

LE STYLE SECOND EMPIRE – LES AVATARS DE SA DIFFUSION INTERNATIONALE*

GABRIEL BADEA-PĂUN

La difficile définition d'un style honni

Lorsque l'Impératrice Eugénie (1826-1920) visita le chantier de l'Opéra, elle crut bon de demander à Charles Garnier (1825-1898) de lui rendre compte des sources historiques du décor qu'il avait conçu : « Mais quel style est-ce donc ? Ce n'est pas antique, ce n'est pas Moyen Age, ce n'est pas Renaissance. » « C'est Second Empire, Madame », répondit l'architecte, non sans une pointe de flagornerie courtesane. Si nul ne rapporta jamais la suite de ce dialogue, vrai ou supposé, gageons cependant qu'il eut dû laisser songeuse la souveraine¹.

Il n'est pas aisé en effet de cerner le style Second Empire, ni de le définir. En réalité, il est étonnant de constater la variété des influences qui s'exercèrent pendant toute la seconde partie du XIX^e siècle et la multiplicité des expériences et tentatives qui y furent menées. L'aristocratie et la bourgeoisie, lassées de la pompe héroïque du néoclassicisme prôné par Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François Léonard Fontaine (1762-1853), de la fougue du romantisme, perçu comme un art de l'excès, déniaient la trivialité du réalisme y adoptèrent pour cadre de vie – porteur ostensible de ses valeurs esthétiques, historiques, culturelles, sociales et politiques – un creuset de styles anciens.

Qu'il s'agisse de Pompéi ou d'Herculanum, des splendeurs de l'architecture gothique, de la grandeur de la Renaissance ou de la majesté du style Louis XIV et de l'élégance des styles Louis XV ou Louis XVI, tous ont fourni leurs lots de motifs décoratifs applicables à l'ameublement et à l'aménagement des habitations. Il en est de même des

* Nous remplissons le plus agréable des devoirs en exprimant notre déférente gratitude à ceux qui nous ont aidé et incité à entreprendre ce travail, mon éditrice française M^{me} Agnès de Gorter, Dr Adrian-Silvan Ionescu et M. Jean-Marc Gambart. Je tiens à remercier M^{me} Chantal Beauvalot et M^{me} Caroline Corbeau qui ont eu l'amicale patience de revoir le manuscrit de cet article et de lui faire d'utiles suggestions.

¹ Daniel Alcouffe, Geneviève Lacambre, Anne Pingot et al., *L'Art en France sous le Second Empire*, cat. exp. Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre – 26 novembre 1978 et Paris, Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris, 1979. Ce catalogue contient entre les pages 503-520 la bibliographie exhaustive du sujet jusqu'à sa date de parution. Grâce à cette exposition, aux rétrospectives récentes de Charles Cordier et Paul Baudry, ainsi qu'aux études suivantes : Denise Ledoux-Lebard, *Les Ébénistes du XIX^e siècle, 1795-1889, leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1984 ; Anne Dion-Tenenbaum, *Les Appartements Napoléon III du musée du Louvre*, Paris, 1993 ; Odile Nouvel-Kammerer, *Le Mobilier français Napoléon III. Années 1880*, Paris, 1996 et Juliette Hibou-Dugat, *Le Goût pour le XVIII^e siècle dans l'ébénisterie française au XIX^e siècle (1839-1900)*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart, Paris IV Sorbonne, 2005, non publiée, l'extraordinaire œuvre constructrice du Second Empire puis celle de la Troisième République ont pu être redécouvertes, ainsi que l'indéniable valeur esthétique et historique de ces architectures négligées. Incontestablement, notre savoir s'est considérablement accru depuis, et c'est ainsi que la carrière et l'œuvre de nombreux architectes et artistes ont été tirées de l'oubli.

cultures exotiques de l'Orient : celles de l'Afrique du Nord, de l'Inde, de l'Asie mineure, de la Chine (depuis l'expédition de 1860 au cours de laquelle l'armée française s'empare du Palais d'Été de Pékin et en rapporte ses trésors), ou du Japon (depuis l'ouverture de l'ère Meiji en 1868), qui devinrent accessibles grâce aux activités d'un nombre croissant d'artistes voyageurs, commerçants, amateurs ou professionnels. Les ouvrages architecturaux ou topographiques de ces derniers stimulèrent l'imagination des architectes, décorateurs et ébénistes.

Autour de 1830, on remarque le retour en grâce, dans une polyphonie souvent déconcertante, des styles qui se sont succédés de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle. Même si le règne de Louis-Philippe (1830-1848) suit celui de Charles X (1824-1830), il ne le continue pas. Une société nouvelle remplace celle de la Restauration avec un nouvel idéal et une nouvelle manière de vivre. Enrichie par le négoce ou l'industrie, la bourgeoisie aspire au luxe jusqu'alors réservé aux privilégiés de la fortune et de la naissance. Paradoxalement ou par souci d'imitation, ces styles, nés sous la monarchie, deviennent les favoris de cette toute nouvelle classe bourgeoise et sous la Troisième République jusqu'à la Première Guerre mondiale, ils incarnent le style national français. L'architecture et la décoration intérieure sont comprises comme instrument et véhicule d'une certaine identité. Le répertoire classique est utilisé pour servir les desseins politiques d'un présent reliant les époques dans une impression de continuité, repoussant l'idée d'instabilité et correspondant à la vision linéaire que l'on avait alors de l'Histoire².

A la base de ce processus de construction identitaire se trouve l'Histoire, à peine née en tant que discipline universitaire au début du XIX^e siècle, mais dont l'importance ne cesse de prendre de l'ampleur. C'est l'entrée dans l'ère historique, ouverte notamment par la pensée hégélienne, où tout est mis en perspective. Car l'Histoire confère une légitimité à l'idée de nation, cumulant ses symboles majeurs : un fondement, un récit, un patrimoine. Dans cette coalition entre Culture et Pouvoir, l'architecture, avec pour corollaire la décoration intérieure, a un rôle de choix, car elle touche aussi bien le niveau privé, dont elle

² En même temps que le style Second Empire, le goût dit « victorien », même s'il est en grande partie la création d'un seul homme, Albert, prince consort de la reine Victoria, grand collectionneur et connaisseur très influencé par les projets de construction et de décoration de son père, le duc Ernst de Saxe-Cobourg et Gotha, procède à des emprunts semblables. Dans les principautés allemandes, même si la tradition de la grande peinture baroque était très forte grâce aux fabuleux décors des palais et abbayes du XVIII^e siècle rococo, l'historicisme allemand renoue avec un passé plus lointain, en rejetant l'agitation et parfois même la fébrilité des compositions baroques, pour privilégier les rythmes stables, la symétrie, l'harmonie paisible des corps aux gestes mesurés, la leçon de l'Antiquité mise à la mode par les théories de Johann-Joachim Winckelmann ou bien par les principes d'une architecture raisonnée de l'époque médiévale, proche du style troubadour français. L'art gothique, « l'art des Goths » selon l'expression employée dès le XVI^e siècle par Giorgio Vasari, est élevé au niveau d'art national. On succombe sous le charme de cette époque révolue qu'on imagine poétique. Cependant un point commun à tous reste l'absence d'études critiques des monuments : il en résulte une grande confusion où faute de connaissances solides, chacun imagine le Moyen Age comme il l'entend, mais s'appuie inconsciemment sur la tradition classique, en prenant garde de ne pas trop s'en écarter. Les ensembles décoratifs qui en résultent témoignent de l'intérêt renouvelé des grandes familles aristocratiques allemandes pour la célébration des hauts faits de leur famille. En effet, au moment où s'achèvent en France les grands travaux, les Hohenzollern restaurent leur château familial de Sigmaringen, alors que le roi Louis II de Bavière réalise un rêve d'enfance, celui d'un opéra de Richard Wagner devenu pierre, en faisant construire le château féerique de Neuschwanstein.

est une seconde nature, que le niveau public, car c'est elle qui configure les villes et érige les monuments en leurs conférant une image symbolique³.

Cet intérêt pour les siècles précédents apparaît aussi bien dans la vision que l'on avait de l'histoire et de l'art de ces époques que dans l'examen des premières collections de mobilier ancien ou dans l'analyse des œuvres présentées aux expositions nationales et universelles. Cette esthétique nouvelle est régie par l'éclectisme et constitue un style autonome, complexe, subtil et très créatif. L'éclectisme est présenté au cours du XIX^e siècle, si paradoxalement que cela puisse paraître aujourd'hui, comme une libération des carcans et des principes traditionnels : c'est une façon de se nourrir sans exclusivité de l'apport du temps passé en le renouvelant. L'historicisme artistique et décoratif procède à des citations stylistiques mêlant des sources variées, historiques et géographiques, ainsi que des techniques ou des matériaux multiples. Il exige des artistes une vaste culture visuelle et une grande maîtrise des moyens techniques.

L'époque se veut, en outre, vouée à un seul dieu, le *Progrès*. Cette idée de la loi inexorable du progrès de l'esprit humain issue de la pensée saint-simonienne et renforcée par les théories du positivisme scientifique d'Auguste Comte (1798-1857), tout à fait singulière aujourd'hui, est alors exprimée dans la plupart des rapports rédigés lors des Expositions universelles ou dans les expositions d'arts industriels qui se multiplient après 1855. On croit donc qu'il est possible d'améliorer les styles anciens grâce aux nouveaux outils et aux nouvelles techniques pour le bénéfice de tous. Reflet de cet éclectisme ambiant, le style Second Empire est aussi un mode de vie dont le confort est le dénominateur commun. Le solennel côtoie souvent le confortable dans une société qui par son esprit cultive une mondanité qui s'étend à toute la bourgeoisie.

Politique de l'Etat – Entre libéralisme et indécision politique

Il est difficile de distinguer une véritable action concertée, orientée, suivie du Second Empire dans le domaine artistique. L'idée généralement répandue est que l'empereur, l'ancien carbonaro, l'exilé des campagnes suisses et de la banlieue londonienne, le prisonnier de Ham, n'avait ni goût, ni intérêt pour les arts. Ses contemporains ont souvent insisté sur les lacunes de son éducation malgré des connaissances très étendues en histoire, en sciences et en langues. En dehors des inaugurations ses visites dans les musées sont bien rares et dans sa correspondance il n'évoque que très rarement les beaux-arts⁴.

Dans ses *Souvenirs d'un demi-siècle*, Maxime du Camp (1822-1894) décrit non sans malice la visite de Napoléon III (1808-1873) au Salon de 1853 : « [il] parcourt les salles au pas accéléré, sans dire un mot, sans faire une observation, passant devant les meilleures toiles avec une indifférence qu'il ne cherchait pas à dissimuler. On voyait qu'il accomplissait une des mille corvées que lui imposait son rôle de souverain ... Il s'arrêta tout à coup devant un tableau qui représentait le Mont Blanc. C'était pitoyable et ça donnait l'idée d'un groupe de pains de sucre de diverses dimensions. Longtemps il resta immobile, contemplant cette

³ Hermann Fillitz et Werner Telesko, *Der Traum vom Glück, die Kunst des Historismus in Europa*, cat. exp. Akademie der bildenden Künste in Wien, 13 septembre 1996 – 6 janvier 1997, pp. 15-16.

⁴ Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La Liste civile de Napoléon III*, Paris, 2005, pp. 119-120.

croûte, puis, se tournant vers Morny il lui dit : « le peintre aurait dû indiquer les hauteurs comparatives. » Après cette bonne réflexion il reprit sa marche et s'en alla.⁵ » Du Camp résume ensuite dans une phrase lapidaire ce qui lui paraît être le manque de goût de l'empereur : « Tout ce qui touchait aux lettres et aux beaux-arts semblait lui échapper. La peinture, lettre close, la musique, lettre morte, la poésie, lettre indéchiffrée. »

L'influence de Napoléon III s'exercera donc de façon détournée, non pas à travers son goût personnel, mais à travers l'attention qu'il porte aux innovations techniques appliquées aux arts décoratifs et surtout à l'architecture. Le souverain suit les travaux réalisés dans ses résidences, au nouveau Louvre, à l'Opéra, au Palais des Champs-Élysées ou bien dans Paris, vaste chantier, sous la houlette du baron Eugène Haussmann (1809-1891). Il parle directement avec les architectes, demande éventuellement des modifications, définit, quand les contraintes budgétaires l'exigent, des priorités⁶.

Quant à l'impératrice Eugénie, qui éprouvait une véritable fascination pour Marie-Antoinette, elle collectionnait des souvenirs et des objets d'art de la reine qu'elle utilisait dans ses propres décorations intérieures. Si le rôle de l'empereur et de l'impératrice paraît donc assez secondaire, celui de la princesse Mathilde (1820-1904) semble plus important, même si elle ne détermine pas l'orientation artistique de son temps. Aquarelliste douée, collectionneuse passionnée de la peinture de son temps, Mathilde joua, grâce à sa parenté avec la famille impériale et à sa liaison avec le comte Emilien de Nieuwerkerke (1811-1892), directeur de Musées, puis Surintendant des Beaux-Arts, un rôle occulte certain⁷.

On saisit donc que, n'étant pas déterminée par une préférence esthétique nettement définie, la politique artistique du régime tend à accepter toutes les composantes du style contemporain et les utilise pragmatiquement en fonction des programmes à remplir. Cependant on croit déceler dans la politique artistique gouvernementale deux orientations différentes sous l'Empire autoritaire et sous l'Empire libéral. Pendant la première partie du règne de Napoléon III, la gestion des questions artistiques continue les usages en vigueur sous les règnes précédents. Elle est marquée par un certain libéralisme esthétique qui tient plus de l'impuissance à agir que de la décision politique et qui reflète en grande partie la confusion de la scène artistique. Entre 1851, année où Louis-Napoléon, Prince-Président, s'apprête à restaurer l'Empire, et 1860, année qui fait suite à la guerre d'Italie et au cours de laquelle l'Empire accorde quelques aménagements à son système « autoritaire », l'Etat exerce son rôle de mécène : il distribue des commandes et oriente les travaux des artistes autant en ce qui regarde la peinture qu'en ce qui tient à l'architecture et à la sculpture, arts de palais, de places publiques, de commémorations nationales. L'Empire entend d'abord se concilier avec l'Eglise et travailler à sa gloire, soit en la personne du nouveau souverain, soit en rappelant le souvenir de la grandeur impériale du début du siècle⁸.

Par la suite, dans les années 1860, le pouvoir tente de régir le monde de l'art et les artistes, mais il se révèle impuissant à définir un style cohérent pour exprimer son idéologie.

⁵ Maxime du Camp, *Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1890)*, t. I, Paris, 1984, p. 130.

⁶ Catherine Granger, *op. cit.*, pp. 121-125.

⁷ Fernande Goldschmidt, *Nieuwerkerke, le bel Emilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, 1997, pp. 24-29.

⁸ Pierre Angrand, *L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire*, dans « Gazette des Beaux-Arts », mai-juin 1968, pp. 304-320.

Les principes qui sous-tendaient l'action gouvernementale restent donc flous et ambigus. La création des *Salons des Refusés*, qui apparaît comme une mesure libérale, relève en fait d'une décision autoritaire du souverain, tout comme le retour à l'ouverture annuelle des Salons. La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts en 1863 tente aussi de soumettre l'enseignement artistique au pouvoir politique⁹. Mais en retirant le jury des Salons et en plaçant la direction de l'Ecole sous sa coupe, le gouvernement détruit le seul contre-pouvoir qui aurait pu contrebalancer ses décisions. Cette confusion est aussi la conséquence d'un système institutionnel déchiré par des luttes intestines¹⁰. Les attributions de la surintendance, dirigée à partir de 1863 par le comte de Nieuwerkerke, sont limitées aux acquisitions sur la liste civile et aux achats d'œuvres exposées au Salon. Environ 2% du budget de l'État, soit presque 35 millions de francs, vont chaque année à la politique artistique de Napoléon III. La munificence de l'État et des souverains doit profiter à tous, des artistes contemporains à l'enrichissement des musées¹¹.

Malgré les bonnes paroles souvent répétées de l'empereur, le gouvernement lui-même n'apporte que peu d'aide législative directe à l'enseignement des arts appliqués. Cependant comme l'Etat n'assumera jamais entièrement la responsabilité de la complexe problématique de l'enseignement artistique, la réforme finit par venir, par la force des choses, de l'entreprise privée. Et les principaux organisateurs des expositions des « beaux-arts appliqués à l'industrie » qui se tiennent à Paris en 1863, fondent l'année suivante l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*. L'Union centrale financée grâce aux revenus issus des expositions qu'elle organise et des cotisations de ses membres, se dote d'un musée et d'une bibliothèque et se lance dans un vaste programme éducatif. En marge de ces expositions elle organise des concours qui favorisent l'émulation entre les industriels et les artistes¹².

La marque propre de la politique artistique du Second Empire sera finalement cette tentative récurrente de concilier le respect dû à une tradition ouverte, comprise comme un répertoire de formes à emprunter et à agencer, et la nécessité de définir un art contemporain qui puisse donner une forme spécifique aux aspirations nouvelles. Ce n'est donc pas dans les milieux officiels qu'il faut chercher une influence exercée sur le monde artistique, mais plutôt dans le goût de la classe dominante.

Un éclectisme raisonné

Les architectes formés à l'Ecole des Beaux-Arts ne s'écartaient que rarement du langage formel scrupuleusement appris lors de leur formation. L'obéissance aux lois de la construction et la permanence du classicisme sont résumés par le grand érudit Théodore Vacquer (1824-1899) dans les *Principes sur l'art de construire* contenu dans son livre *Maisons remarquables* (1890). Les principaux caractères propres au style *Beaux-Arts* sont : la symétrie ; la hiérarchisation des espaces, certains considérés comme nobles, d'autres

⁹ Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle : la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006, pp. 157-160.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 164-165 et 228-230.

¹¹ Catherine Granger, *op. cit.*, pp. 59-115. Le chapitre III est entièrement consacré à la *Liste civile de Napoléon III. Budgets et utilisations*.

¹² Odile Nouvel-Kammerer, *Le Mobilier français Napoléon III. Années 1880*, Paris, 1996, p. 70.

pas ; la référence plus ou moins explicite aux styles passés et la tendance à l'éclectisme, où un même architecte peut produire des constructions de styles différents selon ses goûts et celui du client ; la précision et la profusion des détails architecturaux : balustrades, statues, colonnes, guirlandes, pilastres entre portes et fenêtres, grands escaliers ou emmarchements, grandes arches ; la conception monumentale et grandiose réservée aux grands bâtiments publics ou privés¹³.

Les architectes de cette époque connaissaient très bien les recueils gravés d'ornemanistes du XVII^e et XVIII^e siècle tel Jean Bérain (1640-1711), Jean Lepautre (1618-1682), Nicolas Pineau (1684-1754), Jean-Charles Delafosse (1734-1789) ou Henri Salambier (1753-1820) et l'*Encyclopédie d'architecture* dirigée par César Daly (1811-1894) présente des nombreuses planches des aménagements de Versailles et des Trianons. Les nombreuses revues d'architecture parues pendant la seconde moitié du XIX^e siècle permirent aux professionnels et aux amateurs de se familiariser avec les plus importants décors du XVII^e et XVIII^e siècles, ceux réalisés par François Mansart (1598-1666), Louis Le Veau (1612-1654), Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), Claude Perrault (1613-1688), Robert de Cotte (1656-1735), Germain Boffrand (1667-1754), Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) ou Alexandre-Théodore Brongniart (1770-1847).

César Daly écrivait en 1863 : « L'architecte éclectique est l'homme positif et pratique par excellence : il ne s'enthousiasme pour aucune époque particulière du passé ; il se plonge dans un rêve d'architecture à venir. Sa notion de l'architecture est le plus souvent toute matérielle : bien construire et réaliser de son mieux les conditions de commodité et d'harmonie plastique, et avant tout satisfaire le client, c'est là à peu près sa doctrine¹⁴. » Daly comme Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) vont, à travers l'*Encyclopédie de l'architecture et des travaux publics* ou *Le Moniteur des architectes et des travaux publics* et par l'intermédiaire des *Entretiens sur l'architecture*¹⁵, élaborer une théorie et des modèles rationalistes en matière d'architecture. Si leur vocabulaire architectural est emprunté au passé, ils pensent, et c'est une idée neuve, que l'extérieur de l'édifice doit exprimer le plan et la fonction de chacune des parties¹⁶.

Cependant, la suprématie des architectes en matière de décoration est concurrencée à partir des années 1850 par de nouveaux intervenants : les décorateurs¹⁷. Dans la préface du volume qu'il consacre aux aménagements des appartements de l'impératrice, Hector Lefuel (1810-1880) écrit ainsi : « L'art décoratif, par la hauteur des aspirations dont il témoigne, doit être placé au rang des manifestations les plus nobles du

¹³ *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, éd. par Arthur Drexler, cat. exp. Museum of Modern Art, New York, 29 octobre 1975 – 4 janvier 1976, pp. 9-11.

¹⁴ César Daly, *Nos doctrines, réponse à deux objections adressées à la direction de la Revue de l'architecture*, Paris, 1863, non paginé.

¹⁵ *Entretiens sur l'architecture*, 2 vols, Paris, 1858-1872.

¹⁶ Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*, Paris, 1995, pp. 37-48.

¹⁷ Il existe deux ouvrages fondamentaux consacrés au rôle des décorateurs au XIX^e siècle : Mario Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur, La Philosophie de l'ameublement*, Paris, 1994 et Charlotte Gere, *L'Époque et son style, La Décoration intérieure au XIX^e siècle*, Paris, 1989 ; plus récemment Olivier Gabet repose la problématique dans *Le Décorateur et l'amateur d'art, Décors intérieurs*, cat. exp. au Musée d'Orsay, 12 février – 4 mai 2008, Paris, 2008, pp. 12-14.

génie humain. C'est l'art décoratif qui fait de la demeure de l'homme quelque chose de plus qu'un abri¹⁸. » Les décorateurs ont pour mission d'orchestrer la distribution intérieure, l'enchaînement des pièces, la disposition du mobilier et des objets. Architectes et décorateurs n'hésitent pas à diffuser leurs compositions et projets. En Angleterre, en Allemagne et en France paraissaient d'innombrables recueils de grammaire ornementale. Lefuel publie ses décors pour les *Appartements privés de S.M. l'Impératrice aux Tuileries* en 1867, tandis qu'Eugène Prignot (1822-après 1875) imprime à rythme soutenu : *L'Architecture, la décoration, l'ameublement. Soixante compositions et dessins inédits* en 1867, puis *Décors intérieurs* en 1869, suivi d'*Ornementations modernes. Décors intérieurs pour édifices publics et privés. Ensembles et détails* en 1874 et enfin *La Tenture moderne, modèles de tous styles : portières, garnitures de fenêtres, lambrequins, garnitures de lit et La Petite Décoration. Menuiserie décorative appliquée à l'intérieur des habitations* en 1880¹⁹. Les principales revues illustrées parisiennes consacrent à leur tour des articles à la décoration. Le premier est publié par « L'illustration » le 9 septembre 1853 et décrit la maison de l'actrice Rachel (1821-1858), tandis que le numéro du 16 juin 1860 traite de l'hôtel particulier d'Achille Fould (1824-1875), l'influent ministre d'Etat. Les magasins d'ébénisterie présentent des catalogues illustrés avec des gravures ou chromolithographies montrant des ameublements complets comprenant non seulement le mobilier, mais aussi rideaux, tentures et miroirs, ainsi que moulures, corniches et lambris de murs à prix variables, afin de faciliter le choix de leur clientèle.

Paris s'exporte

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, les classes les plus riches de l'Europe entière, des Etats-Unis et d'Argentine, firent du style Second Empire un style international qui transcenda les particularités locales ou nationales. L'art de vivre, l'architecture et la décoration, intimement liés à l'évocation d'une vie mondaine brillante qui, avec les boutiques à la mode et la Riviera, composaient l'image de la France à l'étranger, s'imposèrent dans le monde entier. La prospérité et le prestige international du Second Empire, la curiosité provoquée par les Expositions universelles attirèrent à Paris toute une population formée de princes, de ministres, de diplomates, et de grands seigneurs venant de toute l'Europe et des deux Amériques. Cette élite constitua désormais la clientèle privilégiée des ébénistes et des principaux cabinets d'architecture parisiens. Cette clientèle demeurait respectueuse des traditions, des convenances, et du décorum qui devait s'imposer dans la vie et dans leurs demeures. Leur luxe devait témoigner de la fortune des propriétaires, et ces bâtiments devenaient un exemple d'ostentation, sinon d'infatuation.

Deux cent cinquante ans d'un enseignement rigoureux placé sous l'autorité de l'Académie royale d'architecture puis, après la période révolutionnaire, sous celle de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts, conforté par l'expérience heureuse du

¹⁸ Eugène Rouyer, *Les Appartements privés de S.M. l'Impératrice aux Tuileries, décorés par M. Lefuel, architecte de S.M. l'Empereur*, Paris, 1867, p. II.

¹⁹ Olivier Gabet, *op. cit.*, pp. 9-10.

Paris haussmannien, firent de l'École des Beaux-Arts l'école d'architecture jouissant de la plus haute considération dans le monde²⁰.

L'Europe entière allait être touchée par le phénomène d'*haussmannisation*. Les alignements et les percées réalisées à Vienne à partir de 1859, les boulevards de Hainaut, du Nord et d'Anspach ouverts entre 1867 et 1871 à Bruxelles, le dégagement de la place du Dôme et la construction de la galerie Victor-Emmanuel II à Milan (1865), le réaménagement du centre de Florence (1881-1898), l'ouverture de la via Nazionale à Rome, la création de lotissements d'hôtels particuliers autour de Piața Romană à Bucarest autour de 1900, sont les marques de cette influence²¹.

Et les architectes ne manquèrent pas. En effet la seconde moitié du XIX^e siècle est une sorte d'âge d'or de la profession d'architecte. Aux architectes indépendants et aux agences d'architecture renommées comme celles d'Anatole de Baudot (1834-1915), d'Ambroise Baudry (1836-1906), de Marie-Joseph Cassien-Bernard (dates inconnues), Gustave Eiffel (1832-1923), Paul Gottereau (dates inconnues), René Sergent (1865-1927), d'Henri Parent (1819-1895), d'Henri Grandpierre (dates inconnues), Charles-Frédéric Mewes (1860-1914), Henri-Paul Nénot (1853-1934), Charles Girault (1857-1933), des Destailleur ou d'Ernest Sanson (1836-1918), qui exportaient leurs plans d'édifices publics, d'hôtels particuliers ou d'immeubles de rapports luxueux suivant souvent leurs réalisations aux quatre coins du monde, vinrent s'ajouter à partir des années 1860 un nombre croissant d'architectes étrangers formés à l'École des Beaux-Arts. Ces derniers retournèrent dans leurs pays d'origine entourés d'un prestige qui en imposait à leur future clientèle nationale. Et le contexte de certains pays étrangers a été parfois très favorable à la diffusion des modèles de l'époque, plus favorable même que le territoire français. Souvent, d'ailleurs, les sites étrangers offraient aux Français la possibilité de travailler à une échelle interdite à Paris par les prix fonciers et l'impérative rentabilité des opérations. Ces architectes, véritables hommes d'affaires, intelligents et fins, étaient totalement responsables de leurs œuvres et surent rassembler des équipes d'excellents exécutants.

Cependant cette influence ne se manifesta pas seulement en Europe. Lors de sa visite en France pour l'Exposition universelle de 1867, le khédive Ismaïl (1863-1879) s'inspirant de ce qu'il avait vu dans la capitale française lança, dès 1868, au Caire, des travaux de grande envergure, auxquels ingénieurs, architectes, sculpteurs et paysagistes français prirent une large part. Pour son grand projet du centre d'affaires de l'Ezbekiyyeh et des lotissements résidentiels de l'actuel centre ville du Caire, le khédive fit en effet appel à des Français : Jean-Antoine Cordier (1810-1873), Alphonse Delort de Gléon (1843-1899) et Pierre Grand (mort en 1918)²².

Véritables laboratoires architecturaux, les Expositions universelles rythmèrent la vie des grandes nations à partir de 1851, année où s'ouvrit à Londres la première de ces manifestations. Les expositions françaises avaient pour ambition de montrer au monde

²⁰ Jean des Cars et Pierre Pinon, *Paris-Haussmann, le pari d'Hausmann*, cat. exp. Paris, 19 septembre 1991 – 5 janvier 1992, pp. 320-328.

²¹ *Paris s'exporte, modèle d'architecture ou architectures modèles*, sous la dir. d'André Lortie, cat. exp. Pavillon de l'Arsenal, juin-septembre, Paris, 1995, pp. 43-49.

²² *Ibidem*, pp. 149-152.

entier que Paris était digne de servir de modèle dans les domaines artistique et industriel et ainsi de « rendre hommage au génie de la France » comme l'écrivait Haussmann lui-même. L'Exposition universelle de 1867 qui succédait à celle tenue à Londres en 1862 fut l'apothéose du Second Empire. Les visiteurs étrangers furent en effet très nombreux et on compta que, dès l'ouverture, 7 000 personnes arrivaient quotidiennement dans la capitale. Mark Twain (1835-1910), qui fut l'un de ces visiteurs, promena un regard émerveillé sur le spectacle des rues parisiennes dans *The Innocents Abroad* (1869) : « Les rues étaient pleines de voitures légères et de joyeux coureurs de plaisir. Il y avait de la musique dans l'air, de la vie, de l'action tout autour de vous et partout une conflagration d'étincelants becs de gaz²³. » La manifestation fut placée sous le patronage du prince Napoléon (1822-1891) et d'une Commission impériale de 60 membres qui reçut pour son organisation une somme de 8 millions francs or. Haussmann mit tout en œuvre pour hausser la capitale au niveau de l'impériale ambition et les grands travaux nécessaires redoublèrent d'intensité. La pièce maîtresse de cette démonstration publique était un immense bâtiment en forme d'ellipse regroupant 52 000 exposants venus du monde entier. Afin d'attirer le plus de visiteurs possible, l'idée d'aménager de manière grandiose le parc du Champ de Mars, situé à côté du palais, s'imposa peu à peu. Espace féérique conçu par le directeur des plantations de la Ville de Paris, Adolphe Alphand (1817-1891), le parc du Champ de Mars vit ainsi apparaître de manière inopinée une invention vouée à un avenir brillant dans les Expositions universelles : le pavillon pittoresque. Enfin, la Commission impériale, soucieuse d'étendre le programme de l'Exposition, instaura sur l'île Saint-Germain à Billancourt un champ d'expérimentation agricole, qui contribua à rompre la monotonie de l'espace d'exposition²⁴.

Dans ce Paris du Second Empire et des Expositions universelles, les plus grandes attractions et leurs tentations les plus folles s'offraient à un nombre de touristes impressionnant pour l'époque. Dans son *Tableau de Paris* Edmond Texier l'évalua, en 1852, de 30 000 à 40 000 personnes²⁵. Lors des Expositions universelles de 1889 et 1900, on vit aussi s'ouvrir plusieurs grands hôtels comme le *Grand Hôtel du Louvre* (1855), le *Grand Hôtel* (1862), le *Continental* (1878), le *Ritz* (1898), le *Terminus Saint-Lazare* et le *Palais d'Orsay*. Ces établissements pouvaient accueillir une société friande de confort moderne dans une décoration imprégnée des modèles en vogue.

En Europe et en Orient

Les cinq branches de la famille de Rothschild, celles de Francfort, de Vienne, de Paris, de Londres et de Naples, jouèrent un rôle capital dans la diffusion du style Second Empire. Leurs splendides demeures françaises, anglaises, suisses et autrichiennes présentent des similitudes dans leur ameublement, dans leur opulente décoration ainsi qu'un même intérêt pour les styles français du XVIII^e siècle. Une architecture qui est un mélange de mesure et de démesure, de rêve et de poésie, qui suit un difficile équilibre. Ce

²³ Mark Twain, *Innocents Abroad*, San Francisco, 1869, pp. 135-136.

²⁴ Caroline Mathieu, *Les Expositions universelles à Paris – Architectures réelles ou utopiques*, Paris, 2007, p. 10.

²⁵ Cité dans Hervé Maneglier, *Paris impérial, la vie quotidienne sous le Second Empire*, Paris, 1990, p. 190.

« style Rothschild » fut copié et pris comme un exemple de réussite sociale par toute une nouvelle classe de riches financiers et d'industriels à travers toute l'Europe²⁶.

Le baron Mayer de Rothschild (1818-1874) avait entrepris de décorer Mentmore Towers dans le Buckinghamshire avec, pour sa salle à manger, une partie des boiseries provenant de l'ancienne galerie de l'hôtel de Villars, des tapisseries françaises, des émaux de Limoges, des porcelaines de Sèvres, et des meubles ayant appartenu aux collections royales françaises. Il faisait remarquer malicieusement qu'il était plus facile de trouver des meubles français anciens que d'en acheter des neufs dans les magasins Maples à Londres ! A Halton House, comme à Waddesdon Manor, élevé d'après les plans de Gabriel-Hyppolite Destailleur (1822-1893) entre 1874 et 1889 pour le grand féru d'histoire qu'était le baron Ferdinand de Rothschild (1839-1898), on était en présence d'un véritable « pot-pourri » de châteaux français : Chambord, Maintenon, Anet et Blois. Les lambris de la petite salle à manger provenaient de l'hôtel du maréchal duc de Richelieu ; les boiseries du salon gris de chez la duchesse de Maine, rue de Varenne. Au château de Prégny en Suisse, demeure contemporaine de Ferrières, le programme décoratif affirmait clairement ces mêmes principes. Il avait été construit dans le goût Louis XVI pour Adolphe (1823-1900).

Nathaniel de Rothschild (1836-1905), de la branche viennoise, avait fait construire, entre 1871 et 1878, par un élève de Garnier, l'architecte français Jean Girette (1845-?), un palais qui passait pour être de style baroque. Situé sur la Theresianumgasse au n^{os} 14-16, il présentait une succession de quinze salons rappelant les différents styles des XVII^e et XVIII^e siècles. De superbes boiseries provenaient du château de Bercy et la salle à manger était ornée des peintures de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) exécutées auparavant pour le Salon de la Richesse de l'hôtel de Lannoy (ces œuvres sont entrées récemment dans les collections du musée du Louvre). Le frère cadet de Nathaniel, le baron Albert (1844-1911), lui, s'était fait édifier par Destailleur, entre 1879 et 1884, un palais de goût Renaissance française situé sur la Prinz Eugenstrasse dont les boiseries étaient issues de l'hôtel de Biron. Les deux palais très endommagés lors de la Seconde Guerre mondiale, vidés de leurs contenus, furent démolis dans les années 1950²⁷.

Du style Louis XIV au style Louis XV, Louis XVI Impératrice ou Louis XVI Ritz, plusieurs acceptions du XVIII^e siècle coexistent avec leurs décors et leurs meubles hybrides : un XVIII^e imité, un XVIII^e reconstitué, un XVIII^e transformé et adapté comme chez les Rothschild. Toutes ces déclinaisons triomphèrent grâce aux Expositions universelles de Vienne en 1873, de Munich en 1888, de Paris en 1889, de Chicago en 1893 et, à nouveau, de Paris en 1900.

Dans ce contexte, le fantasque roi Louis II de Bavière (1845-1886, roi entre 1864-1886), grand admirateur de Louis XIV, se fit construire entre 1869 et 1874 la villa de Linderhof dans le Granswangtal inspirée du Petit Trianon. Puis, à partir de 1870, il fit construire le château de Herrenchimsee, copié sur Versailles, d'après les plans de Georg Dollmann, et poursuivi, à partir de 1883, par Julius von Hofmann. Des salles de bal de style Louis XV et Louis XVI furent aménagées dans le palais de la princesse Zinaïda Ivanonvna

²⁶ Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, Paris, 1996, pp. 20-26 et 89-94.

²⁷ *Ibidem*, pp. 154-158.

Yusupova à Saint-Pétersbourg (1852-1858), au château Keszthely des comtes Festetics en Hongrie (1883-1887), au château de Saint Emeram de Ratisbonne, propriété des Thurn und Taxis (vers 1893) ou au palais Karácsonyi à Budapest (1914). Les princes Cantacuzène de Bucarest firent aussi élever un imposant palais entre 1898 et 1900. Et cette mode s'étendit par la suite aux hôtels de luxe comme l'Hotel Bayerischer Hof à Munich (1897-1898), le Grand Hotel Puck à Prague, les cafés Gerbaud à Budapest et Sperl à Vienne, ainsi qu'à de très nombreux théâtres, comme le Metropoltheater à Berlin, le Lustspieltheater à Budapest, le Karlsbard Stadt-theater et le Neues Deutsches Theater à Prague.

Malgré des traditions architecturales et un style de vie complètement différents des usages européens, l'influence de l'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts et de la décoration Second Empire toucha même Constantinople et le Caire au commencement du règne du sultan Abdülmeçit (1823-1861, sultan entre 1839-1861). La construction du palais de Dolmabahçe fut le résultat de ce mouvement. L'ancien et modeste palais de Mahmut II à Besiktas fut démoli et remplacé par une nouvelle construction suivant un modèle occidental. Erigé entre 1843 et 1856, ses plans étaient de Garabed Balyan (1800-1861), descendant d'une fameuse famille arménienne d'architectes qui avait étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. La bâtisse fut décorée par les peintres Charles Séchan (1803-1874) et Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), les meubles réalisés dans des ateliers parisiens, notamment l'Escalier de Cristal. Avec sa façade de pierre blanche donnant sur le Bosphore, sa salle du trône de 2 000 mètres carrés, sa coupole culminant à trente six mètres du sol et son harem de marbre blanc, il parut à Théophile Gautier (1811-1872), lors d'un de ses voyages à Constantinople, « d'un style Louis XIV orientalisant, où l'on sent l'intention d'imiter les splendeurs de Versailles.²⁸ »

Chassé par la Commune et le manque de commandes en France, l'architecte Baudry, le frère du célèbre peintre décorateur de l'Opéra et disciple de Garnier, tenta aussi sa chance en Egypte²⁹. Ses réalisations y furent parmi les toutes premières du Caire moderne né sous le règne du khédivé Ismaïl. Il construisit la demeure de Ferdinand Barot-bey, secrétaire particulier du khédivé en 1872, celle du banquier Raphaël Suarès (dates inconnues), construite entre 1875-1877, celle de Charles-Gaston Esmangand de Bournonville, comte de Saint-Maurice (dates inconnues), grand écuyer du vice-roi, demeure devenue en 1884 la Légation de France, ou celle du diplomate Tigrane d'Abro. Il fut employé par le khédivé lui-même, qui lui confia, de 1875 à 1877, l'achèvement de son palais de Gizeh. Il intégra dans ses créations des éléments authentiques récupérés dans les chantiers de démolition, en particulier des plafonds et des éléments architecturaux sculptés, d'époque mamelouke ou ottomane, dans des reconstitutions mêlant à la fois fidélité et inventivité. Cependant, si, avec une vraie passion d'archéologue, il évoqua dans ses créations les maisons des époques passées, par ses volumes extérieurs, à l'intérieur il imagina un mélange savamment dosé de style de vie européen et de décor oriental.

²⁸ Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris, 1990, p. 257.

²⁹ *L'Egypte d'un architecte : Ambroise Baudry (1838-1906)*, sous la dir. de Marie-Laure Crosnier-Leconte et Mercedes Volait, cat. exp. Conseil général de la Vendée, La Roche-sur-Yon, 7 mai – 20 juin 1998, au Musée de Tessé, Le Mans, 1^{er} juillet – 20 septembre 1998, au Musée Denys-Puech, Rodez, 9 octobre – 24 janvier 1999, Paris, 1998, pp. 56-71.

Au Nouveau Monde, de New York à Buenos Aires

L'influence de l'architecture Second Empire parvint sur le continent nord-américain dès les années 1860 grâce à James Renwick (1818-1895) qui réalisa, entre autres, la Corcoran Gallery de Washington, et à Gridley J. F. Bryant (1816-1899) et Arthur Gilman (1821-1882) qui érigèrent l'ancien Hôtel de Ville de Boston. Après la guerre de Sécession, le style Second Empire devint le style gouvernemental de la plupart des résidences officielles avec les œuvres d'Alfred B. Mullet (1834-1890) : ses State, War, and Navy Buildings à Washington, D.C. (1871), la Poste de Saint Louis (1874), et le US Mint à San Francisco et Carson City³⁰. Cependant, il est évident que le triomphe de ce style aux Etats-Unis revient au grand mérite de Richard Morris Hunt (1827-1895) qui fonda une école américaine d'architecture originale, fruit d'une carrière qui dura quarante-trois années.

Elève de Lefuel à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris entre 1846 et 1854, il fut le premier architecte américain à être formé dans cette prestigieuse institution. Collaborateur de son maître pour les projets du Pavillon de la Bibliothèque du Louvre, esprit toujours curieux et très cultivé, ayant beaucoup voyagé non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe, Hunt fut un architecte presque français par ses références, un maître incontestable de ce style « Louis », qui, du Louis XII au Louis XVI, paraît décliner toutes les formes de l'histoire architecturale dans un éclectisme souvent teinté de contradictions.

Revenu aux Etats-Unis en 1855 après une brève période passée dans l'atelier de l'architecte du Capitole, Thomas Ustick Walter (1804-1887) à Washington, il s'établit à son propre compte à New York et accueillit dans son cabinet plusieurs jeunes architectes qui devinrent à leur tour très importants, comme Henry van Brunt (1832-1903) et Frank Furness (1839-1912).

Architecte de l'élite, proche du parti républicain au pouvoir, il créa pendant presque vingt ans avec un talent et une force d'invention extraordinaires des édifices qui suivirent la mode architecturale lancée par l'Ecole des Beaux-Arts. Néanmoins, en comprenant que le grand style français ne constituait pas la recette absolue, ce n'est pas une mais plusieurs manières qu'il mit en œuvre pour adapter son répertoire aux conditions spécifiques du marché américain, quoique, il est vrai, le style Louis XVI n'était pas sans rappeler les idéaux classiques de l'Amérique du président Thomas Jefferson (1743-1826, président entre 1801-1809). En effet, la découverte de l'art décoratif français du XVIII^e siècle s'était imposée surtout dans les couches sociales très riches, car elle était concurrencée dans la bourgeoisie par les modèles américains anciens, par le victorien anglais ou parfois, plus rarement, par le modèle vénitien.

Entre l'année 1878 et celle de son décès en 1895, l'agence de Hunt fut chargée de plus de cent commandes, dont les grandes demeures privées constituèrent sa spécialité. La réputation de Hunt fut particulièrement renforcée par cette spécificité. Plus d'une cinquantaine de résidences furent réalisées dont quatorze furent dirigées par Hunt lui-même³¹.

Profondément éclectique, mais parfaitement rationaliste, Hunt tenta d'appliquer la formule la plus appropriée à chacun de ses programmes. Il se montra très attaché au style

³⁰ François Loyer et Claude Malécot, *Richard Morris Hunt, architecte, 1827-1895 : la tradition française en Amérique*, cat. exp. Paris, Hôtel de Sully, 24 mars – 15 mai 1989, Paris, 1989, pp. 49-53.

³¹ *Ibidem*, pp. 69-70.

de transition entre le gothique tardif et la première Renaissance française, celui des châteaux de Chenonceau, Blois et Chambord, attiré sans doute par le pittoresque de leurs compositions asymétriques. L'hôtel de Madame William B. Astor à New York avec sa façade inspirée du château de Chenonceau, la villa Château-sur-mer, à Newport, la résidence Vanderbilt sur la Fifth Avenue, Ochre Court à Newport pour Ogden Goelet, le château de Biltmore, près d'Asheville en Caroline du Nord, édifié pour George Washington Vanderbilt, le Grey Towers de James Pinchot à Mildford, en Pennsylvanie, Crunworld hall, demeure d'Archibald Rogers à Hyde Park, enfin la résidence Dorsheimer-Busk d'Indian Spring à Newport, toutes ces habitations avec leurs tours en poivrière furent marquées par l'image des châteaux de la vallée de la Loire³².

En 1888, William Kissam Vanderbilt (1849-1920) demanda à Hunt de réaliser la maison la plus chère que l'argent pût acheter. *Marble House*, à Newport, en fut le fruit, avec de nombreux rappels de Versailles et les deux Trianons. Très exigeants, aux prétentions souvent impossibles, les Vanderbilt eurent néanmoins pour Hunt une estime qui n'est pas sans rappeler celle des Rothschild pour Joseph Paxton (1803-1862), au point qu'ils installèrent au dessus du palier de l'escalier principal de *Marble House*, un buste de Louis XIV et, plus haut encore, sur le mur, les portraits en médaillon de Hunt et de Mansart soutenus par des génies dorés³³.

Après son divorce d'avec Vanderbilt et son remariage avec August Belmont, Alva Smith n'hésita pas de commander Belcourt Castle au même Hunt. Construit entre 1891 et 1894 sur la Bellevue Avenue, il avait une façade Louis XIII rappelant l'ancien relais de chasse de Versailles. L'intérieur avait des salons gothiques et les étages étaient réunis par un escalier gothique copié sur celui du musée de Cluny³⁴.

Suite à un incendie, Cornelius Vanderbilt II (1843-1899), le frère de William, fit reconstruire *The Breakers* (Les Brisants) à Newport en 1893, d'après les plans de Hunt. Le résultat fut un palais de style génois du XVII^e siècle, dont les premiers plans étaient de style Renaissance française et dont l'intérieur rappelle l'architecture opulente de Garnier et des grands palaces parisiens. Les décors de la maison Allard furent conçus à Paris et envoyés par bateau pour être assemblés sur place. Allard, qui avait ouvert une filiale à New York en 1885, remonta des éléments de décorations anciennes, des boiseries Louis XVI pour le salon des dames, bien que les meubles fussent de néo-styles³⁵.

Grâce en grande partie aux Vanderbilt, mais aussi à sa situation géographique privilégiée – Newport est située à la pointe d'une île s'enfonçant dans l'Atlantique nord et jouit d'un climat doux, côtier, d'un paysage d'une grande beauté naturelle – elle se transforme en un centre estival renommé au XIX^e siècle. Ce fut le temps des grandes hôtesse, des dignitaires de la finance et des gentilshommes sportifs. Sport et mode s'y retrouvent sur les promenades de Bellevue et Ocean, comme l'on voyait à la même époque au Bois de Boulogne.

³² *Ibidem*, pp. 73-75.

³³ Alexis Gregory, *Fortunes, les grandes familles, de Rothschild à Rockefeller*, Paris, 1993, pp. 25-27.

³⁴ Thomas Gannon, *Newport Mansions : The Gilded Age*, Little Compton, 1982, pp. 10-12.

³⁵ *Ibidem*, pp. 15-16.

La petite ville, capitale incontestée de l'Amérique mondaine, attira les meilleurs architectes qui créèrent d'innombrables constructions. Le *Rosecliffe* de Tessie Oelrich (dates inconnues), dessiné en 1899 par Stanford White (1853-1906), faisait penser à la façade principale du Grand Trianon. *Vernon Court*, élevé en 1898 par John Mervin Carrère (1858-1911) et Thomas Hastings (1860-1929) pour Anna Van Nest Gambrill (1865-1927), trouva son inspiration dans les façades du château d'Haroué de Germain Boffrand. Enfin, la résidence d'Edward Julis Berwind (1848-1936), *The Elms*, fut conçue en 1898 par l'architecte Horace Trumbauer (1868-1938) d'après le château d'Asnières, et décorée par Allard et Fils de Paris³⁶.

Si ces grandes demeures de Newport demeurent des musées réunis sous les auspices de la Société de Préservation de Newport, presque toutes celles situées jadis sur la Cinquième Avenue relèvent du souvenir, à l'exception de l'hôtel où Henry Clay Frick (1849-1919) vécut les cinq dernières années de sa vie. Cet hôtel, exécuté d'après les plans de Carrère et Hastings, fut ornementé par Sir Charles Allom (1865-1947), qui travailla surtout pour la famille royale britannique : c'est la Frick Collection qui l'occupe de nos jours.

La passion pour l'architecture dite « Beaux-Arts » et le grand style français ne fut pas uniquement cantonnée à l'espace nord-américain : plusieurs grandes familles d'Amérique du Sud se firent bâtir, au tournant du siècle, souvent après un voyage ou un séjour à Paris, des maisons qui n'étaient pas étrangères au goût français. Réalisés pour la plupart par des architectes venus de France, ces édifices restent malheureusement assez peu connus à notre époque. Les plus notables sont peut-être l'hôtel de la famille Taranco à Montevideo en Uruguay (actuel Musée des Arts décoratifs) d'après les plans de Girault et Jules Léon Chiffot (1868-1926), le Palais Bosch³⁷ de Buenos Aires réalisé par Sergent en 1910, celui de Paz (Le cercle militaire)³⁸, de la famille Anchorena (Le ministère des Affaires étrangères)³⁹ ou celui de la famille Errazuriz⁴⁰.

En même temps qu'il travaillait au projet du comte Moïse de Camondo (1860-1935) au début des années 1910, Sergent, admirateur indéfectible de l'architecture de Gabriel, rencontra un vif succès auprès de la société argentine et édifia plusieurs hôtels dans ce pays, dont, de 1911 à 1917, celui de la famille de Matias Errazuriz à Buenos-Aires (actuellement Museo Nacional de Arte Decorativo). Très proche, par son architecture extérieure, du Grand Trianon, l'intérieur était composé comme une grammaire des grands styles : le grand hall imaginé par le décorateur Nelson était de style Renaissance hispanisante et devait contenir une cheminée sculptée par Auguste Rodin (1840-1917), la salle à manger de style Louis XIV et décorée par Georges Hoesenthal (dates inconnues) contenait deux grandes toiles d'Alfred de Dreux avec des scènes de chasse, à la manière d'Alexandre-François Desportes (1661-1743). Le grand salon rappelait le salon ovale du prince de Soubise par Boffrand et dans le salon Louis XVI la maison Carlhian monta des

³⁶ *Ibidem*, pp. 20-22.

³⁷ Fabio Grementieri et Xavier Verstraeten, *Grandes Residencias de Buenos Aires, L'influencia francesa*, Buenos Aires, 2007, pp. 10-110.

³⁸ *Ibidem*, pp. 42-52.

³⁹ *Ibidem*, pp. 52-64.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 98-107.

boiseries anciennes installées auparavant dans la chambre à coucher de l'appartement du comte de Menou à Paris, sis 11, rue Royale.

Les intérieurs reconstitués

Pour les commanditaires étrangers, faire revivre un décor français réclamait le sens de l'éclat, une esthétique des formes qui pouvait être considérée comme raffinée, voire ostentatoire et, en même temps, évocatrice des excès qui firent sombrer cette société sous les coups de la Révolution. Ce qui était important, à leurs yeux, était de recréer une ambiance Louis XIV, une ambiance Louis XV ou Louis XVI en regroupant des objets de la même époque mais sans rigueur historique. On cherchait plutôt à redonner aux éléments anciens l'aspect d'une pièce telle qu'elle aurait pu être au XVIII^e siècle, en dehors de toute idée de reconstitution. Ces commanditaires subissaient plus l'influence des habitudes du XIX^e siècle que des usages authentiques des XVII^e et XVIII^e siècles. La décoration était en effet regardée comme secondaire et était perçue comme un fonds servant de faire-valoir, ce qui n'empêchait pas d'indiquer sa provenance, car un décor ou un meuble ancien ennoblissait un habitat moderne. Ce riche cadre de vie créait une atmosphère identique à celle des maisons des grands collectionneurs : les Rothschild, Sir Richard Wallace (1818-1890) à Londres ou Isabella Stewart Gardner (1840-1924) à Boston.

La grande mobilité des décors intérieurs initiée sous le Second Empire par la vague de destruction d'hôtels particuliers et de châteaux, liée à la spéculation immobilière, permit aux démolisseurs de mettre en vente les matériaux de maçonnerie, les sculptures, les ornements et les boiseries, ces derniers éléments pouvant être réduits dans le but de s'intégrer aux dimensions nouvelles de l'habitat. La plupart du temps les remontages furent faits en sorte que le réemploi n'apparût pas.

Cependant les admirateurs de l'art décoratif français américains ou européens qui pouvaient se permettre d'acquérir des décors ou des meubles royaux du XVIII^e siècle constituaient un noyau assez réduit. De Wallace qui possédait des nombreux décors du XVIII^e siècle à Hertford House à Londres et dans son château de Bagatelle, jusqu'aux Rothschild, aux Vanderbilt, au sénateur William Andrews Clark (1839-1925) – à qui l'architecte Henri Deglane (1855-1931) composait en 1895 une pièce Renaissance, une salle à manger Louis XV pastiche du salon du prince de l'hôtel de Soubise et un salon Louis XVI orné des boiseries de l'ancien hôtel du comte d'Orsay, à présent à la Corcoran Gallery de Washington –, ou encore au collectionneur américain Bliss qui acheta les décors de l'hôtel Crillon en 1905, à George Pierpont Morgan (1837-1913) ou à Madame George Wiedener (dates inconnues), la liste reste assez courte.

La diffusion du grand style français et de ses variantes Second Empire se fit aussi en raison de l'engouement que les Américains avaient pour les *period rooms* qui apparurent dans les musées américains dès la fin du XIX^e siècle. Les organisateurs de ces nouveaux départements, bien souvent collectionneurs eux-mêmes, désiraient non seulement développer une façon de collectionner neuve, mais aussi proposer une présentation nouvelle de ces collections. Puisque ce furent d'un côté les amateurs et de l'autre les musées qui formèrent des collections, des interactions constantes existaient entre ces deux

entités, contribuant par là même à une double vision : la première, muséographique, donc volontiers didactique, et la seconde, domestique. Complétant l'action des musées, de grands antiquaires tels Joseph Duveen (1869-1939) ou Jacques Seligman (dates inconnues), présentaient leurs œuvres à vendre à leurs clients dans des décors appropriés, anciens ou modernes.

Adorées et détestées à la fois, longtemps vues uniquement après la Première Guerre mondiale comme des paradigmes socioculturels résumant les excès de la Belle Époque, ces demeures fascinaient le public, et la presse en parlait constamment. Paradoxalement, elles devenaient des modèles pour les classes moins aisées. À une époque qui ne connaissait pas encore la vedette sportive et la star de cinéma ou de la télévision, la célébrité était l'apanage presque exclusif des riches et leur cadre de vie soulevait un grand intérêt.

En réaction à l'érosion des distinctions stylistiques nationales et régionales entraînées par les Expositions universelles, se développa, à l'aube du XX^e siècle, un intérêt pour les cultures populaires. Le style néo-roumain, par exemple, exalta la spécificité du nouveau royaume roumain à partir des années 1880 à travers l'architecture religieuse du XVI^e et XVII^e siècle⁴¹. En Russie le mouvement panslave encouragé par les cercles de la cour impériale et englobant la politique, la culture et la religion remit au goût du jour les motifs de la culture paysanne russe d'avant l'ouverture vers l'Ouest de Pierre le Grand, au XVII^e siècle. Pendant les années 1870 et 1880, la propriété d'Abramtsevo du grand industriel Savva Mamontov (1841-1918) fut une véritable colonie artistique et le centre de presque toute la vie artistique de la Russie de la fin du XIX^e siècle. Cette colonie d'artistes, que l'on met parfois en parallèle avec le mouvement *Arts and Crafts* en Grande-Bretagne tenta de retrouver l'esprit de l'art médiéval russe d'une manière que l'on peut effectivement rapprocher du mouvement anglais. Plusieurs ateliers y produisaient des meubles, de la céramique, des soieries inspirées de thèmes et d'images de la Russie traditionnelle. Ce style russe byzantin, caractérisé par ses riches couleurs et son utilisation proluxe de la dorure peut être comparé à celui de la Scandinavie, où l'identité nouvellement recréée plongea ses racines dans un passé viking mythique et s'exprima dans un style d'ornementation en « dragon. » Il présentait également des affinités avec la renaissance celtique en Angleterre, mais surtout avec celles de l'Écosse et de l'Irlande : des artistes comme Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) n'y furent pas insensibles pas plus que ses émules qui apportèrent leur contribution à la branche si particulière de l'Art Nouveau de Glasgow.

Aux États-Unis, la tendance nationaliste fut encouragée par l'exposition du centenaire qui se tint à Philadelphie en 1876 et célébrait le centenaire de la révolution contre la domination britannique : elle encouragea la recherche d'un style exprimant mieux la culture américaine. Ce retour aux cultures populaires fut l'une des nombreuses voies qui conduisirent au Modern Style.

⁴¹ Il existe deux contributions majeures sur la naissance et le développement du style néo-roumain : Carmen Popescu, *Le Style national roumain – Construire une nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes, 2004 et Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927, Local and International Aspects of the Search for National Expression*, Boulder, Colorado, 2006.