

La vitalité du décor : Fiske Kimball, du rococo au *Colonial Revival**

Afin d'obtenir une subvention pour publier son ouvrage *The Creation of the Rococo*, l'historien de l'architecture américain Fiske Kimball (1888–1955) sollicite, en 1942, le soutien de collègues de premier plan.¹ Dans des lettres élogieuses, les historiens de l'art Erwin Panofsky et Lionello Venturi affirment que cet ouvrage deviendra sans aucun doute une référence incontournable en histoire de l'art. Venturi souligne à quel point la passion francophile de l'auteur contribue à sa démonstration de la cohérence et de la perfection de ce style.² Panofsky, quant à lui, trouve pénétrantes les analyses de l'auteur. Adoptant un ton militariste et nationaliste, il écrit que Kimball, tels les soldats américains engagés au même moment en Europe, met enfin de l'ordre dans « cette période chaotique » de l'histoire de l'art européen.³

Kimball s'enorgueillit de son statut d'érudit. Dans le brouillon d'une lettre de sollicitation envoyée à l'*American Council of Learned Societies*, il affirme s'être penché, en étudiant le rococo, sur l'une des questions les plus importantes de l'histoire de l'architecture. Dans un passage qu'il finira par enlever dans sa lettre finale, il déclare fièrement – et sur un ton pour le moins emphatique – que sa réputation de chercheur est mise en jeu par la publication de cet ouvrage et qu'il est prêt à « déchoir » s'il le faut.⁴ La superbe de l'auteur se manifeste également dans ses nombreux refus d'accorder un service de presse à des éditeurs de périodiques qu'il considère comme étant trop généralistes. À ces correspondants, Kimball répond que le nombre d'exemplaires de son livre étant limité, il les réserve pour des comptes rendus sérieux dans des périodiques de référence. Son ouvrage, affirme-t-il, vise l'élite

des chercheurs, ceux qui s'appuieront sur ses recherches pour faire progresser l'histoire de l'art.⁵

Au vu de ses exigences scientifiques, il est surprenant que Kimball accepte cependant d'envoyer un exemplaire de *The Creation of the Rococo* à la rédactrice des pages de décoration de *Town & Country*, une revue d'art de vivre destinée à l'élite américaine. Dans sa demande de service de presse, Augusta Owen Patterson souligne que son lectorat s'intéresse au rococo français, mais d'un point de vue strictement décoratif. Dans une missive ultérieure, elle remercie Kimball de lui avoir envoyé son ouvrage et l'assure que *The Creation of the Rococo* deviendra la bible des décorateurs qui souhaitent travailler dans ce style.⁶ En acquiesçant à la demande de l'éditrice, Kimball démontre son attachement au monde des architectes et des décorateurs de la haute société. Les échanges avec Owen Patterson révèlent la position ambiguë qu'occupe Kimball, à la fois érudit et *society architect*. Son interprétation du rococo participe tout autant des méthodes d'analyse utilisées en histoire de l'art qu'à une recherche de règles relatives à l'architecture et à la décoration contemporaine. La réforme que Kimball envisage est cependant fort éloignée de celle qu'ont entreprise, dès la fin du XIX^e siècle, les architectes modernistes européens ; elle s'apparente davantage à la propagation du goût de l'élite américaine, friande de styles historiques, en particulier du *Colonial Revival*, cette réinterprétation des formes de l'architecture des colonies américaines qui naît dans le troisième quart du XIX^e siècle et qui est particulièrement en vogue dans les années 1920 et 1930.

Grâce à ses travaux historiques et à ses projets d'architecture, Kimball joue un rôle clé dans le *Colonial Revival*. À l'instar de ses collègues ar-

chitectes, il ne considère pas les édifices les plus classicisants de ce style comme de simples redites du passé. Pour Kimball, ce mouvement serait différent de tous les revivals du XIX^e siècle. Au contraire, il voit dans ces édifices un langage formel, « organique », et facilement adaptable aux usages modernes. Kimball est convaincu que les formes classiques doivent sous-tendre une architecture contemporaine véritablement américaine. Il retrouve ce même caractère organique, cette même « vitalité » dans le rococo. Il décèle également dans ce style les traits d'une expression nationale. Tout comme le *Colonial Revival* incarne la quintessence de la culture américaine, pour Kimball le rococo est une invention purement française et non un dérivé décadent de l'architecture baroque italienne.⁷

La saveur nationaliste que Kimball attribue à ces deux styles se double d'un discours identitaire. À l'aristocratie de l'Ancien Régime, pour laquelle architectes et ornemanistes dessinaient des intérieurs rococo, correspond l'élite anglo-saxonne des États-Unis, celle dont les ancêtres sont arrivés du Royaume-Uni au temps des colonies britanniques. Cette coterie monopolise longtemps le pouvoir politique et économique. Ses membres s'érigent aussi en arbitres du bon goût, une stratégie qui leur permet de se démarquer des immigrants récents qui ne partagent pas leur culture, leur langue ou leur religion. Ces patriciens anglo-saxons imputent aux immigrants la déchéance de la société américaine, déclin qui se traduit par une décadence des formes architecturales. Cette correspondance entre le rococo et le *Colonial Revival*, présente chez Kimball, correspond au projet élitiste de régénération de l'architecture qui se fait aussi jour dans les pages de *Town & Country*. Comme de nombreuses revues, ce périodique diffuse les pratiques culturelles – et les préjugés – de l'aristocratie états-unienne.⁸ Étonnamment, c'est peut-être *Town & Country* et non les travaux savants de Kimball qui présente le panorama le plus complet des différentes facettes de l'activité de l'historien.

I. La « vitalité » du rococo français

En 1926, au moment même où Kimball, en tant que directeur, contribue de façon décisive au développement du Musée des beaux-arts de Philadelphie, il écrit une introduction pour un magazine de décoration, le *House Beautiful Furnishing Annual: A Comprehensive and Practical Manual for the Guidance of All Who Seek Comfortable and Attractive Homes*.⁹ Tout comme *Town & Country*, *House Beautiful* présente à son lectorat des modèles raffinés en matière d'architecture et de décor. Kimball propose dans ce texte des principes inspirés de la logique géométrique des intérieurs européens des XVII^e et XVIII^e siècles. À cette logique, il ajoute les impératifs de clarté de la structure, de valeur du travail artisanal et de respect des matériaux prônés par l'*Arts and Crafts*. Pour Kimball, le décor d'une maison doit avant tout présenter une certaine « unité d'esprit ».¹⁰ Il assure ses lecteurs qu'ils pourront aisément trouver cette unité dans la plupart des styles historiques. Il conclut son texte en ayant recours à une métaphore biologique qu'il emploiera abondamment dans *The Creation of the Rococo*: pour lui, les différentes pièces d'une maison contemporaine, comme les éléments d'un décor rococo, doivent former « un seul organisme artistique ».¹¹

Dans *The Creation of the Rococo*, ainsi que dans plusieurs articles préparatoires à ce livre, Kimball met aussi en valeur le caractère « organique » du rococo. Il souligne l'aspect « unifié » des décors rococo et la « vitalité » de leurs formes, qu'il compare à celles d'un organisme vivant. Au contraire des historiens, pour la plupart Allemands, qui se sont penchés sur ce style avant lui, il soutient que c'est le génie particulier d'architectes et de décorateurs qui est à l'origine de cette perfection.¹² Il s'oppose à la tradition germanique en histoire de l'art, qui dépersonnalise la création artistique au profit d'une évolution inéluctable, mécaniste et darwinienne des formes décoratives sous le poids de l'environ-

nement naturel ou culturel.¹³ L'auteur favorise plutôt la recherche de « l'esprit » d'une époque, dans le sillage du philosophe italien Benedetto Croce.¹⁴

Kimball a esquissé son approche méthodologique dès 1918 dans *History of Architecture*, publié en collaboration avec George Harold Edgell. Il y déclarait : « Tout aussi importants ont été les changements de point de vue quant à l'interprétation [en histoire de l'architecture]. L'apport des influences spirituelles et de la création spontanée dans l'émergence des styles est maintenant bien reconnu, ce qui fait contrepoids à la tendance des auteurs du XIX^e siècle à n'insister que sur l'importance de l'environnement matériel. C'est par l'expression formelle et non par des éléments de structure inévitables que l'on explique la raison d'être des formes. L'analogie entre l'histoire des styles et la croissance et le déclin inévitable des êtres vivants est maintenant abandonnée et l'on ne tente plus de mouler les sources documentaires sur une quelconque analogie trompeuse. Il y a plus : on reconnaît qu'en histoire de l'art [...], la critique subjective doit céder le pas à l'étude impartiale du développement des formes – pour laquelle l'influence historique est un critère de premier ordre. »¹⁵

Vingt-cinq ans plus tard, dans *The Creation of the Rococo*, il affirme toujours : « Notre point de vue, présenté dans ce livre, est que l'histoire de l'art de cette période, ou de toute autre période, ne doit pas être soumise à des schémas chronologiques, sociologiques ou conceptuels, mais doit plutôt suivre la filiation de mouvements purement artistiques à partir de leur conception initiale et dans leur développement. Comme toujours dans la création artistique, des individus ont amorcé ces mouvements, puis d'autres artistes ont développé leurs idées fécondes. [...] Tous ces mouvements [le baroque, le rococo, le néo-classicisme] se sont ramifiés et diffusés au contact de reliquats d'autres mouvements artistiques et, selon la force créatrice des artistes, ont évolué en des imitations provinciales sans valeur,

des variantes possédant de véritables qualités artistiques, ou des hybrides d'une grande originalité. »¹⁶

Kimball multiplie les métaphores organiques dans son ouvrage. Ainsi, pour lui, le sculpteur ornemaniste François-Antoine Vassé (1681 – 1736), dessinateur de l'imposante cheminée du salon d'Hercule à Versailles et du décor de la Galerie dorée de l'hôtel de La Vrillière à Paris, fait preuve d'une « force créatrice vitale ». ¹⁷ L'historien note une « vitalité dynamique » dans des dessins de cheminées de l'architecte et décorateur Gilles-Marie Oppenord (1672 – 1742), directeur des bâtiments du Régent. ¹⁸ Il affirme qu'au milieu du règne de Louis XV, des artistes travaillant à l'écart de l'administration des Bâtiments du roi, tels Nicolas Pineau (1684 – 1754) et Juste-Aurèle Meissonnier (1695 – 1750), ont « vitalisé » le décor intérieur en France. ¹⁹ Pour Kimball, le rococo français et le baroque allemand, telles des organismes végétaux, ont produit des « hybrides, qui sont des œuvres d'art véritables et vivantes ». ²⁰ En dernier lieu, Kimball affirme que Pierre Lepautre (1660 – 1744) – à qui il attribue la paternité des traits essentiels du rococo ²¹ – a inventé ce nouvel assemblage de formes qui est comme « un être vivant, non seulement profondément nouveau, mais aussi parfait dans sa vitalité ». ²² Ainsi, pour Kimball, le décor de Lepautre pour la chambre du roi à Versailles n'est rien de moins que « la synthèse vitale d'une œuvre d'art parfaite ». ²³

II. Réformer le décor : Kimball et le Musée des beaux-arts de Philadelphie

La quête des « forces vitales » que Kimball poursuit au cours de ses recherches sur le rococo guide aussi son activité de conservateur au musée de Philadelphie. L'historien et conservateur généralise à toutes les périodes historiques l'étude de l'évolution des formes artistiques. A cet effet, il met en place une suite chronologique de *period*

rooms, ces reconstructions d'intérieurs qui lui permettent de contextualiser les arts visuels qui leur sont contemporains.

L'historien de l'art Henri Focillon (1881 – 1943) fait l'éloge de ce dispositif muséologique lors de sa visite au Musée de Philadelphie à la fin des années 1930. Focillon remercie Kimball pour son accueil chaleureux en lui écrivant: « nous n'oublions pas notre visite à votre beau Musée, si bien conçu pour donner, avec une force exquise, l'idée des différentes époques de la vie historique, en ce qu'il y a de meilleur et de plus beau ».²⁴ Ces éloges décrivent fortuitement les analyses de Kimball à propos du rococo : même si l'expression énigmatique de Focillon – « a delightful force » – n'apparaît pas telle quelle dans *The Creation of the Rococo*, Kimball emploie fréquemment ces deux mots dans son texte. La coïncidence entre les félicitations de Focillon et les travaux de Kimball sur le rococo est peut-être moins fortuite qu'il n'y paraît.

Le caractère vivant que Kimball attribue aux formes rocaille recoupe en effet certains aspects de la pensée esthétique de Focillon, même si ce dernier ne partage pas l'organicisme appuyé de l'historien américain.²⁵ Dans son texte capital de 1934, *La vie des formes*,²⁶ Focillon soutient que les formes évoluent de façon autonome, selon leurs propres lois. Il rejette, comme méthodes d'analyse des œuvres d'art, l'iconographie, qui réduit les œuvres à des signes, puis l'étude de l'activité créatrice des artistes, qui ne tient pas compte de la permanence des formes, et enfin l'examen du contexte social, qui gomme leur caractère potentiellement révolutionnaire.²⁷ L'autonomie des formes qu'il propose met en doute toute évolution linéaire. Il maintient au contraire qu'elles possèdent des temporalités variables qui coexistent à chaque instant.²⁸ Comme Focillon, Kimball cherche à s'éloigner des schémas évolutionnaires abstraits, caractéristiques de l'histoire de l'art du XIX^e siècle et propose au contraire une asynchronicité des formes.²⁹ En dépit de l'emphase que Kimball place sur la contribution

individuelle des artistes aux transformations du rococo et sur leur nature quasi biologique, son formalisme se fait l'écho de thèmes avancés par l'historien français.

Kimball définit ses objectifs muséologiques en ayant recours aux mêmes métaphores biologiques qui parsèment ses études sur le rococo. Ainsi, pour lui, les bâtiments muséaux doivent devenir des « organismes réceptifs à leurs multiples fonctions » et les musées « posséder un corps vivant pour accueillir les diverses formes de vies de l'esprit ».³⁰ Les *period rooms* sont au cœur de ce projet intellectuel. Elles constituent le dispositif central du déploiement des collections du musée dans son nouveau bâtiment de Fairmount Park, inauguré en 1928 et pour lequel Kimball acquiert, de 1926 à 1931, des éléments architecturaux tirés de 32 pièces.³¹ Pour Kimball, les *period rooms* doivent être plus que de simples décors ; il exige que les ensembles architecturaux présentés soient non seulement anciens, mais aussi remarquables sur le plan historique. Selon l'historien du décor Bruno Pons, le remontage des boiseries du salon de compagnie de l'appartement du marquis de Vichy, chantier que Kimball supervise à Philadelphie en 1932, se distingue de ceux d'autres *period rooms* de cette époque par son souci de préserver scrupuleusement la configuration initiale de la pièce.³²

Kimball estime que, au-delà de leur intérêt didactique, les *period rooms* permettent d'améliorer le goût des architectes, décorateurs, artisans et industriels en leur procurant une image fidèle des styles historiques dont ils font le commerce. Il favorise particulièrement ceux qui ont été en vogue en France et au Royaume-Uni durant le XVIII^e siècle, ceux-là mêmes que le magazine *Town & Country* présente à ses lecteurs. Tout comme le célèbre musée Victoria and Albert de Londres, le Musée des beaux-arts de Philadelphie s'est construit autour d'une collection de référence assemblée pour développer les arts industriels. Au tournant des années 1930, de nombreux articles publiés dans le bulletin du musée à pro-

pos des *period rooms* attestent de l'importance de la mission de formation de l'établissement à l'égard des artisans et designers.³³ Kimball estime que les musées doivent non seulement éduquer le public, mais aussi servir l'industrie.³⁴

Le rôle de modèles que jouent les *period rooms* explique pourquoi la plupart sont sensiblement différentes de leur état d'origine, en dépit de l'affirmation de Bruno Pons. En effet, pour présenter des intérieurs cohérents que peuvent copier les décorateurs, Kimball compose certaines pièces à partir d'éléments provenant de parties différentes des édifices d'origine. D'autres sont tout simplement des pastiches, comme les trois pièces dites de « Sutton Scarsdale ». ³⁵ L'écart entre le principe d'authenticité énoncé par Kimball et sa mise en pratique s'explique aussi par la provenance même des *period rooms*. Pour se procurer ces ensembles, Kimball s'approvisionne chez les grands marchands de décors architecturaux, tels Robersons à Londres et Carlhian à Paris, dont la majorité des clients ne se soucient guère de l'origine des éléments qu'on leur propose. La plupart du temps, ces maisons complètent ou « améliorent » les boiseries ou les plâtres authentiques en utilisant des reproductions pour adapter leurs décors aux pièces à décorer. Comme eux, Kimball n'hésite pas à mettre en place des décors plus ou moins fictifs afin d'établir une séquence chronologique de styles aussi complète que possible. On notera ainsi l'ambiguïté du titre d'un article de Kimball à propos d'un « décor Louis XVI » légué par une riche donatrice – *A Louis XVI Room. The Gift of Mrs. Alexander Hamilton Rice* – pour décrire un salon que la maison Carlhian avait créé de toutes pièces en 1923.³⁶

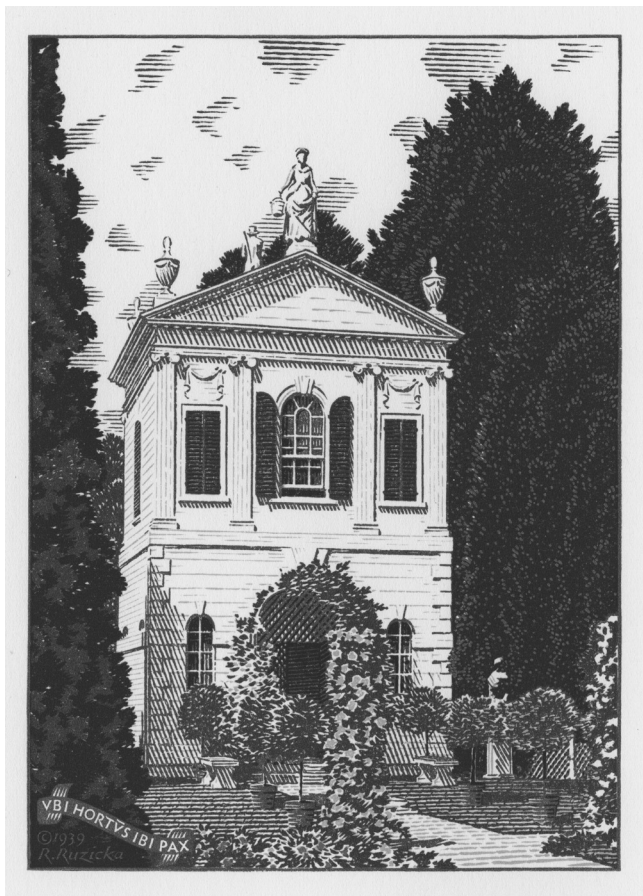
III. Vitaliser l'architecture américaine : le Colonial Revival

En 1929, l'architecte new-yorkais Chester Homes Aldrich affirme que ses collègues doivent faire revivre « l'esprit vital du XVIII^e siècle ». ³⁷ La « ré-

génération » de la culture américaine en général et de son architecture en particulier est un des thèmes forts du *Colonial Revival*. Pour les critiques du matérialisme commercial de la société moderne, ce mouvement permet un retour à un passé idéalisé durant lequel, croient-ils, les valeurs morales telles que la probité et l'humilité l'emportaient sur l'immoralité du capitalisme.³⁸ En architecture, le *Colonial Revival* préside aussi à un « retour à l'ordre » classique après les excès pittoresques de l'architecture victorienne, qu'il s'agisse du Stick Style, du Shingle Style ou du Queen Anne.³⁹

La vitalité dont Aldrich fait l'éloge s'apparente à celle que Kimball voit dans le rococo. Dans la conclusion à son introduction au *House Beautiful Furnishing Annual*, Kimball proclame, comme Aldrich le suggère, que les architectes ne peuvent atteindre l'excellence dans leurs bâtiments résidentiels qu'en utilisant des formes propres à la tradition de leur pays ou de leur région. Aux États-Unis, affirme-t-il, ces formes doivent être puisées dans l'architecture coloniale, que ce soit dans sa version « primitive », comme au Connecticut, sa version géorgienne, comme sur la côte de la Virginie et en Pennsylvanie, sa version espagnole, comme en Floride et en Californie, sa version dans le goût de Robert Adam, comme dans le Salem du sculpteur sur bois Samuel McIntire, ou encore dans le style Empire, comme au Kentucky et au Michigan.⁴⁰ Tel est, selon Kimball, l'esprit du *Colonial Revival*.

Ce mouvement, qui constitue un véritable art national, touche non seulement l'architecture, l'art des jardins et les arts décoratifs, mais aussi la littérature, la peinture, la sculpture et la musique.⁴¹ De la fin de la guerre de Sécession jusqu'à nos jours, ses manifestations formelles sont aussi diverses que les visées sociales et politiques qu'il incarne. Grâce à son expertise historique et sa formation d'architecte, Kimball joue un rôle clé dans ce mouvement. Dans ses projets d'architecture, il s'inspire des formes les plus savantes de l'architecture des XVIII^e et XIX^e siècles. C'est

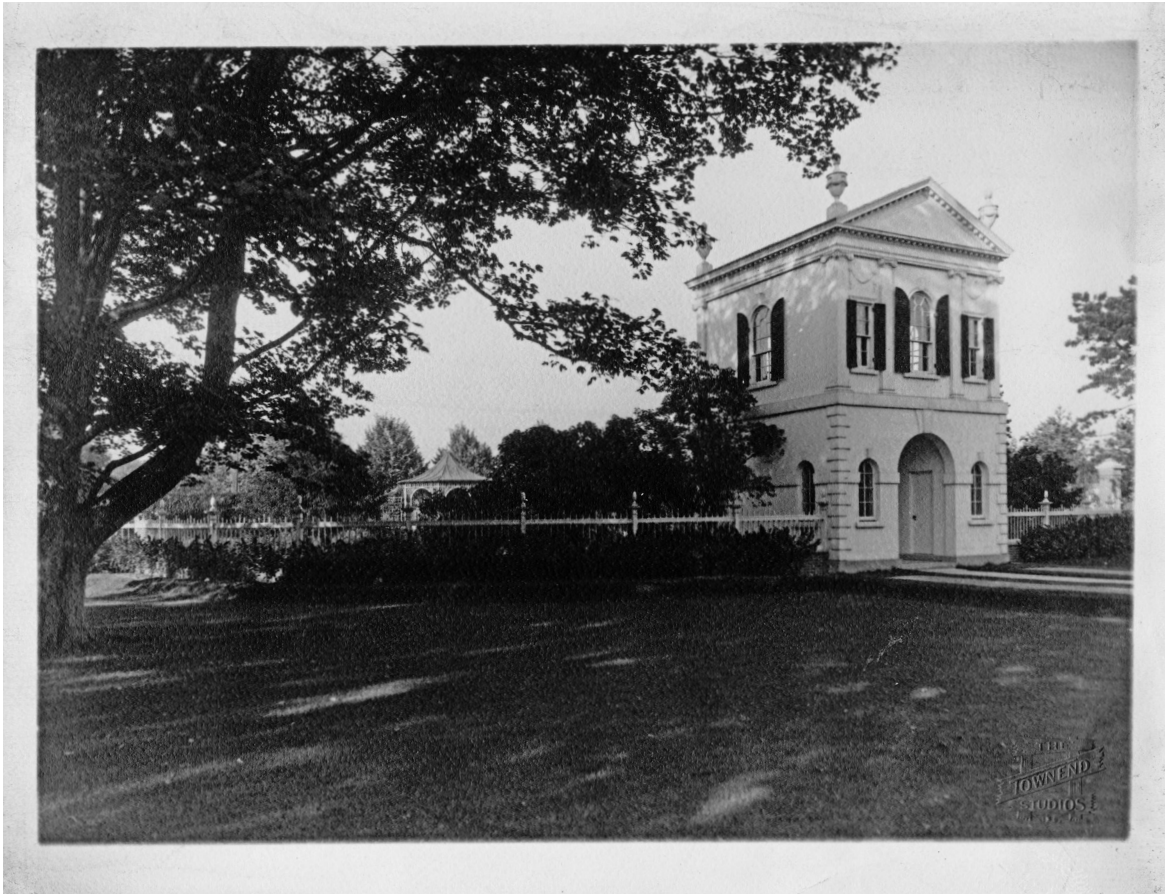


1 Samuel McIntire, *Derby Summerhouse* (McIntire Tea-House), Salem, Massachusetts, xylogravure de Rudolph Ruzicka, 1940. Poughkeepsie, Vassar College Library

ainsi que les bâtiments et décors de l'architecte et sculpteur sur bois Samuel McIntire (1757 – 1811), auquel Kimball consacre une recherche de plusieurs années dont il publiera les résultats en 1940,⁴² retiennent son attention. Le pavillon de jardin que Kimball édifie à la villa Berkeley de Newport, dans le Rhode Island, cette dernière conçue en 1910 par Ogden Codman, Jr., architecte et décorateur ami de Kimball, est une réplique exacte de celui dessiné en 1793 – 1794 par McIntire pour le jardin de la ferme d'Elias Hasket Derby à South Danvers, au Massachusetts (fig. 1 et 2).⁴³ Le pavillon de McIntire est un bâtiment élégant dans l'esprit de Palladio et de Robert Adam. Il s'agit d'un édifice à deux étages

coiffé d'un toit à double pente et dont la façade principale consiste en deux travées rythmiques superposées et surmontées d'un fronton-pignon. Des impostes soulignent les arcades du rez-de-chaussée, dont les arches sont ornées de clefs en bossage. Celles de l'étage sont divisées par des pilastres ioniques. Deux draperies festonnées surmontent les fenêtres rectangulaires des baies secondaires. Des chaînes d'angle harpées définissent les angles du rez-de-chaussée et des pilastres ioniques cornés, ceux de l'étage. Ces pilastres sont surmontés d'urnes alors que des statues amortissent le faite des frontons. En 1927 – 1928, Kimball supervise au musée de Philadelphie la construction d'un autre ensemble associé à McIntire, la *Derby Room*. Les boiseries de cette pièce – certaines sculptées par McIntire lui-même – proviennent de la maison du fils d'Elias Hasket Derby, Ezekiel Hersey Derby, à Salem, au Massachusetts. Cependant, comme le souligne Dean Thomas Lahikainen, la *Derby Room* est bien plus un exercice de Kimball dans le goût du *Colonial Revival* qu'un témoignage véritable de l'art de McIntire.⁴⁴

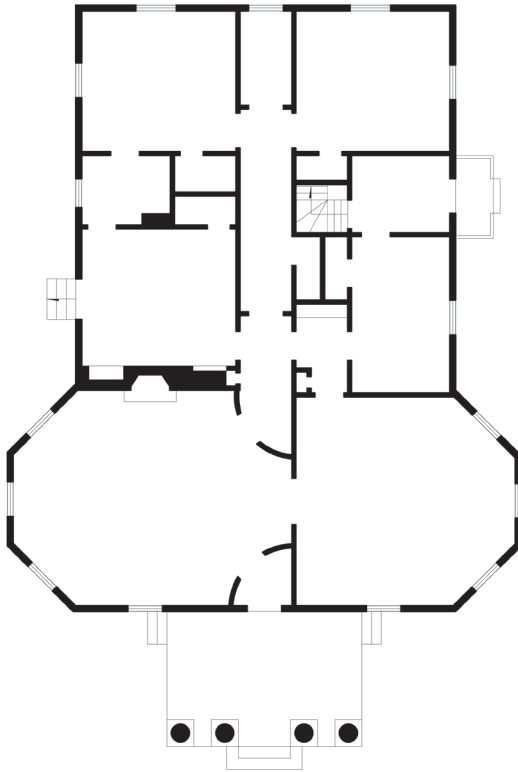
L'accent que met Kimball sur les formes les plus érudites de l'architecture américaine découle de sa passion pour les bâtiments construits par le troisième président des États-Unis, Thomas Jefferson (1747 – 1826), que Kimball érige en modèle pour les architectes contemporains. Tout comme Jefferson, qui méprisait les bâtiments vernaculaires des colonies anglaises d'Amérique, Kimball s'attache plutôt au classicisme. En 1915, alors qu'il enseigne à l'Université du Michigan, il soutient une thèse intitulée *Thomas Jefferson and the First Monument of the Classical Revival in America* qui porte sur le Parlement de la Virginie, à Richmond, dessiné par Jefferson (1785 – 1798).⁴⁵ Son ouvrage de 1916, *Thomas Jefferson Architect*, fait date et révèle le rôle crucial que Jefferson a joué dans l'histoire de l'architecture des États-Unis. Grâce à sa connaissance des travaux de Jefferson, Kimball dirige, pendant près de 30 ans, la restauration de Monticello



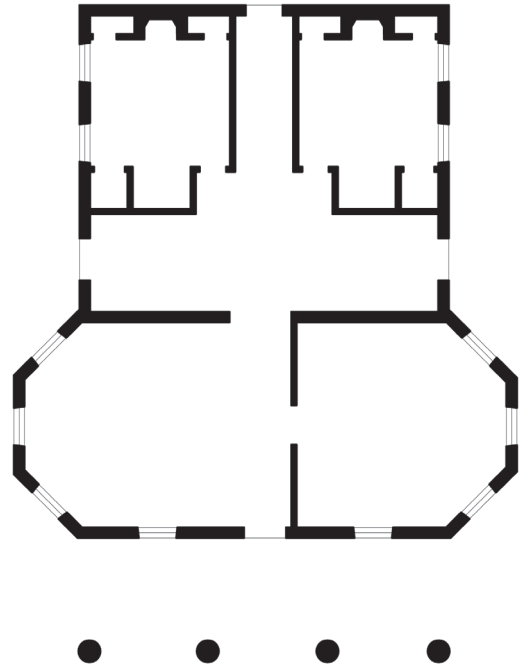
2 Fiske Kimball, *Tea-house, Berkeley Villa, Newport, Rhode Island*, photographie des Townsend Studios, environ 1926. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

(1794 – 1809), célèbre villa du président près de Charlottesville, en Virginie, dès son achat par la *Thomas Jefferson Memorial Foundation* en 1923. Mais le plus grand hommage que Kimball rend à Jefferson est sans doute la villa qu'il érige en 1934 – 1935 pour lui-même et sa femme Marie non loin de Monticello. Cette maison, appelée *Shack Mountain*, est un pastiche du style de Jefferson (fig. 3). Kimball s'inspire de l'aile que Jefferson a ajoutée à la maison de George Divers à Farmington, en Virginie, en 1802 (fig. 4). Contrairement à Farmington, cependant, *Shack Mountain* comporte un seul étage qui s'articule en deux parties. La première est constituée de deux pièces principales (séjour et salle à man-

ger) qui forment des demi-octogones. Derrière, quatre pièces plus petites (bibliothèque, cuisine et deux chambres à coucher) sont desservies par un corridor central. La villa, construite en briques, est coiffée d'un entablement de bois peint en blanc. Comme à Farmington, l'entrée principale est marquée par un portique constitué d'un fronton soutenu par quatre colonnes toscanes renflées. Pour satisfaire l'« unité d'esprit » dont il souligne l'importance aux lecteurs de *House Beautiful*, Kimball orne l'intérieur de sa villa dans le goût des décors géorgiens britanniques. Il copie même fidèlement les moulures utilisées habituellement par Jefferson dans ses bâtiments.⁴⁶



3 Fiske Kimball, *Plan de Shack Mountain*, 1937. Basé sur un dessin conservé à Charlottesville, Université de Virginie, Albert and Shirley Small Special Collections Library, Papers of Marie Goebel Kimball, MSS 5232



4 Thomas Jefferson, *Plan de Farmington House*, environ 1802 ou plus tôt. Basé sur un dessin conservé à Boston, Massachusetts Historical Society, Coolidge Collection of Thomas Jefferson Manuscripts, N14 / K183

IV. Élitisme et anti-modernisme

Les métaphores vitalistes que Kimball emploie dans ses études sur le rococo ainsi que sa participation, par ses écrits et son travail de conservateur de musée, au projet de « régénération » de l'architecture contemporaine se font l'écho d'un discours nativiste, raciste et classiste associé à certains courants du *Colonial Revival*. Ses théoriciens les plus vociférants rejettent les groupes ethniques qu'ils jugent socialement inférieurs et qui, selon eux, corrompent la pureté de la race anglo-saxonne et contribuent au déclin de la nation américaine.

En associant les styles architecturaux à des groupes sociaux, Kimball reprend ce discours. Dans une lettre à André Carlhian, directeur de la maison de décoration d'intérieur parisienne

du même nom, Kimball rassure son correspondant qui s'inquiète de l'avenir de son entreprise en lui certifiant que les Américains fortunés continueront de choisir les styles historiques. Seuls quelques esprits téméraires et les Juifs, selon Kimball, ont adopté l'architecture moderne, qu'il s'agisse de l'Art déco ou du Purisme.⁴⁷ L'antisémitisme de Kimball se double d'un anti-modernisme qui, avec lui, participe de l'idéologie du *Colonial Revival*. Pour Kimball, l'architecture américaine a connu une renaissance au début du siècle grâce au classicisme « purement américain » d'architectes comme Charles McKim, William Mead et Stanford White. Selon Kimball, leur classicisme n'est pas historiciste, mais plutôt « la manifestation d'un style nouvellement unifié » basé sur « l'esprit classique qui se caractérise par son unité, son uniformité et son équilibre ».⁴⁸

Kimball s'insurge contre les architectes modernistes qui, dans la composition des façades de leurs gratte-ciel, « expriment » la verticalité de la structure métallique sous-jacente. Selon lui, les architectes doivent plutôt mettre en place des formes classiques, horizontales, tels les bandeaux et les corniches. Il croit que les éléments tirés de l'architecture classique sont « vitalisés » par ce nouveau type d'édifice⁴⁹ au contraire du Style International qui n'est qu'un nouvel académisme.⁵⁰ La réforme de l'architecture et de la décoration proposée par Kimball, qu'elle soit basée sur des modèles français – le rococo, le « style Louis XVI » – ou sur le néo-classicisme jeffersonien, vise à sauvegarder l'architecture américaine de l'influence néfaste du cosmopolitisme et du modernisme européen.

Le discours nativiste du *Colonial Revival* proclame la suprématie d'une élite anglo-saxonne xénophobe. Ces privilégiés souhaitent mettre en exergue la pureté de leur sang par la valorisation de leur passé. Des groupes tels que les *Daughters of the American Revolution* ou la *National Society of the Colonial Dames of America*, réservés aux descendantes de colons anglais arrivés en Amérique du Nord avant la Révolution, sont non seulement des lieux de convivialité patricienne, mais aussi des organisations de sauvegarde du patrimoine colonial. Afin d'exalter l'ancienneté de leur généalogie, leur prééminence sociale et leur patriotisme, les membres de ces associations subventionnent de nombreux projets de restauration et d'interprétation d'édifices coloniaux qui sont à l'origine des *house museums*. La pré-



5 Richard Henry Dana, *Reception Room, National Society of Colonial Dames House, New York Chapter*, photographie de Samuel H. Gottscho, 1965

servation du patrimoine colonial se double chez eux d'un intérêt pour le *Colonial Revival* comme style architectural par excellence.⁵¹ Ainsi, pour leur siège new-yorkais, les *Colonial Dames* engagent l'architecte Richard Henry Dana, Jr., qui conçoit pour elles un édifice *Colonial Revival* dans lequel il marie les formes de plusieurs bâtiments coloniaux.⁵² Pour le dessin du décor intérieur, Dana copie des éléments puisés dans différents intérieurs du XVIII^e siècle et, comme Kimball au musée de Philadelphie, y incorpore des boiseries véritablement anciennes (fig. 5).⁵³

D'autres réformateurs de la décoration aux États-Unis, notamment la romancière Edith Wharton et l'architecte et décorateur Ogden Codman, Jr.,⁵⁴ auteurs francophiles de l'influent ouvrage *The Decoration of Houses* (1897), partagent l'antisémitisme et l'anti-modernisme de Kimball. Wharton et Codman proviennent tous deux de familles prééminentes de New York et de Boston. Ils ont en commun un dégoût patricien pour la vulgarité de la culture américaine, qui résulte, selon Wharton, du pouvoir grandissant des classes prolétaires. Comme plusieurs membres de leur classe sociale, ils sont inquiets des conséquences funestes que pourrait avoir l'afflux incontrôlé d'immigrants.⁵⁵ Dans *The Decoration of Houses*, Wharton et Codman adoptent des métaphores vitalistes, comme Kimball le fera plus tard dans ses écrits sur le rococo ainsi que dans son apologie de l'architecture de la « Renaissance américaine ». Wharton et Codman affirment qu'une décoration réussie doit être « organique », c'est-à-dire qu'elle doit se conformer à « ces éléments architecturaux qui font partie de l'organisme de toutes les maisons ».⁵⁶ Ils citent la critique de la Renaissance Giorgio Vasari qui affirmait que la villa Farnésine de Baldassare Peruzzi à Rome n'avait pas été construite, mais était plutôt « née ».⁵⁷ Pour les auteurs, l'affirmation de Vasari est « l'expression d'un état toujours présent – celui de l'interrelation des parties, de l'unité d'un tout ».⁵⁸ Même si les styles décoratifs français – Louis XIV, Louis XV et

Louis XVI – varient dans leur ornementation, Wharton et Codman soutiennent qu'ils témoignent du « développement graduel d'un seul style organique », celui-là même que Kimball décrit dans ses travaux sur le rococo.⁵⁹ Reprenant à leur compte les préceptes de Jacques-François Blondel, important théoricien français de l'architecture du XVIII^e siècle, Wharton et Codman font l'éloge du rococo lorsque celui-ci n'est pas un amalgame inconsidéré de formes courbes, mais plutôt une disposition d'ornements ponctuels dans un dessin géométrique continu.⁶⁰ Pour ces auteurs, la belle architecture et la décoration élégante doivent être fondées sur la clarté géométrique qu'on trouve dans les meilleurs modèles européens. Ces formes, pensent-ils, revivifieront le goût – ainsi que les mœurs – des classes supérieures qui, jusque là, se sont égarées dans la proximité des styles architecturaux. En faisant de l'architecture une discipline morale, Wharton et Codman indiquent que c'est la proportion, et non l'ornementation, qui est le signe de la « bonne éducation » en architecture et qui donne de la « distinction » aux intérieurs.⁶¹

Quand il publie *The Creation of the Rococo*, Fiske Kimball souhaite libérer le rococo de la mauvaise réputation dont il a souffert dès le milieu du XVIII^e siècle. En effet, les critiques de l'époque font de ce style l'étendard des excès d'une civilisation décadente et de la théâtralité compassée du baroque finissant. En utilisant les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art – celles qui visent avant tout à cerner la chronologie précise et les contributions personnelles d'artistes à la création et à l'évolution des formes –, Kimball s'adresse à un public d'érudits. La sollicitude de Kimball à l'égard du lectorat de *Town & Country* jette un éclairage tout à fait différent sur ses travaux. Sa prévenance montre comment, dans ses projets d'architecture et de décoration, l'historien fait preuve d'un conservatisme qui rejoint celui des promoteurs du *Colonial Revival*. Les métaphores vitalistes que Kimball multiplie dans *The Creation of the Rococo* s'apparentent

à celles des idéologues du *Colonial Revival* qui tentent de « revitaliser » la société américaine en extirpant les éléments jugés « étrangers », tout comme l'aristocratie américaine cherche à se démarquer des classes inférieures et des nouveaux immigrants par l'excellence de son goût. Loin d'être confinée aux analyses savantes qui

s'appuient sur des recherches méticuleuses, la vitalité que Kimball voit dans le rococo se rattache à un projet de renouvellement de l'architecture contemporaine destiné à apaiser les anxiétés d'une élite inquiète de son avenir dans une société de plus en plus mercantiliste et multiculturelle.

* Je remercie, au Musée des beaux-arts de Philadelphie, David Barquist, conservateur des arts décoratifs américains H. Richard Dietrich, Jr., Susan K. Anderson Laquer, archiviste Martha Hamilton Morris et Miriam Cady, archiviste de référence pour leur aide précieuse. Je remercie aussi Ronald D. Patkus, directeur du département des livres rares et des archives du Collège Vassar, pour son assistance. Toutes les traductions sont de l'auteur.

- 1 Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphie, 1943.
- 2 Lionello Venturi à l'American Council of Learned Societies, 24 septembre 1942, Fiske Kimball Papers versés aux archives du Musée des beaux-arts de Philadelphie (ci-après FKP), carton 151, chemise 1.
- 3 Erwin Panofsky à l'American Council of Learned Societies, 16 septembre 1942, FKP, carton 151, chemise 1.
- 4 « I have put ten years of intense work and of my best in this book, attacking what I consider to have been the most important remaining unsolved problem in the history of art since the Renaissance. More than any other of my books it is the one on which my reputation will rest. I am ready to stand or fall by this result. » Fiske Kimball, lettre manuscrite expliquant le projet de *The Creation of the Rococo* [1942], FKP, carton 151, chemise 1.
- 5 À la fin de son introduction à *The Creation of the Rococo*, Kimball précise : « This book is obviously addressed primarily to that elite of scholars whose reception of its conclusions will influence the writing of art history generally. Nevertheless we are not without hope that some cultivated laymen may enjoy gaining an insight into the process of artistic creation in a period of the greatest brilliance. » Kimball 1943 (note 1), 10.
- 6 Augusta Owen Patterson à Fiske Kimball, 14 mars 1944, FKP, carton 152, chemise 6. Le compte rendu est paru en juin 1945. Augusta Owen Patterson, *Rococo in Review*, dans : *Town & Country*, 100, 1945, 104–105.
- 7 « The art of the rococo, one of the freshest artistic creations since the Gothic, was, like the Gothic, a product of French creative genius. » Kimball 1943 (note 1), 225.
- 8 À *Town & Country*, David Gebhard ajoute comme sources du *Colonial Revival* les périodiques *Arts and Decoration* et *Country Life* et ceux qui s'adressent à

une clientèle moins fortunée tels que *Good House-keeping*, *American Home*, *Better Homes and Gardens*, *House and Garden*, *House Beautiful* et *Ladies' Home Journal*. David Gebhard, *The American Colonial Revival in the 1930s*, dans : *Winterthur Portfolio*, 22, 1987, 109–148, ici 111. Kimball écrit un texte pour *House Beautiful* en 1926 (voir ci-dessous).

- 9 Fiske Kimball, *Interior Design*, dans : *The House Beautiful Furnishing Annual. A Comprehensive and Practical Manual for the Guidance of All Who Seek Comfortable and Attractive Homes*, Boston 1926, 1–11.
- 10 « [...] unity of spirit [...] », ibidem, 11.
- 11 « For the finest effects of all, the interior of the house should be a unified whole, the different rooms forming a single artistic organism. » Ibidem.
- 12 Kimball se réfère spécifiquement aux publications de Peter Jessen (*Das Ornament des Rococo und seine Vorstufen*, Leipzig, 1894), August Schmarsow (*Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das malerische in der Architektur*, Leipzig, 1897), Heinrich von Geymüller (*Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1898), Hans Rose (*Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760*, Munich, 1922) et Albert E. Brinckmann (*Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin-Neubabelsberg, 1922; *Die Kunst des Rokoko*, Berlin, 1940): Kimball 1943 (note 1), 228–231.
- 13 « The rise and fall of the rococo would once have been thought to offer a classic paradigm of analogy with the growth and decay of organic life. We know now the fallaciousness of such analogies imported into history from science. We shall see that in the rococo, as in the Gothic, there was no internal 'decline', no diminution of quality or power. In the moment of its highest ultimate brilliance, still capable of new differentiations, a new force, originating elsewhere, was to sweep all before it. » Ibidem, 112. Voir aussi Fiske Kimball, *Three Centuries of American Architecture*, dans : *Architectural Record*, 57, 1925, 560–564, en particulier 560.
- 14 Dans une présentation à une conférence conjointe de l'American Federation of Arts et de l'American

- Association of Museums, Kimball reconnaît sa dette envers Croce. Fiske Kimball, *Museum Values*, dans : *The American Magazine of Art*, 19, 1928, 480–482; voir en particulier 480.
- 15 « Equally important have been the changes of attitude on many questions of interpretation. The part of spiritual influences and spontaneous creation in the formation of styles is now emphasized, to balance the one-sided affirmation, by nineteenth-century writers, of the influence of material environment. The *raison d'être* of many forms is sought in a purely formal expressiveness, rather than in a supposed structural necessity. The idea of an analogy between the history of styles and the growth and inevitable decay of organic life is now generally abandoned, and it is understood that the material must not be forced into conformity with any other misleading analogy. Most important of all, it is recognized that in the history of art, as in other branches of history, subjective criticism must give way to the impartial study of development – in which historical influence is the criterion of importance. » Fiske Kimball et George Harold Edgell, *A History of Architecture*, New York/Londres, 1918, XXI.
 - 16 « Our own view, as illustrated in this book, is that the history of art at this or at any period should not be forcibly subjected to chronological, sociological or systematic concepts, but should be so ordered as to follow out the lines of purely artistic movements in their actual initiation and development. As always in artistic creation, these movements were initiated by individuals, the subsequent development of their fruitful ideas was made by other individual artists [...] All these movements [baroque, rococo, classicism], in their expansion and diffusion, encountered survivals of other artistic movements, and according to the creative power of individual artists, evoked merely provincial imitations of no true value, variants with valid artistic qualities, or hybrids having their own deep originality. » Kimball 1943 (note 1), 231–232.
 - 17 « [...] a vital creative force [...] », ibidem, 105.
 - 18 « [...] dynamic vitality [...] », ibidem, 104.
 - 19 « [...] vitalized [...] », ibidem, 152.
 - 20 « [...] new hybrids [that] are true and living works of art [...] », ibidem, 228.
 - 21 Ibidem, 69.
 - 22 « [...] a living entity, not only deeply new, but vitally perfect [...] », ibidem.
 - 23 « [...] a vital synthesis of the perfect work of art [...] », ibidem, 72.
 - 24 « [W]e do not forget our visit to your beautiful Museum, so well conceived to give, with a delightful force, the idea of different states of historical life, at their highest and best », dans : *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 3, 1937, 2.
 - 25 Jean Molino, La forme et le mouvement, dans : Jean de Bony, André Chastel et al. (éd.), *Pour un temps: Henri Focillon*, Paris, 1986, 131–151, voir 132. Sur la pensée esthétique de Focillon voir, entre autres, Daniel Arasse, *Lire Vie des formes*, dans : ibidem, 153–169; Maddalena Mazzocut-Arnal, Focillon et l'esthétique française de la première moitié du XX^e siècle, dans : Christian Briend (éd.), *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Gand/Snoeck/Lyon, 2004, 185–195.
 - 26 Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934.
 - 27 Arasse 1986 (note 25), 165.
 - 28 Ibidem, 156 et 161–162.
 - 29 Kimball 1943 (note 1), 232.
 - 30 « The museum building itself [...] must become an organism receptive to its manifold functions and having [sic] a living body to house the varied life of the spirit », Kimball 1928 (note 14), 482.
 - 31 David L. Barquist, « The interior will be as interesting as the exterior is magnificent ». American period rooms at the Philadelphia Museum of Art, dans : *Winterthur Portfolio*, 46, 2012, 139–160, voir en particulier 156.
 - 32 Bruno Pons, *Grands décors français, 1650–1800. Reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, 1995, 394.
 - 33 Un article anonyme du bulletin précise : « the Museum's influence is becoming universal, offering its services not only to the specialist and lover of art, but to the leaders in industry and commerce, as well as to the home-builder and youth » (l'impact du musée devient universel ; il offre ses services non seulement aux spécialistes et aux amateurs d'art, mais aussi aux leaders de l'industrie et du commerce, ainsi qu'aux bâtisseurs de maisons et à la jeunesse). A Medium for International Good-Will, dans : *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 24, 1929, 3.
 - 34 Kimball 1928 (note 14), 482.
 - 35 Barquist 2012 (note 31), 154.
 - 36 A Louis XVI Room. The Gift of Mrs. Alexander Hamilton Rice, dans : *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 28, 1932, 3–5 et 7.
 - 37 « [...] the old vital eighteenth-century spirit [...] », cité par John Taylor Boyd, Jr., *The Classical Spirit in Our Country Houses*, dans : *Arts and Decoration*, 31, 1929, 62, cité par Gebhard 1987 (note 8), 109.
 - 38 William B. Rhoads, *The Colonial Revival*, New York, 1977, chapitres 21 et 22.
 - 39 Ibidem, chapitre 19.
 - 40 Kimball 1926 (note 9), 11; Fiske Kimball, *American Architecture*, Indianapolis/New York, 1928, 206–207.
 - 41 Richard Guy Wilson, *The Colonial Revival House*, New York, 2004, 6.
 - 42 Fiske Kimball, *Mr. Samuel McIntire, Carver. The Architect of Salem*, Portland, Me, 1940.
 - 43 Ibidem, 73–76.

- 44 Dean T. Lahikainen, The Derby Room from the Ezekiel Hersey Derby House, Salem, Massachusetts, 1798–1799, dans : *Winterthur Portfolio*, 46, 2012, E24–E36.
- 45 Fiske Kimball, Thomas Jefferson and the First Monument of the Classic Revival in America, thèse de l'Université du Michigan, publiée dans : *Journal of the American Institute of Architects*, 3, 1915, 371–381, 421–434 et 473–491.
- 46 Wilson 2004 (note 41), 154.
- 47 « The modernism of Paris, 1925, was instantly exploited in shops and night clubs and is so firmly associated with them that only a few bold spirits, and a larger number of Jews, adopted it in their houses. There are a few Corbusier machines à habiter, and there will be more, but the millionaires regard that as very ugly. » Fiske Kimball à André Carlhian, 8 mai 1939, FKP, carton 11, chemise 2.
- 48 « [...] an affirmation of a new unity of style [...] the classical spirit of form: unity, uniformity and balance [...] », Kimball 1925 (note 13), 562.
- 49 Ibidem, 563.
- 50 Fiske Kimball, Contemporary Architecture Compared to the Architecture of the Past, dans : *International Congress of Architects Fifteenth Report*, 1, 1939, 204.
- 51 Pauline C. Metcalf, Creating a « Dignified Home » : Richard Henry Dana Jr. and the New York Headquarters of the National Society of Colonial Dames, 1928–1930, dans : Richard Guy Wilson, Shaun Eyring et Kenny Marotta (éd.), *Re-Creating the American Past. Essays on the Colonial Revival*, Charlottesville/Londres, 2006, 269–283. Metcalf note que Dana a consulté Kimball au sujet des couleurs appropriées dans un intérieur de style colonial, ibidem, 274.
- 52 Ibidem, 270.
- 53 Ibidem, 280.
- 54 De 25 ans son aîné, Codman est le mentor de Kimball et l'aide à plusieurs reprises dans ses projets de recherche et son travail de conservateur. Ainsi, pour le livre *Domestic Architecture of the American Colonies and Early Republic*, publié en 1922, il met à la disposition de Kimball des documents visuels et, lors de l'acquisition par Kimball de décors pour le Musée des beaux-arts de Philadelphie, il lui fournit des renseignements sur des châteaux français puisés à même les quelque 36 000 fiches qu'il a accumulées. Comme Kimball, Codman s'intéresse tout particulièrement à l'architecture coloniale américaine ainsi qu'aux bâtiments domestiques français et britanniques construits entre la fin du XVII^e siècle et le premier quart du XIX^e siècle. Comme Kimball, il met son savoir au service de sa pratique architecturale. En 1920, au moment où il quitte définitivement les États-Unis pour la France, il lègue au Metropolitan Museum of Art de New York sa collection de livres d'architecture française et anglaise afin de constituer une salle d'étude destinée principalement aux architectes et décorateurs. Voir Pauline C. Metcalf et Ogden Codman, Jr., A Clever Young Boston Architect, dans : *Nineteenth Century*, 7, 1981, 45–47 et William M. Ivins, Jr., The Ogden Codman Collection, dans : *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 15, 1920, 250–253.
- 55 Sur ce sujet voir notamment Donald Pizer, *American Naturalism and the Jews: Garland, Norris, Dreiser, Wharton, and Cather*, Urbana/Chicago, 2008, 50–58 et Jennie A. Kassanoff, *Edith Wharton and the Politics of Race*, Cambridge, 2004.
- 56 « [...] those architectural features which are part of the organism of every house [...] », Edith Wharton et Ogden Codman, Jr., *The Decoration of Houses*, New York, 2007, XIX.
- 57 Ibidem, 198. Voir aussi Kassanoff 2004 (note 55), 47–48.
- 58 « [T]his phrase is but the expression of an ever-present sense – the sense of interrelation of parts, of unity of the whole », Warton et Codman 2007 (note 56), 198 and Kassanoff 2004 (note 55), 47–48.
- 59 « [...] the gradual development of one organic style [...] », ibidem, 12, note 1.
- 60 « It is no wonder that people of taste are disconcerted by the so-called « colonial » houses where stair-rails are used as roof-balustrades and mantelfriezes as exterior entablatures, or by Louis XV rooms where the wavy movement which, in the best rococo, was always an ornamental incident and never broke up the main lines of the design, is suffered to run riot through the whole treatment of the walls, so that the bewildered eye seeks in vain for a straight line amid the whirl of incoherent curves », ibidem, 12–13.
- 61 « [...] good breeding [...] distinction [...] », ibidem, 31.

Crédits photographiques : 1 Poughkeepsie, Vassar College Library, Rudolph Ruzicka Ephemera Collection, folder 2.38. – 2 Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, Fiske Kimball Papers, Box 226, folder 2. – 3, 4 Auteur. – 5 Richard Henry Dana, *Illustrations of His Work*, New York, 1965, pl. 69.