



Ezio Godoli et Mercedes Volait (dir.)

## Concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire 1895

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

## Questions de style

Marie-Laure Crosnier-Leconte

---

DOI : 10.4000/books.inha.6939

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Picard

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2010

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : InVisu

ISBN électronique : 9782917902837



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

CROSNIER-LECONTE, Marie-Laure. *Questions de style* In : *Concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire 1895* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2010 (généré le 11 janvier 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/6939>>. ISBN : 9782917902837. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.6939>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2021.

---

# Questions de style

Marie-Laure Crosnier-Leconte

---

- 1 Comme toute compétition internationale, le concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire offre un intéressant champ d'analyse et de confrontation entre les différentes approches de la notion de modernité, attachée au lancement de tout nouveau programme de construction.
- 2 Celui du concours du Caire laissait toute liberté aux concurrents quant au choix du style du bâtiment. Le vœu des conservateurs était avant tout d'avoir un espace intelligemment distribué et un environnement suffisamment discret pour permettre aux collections d'être déployées et mises en valeur, sans aucun des défauts constatés dans leurs précédents lieux d'accueil (voir *supra* p. 21-30), tout en tenant dans une enveloppe budgétaire particulièrement serrée. La seule spécificité demandée tenait dans le « caractère imposant qui convient à un édifice destiné à contenir les trésors antiques de la vieille Égypte ».
- 3 Les divers projets retrouvés n'offraient pas de grande différence dans les plans, qui présentaient classiquement un axe majeur perpendiculaire à la façade principale, recoupé à angle droit par une ou plusieurs galeries, dans une symétrie à peine rompue par quelques adjonctions annexes. Les meilleurs plans étaient ici affaires de solutions individuelles plus ou moins habiles, en réponse à un programme complexe et comportant quelques données contradictoires. Hormis l'emploi de colonnes, destinées à renforcer les murs et/ou à en animer les surfaces, les plans en appelaient parfois à quelques références un peu plus précises, comme l'architecture thermale, la basilique ou le palais Renaissance. Éventuellement, le recours à un bâti métallique, générant des appuis allégés, mais aussi des systèmes de couvrements peu adaptés à la fournaise du Caire, renvoyait aux pavillons d'expositions universelles.
- 4 C'est dans les élévations, et surtout sur la façade principale, que devait s'exprimer le « caractère », cette notion assez vague selon laquelle la destination d'un édifice devait être comprise au premier regard, celui demandé par le programme devant être « imposant ».
- 5 Encore ne fallait-il pas sacrifier le premier critère au second, écueil sur lequel ont achoppé de nombreux concurrents selon *l'Imparziale* :

« La plupart des concurrents, contrairement aux exigences du programme, se sont bien davantage préoccupés de la façade de l'édifice que de la distribution du plan, nous offrant ainsi une belle façade derrière laquelle se cache un véritable labyrinthe.

Je voudrais insister sur cet aspect parce qu'il me semble que le point de départ fondamental de tout jugement devrait précisément être le plan, et non la façade et le style »<sup>1</sup>.

- 6 La prééminence du plan, qui formait d'ailleurs la base de l'enseignement dispensé à l'école des beaux-arts de Paris, et certainement de la plupart des écoles d'architecture, a bien été le critère qui a guidé tous les architectes expérimentés du concours.
- 7 Pour revenir aux élévations, tous les styles furent ici mis à contribution, hormis, d'après *The Builder*, le gothique médiéval. Mais le style égyptien dominait largement, ayant été adopté par près de la moitié des concurrents, entre 40 et 60 % selon les comptes rendus (voir *infra* p. 247-251).
- 8 Mais de quel « style égyptien » s'agissait-il ? Le modèle égyptien n'était pas univoque, l'Égypte moderne étant arabe et musulmane. Une dizaine de projets environ paraît avoir adopté le style arabe. Il semble que ce choix ait été plutôt le fait d'auteurs autochtones, avec peut-être un ou deux projets de style plus hindou qu'arabe, imputables dans ce cas aux concurrents anglais. Les projets arabisants paraissent avoir été peu appréciés pour leur profusion de coupes et leurs couleurs trop vives, et d'une manière générale considérés comme peu adaptés au caractère d'un musée.
- 9 La majorité des concurrents avait donc choisi de dessiner une façade dans un style se référant pour tout ou partie à l'Égypte pharaonique, en accord avec les objets exposés. Mais là encore, le modèle n'était pas univoque et le critique de *l'Imparziale* l'avait très finement analysé<sup>2</sup> :
 

« Quant à la multitude des éléments constituant les monuments égyptiens et au manque de vestiges de constructions civiles, je n'ai qu'à citer Maspero, égyptologue d'une autorité indiscutable, qui dit " que beaucoup, à tort, veulent établir comme canon que les égyptiens antiques ne construisaient qu'avec des masses énormes, et qu'au contraire, dans leurs bâtiments civils et militaires, le cas était rarissime... ou que les amateurs de l'Antiquité égyptienne, frappés du caractère grandiose des temples, n'ont jamais pensé à pousser leurs investigations plus loin et à tourner leur attention vers les vestiges de constructions civiles et militaires qui ne sont pas en moins grand nombre que ceux des temples..."<sup>3</sup> »
- 10 Mal connue des archéologues, l'architecture civile de l'Égypte antique l'était encore moins des architectes, qui pour beaucoup se sont laissés séduire par la majesté de l'architecture religieuse. Mais les espaces intérieurs des temples, enserrés dans des masses murales énormes, ne pouvaient fournir de modèles acceptables pour un espace muséographique aéré et commode.
- 11 Il ne semblait donc pas possible d'adapter la façade au plan, et la copie directe d'une façade dans le style d'un temple égyptien, comme l'ont adoptée Muggia, Drevet ou Campanakis, devenait dès lors critiquable, d'une part car elle entraînait dans une concurrence désavantageuse avec les objets authentiques, d'autre part car la massivité des murs ne pouvait être qu'apparente. Nous rappelons à ce propos l'appréciation particulièrement dure de l'architecte Victor Blavette sur le projet de Drevet et Arnaud :
 

« En regardant les façades, nous nous demandons s'il convient aujourd'hui de répéter l'art des Pharaons. Notre inquiétude augmente en voyant que ces mâles silhouettes ne seraient constituées que par un enduit dissimulant une carcasse en fer. C'est un aveu d'impuissance dont notre époque n'a pas le droit d'être fière. Les

constructeurs des pyramides ont-ils donc épuisé les carrières du pays ? Les collines fermant l'horizon autour du Caire ne renferment-elles plus une pierre ?<sup>4</sup> »

- 12 La difficulté pour les concurrents était donc de trouver la juste voie entre deux extrêmes, une copie trop servile et souvent maladroite – généralement traitée d'« archaïque » par Daumet – et le recours trop visible à une structure de type industriel, considérée à cette époque comme convenant seulement aux usines et fabriques, ouvrages d'ingénierie et pavillons d'expositions temporaires, et pourtant d'un emploi inévitable au regard de l'ampleur des surfaces à couvrir.
- 13 En cette fin de siècle, les nouvelles technologies, comme la tôle rivetée ou le ciment armé, n'avaient pas encore trouvé un langage esthétique qui leur fût propre. Elles étaient considérées par les architectes comme des solutions structurelles incontournables, un mal nécessaire juste bon à être caché dans le « rose de la coupe », cette teinte conventionnelle uniforme qu'on passait derrière les tracés de surface des coupes pour signaler l'existence de parois, dont le montage revenait à l'entrepreneur et à l'ingénieur, et ne concernait pas l'architecte. La seule véritable architecture, celle qui ne mentait pas, ne pouvait être encore qu'en maçonnerie : c'est à cette ambiguïté qu'en était arrivée l'architecture. La modernité ne passait donc pas, pour les architectes, par l'innovation technique, mais au contraire par la tradition perpétuellement réinterprétée à travers l'agencement de motifs pris dans des sources diverses, et dont la recomposition conduisait à reformuler une œuvre originale.
- 14 Encore fallait-il que cette originalité fût comprise. Or, on constate que la diversité des cultures architecturales des commentateurs entraînait souvent une incompréhension des projets « adverses ».
- 15 Parmi les projets primés parvenus jusqu'à nous, seul celui de Drevet et Arnaud avait une façade traitée franchement en style égyptien. Celui de Guilhem jouait lui aussi de la citation égyptienne, mais en la mélangeant avec une colonnade ionique, usant de l'étymologie grecque du mot musée, *mouseion*, temple des muses. Drevet, comme Guilhem, avait eu des liens avec l'Égypte.
- 16 D'une manière générale, les Français ont préféré l'antiquité romaine ou la période classique. C'est le cas de Dourgnon, dont le premier projet, celui du concours de 1895, était décrit ainsi par une revue berlinoise :
- « L'édifice n'est pas inspiré des formes égyptiennes ou orientales, et offre plutôt, dans la représentation sévère habituelle aux architectes français, un rendu monumental strict dans le style de la Renaissance italienne, auquel est ajouté, de par les ailes en saillie, un motif pur et plaisant<sup>5</sup> ».
- 17 Cette interprétation montrait que le critique allemand ne connaissait pas le Palais-Royal de Paris, une architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle français citée presque textuellement sur sa façade.
- 18 Dans les deux projets dessinés pour la réalisation, datés respectivement de 1896 et 1897, l'architecte lauréat avait infléchi son musée vers le modèle des thermes de la Rome impériale :
- « M. Dourgnon n'a pas cru devoir édifier un monument dans le style de l'antique architecture égyptienne, sans doute parce que le Caire tient plus de l'arabe que de l'égyptien, et il s'est inspiré du style gréco-romain, tel qu'il se manifestait dans les thermes de l'ancienne Italie »<sup>6</sup>.

- 19 Seules trois sculptures réalisées par le statuaire Ferdinand Faivre évoquent en façade la nature des objets exposés dans le musée : deux bas-reliefs représentent respectivement la Haute et la Basse-Égypte, la clef de voûte du porche central est une tête de reine.
- 20 Certains ont voulu voir dans cette préférence pour un style étranger à l'Égypte et, dans le choix du latin pour l'inscription de dédicace de la façade principale, une attitude colonialiste<sup>7</sup>. Nous ne partageons pas cet avis. Nous avons développé plus haut les difficultés qu'il y avait à transposer l'architecture de l'Égypte, quel qu'en soit le style, au programme d'un musée. Par ailleurs, Dourgnon, qui avait parfaitement analysé le caractère arabe dominant des monuments du Caire, avait effectué un habile collage d'architectures pharaonique et mamelouke pour le palais égyptien de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, collage qui montrait qu'il avait vraiment regardé la ville ; il est juste aussi de préciser qu'il s'agissait d'un exercice obligé, dans le but d'offrir aux visiteurs un aperçu des richesses artistiques du pays.
- 21 À l'inverse, la vocation d'un musée comme celui du Caire était de proclamer par son « caractère » les trésors de l'Égypte antique comme partie intégrante du patrimoine de l'humanité. L'emploi d'un style unanimement consacré, utilisé ici d'une manière relativement discrète et passe-partout, et celui du latin, finalement préféré au français pour l'inscription dédicatoire de la façade – dans laquelle figurent le nom du khédive Abbas II Hilmi et l'année de l'hégire à côté de celle du calendrier grégorien – prennent alors un sens d'écriture universelle, un esperanto avant l'heure.
- 22 L'éclectisme dominait la scène architecturale depuis les années 1860. S'il semblait être au tournant du siècle un dénominateur commun à (presque) tous les professionnels de l'architecture, ses critères d'évaluation étaient disséqués à l'aune de la culture de chacun. Ainsi, le projet de Calderini, porté aux nues par *Lasciac*, n'a même pas été mentionné par *The Builder*. En revanche, celui de Bréasson, que Daumet avait vainement tenté de placer en tête de tous les autres, a déplu aux critiques italiens, alors que la revue anglaise le saluait comme un geste éclectique réussi par son « mélange de détails, ou, peut-être plus justement, d'inspirations, car il ne s'agit pas de copie directe<sup>8</sup> ».
- 23 Le degré d'appréciation des projets semble avoir été proportionnel à la qualité des relations professionnelles nouées entre les architectes de chaque nation. Ainsi, *The Builder*, qui publia le seul compte rendu qui aurait été rédigé avant l'annonce du verdict du jury, manifestait une véritable empathie avec les projets français : « D'autant qu'on puisse juger par le style des dessins, etc., les meilleurs projets semblent tous venir de France ». Il reflétait les liens entretenus dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par les deux grandes sociétés d'architectes qu'étaient le Royal Institute of British Architects et la Société centrale des architectes français. Ces affinités étaient indépendantes des relations politiques concurrentielles entre les deux grandes puissances coloniales britannique et française, qui avaient trouvé leur ultime point de friction avec le pénible épisode de Fachoda en 1898, six ans avant la détente apportée par l'Entente cordiale, en 1904. Le goût des Anglais pour l'architecture française, et tout particulièrement pour le style Louis XVI, allait d'ailleurs s'afficher dans les mêmes années dans les beaux quartiers de Londres, comme sur Oxford Street, ou encore à l'hôtel Ritz, dont la construction avait été confiée en 1904-1906 à l'architecte français Charles Mewès.
- 24 Avec l'Allemagne également, les relations entre architectes avaient été riches, jusqu'à ce que l'humiliante défaite française devant la Prusse n'eut brutalement cassé le lien. Mais si les Français manifestaient une certaine aversion pour l'architecture historiciste

pratiquée par leurs voisins, les architectes allemands reconnaissaient avec une certaine élégance les succès français. En revanche, les relations entre architectes italiens et français semblent avoir été inexistantes. De plus, les Italiens connaissaient mal la Grande Manière classique française, tandis que chacun – défaut méditerranéen ? – avait une fâcheuse tendance à ne prendre en considération que ce qui émanait de l'intérieur de ses frontières. Une pointe de nationalisme poussait aussi à ne reconnaître que ses pairs.

- 25 Mais déjà en 1907, dix ans après sa conception, Pierre Loti regardait le musée des Antiquités égyptiennes du Caire comme « la plus pompeuse et la plus outrageante de ces bâtisses dépourvues de style dont s'enrichit chaque année Le Caire nouveau<sup>9</sup> », un jugement cruel qui dénonçait en même temps l'omniprésence de l'architecture occidentale dans la capitale de l'Égypte, notamment dans le quartier de Qasr el-Nil. L'éclectisme n'était définitivement plus en faveur dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle. Le béton armé était enfin prêt à exprimer ses qualités plastiques, mais la parenthèse de la Grande Guerre allait en retarder l'éclosion dans les années 1920.

---

## NOTES

1. *L'Imparziale*, n° 79, mercredi 20 mars 1895, voir ici *supra* p. 141-143.
2. Nous sommes en complet accord avec Ezio Godoli (voir *supra*, p. 136) quand il pense y reconnaître la main de l'architecte Antonio Lasciac, pour la connaissance du terrain égyptien dont il fait montre tout au long de sa critique.
3. *Op. cit.* (note 1) et *supra* p. 142-143.
4. Victor BLAVETTE, « L'Architecture au Salon des Champs-Élysées », *L'Architecture*, 23 mai 1896, p. 178.
5. « Wettbewerb um ein Museum für ägyptische Alterthümer in Kairo », *Centralblatt der Bauverwaltung* (Berlin), année 15, 34, 24 août 1895, p. 362-364. On notera une certaine approximation dans l'appréciation du style, car sa façade principale, plus proche du xviii<sup>e</sup> siècle français, s'inspire du Palais-Royal à Paris, ce que *The Builder* a justement remarqué.
6. VALEMONT, « Le Musée de Kasr-el-Nil », *Le Figaro*, 15 novembre 1902.
7. Donald Malcolm REID, « French Egyptology and the Architecture of Orientalism : Deciphering the Façade of Cairo's Egyptian Museum », in L. Carl BROWN, Matthew S. GORDON (dirs.), *Franco-Arab Encounters, Studies in memory of David C. Gordon*, Beyrouth : American University of Beirut, 1996, p. 35-69.
8. *The Builder*, Londres : 6 avril 1895, voir *supra* p. 47.
9. Pierre LOTI, *La Mort de Philae. Une audience du grand Sphinx. Journal inédit de Loti en Égypte (1907)*, Puiseaux : Pardès, 1990, p. 43.