

BRUXELLES PATRIMOINES

be style
be heritage
be .brussels 

Numéro spécial
Journées du Patrimoine
Région de Bruxelles-Capitale
Septembre 2016 | N° 19-20

Dossier RECYCLAGE DES STYLES

DOSSIER

DU *STILUS* À LA PLUME ... DU CHAPEAU

QUELQUES
RÉFLEXIONS SUR LA
NOTION DE STYLE

CLAUDINE HOUBART

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE,
GROUPE DE RECHERCHE EN HISTOIRE, THÉORIE
ET CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE DE L'ÉPOQUE
CONTEMPORAINE

Vue de la rue Montagne du Parc vers
la rue Royale (P. Dumont, 2016 © SPRB).

QU'IL RENVOIE À UN MAÎTRE, UNE ÉPOQUE, UNE CIVILISATION, UN SOUVERAIN, UN RÉGIME, QU'IL SOIT LOCAL, RÉGIONAL OU INTERNATIONAL, LE STYLE N'EST EN RÉALITÉ QU'UNE CONSTRUCTION CULTURELLE A POSTERIORI, APPARTENANT À UN TEMPS ET UN LIEU. Au cours des deux derniers siècles, la création architecturale, dans ses expressions des plus traditionnelles aux plus novatrices, s'est accompagnée, pour les raisons les plus diverses, d'un recyclage des styles. Cet article s'emploie à retracer la perception de la notion de « style » depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

Omniprésente au sein du discours esthétique depuis la Renaissance, la notion de style est aujourd'hui largement bannie de l'argumentaire des architectes comme des études des historiens de l'architecture. Alors que les premiers, après avoir rejeté, il y a un siècle, la notion comme synonyme d'ornement et donc, de superflu, relèguent aujourd'hui la résurgence postmoderne des langages du passé au rang de simple anecdote ou de fantaisie réactionnaire, les seconds reconnaissent l'inopérance du concept face à l'extension de l'objet de leurs études incluant désormais nombre d'éléments inclassables au sein d'anciennes catégories établies selon des critères visuels dépassés par des approches plus matérielles, culturelles ou politiques.

Plus encore, pour reprendre les mots de Susan Sontag, « *the visibility of styles is itself a product of historical consciousness* »¹. Alors que jusqu'aux années 1960, le style était

resté pour nombre d'historiens de l'art, « *eine der undiskutierten Selbstverständlichkeiten, von denen das historische Bewusstsein lebt* »², ou, à tout le moins, « *an indispensable historical tool; (...) more essential to the history of art than to any other historical discipline* »³, l'émergence de la postmodernité et l'abandon d'une vision évolutive et continuiste de l'histoire de l'art mit à mal ce concept dès la décennie suivante, avec l'appui du structuralisme permettant de penser l'histoire non plus en termes de cohérence stylistique, mais de rapports entre unités hétérogènes⁴.

C'est ainsi qu'en 1983, dans une synthèse magistrale consacrée au destin de la notion de style, Willibald Sauerländer s'éloignait de ce qu'il nommait « *this devout innocence* » consistant à considérer la notion comme allant de soi pour en faire « *the mirror which makes all the buildings, the statues, the images of the past accessible to aesthetic histori-*



Fig. 1
Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Page de titre de la première édition, Dresden, 1764 (© Universitätsbibliothek Heidelberg).

cism » et en lui reprochant de détacher de ces bâtiments, statues et images « *what may have been their original message and function and above all their inherent conflicts (...) reducing them to patterns, samples, to the aesthetic irreality of the labelled mirror image* »⁵. Face à la difficulté de concilier la diversité, l'histoire et les intentions propres à chacun de leurs objets d'études avec une norme

stylistique qui, lorsqu'elle ne remet pas en question leur originalité ou leur représentativité, est elle-même mise en cause par des exceptions ou intermédiaires devenus légion – les multiples « styles de transition » en sont un bon exemple –, les historiens de l'architecture regardent aujourd'hui la notion de style avec « *a healthy dollop of scepticism* » et, lorsqu'ils l'emploient encore, en font une « *a 'soft' rule* » plutôt qu'un étalon⁶. Est-ce à dire que consacrer les journées bruxelloises du patrimoine au « recyclage des styles » est un anachronisme ?

Par-delà le fait que l'événement vise un grand public à juste titre peu soucieux des débats méthodologiques agitant le monde académique et pour lequel la notion de style reste un moyen d'accès efficace à la complexité de l'histoire de l'environnement bâti, parler de « recyclage des styles » s'avère, au contraire, un angle d'approche particulièrement stimulant lorsque l'on vise le patrimoine des XIX^e et XX^e siècles. En effet, si la notion de style demande à être réévaluée pour la construction contemporaine de l'histoire de l'environnement, l'existence de styles définis dans le chef des architectes-recycleurs des deux derniers siècles est en revanche indubitable, et tenter de saisir non seulement la construction de leur référent et les intentions qui la sous-tendent, mais également, le mode de recyclage de ce(s) modèle(s) stylistique(s) ou même, les raisons avancées pour le ou les rejeter, offre aux historiens de l'architecture des champs d'investigation qui pour n'être pas vierges, n'en sont pas moins prometteurs.

Bien que l'application au domaine des beaux-arts de la notion de style, issue du domaine littéraire, remonte à la Renaissance, il n'est pas fortuit que la dimension *a posteriori* taxinomique du concept n'apparaisse que dans

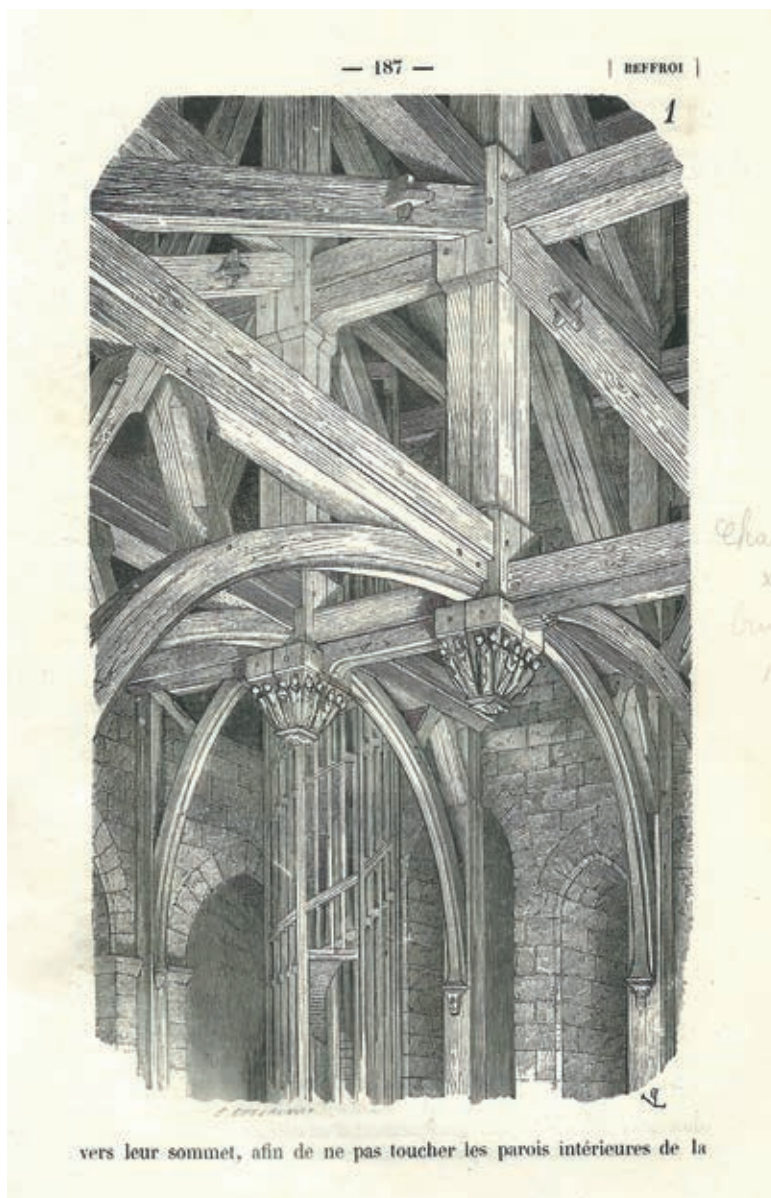


Fig. 2

Ancienne tour de la cathédrale de Chartres, XIV^e siècle, vue de la charpente. Extrait de VIOLLET-LE-DUC, E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, II, 1875, p. 187.

la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec les travaux de Johan Joachim Winckelmann, au moment même où éclot le néoclassicisme : partant du principe que « l'objet d'une histoire raisonnée de l'art est de remonter jusqu'à son origine, d'en suivre les progrès et les variations jusqu'à sa perfection, et d'en marquer la décadence et la chute jusqu'à son extinction », et que cette histoire doit « faire connaître les différents styles

et les divers caractères des peuples, des temps et des artistes »⁷ (fig. 1), Winckelmann considère également que « le seul moyen que nous ayons d'être grands, voire inimitables si c'est possible, est d'imiter les Anciens »⁸. La notion de style se constitue donc, dans le domaine des beaux-arts, à la fois comme une manière de donner sens à une histoire dont seuls subsistent des fragments – l'histoire de l'art doit, selon Winckelmann,

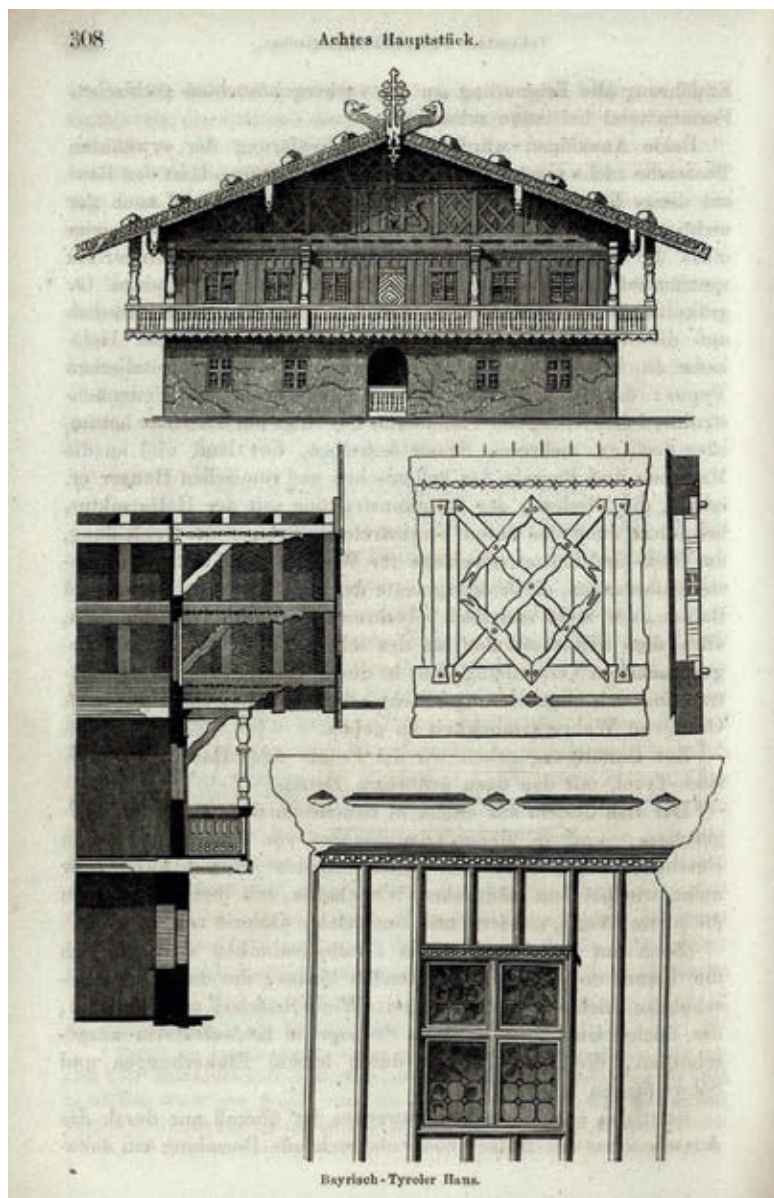


Fig. 3

Maison du Tyrol bavarois. Extrait de SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bruckmann, Munich, 1878, II, p. 294 (© Universitätsbibliothek Heidelberg).

«constater les faits, autant qu'il est possible, par des monuments de l'antiquité parvenus jusques à nous»⁹-, mais aussi comme un répertoire sur lequel fonder un art «grand», «inimitable» – un comble pour une imitation.

Au cours du XIX^e siècle, obsédé par la classification qui envahit tous les domaines, depuis les sciences naturelles jusqu'à la sociologie en passant par la médecine¹⁰, le travail

entrepris par Winckelmann – «un vaste cadre dont il a laissé un grand nombre de compartiments à remplir par ses successeurs», selon Quatremère de Quincy¹¹ – se poursuit en accéléré, dépassant les limites de l'art antique pour s'intéresser, en parallèle, à l'art médiéval. Bien qu'il eût été, selon lui, «plus vrai» d'utiliser le terme «formes», Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc définit, dans son *Dictionnaire raisonné*, les

styles comme «les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques»¹² et se félicite de l'attitude nouvelle de son temps face au passé: analyser les productions passées, les classer, les inscrire dans la marche de l'histoire permet de ne pas reproduire les erreurs commises «avant que l'étude des styles fût poussée à ses dernières limites (...) et qu'on donnait une date fautive à des fragments que l'on eût dû considérer comme des interpolations dans un texte»¹³. Par-delà son rôle taxinomique, le style devient un instrument au service de la restauration monumentale: «chaque édifice ou chaque partie d'édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient»¹⁴, style que l'on peut déduire, comme le faisait Georges Cuvier dans le domaine de l'anatomie comparée, de l'observation des fragments conservés¹⁵. En outre, envisagé dans une perspective rationaliste, le style dépasse l'apparence pour s'étendre à la structure et désigne des catégories variant non plus seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace: comme chaque «période de l'art», chaque province française possède «un style qui lui appartient, une école dont il faut connaître les principes et les moyens pratiques»¹⁶ (fig. 2).

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le style comme instrument de taxinomie, de création et de restauration occupe l'essentiel des débats architecturaux, qu'ils soient théoriques ou pratiques. En théorie, qu'il soit considéré comme une esthétique pratique, dans la perspective matérialiste de Gottfried Semper¹⁷ (fig. 3) ou comme résultat d'une pulsion immanente, d'un «*Kunstwollen*» (vouloir artistique) propre à une époque et un lieu, par les formalistes¹⁸, il permet d'écrire une «*Kunstgeschichte ohne Namen*» (histoire de l'art sans nom) même si persiste en parallèle, dans la tradition de la Renaissance et en lien avec

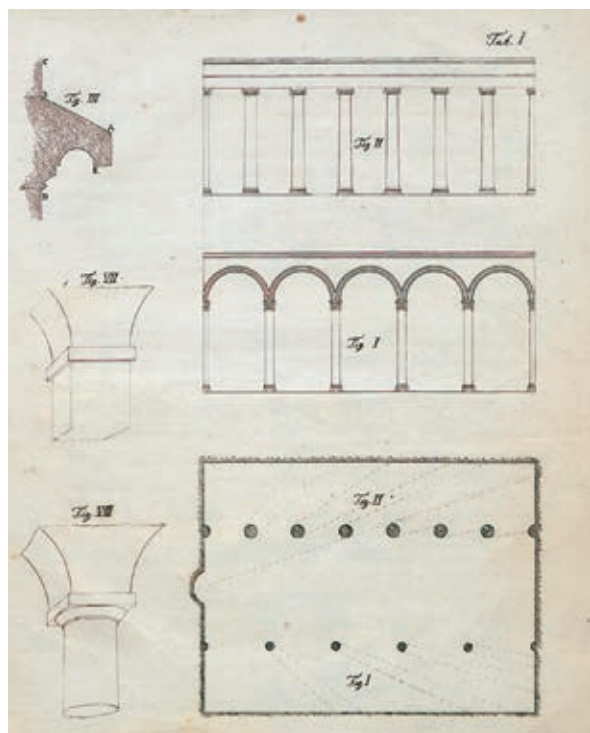


Fig. 4
Colonnades sous entablement et sous arcade.
Extrait de HÜBSCH, H., *In welchem Style sollen wir bauen?*,
Karlsruhe, 1828, pl.1 (© Universitätsbibliothek Heidelberg).

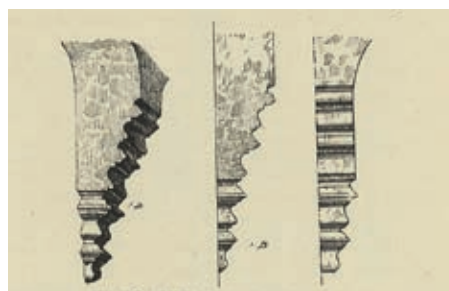


Fig. 5
Le style belge et hollandais : console à Bruxelles.
Extrait de BARBEROT, E., *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, t. II, Librairie polytechnique, Paris, 1891, p. 314.

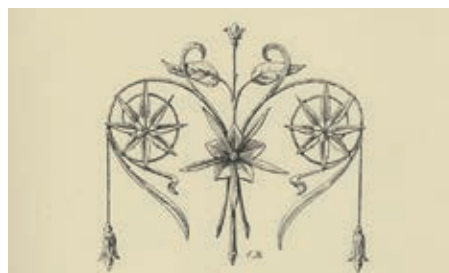


Fig. 6
Flore ornementale. Extrait de BARBEROT, E.,
Histoire des styles d'architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, t. II,
Librairie polytechnique, Paris, 1891, p. 209.

le domaine littéraire, une vision du style comme expression du génie individuel¹⁹. En pratique, le style se voit chargé de significations politiques, idéologiques ou religieuses et suscite de houleux débats relayés par les revues spécialisées, qui ressassent l'interrogation de Heinrich Hübsch : «*In welchem Style sollen wir bauen ?*»²⁰ (fig. 4), avant de se voir progressivement dépouillé de signification pour devenir, avec l'éclectisme, un répertoire de formes dont l'adoption ou l'agencement est dicté par le « caractère » souhaité, l'harmonie des formes ou le programme. Rejoints non seulement par la Renaissance et le roman et leurs variantes régionales, mais aussi par des sources d'inspiration « exotique » glanées dans l'art des colonies ou au gré des missions archéologiques, les styles classique et gothique se réduisent peu à peu à des motifs

susceptibles d'être combinés dans un assemblage éclectique, en dehors de leur cadre de référence.

En 1891, Étienne Barberot, dans son *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours* livre une analyse détaillée des styles égyptien, assyro-babylonien, phénicien, hébreu, hindou, chinois, japonais, grec, étrusque, romain, latin, byzantin, arabe, roman, ogival, mudejar, Louis XII, Renaissance italienne, Renaissance française, Renaissance allemande, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Empire, celtique, gallo-romain, celtico-scandinave, mexicain, péruvien, russe, roumain, vénitien, suisse et, enfin, belge et hollandais (fig. 5). Tout en évitant les époques de transition, « trop vagues pour être clairement présentées en peu de lignes, et qui

auraient l'inconvénient de rendre plus difficile la démarcation très nette qu'[il veut] obtenir », il définit son ouvrage comme « un livre dessiné », « aussi peu archéologique qu'il sera possible et assez clair et précis pour être utile à tous »²¹. Outre les architectes et les historiens, la notion de style se met à la portée des amateurs et des maîtres d'ouvrage à la recherche d'inspiration. Face à la question délicate de savoir si son époque a un style en propre, partant du principe que pour l'architecture, le style peut se « dédoubler » en deux parties distinctes, le système constructif, lui-même dépendant de la géométrie et des matériaux, et le décor, Barberot déplore qu'en matière de géométrie, « il sera bien difficile, étant donné que tout a été utilisé par nos pères, de trouver une nouvelle figure géométrique non encore connue qui



Fig. 7
 Détail de l'intérieur de la villa Hvitträsk (Finlande), par Herman Gesellius, Armas Lindgren et Eliel Saarinen, 1901-1903 (photo Lars Hallén © The Museum of Finnish Architecture).

constitue 'notre style', même s'il remarque que récemment, «une pléiade de savants et d'artistes, réagissant contre la manie de tout puiser à Rome, ont courageusement ramené nos regards vers notre passé national»²². En revanche, bien qu'il soit d'avis «qu'on ne canonise prudemment un saint qu'après sa mort, de même on fera bien de ne définir 'notre style' que quand nous ne serons plus là», il place toute sa confiance dans les innovations en termes de matériaux, qui sont «les plus puissants motifs constitutifs d'un style», ainsi que dans de nouvelles tendances décoratives comme la «flore ornementale», développée par Victor Rupprich-Robert²³ (fig. 6).

Malgré la diversité de ses formes, l'Art nouveau, clairement anticipé par ces propos, fut-il un style? Les appellations de «style moderne», «moderne style» et même «style nouille» qui accompagnèrent sa fortune le suggèrent, tout comme les mots de Paul Greenhalgh, directeur de recherche au Victoria & Albert Museum qui considérait, à l'occasion d'une grande exposition rétrospective en l'an 2000 que «*seldom in the history of art has there been a more dramatic, innovative, and controversial style than Art nouveau*»²⁴. Selon lui, trois «thèmes» liaient entre elles des productions qui, pour être circonscrites dans le temps, ne l'étaient pas dans l'espace mais avaient le point commun de

rechercher la nouveauté: la nature, le symbolisme et «*the alternative use of history*» (l'usage alternatif de l'histoire). Essentiel, le terme «alternatif» marque la frontière entre Art nouveau et éclectisme: la nature et la diversité des sources persistent, mais leur usage, en d'autres termes, leur mode de recyclage ou, pour emprunter un terme à la critique littéraire, la relation d'intertextualité subit un glissement pour prendre ses distances avec la littéralité des styles historiques.

Faire appel à la critique littéraire pour comprendre ce glissement n'est que logique, si l'on se souvient que le terme «style», dérivé de l'antique *stilus* avec lequel les anciens

gravaient leurs textes sur des tablettes de cire, a d'abord désigné, par métonymie, la façon d'écrire et la rhétorique –notre «plume»– puis, à la Renaissance seulement, la «manière» propre, individuelle, d'artistes singuliers²⁵. Comme l'illustre le numéro des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* consacré en 2008 par Bruno Reichlin à «l'intertextualité à l'œuvre» chez Le Corbusier²⁶, la notion d'intertexte, remontant aux années 1960, s'avère particulièrement éclairante dans le champ architectural. Telle qu'elle est redéfinie en 1982 par Gérard Genette, l'intertextualité désigne «la présence effective d'un texte dans un autre» et est l'une des formes de la transtextualité, englobant plus largement «tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes»²⁷. Transposées à la relation entre objets architecturaux et même, entre styles, ces notions mettent en lumière des pratiques qui, pour toutes relever du recyclage, diffèrent par leurs priorités et leurs enjeux. Partant de la théorie de Genette, Annick Bouillaguet a démontré, dans une thèse consacrée à Marcel Proust, que les relations d'intertextualité pouvaient être catégorisées en croisant les notions de «littéral» et d'«explicite». C'est ainsi que la citation comme forme d'intertextualité s'illustre par sa littéralité –tout comme le plagiat, qui ne s'en différencie que par son caractère non explicite–; dans le champ architectural, il semble bien que la plupart des emprunts opérés par les néo-styles et l'éclectisme relèvent de cette catégorie²⁸. En revanche, l'«usage alternatif de l'histoire» par l'Art nouveau nous semble relever davantage de l'emprunt non littéral, parfois explicite (Genette parle alors de référence), et parfois moins, de l'ordre de l'allusion²⁹. Greenhalgh parle en effet, dans le chef des artistes à la

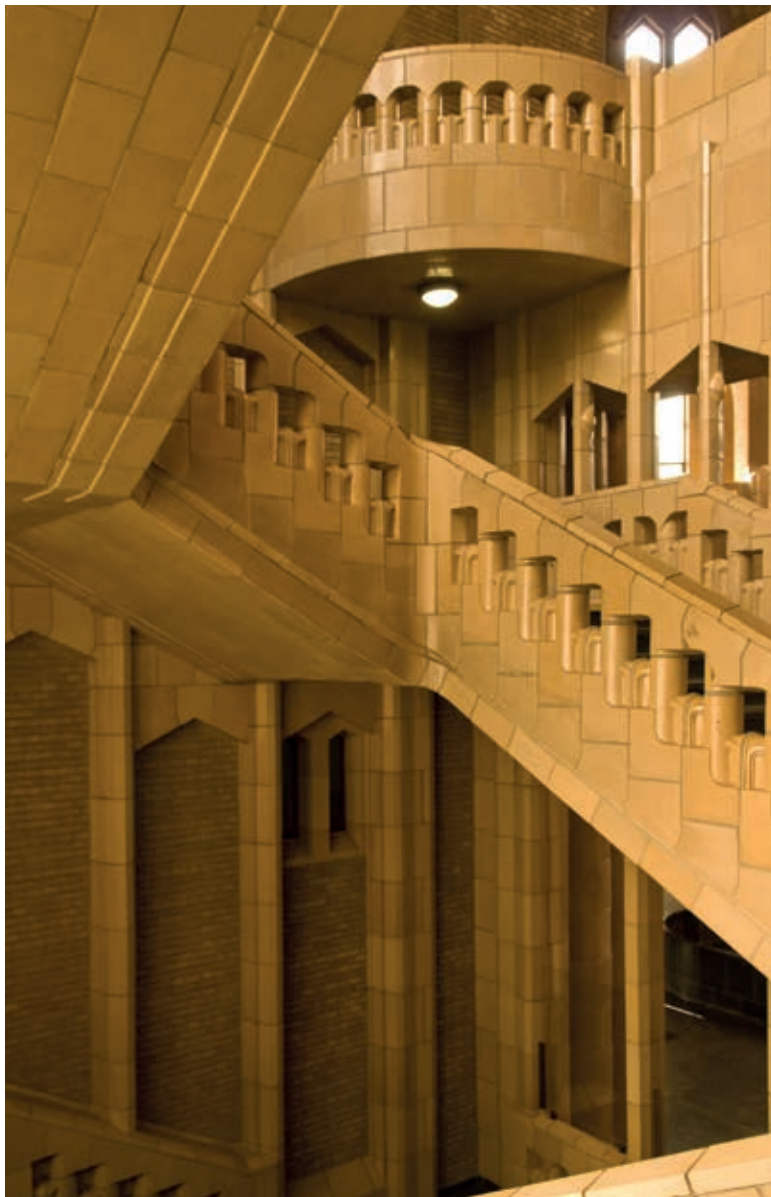


Fig. 8

Détail d'un escalier de la basilique de Koekelberg, par Albert Van huffel (A. de Ville de Goyet, 2010 © SPRB).

recherche de nouveauté au tournant du XX^e siècle, d'un «*pillaging of the history of style in and outside Europe, trying to locate imagery that seemed appropriate of the creation of modernity*»³⁰; plus que la lettre de l'art japonais, celtique ou rococo, ces artistes retiennent l'esprit, la ligne, la sensualité ou l'expressivité (fig. 7). Bien qu'il s'apparente à un «retour à l'ordre» s'opposant aux

avant-gardes, l'Art Déco ne fera pas autre chose lorsqu'il puisera au sein d'un répertoire de formes en perpétuelle croissance, tout en s'interdisant formellement les reproductions, imitations et contrefaçons des styles anciens: «pour les décorateurs des années 1920, ce langage visuel avait probablement moins à voir avec la spécificité culturelle des 'formes anciennes' –égyptienne, mycénienne,

chinoise et maya-, qu'avec la géométrie»³¹ (fig. 8).

Bien qu'ils n'aient de cesse que de vilipender l'ornement, étroitement associé au style par les tenants comme par les détracteurs de l'éclectisme, la notion de style est pourtant récupérée par les modernistes du début du XX^e siècle. En 1908, en réponse à la question récurrente de la création d'un style propre à son époque, Adolf Loos mesure la grandeur de cette époque à son incapacité à produire un nouvel ornement³², ce que confirmera Le Corbusier en déclarant que «l'architecture n'a rien à voir avec les styles. Les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus»³³. L'absence d'«ornement appliqué arbitraire» sera effectivement l'un des principes fondamentaux du «style international» (fig. 9). Dans le chef des inventeurs du terme, Philip Johnson et Henry Russel Hitchcock, parler de «style» n'est pas innocent, mais le style – et non plus les styles – est entendu non plus comme décor, mais comme principe vital, comme un «*frame of potential growth*» plutôt qu'un «*fixed and crushing mould*». Alors qu'elle «*began to degenerate when the revivals de-stroyed the disciplines of the Baroque*», la notion de style redevient dès lors «*real and fertile*»: «*a sigle new style has come into existence*». Le style international ne sonne pourtant pas le glas du recyclage des styles, et lui-même ne s'en garde d'ailleurs pas tout à fait: «*In the handling of the problems of structure it is related to the Gothic, in the handling of the problems of design it is more akin to the classical*», même si «*in the prééminence given to the handling of function it is distinguished from both*»³⁴.

Mais des emprunts plus littéraux



Fig. 9

Vue de l'Exposition internationale d'architecture moderne en février-mars 1932 au MoMA [The Museum of Modern Art Archives, IN15.1. © 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence].



Fig. 10

Immeuble Marquis, André Jacqmain (Atelier d'architecture de Genval), Bruxelles, 1985-1990 (Ch. Bastin et J. Evrard, 2008 © SPRB).

subsistent tout au long du XX^e siècle, et le concept de transtextualité reste opératoire pour aborder le régionalisme comme le postmodernisme. L'un comme l'autre sont pourtant complexes, et examiner les relations transtextuelles qui y sont à l'œuvre demanderait une étude à part entière. Puisqu'il désigne des courants qui, pour avoir en commun de puiser leur vocabulaire au

sein des «styles vernaculaires», le régionalisme peut adopter des modes d'intertextualité variant de la plus évidente littéralité, dans ses expressions les plus traditionalistes, à la référence ou l'allusion la plus subtile, lorsqu'il se fait critique. Mais dans tous les cas, le «registre sérieux» qui caractérise ses emprunts et la volonté sincère de continuité dont ils témoignent

les différencient de la frange des approches post-modernistes faisant usage des styles du passé et qui relèvent davantage de l'ironie ou de la parodie que du pastiche ou de la citation³⁵. Comme le souligne Caroline Guibet-Lafaye, ce goût pour l'incongru, le cocasse, la juxtaposition disparate « fait violence à l'intégrité historique sur laquelle l'histoire de l'art moderniste repose, ainsi qu'au concept moderniste d'originalité. (...) La postmodernité, abandonnant le critère du style, ébranle les principes même de l'histoire moderniste de l'art »³⁶ (fig. 10).

Sérieux ou ironique, littéral ou allusif, politique ou décoratif, le recyclage des styles a accompagné la création architecturale des deux derniers siècles dans ses expressions des plus traditionnelles aux plus novatrices. Rassembler dans un même volume des études portant sur l'historicisme et l'éclectisme du XIX^e siècle, l'Art nouveau, l'Art Déco, le régionalisme et le postmodernisme, ne peut que stimuler les lectures transversales d'un phénomène dont les enjeux dépassent de loin la simple catégorisation et l'historicisme pour questionner les pratiques et politiques architecturales, le processus de création et le rapport au passé et qui, envisagé dans une perspective interdisciplinaire, réserve encore de stimulantes perspectives pour la recherche.

NOTES

1. BIVORT, J.-B., *Loi communale expliquée et interprétée*, 2^e édition, Bruxelles, 1844, p. XII.
2. SONTAG, S., « On style [1962] », in GAGE, M. F., *Aesthetic theory: essential texts for architecture and design*, W. W. Norton & Company, New-York, 2011, p. 229. « la visibilité des styles est elle-même un produit de la conscience historique ».
3. GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. Auflage, Tübingen, Mohr, 1965, p. 466. « un concept indiscutable, qui va de soi, sur lequel notre conscience historique se base ».
4. ACKERMAN, J. S., « A Theory of Style », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 3, printemps 1962, p. 227. « un outil historique indispensable, (...) plus essentiel pour l'histoire de l'art que pour toute autre discipline ».
5. GUIBET-LAFAYE, C., *Esthétiques de la postmodernité*, Centre Normes, Sociétés, Philosophies, Paris, 2000, p. 4. SAUERLÄNDER, W., « From Stilus to style: reflections on the fate of a notion », in *Art History*, VI, 3, Sept. 1983, p. 253-270. « innocence dévote » ; « le miroir qui rend tous les bâtiments, les statues, les images du passé accessibles à l'historicisme esthétique » ; « détacher de ces bâtiments, statues et images ce qui peut avoir été leur message et leur fonction originels et surtout, leurs conflits internes (...), en les réduisant à des motifs, des échantillons, à l'irréalité esthétique du reflet catalogué ».
6. LEACH, A., *What is architectural history?*, Polity, Cambridge, 2010, p. 44-52. « une bonne et saine dose de scepticisme » ; « règle souple ».
7. WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduite de l'allemand par M. Huber, t. I, Breitkopf, Leipzig, 1781, II.
8. WINCKELMANN, J. J., *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Aubier, Paris, 1954, p. 95.
9. WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, II. *op. cit.*
10. FUREIX, E., JARRIGE, F., *La modernité désenchantée : relire l'histoire du XIX^e siècle français*, La Découverte, Paris, 2015, p. 179.
11. QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C., *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Édouard Pommier, Paris, 1989 [1796], p. 103.
12. VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X^e au XVI^e siècle*, VIII, B. Bance, Paris, 1866, p. 474.
13. Idem, p. 15.
14. Idem, p. 22.
15. Sur le parallèle entre G. Cuvier et E.-E. Viollet-le-Duc, voir BARIDON, L., *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, L'Harmattan, Paris, 1996.
16. VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Dictionnaire raisonné, op. cit.*, VIII, p. 23.
17. SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Friedrich Bruchmann's Verlag, Munich, 1863.
18. RIEGL, A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, G. Siemens, Berlin, 1893.
19. Cette dichotomie sera formulée en 1915 par Heinrich Wölfflin sous le nom de « double racine du style » [WÖLFFLIN, H., *Principles of Art History: the problem of the development of style in later art*, Dover Publications, Londres, 1932 et reprise par Richard Wollheim, distinguant « style général » et « style individuel » [WOLLHEIM, R., « Pictorial Style: Two views », in LANG, B., *The concept of style*, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 129-145.
20. HERRMANN, W., *In what style should we build? The German debate on architectural style*, *The Getty Centre for the History of Arts and the Humanities*, Santa Monica, 1992, p. 63-102. « Dans quel style devons-nous construire? »
21. BARBEROT, E., *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, t. II, Librairie polytechnique, Paris, 1891, III.
22. Idem, t. II, p. 206.
23. Idem, t. II, p. 207-208.
24. GREENHALGH, P., « Art nouveau 1890-1914 », *Antiques*, CLVII, 4, Avril 2000, p. 619. « rarement dans l'histoire, il y avait eu un style plus spectaculaire, innovant et controversé que l'Art nouveau ».
25. SAUERLÄNDER, W., *op. cit.*, p. 254-255.
26. N° 22-23, février 2008.

27. ESCOLA, M., « Les relations transtextuelles selon G. Genette », *Fabula. La recherche en littérature*, 2003, http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette.
28. Des exceptions existent, comme les œuvres de Claude-Nicolas Ledoux et Étienne-Louis Boullée au sein du néoclassicisme.
29. GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1992 et BOUILLAGUET, A., *La pratique intertextuelle de Marcel Proust dans « À la recherche du temps perdu » : les domaines de l'emprunt*, 1988, cités par de BIASI, P.-M., « Théorie de l'intertextualité », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>.
30. GREENHALGH, P., *op. cit.*, p. 623. « pillage de l'histoire des styles en Europe et en-dehors, cherchant à localiser des images semblant appropriées pour la création de la modernité ».
31. FRAYLING, C., « Egyptomanie », in BENTON, C., BENTON, T., WOOD, G., *L'Art déco dans le monde*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2003, p. 41.
32. LOOS, A., « Ornament und Verbrechen », in GLÜCK, F., *Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Herold, Vienne-Munich, 1962, p. 278.
33. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, nouv. éd. rev. et augm., G. Crès et C^{ie}, Paris, 1929, p. 15, 25.
34. « cadre de croissance potentielle » ; « moule rigide et contraignant » ; « avait commencé à dégénérer lorsque les revivals avaient détruit les règles du baroque » ; « réelle et fertile » : « un style nouveau et unique est né » ; « par son traitement des problèmes de structure, il s'apparente au gothique, et par son traitement des problèmes de composition, il se rapproche du classique » ; « il se distingue de ces deux styles en ce qu'il donne la prééminence au traitement de la fonction ». HITCHCOCK, H. R., JOHNSON, P., *The International Style*, Norton & Company, New-York, 1995, p. 34-36.
35. Parmi les formes de transtextualité, G. Genette appelle hypertextualité la « relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation », et y range la parodie et le pastiche. ESCOLA, M., « Les relations transtextuelles... », *op. cit.*
36. GUIBET-LAFAYE, C., *op. cit.*, p. 15.

.....
**From the stylus to the feather...
 in one's cap. Some thoughts on
 the notion of style**

Omnipresent in any aesthetics discussion since the Renaissance, the notion of style has, today, been largely banished from the arguments of architects as well as from the studies of architectural historians. While the former, after having rejected one century ago, the notion as being synonymous with decoration and, therefore, superfluous, today they relegate the postmodern resurgence in languages of the past to the rank of simple anecdote or reactionary whim; the latter acknowledge the ineffectiveness of the concept faced with the extension of the object of their studies, which now includes a number of elements that are incapable of being classified within previously established categories based on visual criteria that have been overtaken by more tangible, cultural or political approaches. Whether referencing a master, an era, a civilisation, a sovereign or a regime; whether local, regional or international, style is, in fact, nothing more than an after-the-fact cultural construction, tied to a particular time and place. Over the course of the last two centuries, architectural creativity has, from its most traditional to its most innovative expressions, and for a variety of reasons, been accompanied by a recycling of styles. This article sets out to trace how the notion of "style" has been perceived since the second half of the 18th century up to the present day.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseqque, Cecilia
Paredes et Brigitte Vander Bruggen.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Leseqque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Paula Dumont et Julie Coppens

COORDINATION DU DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS / COLLABORATION RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le comité de rédaction.

GRAPHISME

The Crew Communication

IMPRESSION

IPM Printing sa

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.brussels

REMERCIEMENTS

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieger, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld, Lucien Kroll,
Francis Metzger, Jan Pollers, Claudia
Schwind, Anne Somers.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Arlette Verkruyssen, directeur général
de Bruxelles Développement urbain de la
Région de Bruxelles-Capitale, CCN
– rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.

Les articles sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout droit
de reproduction, traduction et adaptation
réservé.

CONTACT

Direction des Monuments et Sites – Cellule
Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.
<http://www.monument.irisnet.be>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de
la Direction des Monuments et Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de Documentation de
Bruxelles Développement urbain
DMS – Direction des Monuments et Sites
KBR – Bibliothèque royale de Belgique
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MRAH – Musées Royaux d'Art et d'Histoire
MVB – Musées de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public régional de
Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2016/6860/013

Dit tijdschrift verschijnt ook
in het Nederlands onder de titel
« Erfgoed Brussel ».