fig. 14].



fig. 14. Planche extraite de *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres, Paris* : A. Leleux, 1845.

Ces collections ne représentent pourtant qu'un fragment d'une potentielle section consacrée à la céramique, dans la mesure où il s'agit d'en étendre la définition pour y inclure l'ensemble des « procédés parents dans l'origine ». La catégorie céramique, qui renvoie à un motif supposé fondamental de l'activité humaine, englobe ainsi tout ce qui concerne le façonnage des matières molles, modelage, fonte, martelage. Elle inclut ainsi une partie de la métallurgie et de l'orfèvrerie, mais laisse à la section de la « charpenterie » les structures mobilières en métal ; ou à celle du « textile » les procédés de revêtement céramique. Dans sa conférence londonienne de 1853 *Projet d'un système de théorie comparative du style* (*Outline for a System of Comparative Style-Theory*), Semper revient sur cette

²⁶ Semper a côtoyé ces collections, conservées au Palais du Zwinger, pendant ses années dresdoises.

possible division du territoire de l'art en quatre classes générales, soulignant la supériorité heuristique d'un tel mode de classification par rapport à des catégories pourtant plus objectives, par civilisation ou par matériau. Les quatre classes s'avèrent indéniablement imprécises puisqu'elles ne sont strictement définies ni par le matériau ni par le procédé de traitement ; elles rattachent les objets à une « idée-mère », c'est-à-dire au motif technique originaire dont ils sont supposés dériver. Chacune de ces catégories se définit moins par ses limites que par son centre, un type primitif depuis lequel elle s'étend par affinité, révélant des parentés inattendues. Car si une telle taxonomie peut sembler approximative au regard des classifications historiques ou matérielles plus usuellement adoptées, c'est que le projet vise à stimuler l'invention contemporaine, en encourageant la comparaison et les transferts analogiques. Le Musée idéal propose de répartir les productions sur un plan carré dont les côtés représentent les quatre domaines originaux de la création, textile, céramique, charpenterie et maçonnerie [fig. 15]. Aux centres des limites périphériques prendraient place les œuvres les plus typiques de ces procédés initiaux, les plus proches du motif primitif. Dans les angles et sur les axes médians, près du centre, se situeraient les productions hybrides, aux limites entre deux catégories. Dans ces franges se trouvent les créations théoriquement les plus motivantes.

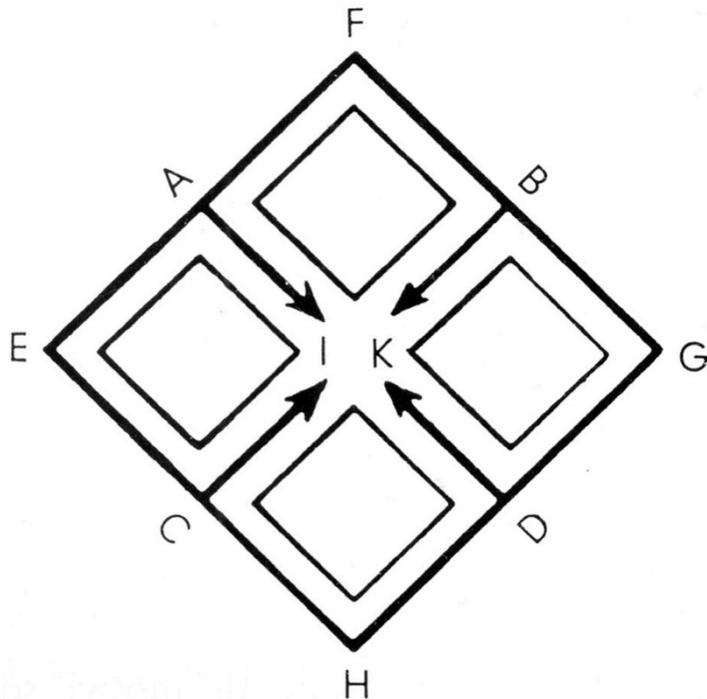


fig. 15. Schéma du « Musée idéal » redessiné d'après un croquis de Gottfried Semper. (Julius Leisching, *Gottfried Semper und die Museen, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums*, Brünn, 1903). « A : art textile (fondement du procédé) ; B : céramique ; C : charpenterie ; D : maçonnerie. E, F, G, H, I, K : emplacement des objets qui se fondent sur différents procédés. »

Semper suggère d'ailleurs une cinquième classe pour la collaboration des quatre éléments, dans le grand art et dans l'architecture. Parce qu'une telle collection mettrait en évidence des phénomènes de transfert et d'hybridation, d'une technique à l'autre, d'un matériau à l'autre, d'un usage à l'autre, Semper en fait l'instrument d'une compréhension nouvelle des processus d'évolution des formes architectoniques. Il en souligne surtout la fécondité pour la création contemporaine, dès lors que l'on envisage l'interprétation de motifs originaires comme ferment de l'invention artistique.

Traduire Semper en 1886. De la science du style à l'alphabet des formes industrielles

La version française d'Émile Reiber est originellement publiée dans la revue *L'Art pour tous* plus de trente ans après sa parution originale²⁷. Elle participe de la réception que connaît l'œuvre de Semper dans la France des années 1880. Auparavant, ses écrits n'y trouvent que peu d'échos, en dépit de l'ampleur prise par sa carrière après son départ pour Zurich. Ses travaux sur la polychromie et sur la tapisserie ont certes été commentés²⁸, mais les recherches ultérieures suscitent peu de réactions. Témoigne de cette méconnaissance le compte-rendu présenté dans la *Gazette des beaux-arts* en 1859, qui évoque de façon imprécise son enseignement à Dresde, à l'heure où Semper enseigne en Suisse²⁹. On ne connaît aujourd'hui qu'une seule traduction effectuée du vivant de Semper : « De l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art ». Établie par Paul Armand Challemeil-Lacour³⁰, collègue de l'architecte à Zurich, cette version de l'ouvrage de 1856 *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik* sert de base pour un chapitre de la *Grammaire des arts décoratifs* de l'historien de l'art Charles Blanc, consacré aux « Principes de l'ornementation de la figure humaine »³¹. Il faut attendre la décennie suivante pour que les travaux de

²⁷ Émile Reiber dirige le périodique de 1861 à 1864, puis de 1886 à 1891. Voir Yoko Masuda, *Émile Reiber (1826-1893) chef dessinateur chez Christofle et l'art extrême-oriental*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV, 2006.

²⁸ Cf. bibliographie. Pour une liste des principaux écrits français mentionnant Semper, cf. bibliographie. Sur les échos français de Semper voir également les travaux suivants : J. Duncan Berry, « From Historicism to Architectural Realism », dans Harry F. Mallgrave (dir.), *Otto Wagner : Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, Getty Center, 1993, n. 50, p. 274-275 et Pierre Bourlier, *Style, temps, architecture, ou l'éternel retour de l'enjeu stylistique*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2006.

²⁹ Louis Meslin, « II. Vorlesungen über Architektur, von Professor Semper, Dresden, 1859 », *Gazette des beaux-arts*, t. 3, juillet 1859, p. 117-123. Le compte-rendu fait-il référence aux cours donnés à Dresde la décennie précédente ou à l'enseignement alors dispensé par Semper à Zurich ? Quoi qu'il en soit, l'auteur, qui insiste sur le caractère oral de la transmission, semble ignorer les publications de l'architecte : « le professeur Semper, dont les découvertes et déductions précieuses, peu connues jusqu'ici, ne vivent que dans la mémoire de ses élèves ».

³⁰ « Esthétique. Cours de M. Semper », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, 11, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n°33, 15 juillet 1865, p. 539-442.

³¹ Charles Blanc, « Grammaire des arts décoratifs. Chapitre VIII », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1870, p. 193-202. Eugène Müntz avait quelques mois plus tôt souligné le rôle de « Le style dans les arts techniques, du grand architecte Gottfrid [sic] Semper » pour l'essor des arts industriels allemands (« L'Enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du sud », *Gazette des beaux-arts*, février 1870, p. 125).

Semper soient plus amplement relayés dans le milieu architectural français. Ses nombreuses réalisations construites sont alors décrites dans les articles de Paul Sédille sur l'architecture à Vienne en 1884. Quant à ses recherches théoriques, elles sont évoquées par son fils Hans Semper, invité par Paul Planat à présenter l'évolution architecturale allemande pour *La Construction moderne* en 1886³². La même année, les écrits trouvent un commentaire plus ample dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, sous la plume de Lawrence Harvey, qui synthétise le premier volume de *Der Stil* sous l'angle d'une histoire du « vêtement monumental »³³. C'est également en 1886 que le travail de traduction entrepris par Émile Reiber souhaite faire connaître les travaux de l'architecte dans le milieu des arts industriels.

L'intérêt que Reiber porte aux écrits de Gottfried Semper est lié à son propre investissement en faveur de l'union de l'art et de l'industrie, ainsi qu'à ses efforts en matière d'éducation artistique populaire. Né en Alsace à Sélestat en 1826, élève architecte à l'École des beaux-arts entre 1847 et 1851³⁴, Reiber se consacre à la diffusion des arts décoratifs en direction d'un marché démocratisé. Il y participe en tant que concepteur, par son activité de chef dessinateur chez Christofle –entreprise d'orfèvrerie exemplaire par sa conversion aux techniques modernes de fabrication et de commercialisation–, ainsi qu'au cours de ses collaborations avec le céramiste Théodore Deck, inventeur d'un procédé permettant d'imiter en série les faïences anciennes. Par ailleurs, grand collectionneur d'objets d'art, de gravures et de livres anciens³⁵, Reiber mobilise ces matériaux dans une activité de publication visant à diffuser auprès des professionnels et des amateurs une culture relative à tous les

³² Paul Sédille, « L'Architecture moderne à Vienne », art. cit. ; Paul Planat et Hans Semper, « L'Architecture moderne en Allemagne et en Autriche », *La Construction moderne*, n° 32, 7 août 1886, p. 519-520.

³³ Lawrence Harvey, « L'architecte Semper. Sa théorie sur l'origine des styles », *Revue générale de l'architecture*, vol XLIII, 1886, col. 58-63, 124-131 et 203-209 ; vol. XLIV, 1887, col. 18-23, 49-54, 97-104, 145-131, 193-202. Cet architecte anglais a étudié avec Semper à Zurich entre 1864 et 1867. L'article reprend un commentaire publié l'année précédente en Angleterre (« Semper's Theory of Evolution in Architectural Ornament », *Transactions of the RIBA*, New Series, I, 1885, p. 25-54).

³⁴ Sa notice autobiographique mentionne sa formation à l'atelier de Charles Perrin ainsi que les cours d'Abel Blouet à l'École des beaux-arts (Émile Reiber, *Les Propos de table de la vieille Alsace*, Paris, H. Launette, 1886, p. 223-224).

³⁵ Voir l'inventaire après décès de sa bibliothèque : *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Émile Reiber*, Paris, E. Paul, 1895. Les deux volumes de *Der Stil* y sont présents.

aspects des métiers d'arts : typographie, art du livre, ornements architecturaux, ébénisterie, textile, etc. La fondation en 1861 de la revue *L'Art pour tous*, sous-titrée *Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, répond à l'ambition de mettre à disposition des industriels, fabricants, dessinateurs et ouvriers une collection puisée dans un large périmètre historique et géographique, allant des textiles extrême-orientaux aux recueils d'ornement architecturaux du xvii^e siècle. La revue entend jouer le rôle d'un véritable musée des industries d'art, destiné à stimuler l'inventivité des concepteurs et à élever le goût de la clientèle, au contact d'un large panel d'exemples³⁶.

Cet engagement pour le développement des arts industriels répond au large mouvement qui a suivi l'Exposition de 1851. Si la supériorité des productions françaises emporte l'unanimité des jurys, le dynamisme britannique en matière industrielle et pédagogique fait rapidement craindre une sérieuse concurrence. En 1856, le volumineux rapport du comte de Laborde insiste sur l'urgence économique d'un effort national en faveur de l'union de l'art et de l'industrie³⁷. En dépit des réticences académiques qui dénoncent la dépréciation de l'art par l'utile et le commerce, le Second Empire voit se multiplier des propositions émanant des artistes industriels pour la création d'un ambitieux réseau d'enseignement professionnel. Ces projets privilégient à leur tour un modèle associant atelier, école et collections, se référant tantôt à des institutions françaises existantes –les manufactures des Gobelins, de Sèvres ou de Beauvais, le Conservatoire des arts et métiers ou l'École centrale des arts et manufactures–, tantôt au nouveau système anglais³⁸. Parallèlement s'amplifie la réflexion sur la transmission, dans toutes les couches de la population, d'une aptitude à dessiner, considérée comme la pierre angulaire de

³⁶ Sur la question du musée industriel voir Rossella Froissart, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? » et Françoise Hamon, « Le musée industriel entre l'Exposition des produits de l'industrie et le musée technologique », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au xix^e siècle*, Paris, RMN, Musée d'Orsay, 1994, resp. p. 83-90 et 91-99.

³⁷ Léon Laborde (Comte de), *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, tome 8, 30^e jury, rapport sur l'application des arts à l'industrie*, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

³⁸ Le projet précoce « d'établissement d'écoles d'art industriel » de Jean Feuchère (1848) ainsi que les propositions de Jean-Baptiste Jules Klagmann, Charles Ernest Clerget et Pierre Adrien Chabal-Dussurgey (1852) ou celles de Théodore Labourieu (1856) sont examinées par Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France, op. cit.*, p. 81-108.

l'amélioration de la production. La question de l'enseignement scolaire du dessin est notamment portée, à partir de 1864, par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie et par le ministre de l'Instruction publique Victor Duruy. Encore limitée, sous le Second Empire, à des initiatives privées, municipales ou associatives, elle trouve son aboutissement dans l'action publique de la Troisième République, avec les réformes pédagogiques nationales orchestrées par Eugène Guillaume³⁹. En 1867 et 1878, les expositions universelles de Paris accordent une place importante aux initiatives scolaires. Lors de celle de 1878, Émile Reiber soumet, dans la section consacrée à l'enseignement, la proposition d'un « ABC des formes », une méthode de dessin « enseigné comme l'écriture »⁴⁰ destinée à inculquer l'aisance graphique et le savoir géométrique dès le plus jeune âge, sur l'ensemble du territoire national. Dans ce contexte, la traduction de *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, trente-quatre ans après l'Exposition de Londres, effectue plus qu'une translation linguistique. Reiber veut actualiser le propos de Semper à la situation française de l'enseignement des arts industriels des années 1880, tout en plaçant ses propres propositions sous l'autorité d'un architecte et théoricien qui bénéficie désormais d'une certaine renommée internationale.

Les livraisons successives de *Science, industrie et art*, paraissent au moment où Reiber reprend la direction de *L'Art pour tous*. Elles prennent place dans le *Bulletin* qu'il adjoint au recueil de planches dans l'objectif d'exposer « ses idées sur les réformes à accomplir dans l'enseignement artistique et professionnel »⁴¹. En février 1886, l'essai de Semper ouvre la tribune au voisinage de ces développements. Cette première traduction est suivie d'autres versions établies par Reiber et publiées jusqu'en décembre 1889 : « L'architecture polychrome chez les peuples de l'Antiquité » et « Les quatre éléments de l'architecture. Essai d'architecture comparée », puis « De la situation des artistes et de l'industrie » et « Les écoles d'architecture du XIX^e siècle »⁴². Ces textes s'accompagnent d'une

³⁹ Sur l'histoire de l'enseignement du dessin au XIX^e siècle, voir Renaud d'Enfert, Daniel Lagoutte, *Un art pour tous. Le dessin à l'école de 1800 à nos jours*, Lyon, INRP, 2004.

⁴⁰ Émile Reiber, *L'Enseignement primaire du dessin*, Paris, L'Auteur, 1878.

⁴¹ Comme l'explique son successeur Pierre Gélis-Didot, « Émile Reiber », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 87, mars 1893, n.p.

⁴² Pour le détail des écrits traduits, cf. bibliographie.

courte biographie par Lawrence Harvey, qui amplifie le rôle de Semper dans les réformes de l'enseignement britannique et dans le programme du musée de South Kensington⁴³.

Les commentaires qui encadrent les traductions renforcent l'intertextualité qui se tisse entre l'essai original et les propres contributions de Reiber. L'insistance sur l'urgence d'une instruction conçue « de bas en haut », progressant du savoir technique des métiers vers l'invention artistique, est déplacée vers les enjeux nationaux contemporains, après que les expositions universelles de 1855, 1862, 1867 et 1878 ont avivé la crainte d'un déclin face aux concurrences étrangères. À trois décennies de distance, alors que persistent des réticences académiques face au rapprochement du beau et de l'utile, l'héritage des manufactures royales demeure, pour ce militant des arts industriels, l'une des références principales pour une ambitieuse restructuration de l'enseignement, valorisant l'assise technique de la formation et l'association féconde entre atelier et collections⁴⁴. Ce schéma se conjugue à celui d'un « organisme nouveau »⁴⁵, transposant aux réseaux professionnels actuels l'efficacité des corporations et des modèles d'apprentissage de la fin du Moyen Âge. Il s'agit surtout d'ajuster au marché et aux conditions de productions contemporaines l'ambition initiale des manufactures, envisagées comme des foyers de création au rayonnement national, grâce à une chaîne efficace de transmission du savoir et des savoir-faire. La triade « Science, industrie et art » s'affirme comme le slogan d'une campagne intensive, à l'heure où se prépare à Paris l'Exposition de 1889.

Non moins intéressante est l'interprétation du travail de « décomposition des types traditionnels » évoqué par l'architecte allemand. L'hypothèse sempérienne d'une déconstruction stylistique, opérée par le travail conjoint de la spéculation et de la mécanisation, est mise en parallèle avec la classification didactique des matériaux

⁴³ Lawrence Harvey, « L'Architecte Semper », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 36, décembre 1888 et « L'architecture Semper et son esthétique pratique », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 38, février 1889, n.p.

⁴⁴ Voir notamment Émile Reiber, « Proposition pour la création d'une faculté du travail par la fondation, aux Gobelins, d'un institut national des ateliers modèles en rattachement des palais nationaux, convertis en musées régionaux des industries et écoles professionnelles », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 8, août 1886, n.p.

⁴⁵ Émile Reiber, « L'Organisme Nouveau », dans *Les Propos de table de la vieille Alsace, op. cit.*, p. 228-229.

du « Musée Reiber »⁴⁶ dont témoigne *L'Art pour tous* entre 1886 et 1889. Les planches qui reproduisaient, dans les volumes précédents, des exemples variés issus du vaste spectre des arts décoratifs, laissent en effet la place à des tableaux comparatifs ordonnant ces productions. Reiber présente au lecteur les fragments d'un ambitieux programme d'analyse formelle appliqué à des œuvres diversifiées. L'entreprise vise à extraire de ces productions, au delà de leurs variété stylistique, un vocabulaire commun, supposé universel, et rendu appropriable à l'artiste industriel contemporain. Elle rejoint le projet d'un enseignement primaire du dessin à partir d'un alphabet de signes élémentaires, ramenant l'intégralité de l'univers formel à un système de combinaisons. Néanmoins, la lecture des géométries sous-jacentes, loin de se limiter à une approche purement formaliste, est associée à la compréhension des supports matériels et des modes d'engendrement, en relation à des familles techniques qui ne sont pas étrangères aux classes de Semper. Reiber peut ainsi rassembler les motifs tramés en nappe des textiles, ou, plus loin, comparer les « formes élémentaires de l'art de la terre » liés aux procédés du tourneur⁴⁷, en mettant en avant les motivations techniques et utilitaires [fig. 16].

⁴⁶ Reiber intitule ainsi sa collection. Voir notamment *Le Premier Volume des Albums-Reiber. Bibliothèque portative du dessin. Propagande artistique du Musée Reiber*, Paris, Ateliers du Musée Reiber, 1876.

⁴⁷ *L'Art pour tous*, n° 654, septembre 1887, pl. 2716 et n° 651, juillet 1887, pl. 2702.

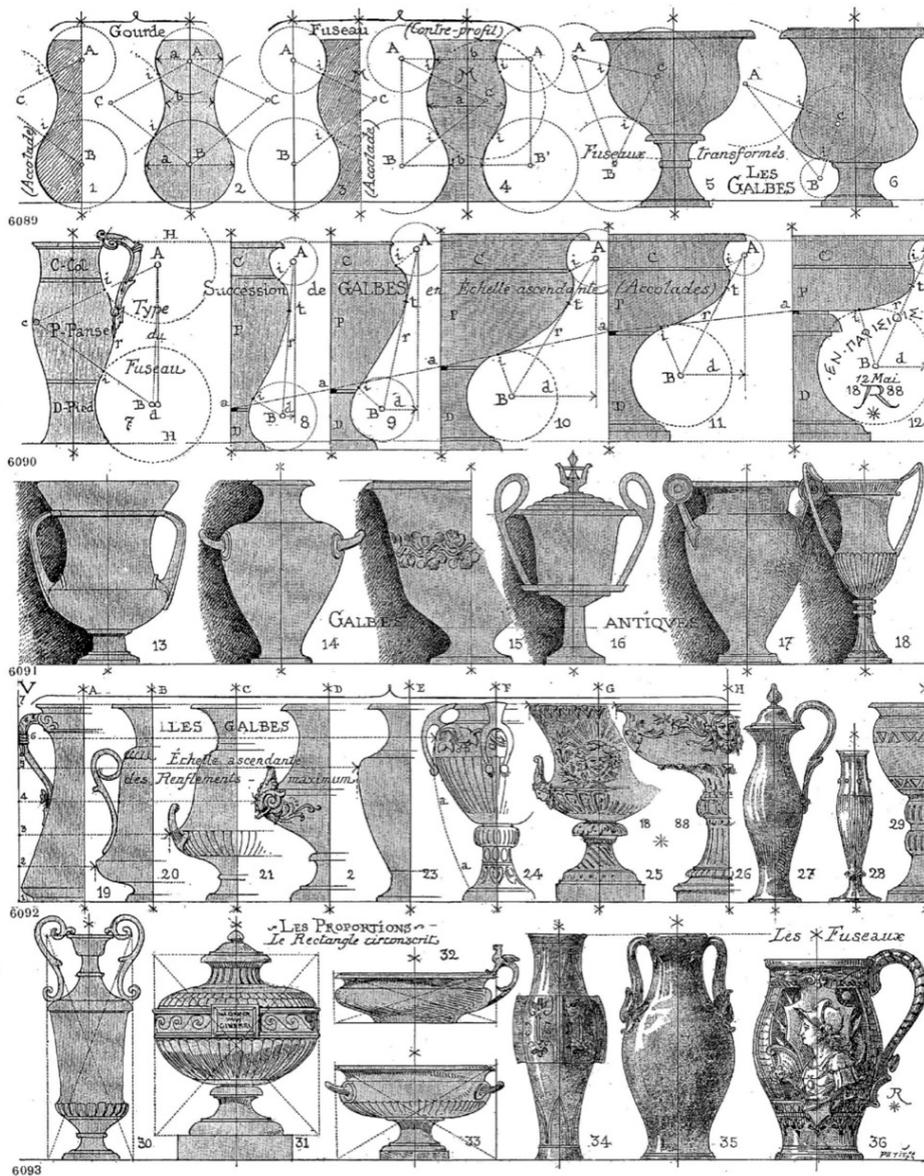


fig. 16. Émile Reiber, « Classification des formes des vases » ; « Développement de l'alphabet des formes ». *L'Art pour tous*, n° 687, janvier 1889, p. 2848.

Il n'est pas anodin que ces tentatives s'applique de manière privilégiée aux vases et à la céramique, un domaine dans lequel les tentatives de description raisonnée ont été les plus poussées⁴⁸. Ces tableaux visent moins l'amateur d'art que les concepteurs dont il s'agit de stimuler la créativité tout en répondant aux

⁴⁸ La céramique fait l'objet depuis les années 1840 d'une littérature abondante, concernant tant la typologie formelle, technique, l'histoire des procédés, des usages et de l'ornementation. Citons notamment, outre les travaux de Brongniart, les *Études céramiques* de Jules Ziegler (Paris, Mathias, 1850) –évoquées par Semper– ou l'*Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples* d'Albert Jacquemart (Paris, Hachette, 1873).

nécessités d'une fabrication industrialisée. Reiber prône, en ce sens, l'établissement de modèles pouvant alimenter une large production nationale. Pour singulière qu'elle soit, une telle démarche n'est pas isolée à l'âge de la mécanisation de l'ornement. Au cours du XIX^e siècle, l'expansion de la production ornementale en série s'est en effet accompagnée de diverses stratégies de rationalisation dans lesquelles les diverses publications, recueils et catalogues jouent un rôle essentiel, assumant la diffusion de modèles standardisés mais suggérant également une décomposition en motifs individualisés⁴⁹. Chez Reiber, cette élémentarisation, qui procède d'un inventaire raisonné des possibilités formelles et techniques, s'accorde avec les méthodes progressives d'enseignement du dessin, organisées suivant une combinaison d'éléments primaires en analogie à l'écriture. L'établissement d'un alphabet de la graphique, base de la création industrielle, rencontre d'autres entreprises, notamment celle de Jules Bourgoïn qui, de la *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880) à *La Graphique* (1905), s'inscrit dans des perspectives didactiques comparables⁵⁰.

Le projet de classification esquissé par Reiber n'a certes pas l'ampleur de *Der Stil*, dont il n'investit pas les enjeux anthropologiques et épistémologiques. Praticien méfiant vis-à-vis des « amplifications littéraires » des théoriciens et philosophes de l'art, il en assimile l'ambition la plus directe, celle de former un « manuel » pouvant guider les « techniciens, les artistes et les amis des arts »⁵¹. Ainsi la « science du style » est interprétée pragmatiquement, vers l'établissement d'une grammaire des formes pour l'industrie, par laquelle Reiber souhaite apporter « le fondement solide des *Sciences exactes* aux principes chancelants de l'esthétique »⁵².

⁴⁹ Cette tendance, en germe dès la fin du XVIII^e, s'accroît au fil du XIX^e siècle, comme le montre Valérie Nègre : *L'Ornement en série : architecture, terre cuite et carton-pierre*, Sprimont, Mardaga, 2006. Voir également le chapitre « La mécanisation de l'ornement » dans Sigfried Giedion, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme* (1948), Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1980, p. 297-314.

⁵⁰ Jules Bourgoïn, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris, Delagrave, 1880 ; *La Graphique*, Paris, Delagrave, 3 vol. 1905.

⁵¹ Cf. le sous-titre de *Der Stil : Praktische Aesthetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*.

⁵² Émile Reiber, « Prodromes de la forme nouvelle », *L'Art pour tous*, décembre 1888, n.p.

Bibliographie indicative

SOURCES

Principaux écrits de Gottfried Semper

- 1834 *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona, Johann Friedrich Hammerch ; tr. fr. de Jacques Soullou et Nathalie Neumann, « Remarques préliminaires sur la polychromie de l'architecture et de la sculpture dans l'Antiquité », dans *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007, p. 55-87.
- 1851 *Die vier Elemente der Baukunst : Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Brunswick, Vieweg ; tr. fr. d'Élisabeth Fortunel, « Les quatre éléments de la construction », *EAV*, n° 3, 1997, p. 64-68 ; tr. fr. de Jacques Soullou et Nathalie Neumann, « Les quatre éléments de l'architecture. Contribution à une architecture comparative », dans *Du style et de l'architecture, op. cit.*, p. 95-154.
- 1851 « On the Study of Polychromy », dans *Journal of Design and Manufactures*, 1851, p. 112-113.
- 1852 *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig, Vieweg und Sohn ; rep. dans Hans M. Wingler (dir.), *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mayence/Berlin, Kupferberg, Neue Bauhausbücher, 1966 ; tr. italienne dans Benedetto Gravagnuolo (dir.), Bianca Spagnuolo Vigorita (trad.), *Gottfried Semper, Architettura arte e scienza. Scritti scelti*, Naples, Clean, 1987, p. 104-140 ; tr. anglaise dans Harry Francis Mallgrave (trad. et dir.), Wolfgang Herrmann (dir.), *The Four Elements of Architecture and other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 130-167.
- 1852 « Practical Art in Metals and Hard Materials ; Its Technology, History and Styles » (manuscrit), publié dans Peter Noever (dir.), Gottfried Semper, *The Ideal Museum : Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne, Schlebrügge, 2007.
- 1853 « Outline for a System of Comparative Style-Theory » (conférence de Londres), publiée en allemand sous le titre « Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre », dans Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Berlin et Stuttgart, W. Spemann, 1884, p. 259-291 ; tr. fr. de Jacques Soullou et Nathalie Neumann, « Projet d'un système de théorie comparative du style », dans *Du Style et de l'architecture, op. cit.*, p. 157-179.
- 1856 *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik*, Zurich, Meyer und Zeller ; tr. fr. de Paul Challemeil-Lacour ; « Esthétique. Cours de M. Semper : de l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, 11, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n°33, 15 juillet 1865, p. 539-442.
- 1860-63 *Der Stil. Praktische Aesthetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, bd.1, *Textile Kunst*, Francfort, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860 ; bd.2, *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*, Munich, F. Bruckmann's Verlag, 1863, tr. anglaise Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson, Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2004. Pour une traduction partielle en français voir *Du style et de l'architecture, op. cit.*, p. 265-338.
- 1869 *Über Baustile*, Zurich, Friedrich Schultess.
- 1884 *Kleine Schriften*, Berlin/ Stuttgart, W. Spemann (recueil posthume de textes et de conférences, présentés par Hans et Manfred Semper).

Pour une bibliographie exhaustive voir NERDINGER Winfried, OECHSLIN Werner (dir.), *Gottfried Semper 1803-1879 Architektur und Wissenschaft*, Zurich, Prestel Verlag, 2003.

Écrits de Gottfried Semper traduits par Émile Reiber dans *L'Art pour tous* (1886-1889)

- 1886-1887 « Science, industrie et art », dans *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 2 à 14, février 1886 à février 1887 (l'introduction du volume de 1886 indique que ces livraisons datées de février à décembre de cette année n'ont paru qu'en février 1887).
- 1888-1889 « L'architecture polychrome chez les peuples de l'Antiquité », dans *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 36 à 42, décembre 1888 à juin 1889 (première partie de *Die vier Elemente der Baukunst*).
- 1889 « Les quatre éléments de l'architecture. Essai d'architecture comparée », dans *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 43 à 48, juillet à décembre 1889 (deuxième partie de *Die vier Elemente der Baukunst*).
- 1889 « De la situation des artistes et de l'industrie », dans *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 37, janvier 1889 (extraits des « Prolegomena » qui ouvrent le premier volume de *Der Stil*).
- 1889 « Les écoles d'architecture du XIX^e siècle », dans *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 39 et 40, mars et avril 1889 (*Idem*).

Principaux écrits français évoquant Gottfried Semper (avant 1914)

- 1843 RAMEE (Daniel), *Manuel de l'histoire générale de l'architecture*, t. 1, Paris, Paulin, 1843, p. 436.
- 1852 BEULE (Ernest), « L'architecture au siècle de Pisistrate », in *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XVI, 1858, col. 202.
- 1853 HITTORFF (Jacques Ignace), « Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs », dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XI, 1853, col. 30.
- 1859 MESLIN (Louis), « I. Illustrated Hand-book of Architecture, by James Ferguson, London. II. Vorlesungen über Architektur, von Professor Semper, Dresden, 1859 », in *Gazette des beaux-arts*, t. 3, juillet 1859, p. 117-123.
- 1863 BLANC (Charles), « Grammaire des arts du dessin » in *Gazette des beaux-arts*, t. 14, mai 1863, p. 405.
- 1870 HITTORFF (Jacques Ignace), *Architecture antique de la Sicile* (rééd.), Paris, E. Donnaud, 1870, p. 321 et p. 597.
- 1870 BLANC (Charles), « Grammaire des arts décoratifs. Chapitre VIII », in *Gazette des beaux-arts*, septembre 1870, p. 193-202.
- 1870 MÜNTZ (Eugène), « L'enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du sud », in *Gazette des beaux-arts*, février 1870, p. 125.
- 1872 RONCHAUD (Léon de), « Le Peplos d'Athéné. Étude sur les tapisseries dans l'Antiquité et sur leur emploi dans l'architecture et spécialement dans la décoration du Parthénon », *Revue archéologique*, vol. XXIII, mai 1872, p. 311
- 1884 SEDILLE (Paul), « L'architecture moderne à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, t. 30, 1^{er} août 1884, p. 122-144 ; 1^{er} novembre 1884, p. 460-467, 1^{er} décembre 1884, p. 481-491 ; rep. dans *Bulletin mensuel de la société centrale des architectes*, 6^e série, 2, 1885, p. 196-222 et dans *L'Architecture*, n° 47, 23 nov. 1889, p. 553-557.
- 1886 PLANAT (Paul) et SEMPER (Hans), « L'architecture moderne en Allemagne et en Autriche », dans *La Construction moderne*, n° 32, 7 août 1886, p. 519-520.
- 1886-87 HARVEY (Lawrence), « L'architecte Semper. Sa théorie sur l'origine des styles », dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XLIII, 1886, col. 58-63, 124-131 et 203-209 ; vol. XLIV, 1887, col. 18-23, 49-54, 97-104, 145-131, 193-202.
- 1887 SEDILLE (Paul), « Étude sur la renaissance de la polychromie monumentale en France », dans *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, n.s, 3, 1887, p. 5-16 ; rep. dans *L'Architecture*, n° 1, 1888, p. 13-16, p. 37-40, p. 97-99.

- 1888 HARVEY (Lawrence), « L'architecte Semper », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 36, décembre 1888, n.p.
- 1889 HARVEY (Lawrence), « L'architecture Semper et son esthétique pratique », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 38, février 1889, n.p. Ces articles reprennent les éléments biographiques publiés en 1886 par Harvey dans la *Revue générale de l'architecture*, vol. XLIII, 1886, col. 58-63).
- 1902 LABROUSTE (Léon), *Esthétique monumentale*, Paris, Schmid, 1902, p. 179-84.
- 1912 BASCH (Victor), « Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine », dans Charles Andler, Victor Basch et al., *La philosophie allemande au XIX^e siècle*, Paris, Alcan, 1912, p. 68-110. Voir en particulier les pages consacrées à « La science de l'art : Semper, Grosse, Wundt, Schmarsow », p. 108-110.

ÉTUDES

Sélection de travaux récents sur Gottfried Semper

- CHATELET Anne-Marie, « Gottfried Semper (1803-1879), dans Michel Espagne, Bénédicte Savoy, *Dictionnaire des historiens de l'art allemands*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 282-291.
- FRÖHLICH Martin, *Gottfried Semper*, Zurich, Verlag für Architektur, 1991.
- GARGIANI Roberto, « La question de la polychromie : aux origines du Princip der Bekleidung de Gottfried Semper », dans *Matières*, n° 5, 2002, p. 62-75.
- GARGIANI Roberto, « Le "Style" de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle », dans *EAV*, n° 3, 1997, p. 70-81.
- GNEHM Michael, « "L'origine secondaire" : Semper et Viollet-le-Duc sur les traces d'une histoire culturelle de l'architecture », dans *EAV*, n° 12, 2007, p. 62-71.
- GNEHM Michael, *Stumme Poesie : Architektur und Sprache bei Gottfried Semper*, Zurich, GTA, 2004.
- HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper im Exil. Paris London 1849-1855. Zur Entstehung des "Stil"*, Bâle/Stuttgart, Birkhäuser, 1978 (version anglaise : *In Search of Architecture, op. cit.*).
- HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare*, Bâle/ Boston/ Stuttgart, Birkhäuser, 1981.
- HERRMANN Wolfgang, *Gottfried Semper : in Search of Architecture*, Cambridge MA, MIT Press, 1984.
- HILDEBRAND Sonja, « "Nach einem Systeme zu ordnen, welches die inneren Verbindungsfäden dieser bunten Welt am besten zusammenhält." Kulturgeschichtliche Modelle bei Gottfried Semper und Gustav Klemm », dans Henrik Karge, *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die Moderne Renaissance der Künste*, Berlin, Deutscher Kunstverlag München, 2007, p. 237-250.
- HVATTUM Mari, « "A Complete and Universal Collection". Gottfried Semper and the Great London Exhibition » (1999), dans Mari Hvattum, Christian Hermansen, *Tracing Modernity. Manifestations of Modern Architecture in the City*, Londres, Routledge, 2004, p. 124-136.
- HVATTUM Mari, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- KARGE Henrik, *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die Moderne Renaissance der Künste*, Berlin, Deutscher Kunstverlag München, 2007.
- LANKEIT Klaus, « Gottfried Semper und die Weltausstellung in London 1851 », dans *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bâle/Stuttgart, Birkhäuser, 1976, p. 23-48.

MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996.

NERDINGER Winfried, OECHSLIN Werner (dir.), *Gottfried Semper 1803-1879 Architektur und Wissenschaft*, Zurich, Prestel Verlag, 2003. Voir plus spécifiquement HILDEBRAND Sonja, « "...Großartige Umgebungen" –Gottfried Semper in London », p. 261-268.

NICKA Isabella, « "Even the Question of Material is a secondary one..." Eine Abschrift des Manuskripts *Practical arts in Metals and Hard Materials* im Wiener MAK », dans Franz Rainald, Andreas Nierhaus (dir.), *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf « Wissenschaft, Industrie und Kunst »*, Vienne/ Cologne/ Weimar, Böhlau, 2007, p. 51-58.

NIGRO CORVE Jolanda, « Babele nel "vuoto coperto di vetro" : Gottfried Semper e la grande esposizione di Londra nel 1851 », dans *Ricerche di storia dell'arte*, n° 16, 1982, p. 5-20.

QUEYSANNE Bruno, « De la convention au revêtement en passant par le tissage », dans *EAV*, n° 3, 1997, p. 58-67.

REISING Gert, « Kunst, Industrie und Gesellschaft. Gottfried Semper in England », dans *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bâle/Stuttgart, Birkäuser, 1976, respectivement p. 49-66.

SOULILLOU Jacques, « Introduction », dans Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007.

VON ORELLI-MESSERLI Barbara, *Gottfried Semper (1803-1879) : Die Entwürfe zur dekorativen Kunst*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2010.