



SOURCE(S)

Arts, Civilisation et Histoire
de l'Europe



2021 - N° 19

Dossier:

L'architecture et son décor
Une certaine idée d'un art total en Europe

SOURCE(S)

Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

N° 19

-

2021

SOURCE(S)

Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

Numéro coordonné par : Hervé Doucet et Aziza Gril-Mariotte

Directrice éditoriale : Catherine Maurer

Rédacteur en chef : André Gounot

Comité scientifique : Ronald Asch (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Jean-François Chauvard (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), Sarah Ferber (University of Wollongong, Australie), Jean-Pascal Gay (Université catholique de Louvain), Johannes Großmann (Universität Tübingen), Christine Haynes (University of North Carolina at Charlotte), Laura Iamurri (Università Roma Tre), Paul Janssens (Universiteit Gent), Maria Dolores López Pérez (Universitat de Barcelona), Sylvia Paletschek (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Marcus Popplow (Karlsruher Institut für Technologie), Rebecca Rogers (Université Paris Descartes), Susanne Rau (Universität Erfurt), Philippe Rygiel (École normale supérieure de Lyon), Carles Santacana Torres (Universitat de Barcelona), Matthias Schulz (Université de Genève), Dries Vanysacker (Katholieke Universiteit Leuven), Annette von Hülsen-Esch (Universität Düsseldorf)

Comité éditorial : Peter Andersen, Nicolas Bourguinat, Guido Braun, Peter Geiss, Aziza Gril-Mariotte, Éric Hassler, Benoît Jordan, Jean-Noël Sanchez, Bettina Severin-Barboutie, Marc Carel Schurr, Maryse Simon

Autres relecteurs : Gauthier Bolle, Anne-Marie Châtelet, Valérie Da Costa

Traducteurs : Stéphanie Alkofer, André Gounot

Secrétaire de rédaction : Guillaume Porte

Contacts :

Revue SOURCE(S), à l'attention d'André Gounot,
Palais universitaire, BP 90020
67084 Strasbourg Cedex
revue-sources@unistra.fr | arche.unistra.fr | www.ouvroir.fr/sources

ISSN (version imprimée) : 2265 1306 | *ISSN (version numérique)* : 2261-8562

Impression : Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures de l'Université de Strasbourg

Directeur de publication : Michel Deneken, président de l'Université de Strasbourg

Éditeur : UR 3400 ARCHE, Université de Strasbourg

I. DOSSIER : L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR. UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE

- 7 *Présentation*
Hervé Doucet
- 13 *L'architecte et le tissu ou comment le décor textile a participé à la notion d'unité décorative dans les intérieurs au XVIII^e siècle*
Aziza Gril-Mariotte
- 27 *Le jardin arboré : un écrin pour l'immeuble, à travers des exemples en Alsace*
Cécile Modanese
- 49 *Une alternative à l'enseignement académique. La formation aux métiers de l'architecture dans les écoles des faubourgs bruxellois dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*
Daniela N. Prina
- 69 *L'art total en Norvège : l'exemple de la villa Devold (1905-1907)*
Laura Zeitler
- 83 *Le catalogue de meubles d'Adolf Loos : entre réemploi et nouvel agencement*
Cécile Poulot
- 101 *L'atelier milanais d'Eugenio Quarti entre artisanat et industrie*
Paola Cordera
- 117 *L'architecte d'intérieur des Trente Glorieuses : un décorateur qui ne décore plus ? Figures et discours exemplaires à la Société des artistes décorateurs (1953-1969)*
Béatrice Grondin

II. AUTOUR D'UNE SOURCE

- 133 *Le dossier photographique de la société Maurice Dufrene et C^{ie} (1912-1921), 22, rue Bayard, Paris*
Jérémy Cerman

III. VARIA

- 155 *Regard sur les collections orientales des bibliothèques universitaires de Strasbourg acquises après 1918*
Claude Lorentz

- 169** *Aux portes de la nation. Une histoire « par en bas » de la frontière franco-allemande (1871-1914)*
Benoît Vaillot (position de thèse)

175 Résumés

L'ART TOTAL EN NORVÈGE : L'EXEMPLE DE LA VILLA DEVOLD (1905-1907)¹

Laura ZEITLER

Vers la fin du XIX^e siècle, le concept d'art total développé par le compositeur allemand Richard Wagner inspire bon nombre d'artistes et d'architectes. En prônant la fin de la hiérarchie des arts et leur union au service de la création d'une même œuvre d'art², il encourage la polyvalence de leur domaine d'activité et leur collaboration avec des artisans. Ce concept séduit notamment les milieux artistiques et intellectuels norvégiens. Il se diffuse par le biais d'artistes et d'architectes nationaux venus compléter leur formation dans les principaux centres artistiques d'Europe (Paris, Munich, Berlin, Vienne, Londres, *etc.*). Il est également popularisé par les nombreuses revues d'art et d'architecture, ainsi que les expositions universelles de l'époque.

En Norvège, le concept d'art total est mis au service de la définition d'un art national. Cette quête identitaire se concrétise dans les années 1890 au sein du « Cercle de Lysaker³ », tout particulièrement dans les réflexions sur la création d'une maison idéale⁴. Selon les membres de ce cercle, la maison idéale doit avant tout être norvégienne et ainsi reprendre les principales qualités de la

¹ Le contenu de cet article se base sur les recherches menées dans le cadre de mon mémoire de Master en histoire de l'art, « L'Art nouveau en Norvège : la villa Devold (1905-1907) », sous la direction de Hervé Doucet, soutenu en 2019. Il s'appuie sur la consultation de plusieurs documents (plans, documents juridiques, journaux, revues et photographies) des archives nationales et municipales, complétée par une visite de la villa en juin 2018.

² Richard WAGNER, « L'Art et la Révolution », *Les Temps nouveaux, Supplément littéraire*, n° 46, s.d., p. 805. *Idem*, *Œuvres en prose : L'œuvre d'art de l'avenir*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 97-232.

³ Cette colonie d'artistes se forme dans les années 1890 près d'Oslo autour du peintre Erik Werenskiold et de son ami le peintre et designer Gerhard Munthe, en opposition à l'Académie des arts de Norvège. Elle attire plusieurs artistes, architectes et intellectuels de l'époque. Voir Barbara Miller LANE, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 83-84.

⁴ La maison revêt une dimension culturelle et symbolique importante en Norvège en raison d'un mode de vie traditionnellement rural exposé à des conditions climatiques souvent rudes. Cf. Kjetil FALLAN, *Designing Modern Norway. A History of Design Discourse*, Londres/New York, Routledge, 2017, p. 4-5.

ferme traditionnelle, telles que la simplicité, la sobriété et la solidité⁵. Elle doit également participer à la création d'une nouvelle société en tenant compte des nouvelles aspirations sociales de l'époque. Elle doit enfin refléter la personnalité et le mode de vie du propriétaire⁶. Architecture, textile, mobilier, ornements et couleurs, tous les arts doivent concourir à la concrétisation de cet objectif. Le peintre et designer Gerhard Munthe va ainsi mettre en application ses propres théories développées en matière d'architecture et d'aménagement intérieur dans la conception de sa maison personnelle à Lysaker, l'une des premières œuvres d'art total du pays⁷.

Située sur la côte ouest, dans le district du Sunnmøre, la ville d'Ålesund est aussi un témoignage emblématique de la mise en application du concept d'art total dans la création d'un art national. Après la destruction de la ville par un incendie le 23 janvier 1904⁸, les architectes norvégiens saisissent l'opportunité de construire une ville nouvelle en élaborant une architecture à la fois nationale inspirée par l'héritage culturel du pays et moderne à l'image de la production européenne. Lorsque la reconstruction de la ville débute en 1905, la Norvège accède à son indépendance après plusieurs années d'union avec la Suède, faisant de l'élaboration d'un art national un enjeu politique majeur. Avec ses collègues architectes, Hagbarth Schytte-Berg (1860-1944) s'emploie à répondre à cette attente en travaillant « dans un style plus personnel et national, tant au niveau de la conception globale qu'au niveau des ornements⁹ ». Une partie de ses commandes donne ainsi naissance à plusieurs œuvres d'art total, à l'image de la villa Devold (fig. 1), conçue intégralement par l'architecte. Construite entre 1905 et 1907 au pied de la montagne Aksla, la villa doit son nom à la commanditaire, Laura Devold (1835-1910), veuve du fondateur de la manufacture de laine Devold, devenu l'un des principaux acteurs économiques et sociaux de la ville au cours du XIX^e siècle¹⁰.

La villa Devold est l'une des rares œuvres d'art total ayant survécu à la restructuration de la ville à partir des années 1950¹¹, ce qui explique

⁵ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 83-86.

⁶ Jan KOKKIN, *Gerhard Munthe, Norwegian Pioneer of Modernism*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2018, p. 140.

⁷ Lorsque l'artiste s'installe à Lysaker avec son épouse, il s'improvise architecte, dessinant les plans et choisissant les matériaux de construction. Il aménage également les différentes pièces intérieures, concernant les couleurs, le mobilier, le décor mural et les motifs des textiles tissés par son épouse. Voir *Ibid.*, p. 136-144.

⁸ Helga Stave TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund 1904-1907 : Oppatbygginga av byen etter brannen 23 januar 1904*, Ålesund, Ålesund Museum, 1981, p. 17.

⁹ « Retning senere væsentlig i Aalesund har jeg gjort mig løs af den tyske Indflydelse og forsøgt at arbejde mere i personlig og national Retning, saavel i det hele Anlæg som i Ornamentiken. », dans une lettre de Hagbarth Schytte-Berg, datée du 19 février 1907, p. 2. Copie conservée au Jugendstilsenteret d'Ålesund.

¹⁰ Jens BULL, *Den trønderske slekt Bull*, Oslo, Cammermeyers Boghandel, 1938, p. 60-62.

¹¹ Le patrimoine Art nouveau n'était plus à la mode et ne faisait pas encore l'objet de mesures de protection. Voir Aud FARSTAD, « Fra nasjonsbygging til kulturarv. Arkitektur i Ålesund 1904-

probablement le peu d'études réalisées sur ce sujet¹². En proposant une analyse de la villa, cet article a pour objectif d'appréhender l'utilisation du concept d'art total par les architectes norvégiens dans la création d'une maison idéale, à la fois nationale et moderne. Il s'agit ainsi de déterminer les choix effectués par Hagbarth Schytte-Berg dans les domaines de l'architecture, de l'aménagement intérieur et de l'ornement afin de répondre aux enjeux associés à la commande et à son contexte, tout en assurant la cohérence globale du programme.



Fig. 1 : la villa Devold (1905-1907) réalisée par Hagbarth Schytte-Berg, vue de la façade ouest. Photographie : Laura Zeitler (Ålesund, juillet 2018).

Une architecture Art nouveau

L'architecture de la villa Devold présente plusieurs similitudes avec les réalisations de l'Art nouveau en Europe, reprenant plusieurs principes communs à la fois dans la composition et le traitement esthétique des façades.

Elle se caractérise notamment par une élévation asymétrique dont la composition varie d'une façade à l'autre. Sa forme de base rectangulaire est ainsi

2008 », Ålesund, *Jugendstilsenteret*, 2008, p. 12-14. Harald GRYTEN et Jiri HAVRAN, *Jugendbyen Ålesund : the city of Art Nouveau*, Oslo, Arfo, 1997, p. 22.

¹² La plupart des publications portent sur la Svaneapoteket (la Pharmacie du Cygne, 1905-1907) qui est l'un des rares exemples d'œuvres d'art total encore conservés dans son intégralité. La villa Devold est essentiellement évoquée pour son architecture Art nouveau. Voir H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 198-200.

estompée par l'ajout de plusieurs avant-corps de forme carrée (côtés sud et est) et de *bon-windows* (côtés ouest et nord). La toiture traditionnelle à pans coupés est agrémentée de pignons triangulaires (côtés sud et est) et arrondis (côté ouest), auxquels s'ajoutent trois cheminées de tailles différentes. Les ouvertures présentent également une grande variété de tailles et de formes (rectangulaires, carrées ou arrondies), avec notamment l'utilisation de plusieurs arcs en plein cintre (façades ouest et sud). La façade est intègre aussi un arc outrepassé au niveau de l'entrée principale¹³. Sous l'influence de l'Orientalisme et du Japonisme, ce type d'arc est devenu un élément caractéristique de l'architecture Art nouveau, à l'image des villas conçues notamment par l'architecte autrichien Joseph Maria Olbrich¹⁴. La variété et l'asymétrie de cette composition architecturale traduisent l'organisation intérieure de la villa. La taille et le traitement esthétique des baies dépendent ainsi de la fonction de la pièce et du statut de son occupant. Sur la façade ouest (fig. 1) par exemple, les grandes ouvertures du rez-de-chaussée correspondent aux pièces à vivre (salle à manger, salon, véranda), tandis qu'à l'étage, la taille et l'encadrement orné de la fenêtre côté sud désignent la chambre de la propriétaire. Celle-ci est d'ailleurs dotée d'une terrasse attenante qui confirme sa fonction.¹⁵

Hagbarth Schytte-Berg opte par ailleurs pour un traitement sobre des façades extérieures de la villa, respectant ainsi le souhait formulé lors d'une conférence publique à l'automne 1904 par Henrik Nissen, l'architecte en charge de la reconstruction de la ville¹⁶. Ce choix de la sobriété s'explique par l'héritage architectural du pays, mais également par une proximité culturelle et géographique avec l'Allemagne, s'inscrivant ainsi dans les débats artistiques de l'époque sur la question de l'ornement. Blanches et ponctuées de quelques ornements discrets, les façades de la villa ne sont pas sans évoquer l'architecture domestique simple et fonctionnelle du mouvement Arts and Crafts, de l'École de Glasgow, ou encore celle du Jugendstil et du Sezessionsstil. Les maisons anglaises, allemandes ou autrichiennes sont publiées notamment dans plusieurs revues européennes (*Der Arkitekt, Moderne Bauformen, Deutsche Kunst und Dekoration, Ver Sacrum, The Studio*¹⁷) et dans les ouvrages de l'architecte allemand Hermann Muthesius¹⁸. Ces publications ont probablement inspiré Hagbarth Schytte-Berg dans ses choix architecturaux, au même titre que les voyages

¹³ Voir les plans d'élévation de la villa : Ålesund, Stiftelsen Kulturkvartalet, KK-J.00714a, novembre 1905, élévation de la façade ouest ; KK-J.00714b, 8 novembre 1905, élévation de la façade est ; KK-J.00714c, 9 novembre 1905, élévation de la façade sud.

¹⁴ Janis KRASTINS, « Keyhole-shaped Windows, a Hallmark of Art Nouveau », *Coup de Fouet*, n° 9, 2007, p. 11, p. 13, en ligne : <http://www.coupdefouet.org/upload/magazine_pdf/9_point_of_view.pdf>.

¹⁵ Voir les plans d'élévation de la villa (cf. *supra* note 13).

¹⁶ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Elisabet STAVENOW-HIDEMARK, *Villabyggelse i Sverige 1900-1925 : inflytande från utlandet, idéer, förverkligande*, Stockholm/Lund, Nordiska museet/Berlingska boktryckeriet, 1971, p. 32-33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33 et p. 63-64.

d'étude qu'il réalise à Berlin en 1898 et 1901. Il se familiarise alors avec les réalisations de la Sécession berlinoise ou encore de l'architecte belge Henry van de Velde installé dans la capitale allemande durant cette période¹⁹. L'architecte se rend également à Stockholm en 1899²⁰ où l'esthétique sobre de l'architecture suédoise contemporaine s'inspire de ces mêmes modèles²¹.

Un aménagement intérieur bourgeois, entre tradition et modernité

Concernant l'aménagement intérieur, l'architecte reprend l'organisation spatiale traditionnelle des villas bourgeoises de la fin du siècle en Europe. Dès lors, le plan de la villa Devold n'est pas sans évoquer l'intérieur des *country-houses* décrit par l'architecte Hermann Muthesius dans son ouvrage *Das Englische Haus* en 1904.

À l'image de la maison anglaise, l'intérieur de la villa s'organise sur quatre niveaux, selon un plan de forme rectangulaire. Les différents espaces y sont répartis selon leur fonction et l'orientation de la maison. Ainsi, le sous-sol comprend les pièces techniques (buanderie, chaufferie) et de stockage (réserve de bois et charbon, cave à vin, garde-manger) essentielles dans une ville isolée entre mer et montagne, exposée à un climat souvent rude. Au rez-de-chaussée, l'entrée principale (côté est) donne accès au hall et aux espaces de réception (bureau, salon, salle à manger, véranda ouverte) situés côté sud de la villa, puis aux espaces de service (office, cuisine, garde-manger) et toilettes situés côté nord. À l'étage, sont regroupées les pièces de la vie privée : une salle de bain et trois chambres à coucher dont celle de la propriétaire situées côté sud et trois autres chambres côté nord. Conformément à la tradition du programme architectural, le rez-de-chaussée et le premier étage se caractérisent par une division entre les espaces dévolus aux domestiques côté nord et les espaces de vie de la propriétaire côté sud qui bénéficient de l'orientation la plus agréable. Cette division des espaces, qui remonte aux villas de l'Antiquité, est matérialisée par un mur porteur à chaque niveau, ainsi qu'un système de double circulation. Un escalier principal dessert, en effet, les espaces de réception et les espaces privés côté sud, tandis qu'un escalier secondaire situé côté nord relie les pièces de service du sous-sol et du rez-de-chaussée, les chambres à l'étage et les combles. Cette organisation spatiale est complétée par une entrée principale et deux entrées de service²².

¹⁹ Ian LATHAM, « Germany. Jugendstil: the early morning of the Modern Movement », dans Franck RUSSELL, *Art nouveau, architecture*, Londres, Bibliophile Books, 1983, p. 182-184.

²⁰ H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 63.

²¹ E. STAVENOW-HIDEMARK, *Villabelbyggelse i Sverige...*, *op. cit.*, p. 30 et p. 64.

²² Consulter les plans de la villa Devold : Ålesund, Stifelsen Kulturkvartalet, KK-J.00714e, novembre 1905, plans du sous-sol, du rez-de-chaussée et du premier étage.

Si le plan intérieur s'inscrit dans cette tradition, le nombre de pièces reste néanmoins modeste par rapport à d'autres villas bourgeoises construites à la même époque. L'aménagement intérieur est recentré sur les fonctions essentielles : salon, salle à manger, bureau, chambre à coucher et commodités. Malgré son statut social, Laura Devold semble dès lors mener une vie simple avec peu de domesticité. Veuve depuis plusieurs années, il n'était pas nécessaire d'intégrer certaines pièces traditionnellement réservées au maître de maison, comme la salle de billard ou le fumoir. Ce plan traditionnel, simplifié et fonctionnel, s'adapte au mode de vie de la propriétaire, faisant ainsi écho au concept de « maison portrait » défendu par l'architecte Victor Horta dès la fin du XIX^e siècle²³.

Par ailleurs, l'aménagement intérieur de la villa intègre des pièces de confort moderne, telles que les toilettes et la salle de bain, prenant ainsi en compte les idées hygiénistes qui se développent dans le pays vers la fin du XIX^e siècle. En effet, dans l'objectif global de construire la ville la plus moderne de Norvège, Henrik Nissen, l'architecte en chef d'Ålesund, déclare à l'automne 1904 que la propreté, la santé et le bien-être doivent également être pris en considération dans le cadre de la reconstruction²⁴. Ålesund est dès lors raccordée à l'eau potable, aux égouts, au gaz, à l'électricité et au réseau téléphonique. 446 toilettes privées sont également installées, presque autant que dans toutes les villes du pays réunies. Ces nouveaux aménagements permettent ainsi à la villa Devold de bénéficier des progrès sociaux et technologiques de cette époque. L'architecte Henrik Nissen évoque aussi la nécessité d'apporter plus d'air et de lumière dans les rues et les édifices²⁵. Hagbarth Schytte-Berg répond à cette exigence en prévoyant un système de ventilation²⁶ et de grandes fenêtres pour les pièces de vie principales orientées sud-ouest.

Hagbarth Schytte-Berg réfléchit également à l'aménagement des différentes pièces intérieures²⁷, comme en atteste son projet élaboré pour le rez-de-chaussée²⁸. Si l'absence de détails ne permet pas d'identifier précisément tout le mobilier, l'aménagement reste classique dans son ensemble, imposé par la fonction de chaque pièce. Ainsi, dans le hall, l'architecte choisit un aménagement accueillant et confortable pour les visiteurs. Une cheminée

²³ Jean DELHAYE et François LOYER, *Victor Horta : Hôtel Tassel, 1893-1895*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1996, p. 15-16.

²⁴ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 3-4 ; H. S. TVINNEREIM, *Arkitektur i Ålesund...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Consulter la demande de permis de construire, 18 novembre 1905. Copie conservée au Jugendstilsenteret d'Ålesund.

²⁷ Plusieurs incertitudes demeurent à ce sujet, car l'aménagement intérieur d'origine n'est plus conservé et la consultation des archives n'a pas permis pour l'instant d'apporter des informations complémentaires.

²⁸ Voir le plan d'aménagement intérieur du rez-de-chaussée dessiné par l'architecte vers 1905, publié dans Odd BROCHMANN, *Bygget i Norge : en arkitekturhistorisk beretning*, vol. II, Oslo, Gyldendal, 1981, p. 79.

d'angle flanquée de deux bancs de part et d'autre permettent de faire face au climat souvent rude du Nord. Ce type d'aménagement, inspiré par les intérieurs vernaculaires, est couramment utilisé dans les maisons de l'époque comme en témoigne par exemple l'article de l'architecte anglais M. H. Baillie Scott, « The Fireplace of the Suburban House », publié dans *The Studio* en 1896²⁹. Il est également incontournable dans les intérieurs norvégiens, à l'image des aménagements conçus par Gerhard Munthe, que ce soit dans sa maison personnelle à Lysaker³⁰, ou dans celle du mécène d'art Axel Heiberg à Numedal en 1898³¹.

Si le type de mobilier choisi par l'architecte reste classique, certains meubles semblent malgré tout correspondre à la nouvelle conception d'un « mobilier architectural » développée par les architectes au tournant du xx^e siècle. Afin d'unifier les intérieurs, le mobilier doit désormais être pensé en fonction de son lieu précis d'installation, intégré aux boiseries comme un élément d'architecture³². L'aménagement d'un espace dans la boiserie de la salle à manger pour accueillir un éventuel dressoir ou un buffet laisse supposer que Hagbarth Schytte-Berg partageait également cette conception architecturale du mobilier.

Un décor sur le thème de la nature

Face à l'essor industriel et à l'urbanisation, la nature devient l'une des principales sources d'inspiration de la production artistique et architecturale au tournant du xx^e siècle³³. Il en va de même dans les pays scandinaves, où la nature renvoie directement à leur mode de vie rural traditionnel³⁴. Ce thème inspire ainsi une partie des ornements de la villa Devold et s'y décline dans des styles et des techniques variés.

Alors que peu d'éléments décoratifs sont encore conservés, un morceau de papier-cuir (fig. 2), découvert il y a quelques années dans le grenier de la villa, témoigne de la vogue de l'historicisme qui perdure dans les intérieurs bourgeois du début du xx^e siècle. Ce papier-cuir, qui décorait probablement la salle à manger de la villa, présente un feuillage en relief doré composé de fleurs, de fruits (baies, grenades) et d'oiseaux. Référencé dans le catalogue de l'entreprise

²⁹ Mackay Hugh Baillie SCOTT, « The fireplace of the suburban house », *The Studio*, vol. VI, n° 32, novembre 1896, p. 101-108.

³⁰ J. KOKKIN, *Gerhard Muntbe...*, *op. cit.*, p. 143-144.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

³² Consulter Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 125-126.

³³ Paul GREENHALGH, « Le culte de la nature », dans *Idem* (dir.), *L'Art nouveau en Europe : 1890-1914*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 55.

³⁴ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 79.

bruxelloise Usine Peters-Lacroix (UPL)³⁵ sous le nom « Style de Cordoue³⁶ », ce décor fait référence aux origines de la technique du cuir doré qui, à partir du VIII^e siècle, faisait la renommée de Cordoue, notamment pour ses tapisseries en cuir repoussé³⁷. L'engouement du XIX^e siècle pour l'Orientalisme, les styles néo-gothique et néo-Renaissance, encourage la production d'imitations du cuir doré espagnol et hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles. Le papier-cuir décore ainsi la salle à manger et le hall des maisons bourgeoises³⁸, y compris dans les intérieurs Art nouveau où l'histoire continue de faire partie des sources d'inspiration³⁹. La Norvège n'y fait pas exception, d'autant plus que la présence exotique de papier-cuir dans les intérieurs d'Ålesund peut également évoquer le passé commercial de la ville. En effet, à partir de 1824, Ålesund obtient la possibilité de commercer directement avec les autres pays permettant notamment aux vaisseaux espagnols de venir chercher le poisson directement dans son port. Dès lors, chaque printemps, les rues de la ville s'animent, vivant au rythme des danses et musiques des matelots espagnols.⁴⁰ En choisissant ce papier-cuir, Hagbarth Schytte-Berg cherche ainsi probablement à s'inscrire dans l'histoire et la mode de son temps, mais il veille également à sélectionner un produit de qualité à la hauteur du type de commande. Ce produit est effectivement le seul modèle encore fabriqué manuellement par l'entreprise bruxelloise⁴¹.

La nature se développe également sur d'autres supports décoratifs, mais dans un style plus nettement marqué par les influences de l'Art nouveau. Les rosaces de plafond du salon et de la salle à manger sont décorées de baies en grappe et de branches de chêne stylisées chargées de glands (fig. 3). Ce thème se déploie également sur les deux vitraux de la façade est, l'un situé dans le hall (fig. 2) et l'autre dans l'escalier principal. Des fleurs y sont représentées sous la

³⁵ Le travail d'inventaire des papiers peints de Bruxelles mené depuis 2001 par Wivine Wailliez, conservatrice à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) a permis d'identifier les origines belges de ce papier peint. Voir en ligne : <<http://pp.kikirpa.be/papierpeints/print.php?id=1003>> et <<http://pp.kikirpa.be/papierpeints/print.php?id=1854>>.

³⁶ La datation de ce papier peint reste incertaine, car il a été commercialisé depuis la fondation de l'entreprise en 1867 jusqu'à sa fermeture en 1979. Consulter Paul VAN MOLLEKOT, *UPL Usines Peters-Lacroix s.a.*, Bruxelles, Imprimeries et Ateliers d'Arts Graphiques Loiseau S.A., 1972, p. 18 et p. 77.

³⁷ George ATCHISON, « Stamped Leather », *The Decorator and Furnisher*, vol. 13, n° 6, 1889, p. 194.

³⁸ Eloy KOLDEWEIJ et Wivine WAILLIEZ, « Reception of an 18th Century Gilt Leather in the Historicism : Fortunate Exceptions or Characteristic Examples », 2013, p. 1, en ligne : <https://www.academia.edu/24199318/Reception_of_an_18th_century_Gil...the_Historicism_Fortunate_Exceptions_or_Characteristic_Examples>.

³⁹ Paul GREENHALGH, « Variations sur l'Histoire », dans *Idem* (dir.), *L'Art nouveau en Europe...*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ Voir l'exposition permanente sur l'histoire économique de la ville, Musée d'Ålesund.

⁴¹ À partir de 1872, l'entreprise décide de mécaniser sa production pour une meilleure rentabilité. Seul ce papier peint continue d'être réalisé selon la technique manuelle d'impression sur planches gravées : le motif est imprimé en relief, puis on applique des feuilles d'étain recouvertes d'une laque jaune et de la couleur de fond. Consulter P. VAN MOLLEKOT, *UPL...*, *op. cit.*, p. 16-31, p. 74-77.

forme de motifs géométriques. De longues tiges courbes aux sphères colorées en vert, brun, rouge, bleu, et jaune ornent de façon symétrique les deux battants des fenêtres. La simplification de ces motifs végétaux obéit au concept de stylisation, qui vers la fin du XIX^e siècle est adopté par les artistes et les architectes de l'Art nouveau⁴². Le motif stylisé choisi pour orner les vitraux présente ainsi des similitudes avec plusieurs modèles européens publiés dans les revues *The Studio*⁴³ et *Ver Sacrum*⁴⁴. La simplicité de ce décor végétal est, par ailleurs, valorisée par le raffinement de la technique de fabrication employée.



Fig. 2 : détails du papier-cuir fabriqué par l'Usine Peters-Lacroix (à gauche) et du vitrail du hall (à droite). Photographie : Laura Zeidler (Ålesund, juillet 2018).

Les vitraux de la villa se composent en effet de verres opalescents dont les textures et les teintes ressemblent à la technique développée par l'artiste américain Louis Comfort Tiffany à partir de 1880. Perfectionnée au fil des années, cette technique permet d'obtenir des verres aux textures et couleurs d'une grande variété : verre strié, moucheté, peigné, bariolé, drapé, martelé, ondulé, à motif de feuillage ou de plume, *etc.*⁴⁵ Les vitraux de la villa Devold se

⁴² P. GREENHALGH, « Le culte de la nature », *op. cit.*, p. 57-59. Stephan TSCHUDI-MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, Aschehoug, 1956, p. 164-187.

⁴³ Mackay Hugh Baillie SCOTT, « The Decoration of the Suburban House », *The Studio*, vol. V, n° 25, avril 1895, p. 19.

⁴⁴ *Ver Sacrum*, n° 9, septembre 1898, p. 19 et p. 23. *Ibid.*, n° 8, août 1901, p. 150.

⁴⁵ Nina GRAY, « La palette de verres de Tiffany », dans Rosalind M. PEPALL (dir.), *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*, Montréal/Paris, Musée des beaux-arts de Montréal/Skira Flammarion, 2009, p. 106-110.

composent de verre strié martelé pour les sphères, et de verre non coloré martelé ou à motif de feuillage⁴⁶ qui permettent ainsi de faire entrer la lumière tout en préservant la vie privée de la propriétaire. Si nous ne disposons pas d'informations sur le lieu de fabrication de ces vitraux, l'utilisation de cette technique témoigne néanmoins de la diffusion des œuvres de Louis Comfort Tiffany en Norvège, notamment par l'intermédiaire du directeur de musée norvégien Jens Thiis, ardent défenseur de l'Art nouveau dans son pays. Celui-ci se rend plusieurs fois à Paris, dans la galerie du marchand d'art Siegfried Bing, dépositaire exclusif de Tiffany en Europe à partir de 1894⁴⁷, mais également à l'Exposition universelle de 1900 où il achète plusieurs pièces de l'entreprise américaine pour enrichir les collections du musée des arts décoratifs de Trondheim⁴⁸.

Des ornements inspirés par le patrimoine viking et médiéval

Dans sa quête identitaire, la Norvège se tourne vers son passé glorieux et ses traditions rurales⁴⁹. Plusieurs fouilles archéologiques et inventaires du patrimoine rural sont menés au cours du XIX^e siècle et fournissent de nombreux modèles dans l'élaboration d'un art national⁵⁰.

C'est ainsi que Hagbarth Schytte-Berg puise son inspiration dans l'histoire architecturale du pays pour mettre en valeur la composition des façades de la villa Devold. Le soubassement de la façade ouest décoré de pierres de granit gris fait référence aux techniques de construction traditionnelles en bois ou encore à l'architecture des forteresses médiévales. Ce matériau local est alors plébiscité par la majorité des architectes norvégiens pour des raisons tant esthétiques qu'économiques⁵¹. Alors que Gerhard Munthe considère la couleur comme un critère essentiel dans la création d'un art proprement norvégien⁵², l'architecte fait peindre les fenêtres et les portes extérieures de la villa en rouge (fig. 1), une couleur traditionnellement utilisée dans l'architecture rurale depuis les XVII^e-XVIII^e siècles⁵³.

⁴⁶ Le verre strié est un mélange aléatoire de plusieurs couleurs. Le relief du verre martelé ou à feuillage est imprimé sur la pâte de verre grâce au rouleau sculpté du laminoir. Voir *Ibid.*, p. 110-111.

⁴⁷ *Tiffany. L'objet d'Art*, hors-série n° 45, 2009, p. 65 et p. 67-68. Gabriel P. WEISBERG, Edwin BECKER et Evelyne POSSÉMÉ (dir.), *Les origines de l'Art nouveau: la maison Bing*, Amsterdam, Van Gogh museum/Fonds Mercator; Paris, Musée des Arts décoratifs, 2004, p. 89-93.

⁴⁸ Ole MÆHLE, *Jens Thiis. En kunstens forkjemper 1870-1970*, Oslo, Gyldendal, 1970, p. 118-120.

⁴⁹ B. M. LANE, *National Romanticism...*, *op. cit.*, p. 9-10 et p. 20-21.

⁵⁰ Gunnar BUGGE, *Les Églises en bois de Norvège*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, p. 57-58.

⁵¹ A. FARSTAD, « Fra nasjonsbygging... », *op. cit.*, p. 8.

⁵² J. KOKKIN, *Gerhard Munthe...*, *op. cit.*, p. 140-143.

⁵³ Ralph EDENHEIM, *The Red Houses*, Stockholm, Byggförlaget, 2015, p. 10-11.

Par ailleurs, plusieurs ornements de la villa trouvent leur origine dans le répertoire des périodes viking (793-950) et médiévale (960-1350), que ce soit dans l'architecture, l'art ou la littérature.

À l'extérieur, les corniches, les cheminées et plusieurs encadrements de fenêtre sont ornés de rubans entrelacés (fig. 1). La rampe de l'escalier qui mène à la véranda et les piliers du portail d'entrée présentent également ce même type de motif. Deux éléments décoratifs récurrents se dessinent parfois parmi ces entrelacs, celui du nœud (deux rubans croisés dans un cercle) et celui de la volute (un ruban enroulé sur lui-même) qui se termine souvent par un élément végétal. Sur les corniches, les entrelacs sont également associés au masque d'une créature fantastique aux yeux ronds et à la bouche ouverte qui n'est pas sans rappeler le bestiaire dessiné au même moment par l'architecte pour l'entrée de la Svaneapoteket (Pharmacie du Cygne). Ce motif des rubans entrelacés est caractéristique de l'art viking. Il fait d'abord partie de l'iconographie païenne qui décore les objets du quotidien en métal (bijoux, armes) ou en bois (bateaux, meubles). Puis, il est transposé dans l'architecture chrétienne lors de la christianisation de la Norvège à partir du x^e siècle⁵⁴. Il orne ainsi le portail de plusieurs *stavekirker* (églises en bois debout des xi^e-xiv^e siècles) sous la forme de rinceaux végétalisés qui, selon la doctrine chrétienne, évoqueraient la vigne du Christ⁵⁵. Des masques y sont parfois associés, à l'image de ceux décorant la *stavekirke* de Høre édiflée au xii^e siècle⁵⁶.

Le décor intérieur de la villa se compose également d'entrelacs au niveau des boiseries du salon et de la cheminée du hall (tablette, jambage et socle), rappelant ainsi les ornements extérieurs. Mais le décor le plus remarquable se situe dans la partie supérieure de la cheminée, ornée de deux serpents entrelacés (fig. 3), un animal récurrent dans l'art et les croyances vikings. En effet, ce motif païen ornait certains navires considérés comme de véritables serpents dotés de pouvoirs spirituels. La proue et la poupe en forme de volute conféraient à ces bateaux l'apparence de l'animal⁵⁷. Les serpents entrelacés se déploient ensuite de façon récurrente parmi les rinceaux de vigne sur les portails des *stavekirker*⁵⁸, représentant probablement la victoire du christianisme sur le paganisme⁵⁹. Enfin, dans la partie inférieure de la cheminée, le linteau est décoré de deux créatures affrontées dont les becs allongés se croisent dans un cercle central, formant ainsi le motif du nœud (fig. 3). Ce type de composition évoque à nouveau les portails des *stavekirker* dont la partie supérieure est généralement

⁵⁴ Peter ANKER, *L'Art scandinave*, vol. 1, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1969, p. 447-450.

⁵⁵ Erla BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian Stave Church Sculpture*, vol. 1, Oslo/Boston, Scandinavian University Press, 1999, p. 37.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ P. ANKER, *L'Art scandinave*, *op. cit.*, p. 93-94.

⁵⁸ E. BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian stave church...*, *op. cit.*, p. 37 et p. 40-41.

⁵⁹ P. ANKER, *L'Art scandinave*, *op. cit.*, p. 447-450.

décorée de dragons affrontés⁶⁰. Le bec allongé et courbé de ces créatures peut également faire référence aux dragons apotropaiques situés sur les toitures de ces églises médiévales.



Fig. 3 : détails des ornements de la cheminée du hall (à gauche) et de la rosace de plafond dans la salle à manger (en haut à droite). Vue du masque ornant le porche de la véranda (en bas à droite). Photographie : Laura Zeidler (Ålesund, juillet 2018).

Plusieurs ouvrages ont été publiés sur les bateaux vikings⁶¹ et les *stavekirker* médiévales⁶² et faisaient probablement partie de la bibliothèque de Hagbarth Schytte-Berg. Il est pourtant difficile d'établir les sources de référence avec précision. L'architecte propose en effet une interprétation personnelle de cet art historique dans le choix des motifs et des compositions qu'il revisite. À travers ces ornements, l'architecte propose un art *nouveau* qui s'inscrit dans la continuité culturelle et historique du pays. Sa démarche s'inscrit notamment dans la continuité de Owen Jones, puis de Christopher Dresser affirmant que l'ornement ne doit pas être une imitation servile du passé, mais le résultat d'une interprétation personnelle d'un motif par l'artiste, permettant la création de nouvelles formes et de nouvelles combinaisons⁶³. En Norvège, les membres du « Cercle de Lysaker », tels que Gerhard Munthe et l'historien de l'art Andreas Aubert, partagent cette idée et encouragent l'utilisation du principe de

⁶⁰ E. BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian stave church...*, *op. cit.*, p. 37 et p. 40-41.

⁶¹ B. M. LANE, *National romanticism...*, *op. cit.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 27-28. G. BUGGE, *Les Églises en bois...*, *op. cit.*, p. 58.

⁶³ Natalia EVSEVA, « Henrik Bull, Application of the ancient Nordic motifs in the ornamentation of the Historical Museum and their stylisation according to Art Nouveau principles », mémoire de Master en histoire de l'art, Université d'Oslo, 2011, p. 6-7.

stylisation dans la création de ce nouvel art national⁶⁴. Lorsqu'il vivait à Christiania (Oslo) entre 1895 et 1904, Hagbarth Schytte-Berg a également pu s'inspirer des premières réalisations Art nouveau de l'architecte Henrik Bull, tel que le Musée historique (1897-1902), dont les motifs décoratifs puisaient déjà leurs modèles dans les répertoires viking et médiéval⁶⁵.

Les façades de la villa sont également ornées de deux masques stylisés (fig. 3), situés au-dessus du porche de la véranda (côté ouest) et de la fenêtre du bureau (côté sud). On devine deux yeux, un nez long et une bouche béante, des caractéristiques qui confirment l'hypothèse d'un masque de troll formulée par l'historien de l'art David Aasen Sandved il y a quelques années⁶⁶. La source d'inspiration réside très probablement dans les contes populaires⁶⁷ et leurs illustrations qui connaissent alors un grand succès. Ces derniers décrivent, en effet, un géant monstrueux, laid et glouton, doté d'une bouche imposante, d'un nez long, de yeux immenses et brillants. Le choix de ce motif peut s'expliquer par la symbolique qui y est attachée. D'abord, la tête du troll constitue sa source de vie et lui assure sa résurrection. Puis, le troll est une créature associée à la nature, vivant dans les montagnes et les mers⁶⁸ et pouvant être pétrifiée par les rayons du soleil⁶⁹. Ce motif du « troll pétrifié », associé à la renaissance et à la nature, semble dès lors correspondre parfaitement aux circonstances de reconstruction de la ville d'Ålesund.

On retrouve également cette figure à l'intérieur de la villa. Sur les pommeaux de l'escalier principal, le troll présente les mêmes caractéristiques mais dans un style plus géométrique. Les rosaces de plafond de la salle à manger et du salon montrent, quant à eux, des visages de trolls moins stylisés (fig. 3). Les yeux clos, ces derniers sont envahis par les branches souples d'un chêne faisant ainsi corps avec la nature. Ces visages présentent d'ailleurs quelques similitudes avec l'un des masques dessinés par Henrik Bull pour le Musée historique de Christiania (Oslo)⁷⁰. Les variantes de ce motif proposées par Hagbarth Schytte-Berg témoignent ainsi de l'engouement de la société norvégienne de l'époque pour la figure du troll dans tous les domaines de la vie

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7-8 ; J. KOKKIN, *Gerhard Munthe...*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵ N. EVSEVA, « Henrik Bull... », *op. cit.*, p. 37-39.

⁶⁶ David Aasen SANDVED, « Hagbarth Schytte-Berg. Art Nouveau-Scandinavian Style », *Coup de fouet*, n° 6, 2005, p. 33, en ligne : <http://www.artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/6_limelight.pdf>.

⁶⁷ On peut notamment citer *Norske folkeeventyr (Contes populaires norvégiens)* publié en 1841 par Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe. Voir B. M. LANE, *National romanticism...*, *op. cit.*, p. 28-31.

⁶⁸ Virginie AMILIEN, *Le troll et autres créatures surnaturelles dans les contes populaires norvégiens*, Paris, Berg international, 1996, p. 45-59.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85-92, p. 253.

⁷⁰ Stephan TŠCHUDI-MADSEN, *Henrik Bull*, Oslo, Universitetsforlaget, 1983, p. 13. N. EVSEVA, « Henrik Bull... », *op. cit.*, p. 61.

quotidienne (architecture, musique, théâtre, arts décoratifs et littérature)⁷¹. Le troll stimule également l'imagination d'autres architectes, devenant une figure récurrente dans l'architecture d'Ålesund.

Pour conclure, l'utilisation du concept d'art total a permis à l'architecte Hagbarth Schytte-Berg de donner naissance à sa propre version de la maison idéale, répondant aux exigences d'une villa bourgeoise, moderne et nationale, mais également harmonieuse.

La villa s'inscrit en effet dans un mode de vie bourgeois traditionnel (organisation spatiale classique, aménagement fonctionnel et papier-cuir historiciste) qui correspond au mode de vie de la commanditaire. Elle reprend également des idéaux (art total, hygiénisme, mobilier architectural) et des esthétiques associés à l'Art nouveau (composition architecturale sobre et variée, stylisation des ornements), tout en intégrant des ornements inspirés du répertoire historique national (entrelacs et figure du troll).

Malgré l'emploi de styles, techniques et sources d'inspiration variés, l'architecte réussit à créer un ensemble cohérent. Il unifie l'intérieur et l'extérieur de la villa autour d'une esthétique simple et sobre (traitement des façades extérieures et stylisation des ornements) conforme à la tradition vernaculaire, mais inspirée par l'architecture moderne européenne. Puis il harmonise le décor en imposant deux thèmes principaux partagés à la fois par l'Art nouveau et l'art national, à savoir la nature et l'histoire. Dans ce programme, l'architecte apporte néanmoins une touche d'originalité grâce à une interprétation personnelle des ornements vikings et médiévaux, l'emploi de la couleur rouge et de la pierre de granit local. La mise en pratique du concept d'art total révèle ainsi l'importance du rôle de l'architecte dans la coordination des différentes productions et sources d'inspiration selon une vision globale cohérente de l'œuvre réalisée. Ce mélange harmonieux entre tradition et modernité, entre influences européenne et nationale, a été érigé en modèle dès son époque par l'architecte Henrik Nissen⁷² et fait aujourd'hui de la villa Devold l'un des exemples les plus caractéristiques de l'Art nouveau norvégien⁷³.

⁷¹ V. AMILIEN, *Le troll et autres créatures...*, *op. cit.*, p. 12.

⁷² A. FARSTAD, *Apothekergaarden...*, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ O. BROCHMANN, *Bygget i Norge...*, *op. cit.*, p. 78.

I. DOSSIER : L'ARCHITECTURE ET SON DÉCOR UNE CERTAINE IDÉE D'UN ART TOTAL EN EUROPE

Présentation

Hervé Doucet

*L'architecte et le tissu ou comment le décor textile a participé
à la notion d'unité décorative dans les intérieurs au XVIII^e siècle*

Aziza Gril-Mariotte

*Le jardin arboré : un écrin pour l'immeuble, à travers
des exemples en Alsace*

Cécile Modanese

*Une alternative à l'enseignement académique. La formation
aux métiers de l'architecture dans les écoles des faubourgs
bruxellois dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*

Daniela N. Prina

L'art total en Norvège : l'exemple de la villa Devold (1905-1907)

Laura Zeitler

*Le catalogue de meubles d'Adolf Loos : entre réemploi et nouvel
agencement*

Cécile Poulot

L'atelier milanais d'Eugenio Quarti entre artisanat et industrie

Paola Cordera

*L'architecte d'intérieur des Trente Glorieuses : un décorateur
qui ne décore plus ? Figures et discours exemplaires à la Société
des artistes décorateurs (1953-1969)*

Béatrice Grondin

II. AUTOUR D'UNE SOURCE

*Le dossier photographique de la société Maurice Dufrene et C^{ie}
(1912-1921), 22 rue Bayard, Paris*

Jérémié Cerman

III. VARIA

*Regard sur les collections orientales des bibliothèques universitaires
de Strasbourg acquises après 1918*

Claude Lorentz

*Aux portes de la nation. Une histoire par en bas
de la frontière franco-allemande (1871-1914)*

Benoît Vaillot

