Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une " science architectonique "

Estelle Thibault

▶ **To cite this version:**

Estelle Thibault. Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une " science architectonique ". Maryse Bideault; Estelle Thibault; Mercedes Volait. De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoin (1838-1908), pp.209-230, 2015. hal-01635855

HAL Id: hal-01635855
https://hal.science/hal-01635855

Submitted on 15 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collections électroniques de l'INHA
Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art
De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoin (1838-1908)

Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une « science architectonique »

Estelle Thibault

Édition électronique
URL : http://inha.revues.org/7032
ISSN : 2108-6419

Éditeur
Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée
Date de publication : 1 octobre 2015
Pagination : 209-230
ISBN : 978-2-7084-0994-1

Référence électronique
Estelle Thibault, « Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une « science architectonique » », in Maryse Bideault, Estelle Thibault et Mercedes Volait (dir.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoin (1838-1908)*, Paris, A. et J. Picard (« Collection D'une rive l'autre ») , 2015 [En ligne], mis en ligne le , consulté le 07 octobre 2017. URL : http://inha.revues.org/7032

Ce document a été généré automatiquement le 7 octobre 2017.

Tous droits réservés

Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une « science architectonique »

Estelle Thibault

1 Comment comprendre la *Théorie de l'ornement*[1], publiée en 1873 ? L'aridité d'un propos essentiellement tourné vers des questions d'ordre géométrique, servi par une écriture laborieuse et par de nombreux néologismes, n'a pas facilité la réception du livre, rendu d'autant moins accessible au lecteur d'aujourd'hui que les indignations qui en émaillent la rédaction restent souvent allusives.

2 La tentative conceptuelle de Bourgoin peut être éclairée par son contexte. Elle participe de l'essor des réflexions sur l'ornement dans la France de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et tente de répondre à plusieurs des questionnements catalysés tant par l'Exposition universelle de Londres de 1851 que par la découverte de l'Orient : l'inquiétude suscitée par l'industrialisation, le sentiment d'une faillite de la civilisation européenne[2]. L'auteur avance l'hypothèse d'un ressourcement hors des sentiers académiques, par les traditions non occidentales, et fait sienne deux attitudes plus généralement adoptées par les artistes et théoriciens contemporains, d'un côté, la collecte cumulative de matériaux visuels pour la constitution d'une documentation élargie, de l'autre, sous la métaphore partagée de la grammaire, la tentative d'en extraire la syntaxe essentielle pour refonder, hors de l'imitation, l'invention stylistique. L'entreprise de Bourgoin n'en est pas moins singulière. Elle s'élabore dans l'orbite des institutions les plus représentatives : l'École des beaux-arts où ses tentatives d'enseignement n'auront qu'un faible succès et l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie avec laquelle il entretient des relations épisodiques mais distantes. Réservé vis-à-vis des doctrines dominantes dans ces institutions, Bourgoin suit un chemin plus solitaire, cherchant ses fondements du côté de la philosophie des sciences plutôt que dans les théories artistiques.

3 L'ouvrage doit être situé dans une trajectoire personnelle où les études spécifiquement dédiées à la compréhension de l'art islamique alternent avec un dessein théorique plus

universel. Les derniers projets éditoriaux de Bourgoin éclairent rétrospectivement l'étape initiale que constitue la *Théorie* en ce qu'ils montrent l'élaboration patiente, inquiète, itérative et obstinée d'un système explicatif capable de saisir l'ensemble des productions architectoniques, partant de l'étude attentive des motifs décoratifs pour remonter aux racines les plus abstraites du langage formel. Considérée par son auteur comme une tentative inaugurale et imparfaite, un « essai grossier[3] », la *Théorie de l'ornement* signe le début d'un engagement à long terme pour l'établissement d'un domaine d'étude spécifiquement dédié aux structures ornementales. L'auteur s'y confronte à plusieurs contradictions qui se résorberont dans les ouvrages suivants, la principale étant sa défiance envers sa propre entreprise. Bourgoin est en effet écartelé entre d'un côté son désir de mise en ordre conceptuelle et de l'autre son rejet des prétentions abusives de la science ou, plus généralement, de tout processus de rationalisation. L'antipositivisme paradoxal de Bourgoin[4] est à son comble dans la *Théorie de l'ornement*. Ce sont ces contradictions qui motivent l'ouvrage, première étape dans la construction d'une épistémologie capable de les résoudre.

4 Revenant dans l'introduction sur la genèse de son projet théorique, Bourgoin lui reconnaît deux ferments principaux : d'une part, la rencontre avec les « œuvres fortes et substantielles[5] » du philosophe et mathématicien Antoine-Augustin Cournot, qu'il veut étendre à l'univers de l'ornement, d'autre part, la vaste collecte de matériaux rassemblés dans ses carnets depuis ses années d'études. Si l'ouvrage n'est publié qu'en 1873, le chantier d'écriture s'est probablement ouvert dès 1866, dans les années qui suivent son retour d'Égypte. Une première version en aurait été achevée vers 1868 ou 1869 sous le titre *L'Ordre et la Forme*[6]. Bourgoin indique également que ce volume avait initialement été conçu comme le premier d'un ensemble comprenant trois autres livres intitulés *Le Relief et la Couleur*, *Les Arts et métiers* et enfin *L'Architecture* qui ne verront pas le jour. Les « Préliminaires généraux[7] » introduisent d'ailleurs l'ensemble de ces thèmes pour esquisser un système général des arts techniques. Un échange avec l'éditeur Jules Baudry, daté de 1869, témoigne également d'un projet de « Matériaux pour servir à la théorie et à la pratique des arts[8] » constitué principalement de planches. La *Théorie*, dont la rédaction s'effectue parallèlement à celle des *Arts arabes* ([1868]-1873), n'est ainsi qu'un fragment de ce qu'il désignera plus tard comme un « projet ambitieux et alors fort inconsidéré » destiné à « embrasser l'universalité des arts dans tous les temps et dans tous les lieux »[9].

« On voudrait s'intéresser quelque peu au monde des artisans »

5 L'introduction prend la forme d'un amer réquisitoire contre l'expansion des sociétés occidentales, accusées de provoquer l'extinction de la figure traditionnelle de l'artisan, dont elle fait l'éloge. Ingénieux et discret, peu instruit mais pourvu d'une solide intuition artistique, dépositaire du génie collectif des peuples et fort de son originalité individuelle, l'artisan serait condamné à disparaître sous les effets du capitalisme européen. Bourgoin dénonce en premier lieu les effets de l'impérialisme auxquels il a été, comme d'autres voyageurs, sensibilisé lors de son séjour en Orient. L'industrialisation, dont Jules Michelet dénonçait les conséquences sociales dès les années 1840[10], est également incriminée. Les manufactures réduiraient l'artisan « à la dure et terrible condition de l'ouvrier » en le dépossédant de ses capacités créatrices et la machine anéantirait toute trace d'humanité, transformant l'œuvre d'art en produit utilitaire. Si la mécanisation et la division du

travail sont alors souvent considérées comme des causes d'affaiblissement artistique, le pessimisme de Bourgoin contraste avec les tentatives réconciliatrices de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie[11]. Sa nostalgie préindustrielle, qui définit l'artisan comme un créateur indépendant et heureux, en opposition à l'ouvrier esclave, simple exécutant d'un projet dont il est exclu, apparaît proche de celle exprimée par John Ruskin, dont les thèses sont exposées au public français dès le début des années 1860 par Joseph Milsand[12]. La diatribe antimoderne de Bourgoin s'étend bien au-delà de ces seuls aspects pour attaquer l'ensemble des acteurs du prétendu progrès de l'Occident, administrateurs, ingénieurs, industriels, commerçants, pédagogues, scientifiques ou encore esthéticiens, rendus conjointement responsables de l'effacement des cultures artisanales.

6 Cette critique politique et sociale se double d'une dénonciation tout aussi radicale du milieu artistique et notamment des aînés qui ont rejeté la tradition classique sans proposer d'alternative, qui ont « tout dépensé, tout usé », laissant la génération suivante sans héritage. Bourgoin salue pourtant « les œuvres et l'enseignement de Labrouste, Duban et Constant-Dufeux » qui « témoignent de la vitalité de ce renouveau de l'architecture classique[13] ». Mais à ces « tentatives chaleureuses à leurs débuts » auraient succédé d'une part, les « doctrines niveleuses[14] » des architectes diocésains, d'autre part, la fuite en avant vers un hypothétique renouveau, affranchi de tout modèle historique. Les contemporains auraient ainsi dilapidé tout le legs des anciens, laissant leurs cadets dans une situation paradoxale de dénuement : d'un côté, désavouant le modèle gréco-romain, mais de l'autre, trop marqués par une éducation imprégnée de l'idéal classique pour apprécier la valeur esthétique d'autres traditions.

7 Que reste-t-il alors aux « jeunes hommes de la génération présente[15] » ? Comment reconstruire les fondements culturels pour l'art de l'avenir ? La fin de l'introduction indique un programme en deux versants. Le premier consiste à recueillir les matériaux issus de toutes les traditions disponibles, en tous lieux et en tous temps : « renions nos aînés comme ceux-ci ont renié leur pères ; mais moins égoïstes et plus désintéressés qu'eux. [...] Interrogeons tous ces aïeux dont la lignée se prolonge durant des siècles[16] ». Cette ouverture à tous les horizons est loin d'être inédite dans le paysage artistique contemporain. Elle s'apparente à l'éclectisme revendiqué par César Daly dans la *Revue générale de l'architecture*, invitant à s'approprier le passé tout entier pour en laisser éclore le style de l'avenir[17], ou au programme que l'artiste industriel Émile Reiber assigne à son périodique *L'Art pour tous*[18]. Dans le cas de Bourgoin, cette attitude s'oppose au repli vers l'art « prétendu national[19] » des disciples d'Eugène Viollet-le-Duc, comme l'indiquent ses rappels sur l'absence de génie natif d'un peuple français dont les grandes réalisations artistiques n'ont été possibles qu'à force de « culture assidue et prolongée », « d'acquisitions et d'emprunts[20] ». À l'encontre de l'hypothèse d'une autochtonie de l'art, sa compréhension de l'histoire artistique, nourrie des travaux archéologiques et de l'ethnologie naissante, insiste sur les processus d'assimilation et d'hybridation, où la Grèce ne serait rien sans les « solides matériaux accumulés par les civilisations si extraordinaires et si originales du Haut-Orient[21] », de l'Égypte ou de l'Assyrie. Dès lors, l'ouverture de l'Europe à une culture universelle devient salutaire : « le monde pour les modernes c'est la terre entière, c'est-à-dire le monde quasi fabuleux du Haut-Orient, le monde gréco-romain, puis l'Europe et l'Asie du Moyen Âge, enfin ces régions immenses de l'Extrême-Orient[22] ». Parallèlement s'opère la réévaluation des traditions mineures, en marge du grand art. S'il faut « s'intéresser un peu au monde des artisans[23] », c'est qu'il

recèle des richesses inexploitées pour affronter la crise du style. Succédant à l'entreprise de mémoire qui en sauvegarde, par le relevé, les dernières traces, le deuxième versant du programme réside dans l'analyse de ces matériaux. L'étude requiert un « esprit investigateur et véritablement philosophique » pour retenir ce que les exemples « contiennent d'essentiel, de fécond et de supérieur », délaissant « leur enveloppe caractéristique, originale et saisissante, mais qu'après tout on ne peut recommencer[24] ».

Le compromis grossier des beaux-arts appliqués à l'industrie

> On entend se séparer résolument et à tous risques de l'opinion ayant aujourd'hui force de loi, et qui consiste à subordonner toutes les branches de l'art, soit théoriquement, à la doctrine très relevée des beaux-arts ou des arts du dessin ; soit pratiquement, au compromis de condition grossière et intéressée qu'on appelle l'art industriel, entendant sous ce terme barbare l'application systématique et forcée des beaux-arts à l'industrie[25].

8 L'intérêt que Bourgoin porte aux « industries d'art » – terme qui, sous sa plume, désigne les activités artisanales traditionnelles – va de pair avec la dénonciation vigoureuse de la notion d'« art industriel » au sens où l'entendent ses contemporains, notamment dans le contexte de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Il s'affirme hostile à l'alliance de la science industrielle et de l'esthétique académique, rejetant symétriquement le « matérialisme inepte » d'un utilitarisme guidé par des enjeux économiques et le « spiritualisme outré » des théories des beaux-arts[26].

9 Du côté de l'esthétique, le récit historique adopté par Bourgoin identifie la Renaissance comme le moment où la séparation de l'art et des métiers conduit à déprécier l'artisan par rapport à l'artiste enclin à la « spéculation ontologique[27] ». L'émergence de la philosophie esthétique, dissertation littéraire valorisant les idées abstraites, aurait placé plus encore en retrait les habiletés manuelles. Lorsqu'il incrimine ainsi la sophistication idéaliste d'une théorie classique de l'art qui, indexée sur les belles-lettres ou la musique, est incapable de saisir la spécificité des créations artisanales, l'auteur pourrait avoir à l'esprit les développements récents de la « science du beau » à la définition de laquelle la section de philosophie de l'Académie avait, en 1857, consacré un concours, sous l'autorité de Victor Cousin[28]. L'ouvrage lauréat du philosophe Charles Lévêque, qui développe une théorie spiritualiste de la réception centrée sur l'analyse psychologique des « effets du beau sur l'âme humaine », apparaît relativement éloigné des préoccupations de Bourgoin, orientées vers les processus de création et vers l'étude formaliste des œuvres concrètes. La question du beau est d'ailleurs absente de la *Théorie*. La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc[29] semble incarner à ses yeux l'imposture des théories esthétiques contemporaines : une littérature prétendument philosophique, aux « aphorismes orgueilleux[30] », teintée d'une métaphysique du beau très étrangère à la matérialité des œuvres, et qui soumet le monde de l'ornement, supposé inférieur, aux principes idéaux qui régissent le beau dans la nature et dans l'art. Exactement contemporaine de l'ouvrage de Bourgoin puisque parue dès 1870, l'introduction de la *Grammaire des arts décoratifs*[31] de Charles Blanc confirme d'ailleurs l'écart entre les deux auteurs, en dépit des critères formalistes qu'ils partagent. À la volonté de Bourgoin de restituer à l'habileté manuelle la paternité des formes, s'oppose le système intellectualisé de Blanc, posant *a priori* les « lois générales de l'ornement » en les déduisant de l'ordre régulier des ouvrages de la nature.

10 Du côté de la science industrielle, la critique se focalise sur l'emprise croissante des méthodes rationnelles, de la pensée de l'ingénieur et du graphisme technique sur les pédagogies des arts et métiers. Ses critiques visent surtout la succession des programmes qui ont, depuis le début du XIXe siècle, codifié les procédés d'apprentissage du dessin à destination des enfants des classes populaires. L'histoire de ces pédagogies est aujourd'hui bien connue[32] ; rappelons qu'après la diffusion, sous la Restauration, de la méthode de dessin linéaire de Louis Benjamin Francœur dans les écoles mutuelles, puis l'inscription, sous la monarchie de Juillet, des éléments de la géométrie au programme des écoles primaires, l'implication de l'État s'est poursuivie sous le Second Empire avec la promotion militante d'un enseignement du dessin envisagé comme écriture de l'industrie, pierre angulaire de la lutte contre les concurrences étrangères. Hostile à cette scolarisation, Bourgoin en fustige l'idéologie utilitariste et les méthodes jugées néfastes au développement de l'intuition créatrice. Ses positions contrastent avec celles de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, pionnière dans les débats sur la pédagogie. La conférence qu'Eugène Guillaume, alors directeur de l'École des beaux-arts, délivre le 23 mai 1866 sous le titre *Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie*[33], en résume les orientations principales : la conception du dessin comme langue commune à l'artiste et à l'ouvrier, la promotion d'une méthode rationnelle fondée sur la géométrie, l'acculturation progressive aux idéaux esthétiques des beaux-arts. L'exposition organisée par l'Union centrale en 1869 donne à Bourgoin l'occasion d'exprimer son opinion, à un moment où il a vraisemblablement déjà achevé la rédaction de la *Théorie*. La manifestation offre un miroir à sa démarche puisqu'elle présente les productions modernes aux côtés d'un « Musée oriental ». Elle comporte également une section consacrée aux écoles du dessin et se clôt par un congrès international sur l'enseignement du dessin, du 29 septembre au 5 octobre 1869[34]. Bourgoin y participe et contribue aux débats, sans pour autant faire partie du premier cercle parmi lesquels comptent notamment Auguste Louvrier de Lajolais qui préside les séances, des artistes tels le sculpteur Auguste Ottin, auteur d'une *Méthode élémentaire du dessin* parue l'année précédente, et Émile Reiber qui milite pour l'amélioration des pédagogies primaires. Tout en partageant certains constats critiques, notamment le rejet d'apprentissages basés sur la copie de modèles d'estampes, les positions de Bourgoin apparaissent excentrées lorsqu'il exprime son scepticisme quant à l'efficacité même de l'apprentissage scolaire. Sur la question « de l'organisation actuelle et du développement à donner aux études des arts du dessin », l'exemple de l'artisan oriental lui sert à réfuter l'idée d'une discipline imposée à l'élève : « sa liberté reste entière, il obéit volontairement à la tradition qu'il interprète toujours, sans avoir besoin de subir l'autorité d'une discipline, d'une éducation première, organisée, réglementée », à l'inverse des méthodes rationnelles européennes qui tendraient à « émousser les saillies, les aspérités de chacun[35] ». L'aspect géométrique de ces enseignements est sévèrement jugé : « la géométrie usuelle dont on parle est entièrement à reprendre et à renouveler lorsqu'il s'agit d'en rendre l'étude utile et fructueuse aux élèves ou aux artistes[36] ». La « géométrie des savants » est opposée à celle « des simples, dont tous les jours les Orientaux font un usage inconscient, c'est vrai, mais éminemment utile » (fig. 1). À la critique des méthodes rationnelles s'ajoute celle de leurs ambitions d'éducation esthétique. Bourgoin revient sur les différences profondes qui séparent les activités respectives de l'ouvrier et de l'artiste pour nuancer l'idée souvent avancée d'une « unité du dessin », langue commune à l'art et à l'industrie. Il dénonce une conception esthétique par trop tributaire des beaux-arts, ce qui l'éloigne de la réalité des métiers : « N'accordons plus une confiance si complète à l'enseignement du dessin fait

seulement pour les peintres, sachons honorer la pratique et rendons à l'ouvrier son outil plutôt que de lui mettre entre les mains le crayon du peintre[37]. »

11 Ainsi les positions qu'exprime Bourgoin au congrès de 1869 éclairent l'enjeu principal de la *Théorie de l'ornement*. Le ressourcement par les traditions mineures est présenté comme le moyen de dégager les métiers de la double influence des beaux-arts et de la science industrielle des ingénieurs.

1. Jules Bourgoin, Enfant dessinant.

Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 1, 1.

Définir l'ornement comme objet d'étude

> Sous le terme générique d'*ornements*, on entend désigner et considérer à part cette variété innombrable de dessins, de formes, de reliefs, d'enluminures, etc., que l'homme a répandu, et en profusion, tout à l'entour de lui, et qui témoignent si expressément de son pouvoir d'invention et de création[38].

12 La première partie de la *Théorie* esquisse un cadre pour l'étude des formes ornementales. Elle s'ouvre par la définition d'un territoire spécifique, distinct du grand art comme de la pure industrie. L'ornement n'est certes pas un impensé à la fin des années 1860. À l'étranger, et pour ne citer que les publications les plus marquantes, la *Grammar of Ornament* (1856, traduite en français en 1865) d'Owen Jones[39] ou encore les écrits de Gottfried Semper, du texte sur la détermination formelle de l'ornement (traduit la même année, mais rien n'indique que Bourgoin en ait pris connaissance)[40] aux deux volumes de *Der Stil* (1860-1863), donnent la mesure de l'attention désormais portée aux arts mineurs. Dans le contexte français, les voix plurielles qui s'expriment sur les relations entre art et industrie, y compris au sein de l'Union centrale, ne peuvent se résumer aux approches

utilitaristes dénoncées par Bourgoin. Les écrits de Viollet-le-Duc fournissent également des hypothèses intéressantes, qu'il s'agisse de revaloriser le rôle des artisans à partir de l'exemple médiéval ou de repenser les processus d'apprentissage en marge du cursus académique. Bourgoin s'efforce néanmoins de poser ses propres définitions. L'ornement au sens où il l'entend se situe au-delà de toute considération liée à l'utilité. Il n'est pas un accessoire que l'on viendrait apposer à un produit fonctionnel ; il se différencie également des beaux-arts en ce qu'il n'est ni intellectualisé ni médiatisé par le dessin. Il naît de l'effort par lequel l'artisan anonyme transfigure un objet prosaïque en un geste esthétique qui possède sa propre nature. Loin de l'idée d'une alliance des beaux-arts et de l'industrie, la *Théorie* cherche une voie adaptée à la spécificité de l'objet ornement.

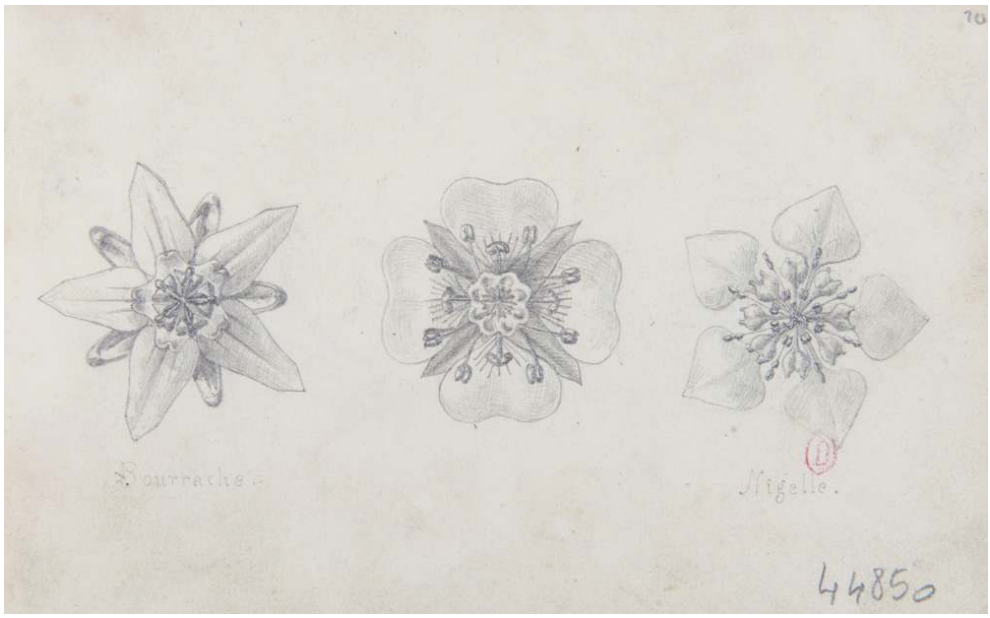
13 Sous le terme de « formes ouvrées » sont regroupés les objets produits par l'homme « dans le cadre d'une industrie », entendue ici comme l'habileté à exercer une activité manuelle[41]. Ces formes ne sont pas déterminées par la destination utilitaire mais par trois autres aspects : le matériau (la « matière à ouvrer »), le procédé de façonnage (« le mode de manutention ») et enfin « ceux qui relèvent de l'art ». De ces définitions découle une première typologie classant les formes en cinq ensembles selon les procédés de façonnage : formes modelées, taillées, assemblées, superposées ou tissées. Il est tentant de rapprocher cette typologie des quatre catégories – céramique, textile, tectonique et maçonnerie – posées par Gottfried Semper dans *Der Stil*, également liées aux gestes techniques[42].

14 En soulignant la dimension spécifiquement humaine de ces formes ouvrées, Bourgoin insiste sur leur caractère de pure invention, indépendamment de tout modèle naturel. Ce n'est qu'après avoir été « dénaturées[43] » que les impressions reçues de la nature pourraient nourrir l'œuvre de l'artisan. La distinction entre des formes issues de l'observation et celles « artificielles » de l'ornement avait été formulée par Félix Ravaisson qui, dans son rapport sur l'enseignement du dessin de 1853[44], soulignait la hiérarchie entre les deux catégories. Selon Ravaisson, les formes artificielles ne surpassent pas en difficultés celles des animaux, végétaux ou celle, jugée supérieure, de la figure humaine ; ce qui le conduisait à réserver l'étude des formes artificielles à l'école primaire et celle de la figure aux programmes de lycée. En inversant cette hiérarchie, Bourgoin valorise l'invention et se démarque des théories académiques qui placent l'imitation de la nature au sommet de l'idéal artistique.

15 La contestation d'une origine naturelle de l'ornement pourrait également répondre aux enseignements donnés à la Petite école de dessin par Viollet-le-Duc puis par Ruprich-Robert, qui font de la flore une source d'inspiration privilégiée pour le dessinateur. Les premiers cahiers de Bourgoin contiennent des études de plantes très proches de celles proposées par Ruprich-Robert dans son cours de composition d'ornement[45] (fig. 2. et 3). Le professeur recommandait de s'intéresser à la structure géométrique tout autant qu'au symbolisme introduit par le règne végétal, qui offre à l'ornemaniste « les ressources les plus fécondes[46] ». Délaissant les « douces émotions » évoquées par Ruprich-Robert pour centrer son attention sur les dispositions formelles, Bourgoin ironise sur les « délicats, tout alanguis d'un commerce amoureux avec la nature et les herbes des champs, [qui] se proposent de révéler les mystères infinis de la structure d'un myosotis », en guise de consolation à l'ouvrier, ce « frère esclave de l'artisan d'autrefois[47] ». Il met encore en garde « contre ces rapprochements que l'on établit trop vite entre les créations de la nature et les œuvres de l'homme » et révoque le parallèle fallacieux, établi par Viollet-le-Duc dans la préface des *Arts arabes*, entre « l'aspect microscopique de certains tissus organiques de plantes ou d'animaux et les merveilleuses broderies de l'ornementation

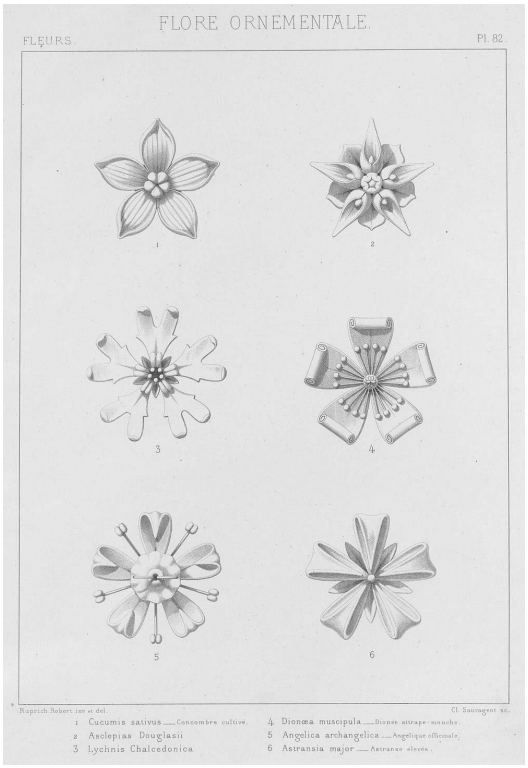
orientale[48] ». Ainsi, de la méthode prônée par Ruprich-Robert, Bourgoin néglige le registre symbolique et délaisse bientôt toute sensibilité pittoresque, pour ne retenir que la froide attitude classificatoire du botaniste, observant les types et les caractères formels. Si le monde végétal conserve une part notable dans ses carnets, c'est parce que sa propre morphologie s'inspire des modes d'analyse utilisés par les naturalistes, comme lorsqu'il étudie, par exemple, la « phytogénie » de Charles Fermond[49] (fig. 4).

2. Jules Bourgoin, ***Bourrache, Nigelle***.



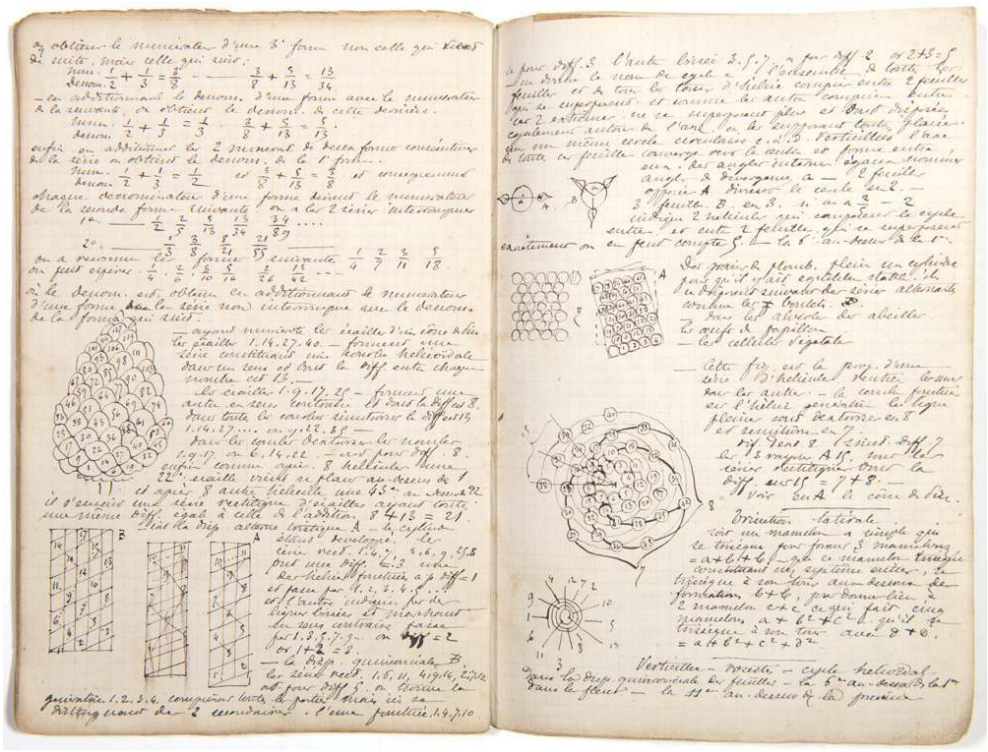
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 9, 4.

3. Victor Ruprich-Robert, pl. 82 de la *Flore ornementale*, 1866-1876.



Source : Planche 82 de la *Flore ornementale*, 1866-1876.

4. Jules Bourgoin, Notes d'après la pl. V de Ch. Fermond, *Phytogénie ou Théorie mécanique de la végétation*, 1867.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 11, 4.

16 L'ornement serait donc de pure invention, une forme esthétique dénaturée, artificielle. Il s'agit d'en appréhender non pas les individus, variables à l'infini, mais le type, la « forme purement intelligible[50] ». Il faut alors laisser de côté le mode technique de décoration et les développements esthétiques particuliers, dépouiller la forme ouvrée de tous ses attributs sensibles et tangibles, pour en aborder la « généralité abstraite » : une forme « purement géométrique qui ne consiste plus qu'en des rapports de forme et de situation [51] ». Autrement dit, abandonner délibérément l'étoffe souple et mouvante de l'ornement, sa part vivante et indisciplinée, pour en étudier l'essence abstraite : l'ordre et la forme.

17 L'ornement ainsi réduit à sa structure formelle trouve une parenté avec l'art non imitatif qu'est l'architecture. Dans le système général esquissé par Bourgoin, les notions d'ordre et de forme sont complétées par un autre couple, le relief et la couleur. Ces termes permettent de distinguer les registres de l'ornement, de l'art décoratif et de l'art monumental. Le décoratif, selon Bourgoin, fait primer le relief et la couleur, dans un « épanouissement luxuriant[52] ». À l'inverse, dans l'ornement proprement dit comme dans l'art monumental, l'ordre et la forme dominent le relief et la couleur. L'ornement est une sorte d'équivalent de l'architecture à une autre échelle. Bourgoin accorde ainsi à l'architecture une analogie avec l'ornement qu'il refuse aux autres arts du dessin et plus particulièrement à la peinture. Il accepte la subordination des arts et métiers à l'ordonnance supérieure d'un projet monumental. L'architecture représente le stade supérieur de l'ordre, manifestant « la faculté géniale de concevoir ou d'imaginer d'emblée dans l'espace[53] ». Le « sens monumental » est également assimilé au « sens philosophique » dans le domaine intellectuel : une faculté supérieure engendrant des œuvres exceptionnelles.

Le détour par l'épistémologie de Cournot : une géométrie de l'intuition

18 L'objet « ornement » ainsi posé, Bourgoin envisage un domaine d'étude dont il cherche à préciser la place dans une organisation générale des savoirs. C'est ici que le détour par la philosophie cournotienne prend tout son sens. On ignore par quel biais l'appétit théorique du jeune artiste se dirige vers les œuvres pourtant complexes du philosophe, qu'il s'agisse d'épistémologie générale, comme l'*Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique* (1851) et le *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire* (1861), comme de théorie mathématique tel *De l'origine et des limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie* (1847) ou encore des réflexions sur la pédagogie rassemblées dans *Des institutions d'instruction publique en France* (1864). Choisir Antoine-Augustin Cournot comme tuteur intellectuel équivaut à emprunter une voie philosophique désertée par les théoriciens de l'art contemporains, en marge de l'idéalisme spiritualiste dominant à l'Académie comme des références positivistes d'une esthétique scientifique émergente, représentée notamment par Hippolyte Taine.

19 Jenny Boucard et Christophe Eckes[54] ont montré que les deux notions centrales que sont « l'ordre et la forme » proviennent des sciences mathématiques où elles désignent initialement les rapports de situation entre divers objets. Ces notions acquièrent chez Cournot une très grande généralité, puisqu'il les présente comme des catégories supérieures de l'entendement, qui concernent tout ce qui se rapporte « aux idées-mères

de classification et de combinaison[55] ». Efficientes dans les sciences qui décrivent l'organisation spatiale d'objets matériels, comme la botanique ou la cristallographie, elles dominent également les systèmes plus abstraits des sciences logiques et mathématiques[56]. Au côté de ces deux domaines – c'est-à-dire au même niveau hiérarchique – Bourgoin propose de créer un nouvel ensemble, celui des « sciences architectoniques » qui instruiraient spécifiquement les connaissances relatives aux arts d'ornement[57].

20 Le livre ouvre une réflexion épistémologique dont le principal motif est la distinction entre d'une part, une géométrie constituée en discipline scientifique et scolaire, et d'autre part, un sens instinctif de la géométrie qui fonde le génie ornemental. Dès l'introduction des *Arts arabes*, les « principes élémentaires et fondamentaux » sur lesquels s'appuient les entrelacs sont décrits comme des données « purement instinctives et communes à tous les hommes [...] à travers lesquelles l'analyse ne pénètre pas[58] ». Cette géométrie obscure, non raisonnée, dite « esthétique », qui guide la main de l'artisan, aurait été concurrencée par la diffusion d'une géométrie « utile », érigée en une doctrine perfectionnée au service de l'industrie moderne.

21 La *Théorie de l'ornement* s'attarde plus longuement sur l'examen critique des différentes conceptions de la géométrie et conteste la pertinence, pour le domaine architectonique, des conventions habituellement utilisées par les universitaires et les pédagogues. Bourgoin démontre aisément l'inadéquation de la géométrie analytique de Descartes, fondée sur l'algèbre et sur le système des coordonnées, pour aborder la réalité concrète de l'ornement. Quant à la critique qu'il adresse à la géométrie descriptive, elle témoigne d'une conscience aiguë du rôle qu'a effectivement joué cette discipline dans l'évolution des métiers, subordonnant peu à peu les activités manuelles à une construction scientifique issue du monde de l'ingénieur[59]. L'œuvre de Gaspard Monge, souligne-t-il en suivant une critique suggérée par Cournot, « n'a rien fait de plus que d'agrandir la sphère de la spéculation mathématique, bien loin qu'elle ait contribué [...] à augmenter le dépôt des notions vraiment importantes et souveraines[60] ». Bourgoin dénonce surtout l'illusion d'une « doctrine universelle » qui signe « l'intrusion du monde des mathématiques dans les arts[61] » et qui, prétendant augmenter les compétences de l'artisan, en a au contraire anéanti les intuitions les plus sûres. Il vise plus spécifiquement ses dérivés pour l'école primaire, dénonçant un enseignement « gauche et maladroit[62] » du dessin linéaire qui enserre, dès l'enfance, l'imagination créatrice dans un exposé euclidien appauvri.

22 À cette vulgarisation dogmatique est opposée l'intuition préscientifique des artisans qui « n'ont point attendu, pour créer et mettre au monde les œuvres de leur main, que la géométrie fut devenue une science parfaite et un modèle de raisonnements justes[63] ». Cournot désignait en effet la géométrie comme le meilleur exemple d'un domaine de connaissances fondé sur des « vérités d'intuition[64] ». Ce fonds d'intuition précèderait l'élaboration de tout système conventionnel. Assimiler la lourde logique mathématique de la géométrie scientifique s'avère un détour inutile s'il est possible de cultiver directement les « données psychologiques fondamentales[65] » en direction des métiers. L'autorité qu'exerce sur eux la science des ingénieurs est ainsi déconstruite.

23 L'hypothèse de Bourgoin consiste alors à repartir des « intuitions primitives[66] » pour proposer un cadre théorique alternatif. Il entend restituer au monde des métiers les fondements initiaux d'une « géométrie pure », à partir de données sensibles directement mobilisées par l'œil et la main dans le travail de façonnage. Navré d'écrire un livre encore « tout grisonné d'algèbre[67] » et tributaire de son éducation positiviste, Bourgoin veut réduire en théorie une géométrie esthétique jusqu'alors intuitive. L'ambition, perçue

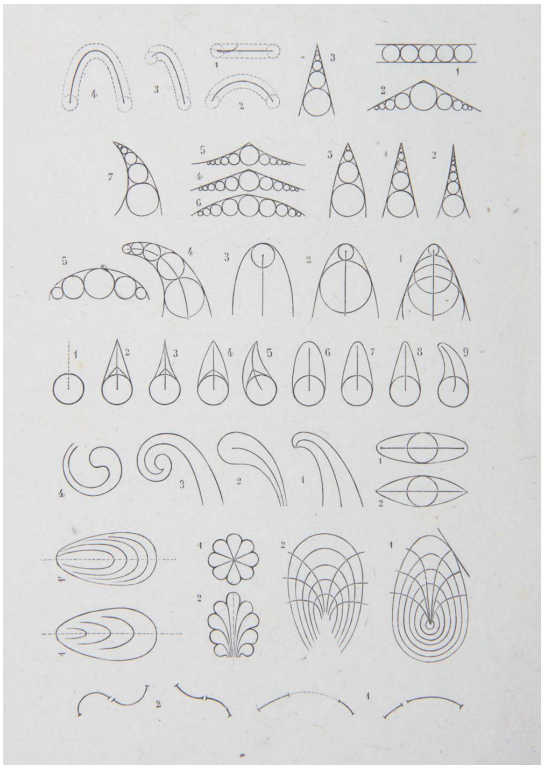
comme paradoxale, est bien d'élaborer les fondements d'une nouvelle discipline, une science de l'architectonique capable d'encadrer conceptuellement les pratiques des arts d'ornement.

L'invention d'un système de description : une démonstration par l'image

24 Les deux parties centrales du livre tentent l'exposé de ces données géométriques intuitives. Il s'agit de fournir des définitions plus subtiles que celles, simplistes, des manuels de dessin linéaire, pour égaler en complexité les ouvrages de géométrie mathématique ; formuler en somme le cadre d'une géométrie tout aussi exigeante, mais accommodée au domaine spécifique des formes ouvrées. La logique didactique va du simple au complexe et aborde successivement des structures qui procèdent de la ligne, de la surface, puis du volume. Les descriptions s'avèrent exploratoires et souvent laborieuses. L'effort de formulation concerne tant le vocabulaire que les définitions, délaissant celles conventionnellement mobilisées dans les ouvrages de géométrie pour des démonstrations mieux accordées aux métiers d'art, plus proches des évidences de la perception et des modalités concrètes de fabrication.

25 Ainsi, par exemple, si les configurations linéaires sont évoquées des plus simples – la droite – aux plus complexes – l'hélice conique –, l'analyse se recentre sur les trois cas les plus facilement identifiables : la droite, l'arc et la « recourbée ». Inutile, pour cette dernière, de désigner plus avant la nature de l'inflexion, parabole, ellipse ou autre, car la définition mathématique d'une courbe n'en garantit aucunement la valeur esthétique. « L'enroulement considéré comme forme, explique-t-il, est absolument indépendant de toutes espèces d'idées mathématiques[68] » : celui qui taille ou modèle n'a que faire de nuances conceptuelles imperceptibles à l'œil. Bourgoin préfère se référer plus directement au « mouvement de la main qui dessine ou plus généralement qui façonne[69] » (fig. 5).

5. Jules Bourgoin, Épreuves pour la *Théorie de l'ornement*, 1873.

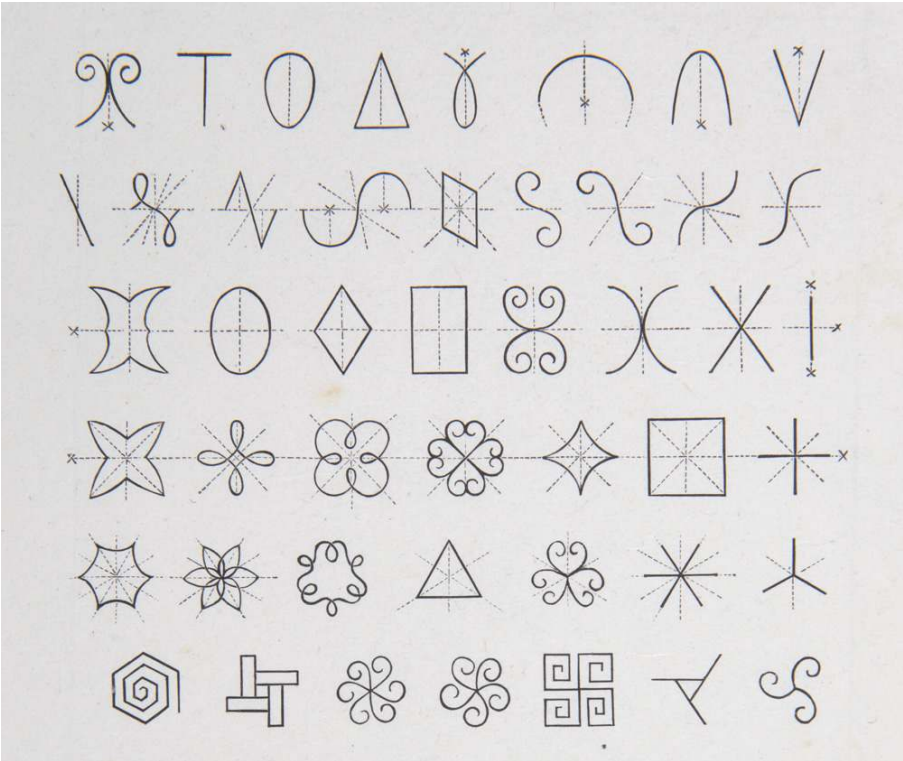


Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 11, 2.

26 Bourgoin se distingue également de la géométrie analytique quand il décrit les configurations comme des totalités plutôt que comme la somme additionnelle d'éléments. On pourrait, en ce sens, voir ses tentatives comme une forme précoce de *Gestalttheorie*. Si les figures sont appréhendées à partir d'entités élémentaires – lignes, surfaces, volumes –, l'enjeu est de repérer les combinaisons aisément intelligibles. Ainsi les « conjugaisons » de lignes constituent-elles de nouvelles entités perceptibles. De même, l'inventaire des types de symétrie permet d'appréhender les motifs dans leur intégrité : « il faut se conformer au mode intuitif [...], quelle que soit l'acuité de l'esprit qui analyse ou dissèque, on est jamais autorisé à perdre de vue l'intuition première[70] ». Cette approche globale l'amène à reconnaître aux figures des « coordonnées harmoniques » ou intrinsèques, qui permettent notamment de les compartimenter sans altérer leur unité initiale. La volonté de repérer prioritairement, parmi la multitude des configurations possibles, celles qui sont immédiatement intelligibles différencie encore sa démarche d'une analyse mathématique.

27 L'invention terminologique se rapporte au souci de décrire des totalités remarquables. Loin de se limiter aux termes usuels de la géométrie (qu'il mobilise largement pour les polygones), Bourgoin recourt au vocabulaire de l'ornementation architecturale (oves, palmettes, etc.) et textile (boucles, engrêlures, festons, frises, etc.). Il trouve des ressources du côté de l'héraldique (sautoir, motif écartelé, gironné, etc.) ou de la botanique (dispositions pennées, pédalées, palmées, etc.). Ce riche lexique, complété par de nombreux néologismes, s'appuie aussi sur les démonstrations visuelles (fig. 6).

6. Jules Bourgoin, Épreuves pour la *Théorie de l'ornement*, 1873.



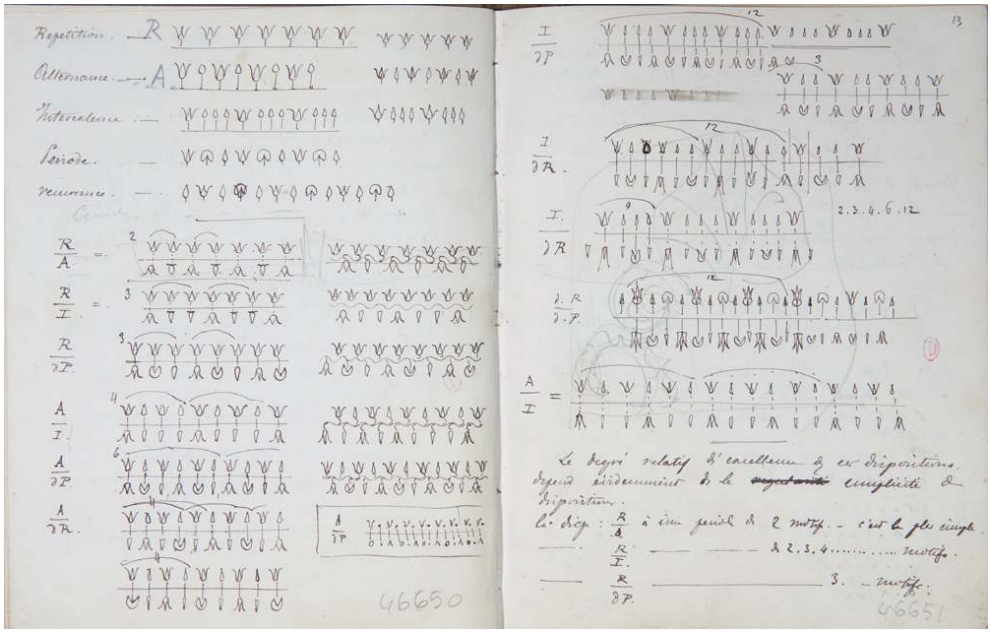
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 11, 2.

28 Adoptant une division courante dans les ouvrages consacrés aux arts techniques, la *Théorie de l'ornement* mobilise deux types d'illustrations : premièrement, des figures gravées sur bois sont insérées dans le texte ; deuxièmement, une série de planches hors-texte, gravées sur acier, fournit une documentation visuelle plus indépendante. Les premières assument un rôle de démonstration et de visualisation, elles relaient des descriptions souvent arides et s'avèrent utiles pour assimiler un vocabulaire inhabituel. L'auteur leur accorde le statut provisoire de schémas tracés au tableau lors d'un exposé pédagogique :

> Si au lieu de rédiger laborieusement un livre nous avions la faculté de discourir devant un auditoire, nous appuierions nos explications de figures dessinées *à la craie*. La leçon finie, les figures disparaîtraient et seraient recueillies, sous une forme ou sous une autre, dans la mémoire ou dans les notes. C'est ainsi qu'il faut comprendre les figures de ce livre : leur fixité typographique n'entraîne pas nécessairement l'idée d'une importance inéluctable, et elles pourraient être en plus ou moins grand nombre et même sensiblement différentes de ce qu'elles sont[71].

29 Ces figures schématiques montrent également sa capacité d'invention et d'extrapolation. Esquissées dans les carnets, elles s'inspirent des notations mathématiques, musicales, chimiques ou autres, résumant les dispositions à des systèmes de lettres, de points ou de réseaux[72] (fig. 7).

7. Jules Bourgoin, Répétition, alternance, récurrence, période.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 10, 5.

30 La répartition entre des schémas qui accompagnent au plus près le propos didactique et des planches soignées, détachées du texte et offertes à l'étude, caractérisait déjà *Les Arts arabes*, néanmoins la *Théorie* engage une nouvelle réflexion sur le statut de l'image. Si les planches hors-texte apparentent encore le livre aux recueils d'ornement, elles s'en distinguent d'abord par un format nettement plus modeste, accordé à la priorité donnée au texte, à l'inverse des *Arts arabes* où prévalait la force visuelle des chromolithographies.

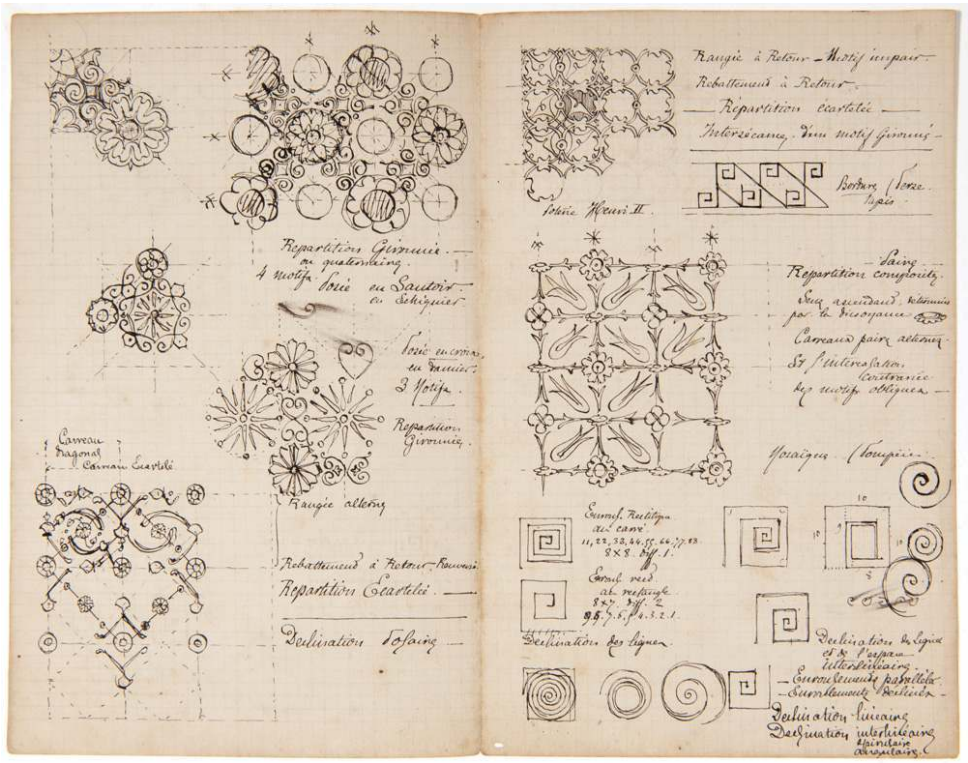
31 La genèse des vingt-quatre planches hors-texte, qui rassemblent en tout trois cent trente motifs, est documentée par des études préalables[73] qui réorganisent des exemples collectés dans ses carnets depuis le début des années 1860. Deux séries préparatoires montrent l'agencement progressif des exemples ainsi que la recherche du rendu graphique le plus pertinent. La première comporte une vingtaine de planches et organise les références selon une disposition encore provisoire, incluant des modèles absents de l'ouvrage final. Les dix-neuf planches de la seconde série, de format plus grand, se rapprochent des versions publiées. Bourgoin livre ainsi un matériel visuel d'une grande richesse, issue de l'enquête étendue qui a nourri le projet de l'ouvrage.

32 Cette collection de motifs participe d'un genre inédit dans le paysage contemporain des ouvrages d'ornement en ce qu'elle adopte une typologie formaliste. De ce point de vue, elle se distingue de la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones et de son équivalent français, *L'Ornement polychrome* d'Auguste Racinet, où les exemples sont d'abord groupés par familles géographiques et stylistiques. Bourgoin abandonne aussi le classement par matériaux et par type d'éléments architecturaux retenu dans *Les Arts arabes*. Les planches de la *Théorie* rapprochent alors des objets très hétérogènes, tant par leur échelle, par les techniques (poteries, textiles, enluminures, pavements, ciselures, etc.) que par leur appartenance à des traditions stylistiques très diversifiées, de l'Égypte ancienne à Henri Labrouste, des mosaïques siciliennes à l'art décoratif chinois. L'intérêt n'est donc ni historique ni technique, même si la diversité des références met en avant l'extraordinaire

inventivité du génie ornemental des peuples. De fait les légendes sont peu précises sur l'origine des modèles ou sur les procédés de façonnage, privilégiant la description des structures formelles au prisme des catégories mises au point dans le texte. Bourgoin introduit ainsi une démarche comparatiste qui dépasse les frontières stylistiques pour dégager des types à valeur générale.

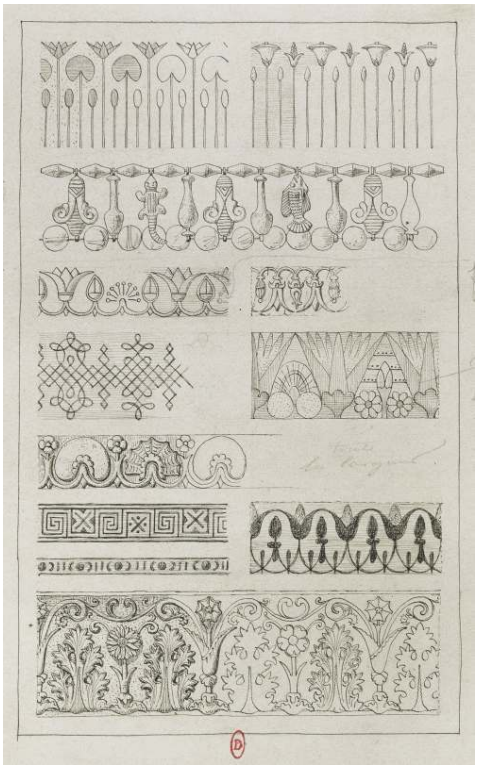
33 Le refus de la séduction des images est une autre caractéristique qui sépare ces planches des somptueuses chromolithographies des *Arts arabes* et d'autres recueils contemporains. Ces dessins, explique l'auteur, sont « très abrégés » : « ceci n'est point un recueil d'images rassemblées pour le plaisir des yeux, mais bien un recueil de choses réunies pour la satisfaction de l'esprit[74] ». L'élimination de la couleur signe le retrait du décoratif et permet de concentrer l'attention sur les arrangements formels. Les motifs sont livrés au lecteur pour stimuler sa capacité à analyser ces différentes dispositions, elles appellent de sa part un véritable travail : identifier les motifs de base et leur mode de répétition, confronter et comparer les déclinaisons à partir d'un même motif, reconnaître des structures analogues. Les planches ouvrent vers l'invention et invitent à s'approprier les modes d'engendrement (fig. 8 à 14). Certains motifs sont d'ailleurs des pures créations où l'auteur s'exerce à des « Variations » à titre démonstratif[75].

8. Jules Bourgoin, Études pour la pl. 18 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



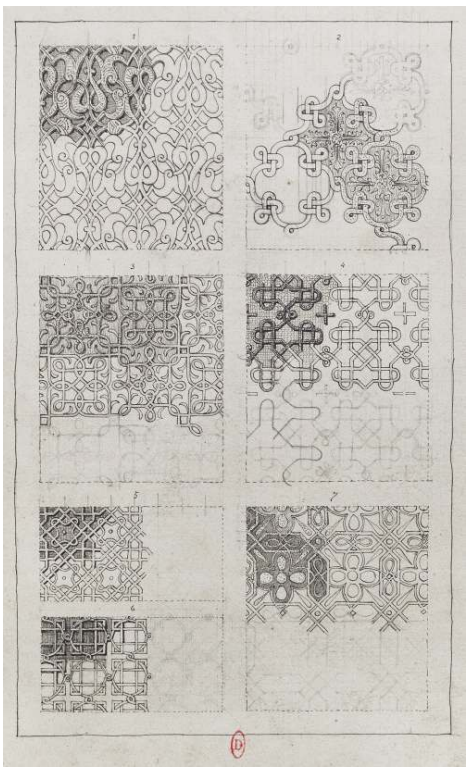
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 2, 1.

9. Jules Bourgoin, Étude pour la pl. 4 « Dispositions récurrentes » de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



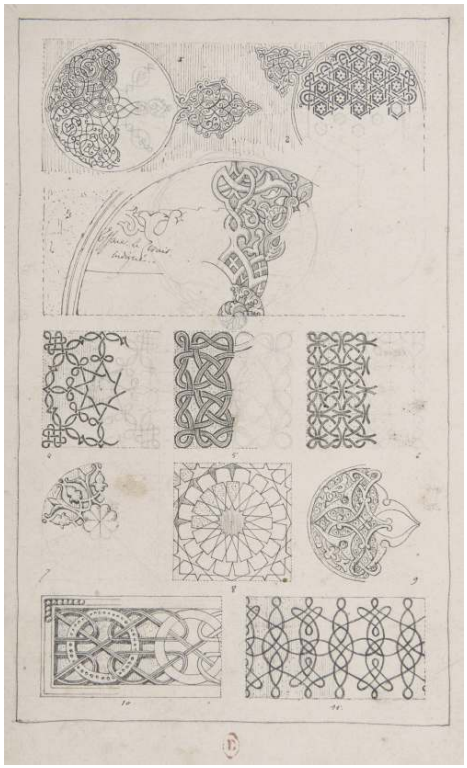
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

10. Jules Bourgoin, Étude pour la pl. 21 « Mappes » de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



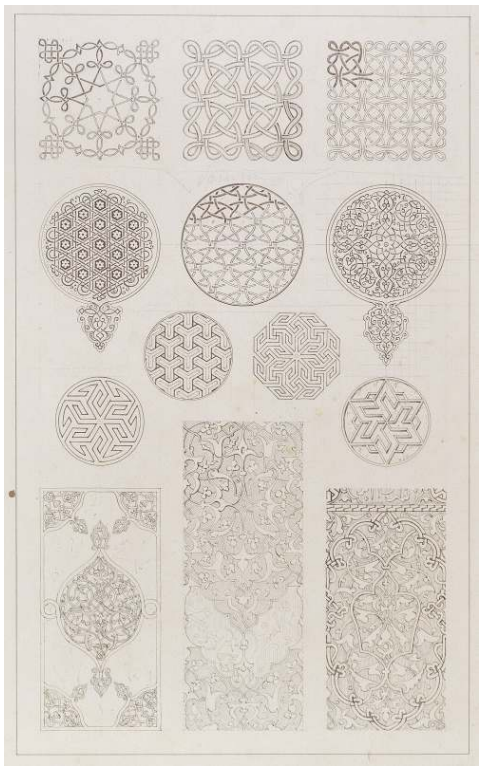
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

11. Jules Bourgoin, Étude pour une planche inédite de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



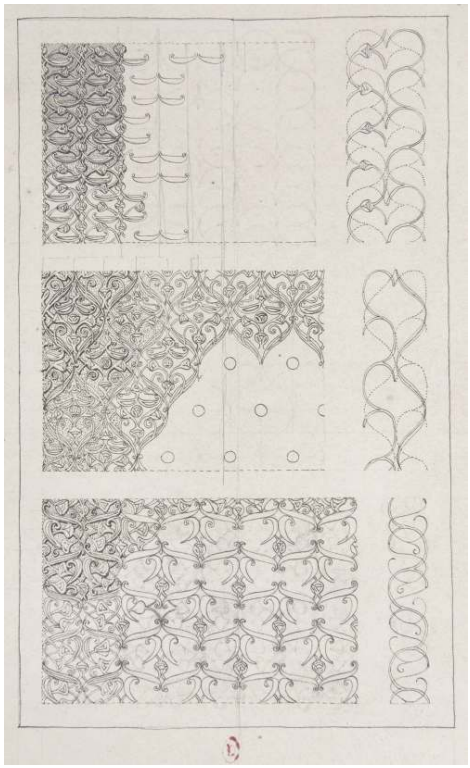
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

12. Jules Bourgoin, Étude pour la pl. 22 « Motifs divers » de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



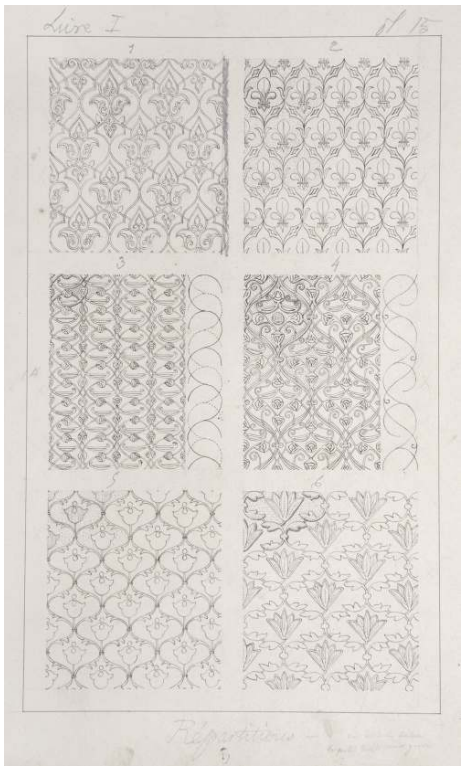
Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

13. Jules Bourgoin, Études pour la pl. 15 « Répartitions » de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

14. Bourgoin, Études pour la pl. 15 « Répartitions » de la *Théorie de l'ornement*, 1873.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 15, 7.

Un mauvais livre ?

34 Ainsi, la rédaction de la *Théorie de l'ornement* est motivée par une conscience aiguë des transformations qui affectent les métiers, face auxquelles la philosophie de l'art ou la science des ingénieurs s'avèrent insuffisantes. Dans un contexte où les livres d'ornement s'attachent à fournir des modèles et à délivrer des principes de composition, sa particularité tient à son ambition épistémologique, préliminaire à toute connaissance, à toute pratique et à toute pédagogie de l'ornement. Cette entreprise de fondation disciplinaire échoue pourtant à s'identifier comme telle, tant son auteur peine à séparer son engagement dans une quête de connaissance de son rejet des idéologies scientifiques et techniques de son temps.

35 En dépit des doutes exprimés quant à la légitimité d'une entreprise théorique appliquée à un objet qui doit ses qualités à son indiscipline, la *Théorie* peut bel et bien être caractérisée comme une tentative de fonder un domaine de savoir. Premièrement, Bourgoin s'attaque à la déconstruction critique des discours et pratiques pédagogiques en place, deuxièmement, il s'efforce à définir son objet, documenté par un corpus patiemment constitué, troisièmement, il élabore des outils d'analyse. Interprétant la crise des arts décoratifs comme le symptôme d'une défaillance conceptuelle, il tente de construire un appareil théorique adapté à la spécificité des arts techniques.

36 Dans ses ouvrages suivants, Jules Bourgoin présente la *Théorie de l'ornement* comme un mauvais livre. Les réorientations qu'il opère éclairent cette autocritique. Les vitupérations de l'auteur s'atténuent dans le contexte politique, institutionnel et pédagogique de la Troisième République, supposé plus favorable. La *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880), puis les *Études architectoniques et graphiques* (1899-1901), assument plus franchement une entreprise de rationalisation disciplinaire qui se dirige, peu à peu, vers l'école et les ateliers, surmontant la nostalgie de l'artisanat exprimée dans l'ouvrage de 1873. De « l'ornement » comme objet d'étude à la « graphique » comme discipline scientifique et scolaire, le programme se clarifie et sa montée en généralité est perçue comme un véritable progrès intellectuel.

37 Si la *Théorie* est décrite *a posteriori* comme un projet « fort inconsidéré », c'est peut-être parce qu'elle condense en un seul livre des ambitions que les projets éditoriaux suivants tenteront d'approfondir de manière séparée. Tout « grossier » qu'il est, l'essai sert de matrice pour les tentatives ultérieures. Sa première demande pour dispenser des « leçons sur la théorie de l'ornement » à l'École des beaux-arts, datée de 1873[76], s'appuie largement sur cette expérience. La trame des parties centrales de la *Théorie*, « définitions et matériaux analytiques » et « l'ordre et la disposition dans l'ornement et dans les formes », sera reprise et simplifiée dans la *Grammaire élémentaire de l'ornement*. La réflexion sur une science géométrique et la recherche d'une pédagogie alternative est poursuivie dans le premier volume des *Études architectoniques*. La combinatoire de la dernière partie « développements et applications » trouve son aboutissement dans *La Graphique*.

38 Certes, l'écriture des ouvrages suivants n'est guère plus aisément pénétrable, malgré l'engagement de l'auteur sur le terrain pédagogique. Les projets ultérieurs, publiés ou projetés, poursuivent l'interrogation sur les niveaux de discours et sur le rôle attribué aux images, ce que reflètent des intitulés variés : « grammaire », « précis », « études », « collection », « revue », etc. L'abstraction croissante, délaissant les effets pittoresques de

la couleur et du relief au profit de simples diagrammes, transforme peu à peu le statut des figures, de la précision documentaire vers des gammes d'exercices pour la formation du génie inventif.

NOTES

1. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873.

2. Rémi LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », *in* Rémi LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'islam, regards du XIX^e siècle, collections des Arts décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris : les Arts décoratifs ; musée du Louvre éd., 2007, p. 32-53.

3. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. VI.

4. Voir Rémi LABRUSSE, « Science et barbarie : l'antipositivisme de Jules Bourgoin », *supra*, p. 189-208.

5. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. IX.

6. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 1, Paris : Ch. Schmid, 1899, p. 26-28.

7. *ID.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 19-34.

8. « Par livraison de 50 planches en 8° Jésus accompagné de 8 pages de textes ». Jules Baudry, lettre à Jules Bourgoin, 8 novembre 1869, Paris, Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet (désormais INHA), Arch. 67, 2, 1.

9. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 6), t. 1, p. 26.

10. Jules MICHELET, *Le Peuple*, Paris : Paulin, 1846.

11. Stéphane LAURENT, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris : CTHS, 1999 ; Rossella FROISSART, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 13-48.

12. Joseph MILSAND, « Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre. M. John Ruskin », *Revue des Deux Mondes*, n° 28, 1^er juillet 1860, p. 184-213 ; *ID.*, « De l'influence littéraire dans les beaux-arts », *Revue des Deux Mondes*, n° 34, 15 août 1861, p. 870-915.

13. Jules BOURGOIN, manuscrit préparatoire à la *Théorie*, INHA, Arch. 67, 2, 2.

14. *ID.*, *Théorie...*, *op. cit.*(note 1), p. IV.

15. *Ibid.*, p. VI.

16. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. VII-VIII.

17. Marc SABOYA, *Presse et architecture au XIX^e siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris : Picard, 1991.

18. *L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, périodique fondé par Émile Reiber en 1861.

19. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. IV.

20. *Ibid.*, p. VI.

21. *Ibid.*, p. VIII.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. I.

24. *Ibid.*, p. IX.

25. *Ibid.*, p. I.

26. *Ibid.*, p. II.

27. *Ibid.*, p. III.

28. Michel ESPAGNE, « La Science du beau de Charles Lévêque », *in* Jacqueline LICHTENSTEIN, Carole MAIGNÉ et Arnauld PIERRE (dirs.), *Vers la science de l'art. L'Esthétique scientifique en France 1857-1937*, Paris : PUPS, 2013, p. 33-45.

29. Des extraits non référencés issus de Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris : Renouard, 1867, et de Jules ZIEGLER, *Études céramiques*, Paris : Paulin, 1850, appuient la dénonciation par Bourgoin des maximes métaphysiques.

30. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. II et p. 56.

31. Charles BLANC, « Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la Grammaire des arts du dessin. Introduction. Lois générales de l'ornement », *Gazette des beaux-arts*, 1er avril 1870, p. 297-328.

32. Renaud D'ENFERT, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris : Belin, 2003 ; Alain BONNET, « L'Enseignement du dessin dans le système public d'enseignement au XIXe siècle », *in* Dominique POULOT, Jean-Miguel PIRE et Alain BONNET (dirs.), *L'Éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe et XIXe siècles*, Rennes : PUR, 2010, p. 263-284.

33. Eugène GUILLAUME, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliquée à l'industrie* , Paris : Union centrale, 1866.

34. Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, AAD D6/1 (Participants, liste de présence par séance) et D6/2 (compte rendu manuscrit des débats). Voir également la *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 10 octobre 1869, p. 1-2.

35. Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, AAD D6/2, compte rendu manuscrit, p. 29.

36. *Ibid.*, p. 37.

37. *Ibid.*

38. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 4.

39. Owen JONES, *Grammar of Ornament*, London : Day and Son, 1856, tr. fr. Londres : B. Quaritch, 1865.

40. Gottfried SEMPER, « De l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art. Esthétique. Cours de M. Semper », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, année 2, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n° 33, 15 juillet 1865, p. 539-542.

41. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 2.

42. Ces analogies entre Bourgoin et Semper ont été relevées par Pierre BOURLIER, *Style, temps, architecture ou l'éternel retour de l'enjeu stylistique*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Saint-Denis, Université Paris 8, 2006.

43. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 4.

44. Félix RAVAISSON, « Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique et des cultes » [décembre 1853], *Journal général de l'Instruction publique et des cultes*, vol. 23, n° 5, 18 janvier 1854, p. 33-49, notamment p. 48-49. Cette distinction est empruntée à Vincenzo Scamozzi.

45. Les carnets 2, 4 et 5 (INHA, Arch. 67, 9) peuvent être rapprochés des planches de Victor RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement*, Paris : Dunod, 1866-1876.

46. Victor RUPRICH-ROBERT, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 11, 1853, col. 387.

47. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 5.

48. *Ibid.*, p. 279.

49. Jules BOURGOIN, notes d'après Charles FERMOND, *Phytogénie, ou Théorie mécanique de la végétation* , Paris : G. Baillière, 1867. INHA, Arch. 67, 11, 4.

50. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 6.

51. *Ibid.*, p. 6-7.

52. *Ibid.*, p. 34.
53. *Ibid.*
54. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoin », *infra*, p. 281-298.
55. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, Paris : L. Hachette et C^ie^, 1861, t. 1, p. 105.
56. *Ibid.*, chapitre « L'Ordre et la forme », notamment p. 1-12.
57. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 24.
58. *ID.*, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux*, Paris : V^ve^ A. Morel, [1868]-1873 p. V.
59. Yves DEFORGE, *Le Graphisme technique. Son histoire et son enseignement*, Paris : Champ Vallon, 1981 ; Joël SAKAROVITCH, *Épures d'architecture. De la coupe des pierres à la géométrie descriptive XVI^e^-XIX^e^ siècles*, Bâle ; Boston ; Berlin : Birkhäuser, 1998.
60. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 182. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Des institutions d'instruction publique en France*, Paris : L. Hachette et C^ie^, 1864, p. 569-570.
61. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 13.
62. *Ibid.*, p. 14. Voir aussi *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 58), p. 23.
63. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 16.
64. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 55), t. 1, p. 41.
65. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 11.
66. *Ibid.*, p. 7. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 55), t. 1, p. 27 et suiv.
67. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.*(note 1), p. 26.
68. *Ibid.*, p. 70.
69. *Ibid.*, p. 9.
70. *Ibid.*, p. 188.
71. *Ibid.*, p. XI.
72. Carnet 18 (INHA, Arch. 67, 9, 18) et carnet 31 (INHA, Arch. 67, 10, 5).
73. INHA, Arch. 67, 15, 7.
74. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 11.
75. *Ibid.*, pl. 9.
76. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F^21^ 2284 (2), lettre de Bourgoin au ministre de l'Instruction publique, 13 mai 1873.

AUTEUR

ESTELLE THIBAULT

Estelle Thibault est enseignante à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville et responsable scientifique de l'équipe de recherche IPRAUS (AUSser, UMR 3329 du CNRS). Ses travaux portent sur les relations entre les théories architecturales et les sciences de l'esthétique ainsi que sur l'histoire de l'enseignement de l'architecture au XIX^e^ siècle. Elle a notamment publié *La Géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* en 2010.