



HAL
open science

L'ornement démontré au tableau. Viollet-le-Duc et Ruprich-Robert à l'École de dessin et de mathématiques

Estelle Thibault

► To cite this version:

Estelle Thibault. L'ornement démontré au tableau. Viollet-le-Duc et Ruprich-Robert à l'École de dessin et de mathématiques. L'architecte et ses modèles. Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine, Editions de La Sorbonne, pp.133-156, 2021. hal-03433729

HAL Id: hal-03433729

<https://hal.science/hal-03433729>

Submitted on 7 Dec 2021

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.

L'ornement démontré au tableau

Viollet-le-Duc et Ruprich- Robert à l'École de dessin et de mathématiques

Comment développer la faculté d'invention dans les pédagogies de l'architecture et des arts appliqués ? Quels rôles y jouent respectivement les modèles graphiques et l'imitation du maître ? Divers travaux en anthropologie et en psychologie de l'éducation ont souligné l'importance de la reproduction des gestes et des actions dans les phénomènes d'apprentissage et de transmission culturelle¹. La distinction entre le modèle, entendu comme résultat exemplaire proposé à l'étude pour la formation de l'élève, et le sujet-modèle, dont les attitudes et la démarche démonstrative peuvent être imitées, semble pertinente pour comprendre certaines évolutions de l'enseignement de l'architecture et des arts appliqués. Contrairement à d'autres activités techniques ou artistiques – la danse par exemple – où la reproduction mimétique des mouvements est la modalité fondamentale de la transmission, l'apprentissage de la composition dessinée a pu s'opérer tantôt par la copie d'exemples jugés remarquables, tantôt par l'observation imitative du processus dynamique par lequel le maître construit les tracés ou spatialise un programme.

Le nombre des recueils et portefeuilles de planches imprimées utilisés dans les ateliers témoigne de la place essentielle longtemps accordée aux pratiques de copie. Plus ou moins fidèle ou interprétative, celle-ci

¹ Fadya Winnykamen, *Apprendre en imitant?*, Paris, Puf, 1990; Geneviève Dalbos et Paul Jorion, *La transmission des savoirs*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2019; Nélia Dias (dir.), *Terrain*, 44, mars 2005, *Imitation et anthropologie*.

participe d'une conception de l'imitation considérée au XVIII^e siècle comme inhérente à la création artistique². L'invention peut alors résider dans les écarts par rapport aux modèles, dans des combinaisons ou perfectionnements permettant d'engendrer du nouveau. Si la fonction heuristique de la copie est ainsi reconnue, l'importance accordée aux interactions tutorielles entre maître et élève pour former à l'invention et à la composition est quant à elle plus difficile à mesurer. Il est possible toutefois de l'appréhender par l'intermédiaire de certains traités qui fixent dans l'espace du livre des méthodes sans doute plus efficacement transmises directement devant les étudiants, dans l'atelier ou dans les salles de cours. Pour l'architecture, ne faudrait-il pas considérer les pages et les planches que Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), dans son *Précis des leçons*³, consacre à la « marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque » comme une tentative de transcription des processus de la résolution créative ? En décrivant les étapes à réaliser pour le développement du plan, incluant le raisonnement et les gestes exécutés pour tracer les axes à la main, l'enseignant propose ce que l'on nommerait aujourd'hui une modélisation. Dans son professorat à l'École polytechnique, Durand pouvait du reste s'appuyer sur une complémentarité fructueuse entre la collection d'exemples (le *Recueil et parallèle*⁴) et les procédures et méthodes exposées dans l'amphithéâtre, reprises avec application dans les salles d'étude et partiellement codifiées dans le *Précis des leçons*.

Plus étroitement que les pédagogies du projet d'architecture – dont la maîtrise nécessite un ensemble complexe de savoirs et de savoir-faire, d'opérations intellectuelles et de gestes concrets –, celles du dessin d'ornement, moins théoriques et plus pratiques, ont associé de longue date la copie d'exemples rassemblés dans des recueils et catalogues⁵ et l'intégration d'une habileté motrice acquise au contact d'un maître. Au XIX^e siècle émergent cependant des critiques de plus en plus vives des

2 Voir l'article « Imitation », dans Denis Diderot et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VIII, Neufchastel [Paris], Faulche, 1765, p. 567-569.

3 Jean Nicolas Louis Durand, *Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École impériale polytechnique*, vol. 1, Paris, École polytechnique/Fantin, 1813, p. 92-97, t. 1 et pl. 21.

4 Jean Nicolas Louis Durand et Jacques Guillaume Legrand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre...*, Paris, École polytechnique/Gillé, an IX [1800-1801].

5 Sur la prolifération puis le déclin de cette littérature, voir Rossella Froissart, « Recueils d'ornements au XIX^e siècle : avatars d'un genre épuisé ? », dans Michaël Decrossas et Lucile Fléjou (dir.), *Recueils d'ornements XV^e-XIX^e siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, Paris, Mare et Martin/INHA, 2014, p. 274-284.

pratiques de copies, peu à peu associées à un conformisme passif qui, loin de favoriser l'invention ornementale, entraverait le nécessaire renouvellement stylistique en perpétuant des formes dénuées de toute pertinence historique. Cette vision péjorative de l'imitation des modèles anciens favorise la montée de discours pédagogiques mettant l'accent sur les procédés de la création plutôt que sur la reproduction fidèle d'objets exemplaires. Le rôle du maître comme guide, montrant la marche à suivre plutôt que le résultat, s'en trouve renforcé.

L'enseignement de l'ornement tel qu'il s'est développé à l'École – royale, nationale ou impériale – de dessin et de mathématiques, devenue en 1877 l'École nationale des arts décoratifs, est un terrain privilégié pour comprendre comment la reproduction de planches de motifs perd peu à peu la pertinence pédagogique qui lui était traditionnellement attachée, au profit des démonstrations dessinées censées favoriser l'intégration par l'élève d'une méthode de composition. Au carrefour des techniques et des arts, entre exécution et créativité, les pédagogies y ont déployé des principes didactiques variés, de la copie d'exemples à l'incorporation des gestes et des procédés montrés par le professeur. Plus spécifiquement, le cours d'histoire et de composition d'ornements, progressivement mis en place à partir de 1834 par Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) puis perfectionné par son successeur Victor Ruprich-Robert (1820-1887), présente un dispositif complexe, conjuguant la diffusion d'une culture artistique, la formation à l'analyse de formes ornementales variées, l'apprentissage raisonné des étapes du dessin, mais aussi la transmission d'une gestuelle créative. L'histoire et l'évolution du programme de l'École, fondée en 1766 par Jean Jacques Bachelier (1724-1806) pour former les artisans de la capitale, sont aujourd'hui bien connues⁶; mais les modalités pédagogiques de ce cours méritent d'être examinées plus en détail, au regard des questions que posent, au milieu du XIX^e siècle, l'expansion des arts industriels et décoratifs, entre renouvellement des références et quête de lois esthétiques universelles.

6 Sur l'histoire de l'École de dessin, voir Frédéric Ballon, *La Petite École (1814-1877)*, mémoire de DEA d'histoire de l'art, université Paris 10 Nanterre, 1993; id., « Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century : The École Gratuite de Dessin, Paris », *Studies in the Decorative Arts*, 3/2, printemps-été 1996, p. 77-106; Ulrich Leben, *L'École gratuite de dessin, 1767-1815*, Saint-Rémy-en-L'Éau, Monelle Hayot, 2004; Renaud d'Enfert et al., *Journal de l'Ensd*, 24, novembre 2004, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*; Renaud d'Enfert, « Enseignement du dessin et engagement de l'État. L'École – royale, nationale, impériale – de dessin et de mathématiques, 1800-1880 », dans Brigitte Carrier-Reynaud (dir.), *L'enseignement professionnel et la formation technique, du début du XIX^e au milieu du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2006, p. 11-19.

L'introduction du nouvel enseignement confié à Viollet-le-Duc, désigné comme un « cours d'ornement démontré au tableau », fait partie des innovations par lesquelles Jean-Hilaire Belloc (1786-1866), nommé directeur de l'École de dessin en 1831, entend adapter les formations à l'évolution du contexte industriel, économique et artistique. Face à la montée des concurrences étrangères, les réformes entreprises poursuivent l'objectif de cultiver, selon les termes de Belloc, le « génie inventif d'un peuple artiste », à l'opposé du « monotone savoir-faire d'un peuple commerçant »⁷ qui guiderait les productions d'outre-Manche. Elles se heurtent cependant à des résistances, liées aux craintes de voir l'institution dévier de son but initial en tirant les élèves vers une formation par trop intellectuelle et artistique, plutôt que de préparer de bons exécutants, ouvriers et artisans, capables de suivre efficacement des plans. De l'arrivée de Belloc à la réorganisation de l'École en 1874, la modernisation des modalités d'enseignement passe précisément par une remise en cause de la copie de modèles imprimés. Le cours de composition est emblématique de cette transformation en des exercices pédagogiques orientés vers l'analyse et la méthode de création, pour l'éveil de la faculté d'invention. Pour autant, les enseignants ne renoncent pas au projet de constituer une collection d'exemples gravés puisque Ruprich-Robert publie, à partir de 1866, un ensemble de planches issues de son enseignement, sous l'intitulé *Flore ornementale*⁸. Comment, dès lors, se redéfinit le rôle jusqu'alors assigné aux recueils de modèles ?

Pour répondre à ces questions, nous nous pencherons sur les modalités de ces leçons et sur les publications qui les accompagnent. L'enseignement que dispense le jeune Viollet-le-Duc – recruté à l'âge de 20 ans seulement – est resté moins étudié que ses engagements pédagogiques ultérieurs, plus théorisés et mieux documentés. Peu rémunérée, cette première activité d'enseignant, qu'il n'hésite pas à interrompre entre mars 1836 et septembre 1837 pour son voyage en

7 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), AJ⁵³ 4, comité d'enseignement, procès-verbaux janvier 1844 à octobre 1851. Discours de Jean-Hilaire Belloc, distribution des prix, séance du 23 août 1847.

8 Victor Ruprich-Robert, *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement, éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1866-1876. Sur cet ouvrage, voir Ralph Ghoche, *On the Philosophical Foundations of V.M. Ruprich-Robert's Flore Ornementale*, mémoire de master, Columbia University, 2006; Aurélien Locatelli, *La Flore ornementale de Victor Ruprich-Robert et ses dessins préparatoires*, mémoire de master, École du Louvre, 2017; Christophe Eckes et Estelle Thibault, « Ornement et botanique », dans Christophe Eckes et Jenny Boucard (dir.), *Ordre et combinaisons au XIX^e siècle. Pratiques savantes et discours dans les sciences, la philosophie et l'art*, Paris, Hermann, à paraître.

Italie⁹, l'a visiblement moins préoccupé que son entrée dans la carrière d'architecte restaurateur, et n'a laissé que peu d'empreintes dans les archives de l'École¹⁰. Ruprich-Robert, qui supplée les absences de Viollet-le-Duc dès 1843 et lui succède comme titulaire après sa démission en 1850, s'est investi de manière plus suivie dans le développement de ce cours. Membre actif du comité d'enseignement¹¹, il contribue aux débats sur l'orientation de l'École et œuvre à amplifier le poids de son enseignement. Il en assure également la valorisation à l'extérieur et en diffuse dès 1851 des éléments dans la *Revue générale de l'architecture*¹².

Outre ces publications, divers documents d'archives¹³ renseignent sur les contenus et les travaux demandés, ainsi que sur leur évolution. En considérant ce qu'Annie Bruter nomme le « cadre matériel¹⁴ » de l'enseignement, incluant les lieux, le mobilier, les équipements, il est possible de mieux saisir la nature de l'interaction avec les élèves. La gestuelle démonstrative de l'enseignant, traçant au tableau des exemples d'ornement, peut également être appréhendée, bien que les planches pédagogiques produites par les professeurs et les travaux d'étudiants n'aient pas été systématiquement conservés.

Les origines du cours : régénérer l'enseignement de dessin d'ornements et de fleurs

Comment Viollet-le-Duc, qui n'a pas étudié à l'École de dessin, y fait-il son entrée comme répétiteur, alors que ces postes sont ordinairement

9 Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie : 1836-1837, adressées à sa famille*, annotées par Geneviève Viollet-le-Duc, Paris, Léonce Laget, 1971.

10 AN, AJ⁵³ 131 ; le dossier d'enseignant d'Eugène Viollet-le-Duc est presque vide.

11 Ce comité est institué par le règlement de 1843 et Victor Ruprich-Robert y participe régulièrement à partir de 1850.

12 [César Daly], « Cours de composition d'ornement à l'École nationale et spéciale de mathématiques », *Revue générale de l'architecture*, vol. IX, 1851, col. 204 ; Victor Ruprich-Robert, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », *Revue générale de l'architecture*, vol. XI, 1853, col. 241-246, 387-392, 337-340, pl. 19 à 25.

13 Principaux dossiers consultés aux archives nationales : AJ⁵³ 100, notes des enseignants ; AJ⁵³ 131, dossier d'enseignant de V. Ruprich-Robert ; AJ⁵³ 3, procès-verbaux des conseils d'administration 1824-1842 ; AJ⁵³ 4, procès-verbaux des comités d'enseignement, 1844-1851 ; AJ⁵³ 6, registre des copies des lettres des directeurs, 1806-1851 ; AJ⁵³ 98 et AJ⁵³ 99, administration générale 1766-1951 ; AJ⁵³ 100, administration et enseignement, notes des enseignants ; AJ⁵³ 148, programmes des concours ; F²¹ 644, École nationale des arts décoratifs, administration 1765-1876.

14 Voir à ce propos Annie Bruter, « Les cadres de la parole enseignante », *Histoire de l'éducation*, 130, 2011, *Le cours magistral XIX^e-XX^e siècles*, p. 5-29.

attribués aux meilleurs élèves¹⁵? Le processus graduel par lequel le jeune architecte accède à un poste de professeur titulaire¹⁶ participe de l'évolution souhaitée par Belloc pour réformer l'enseignement du dessin et de l'ornement. En 1834, celui-ci s'effectue encore essentiellement à partir de modèles gravés et suit les divisions traditionnelles des quatre genres (figure, animaux, fleurs, ornements) installées depuis le directorat de Bachelier. Louis Alexandre Peron (1776-1866) et son adjoint Pierre Raymond Monvoisin (1790-1870) sont plus spécifiquement chargés de la partie figure-animaux ; quant à la partie fleurs-ornements, elle est depuis 1825 assurée par le professeur André Dutertre (1753-1842)¹⁷ et son adjoint Pierre Marie Gault de Saint-Germain (1752-1842), tous deux octogénaires.

En avril et mai 1834, le directeur propose au conseil d'administration d'assister ces professeurs, « attendu leur grand âge et leurs fréquentes indispositions », par la « création d'une place d'élève répétiteur de dessin d'ornement et fleurs », tout en conservant « la direction antérieure du cours »¹⁸ – car les répétiteurs interviennent exclusivement dans le système organisé par les titulaires. Mais le conseil de juillet 1834 infléchit quelque peu cette décision en proposant, « dans l'intérêt de l'enseignement » face aux absences répétées des professeurs, de recourir à « M. Viollet-le-Duc fils, architecte dessinateur distingué et dont les talents sont connus »¹⁹ plutôt qu'à un élève dépourvu d'autonomie. Si ses capacités de dessinateur avaient en effet été récompensées par une médaille au Salon de 1834, Viollet-le-Duc a aussi bénéficié des contacts amicaux de son père et de son oncle Étienne Jean Delécluze (1781-1863) avec Belloc²⁰ ainsi

15 La plupart des ouvrages sur Viollet-le-Duc indiquent qu'il a été recruté comme « professeur suppléant », selon la formule de son premier biographe : Paul Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, Paris, Champion, 1914, p. 30. Martin Bressani a plus amplement commenté ce statut de répétiteur : Martin Bressani, *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 51.

16 En 1834, trois types d'intervenants sont rémunérés par l'École : les professeurs, les professeurs adjoints et les répétiteurs. Les professeurs partagent leur traitement avec leurs suppléants, qu'ils choisissent eux-mêmes mais qui doivent être agréés par le ministère de tutelle.

17 André Dutertre est répétiteur de Pierre Charles Jombert (1748-1825) à partir de 1809 et reprend son poste de professeur après le décès de ce dernier.

18 AN, AJ⁵³ 3, procès-verbaux des conseils d'administration du 26 avril 1834 et du 5 mai 1834.

19 *Ibid.*, procès-verbal du conseil d'administration du 15 juillet 1834.

20 Dès septembre 1832, Étienne Jean Delécluze écrit à son neveu qu'il l'a recommandé à Belloc : « Il m'a paru être dans des dispositions tout à fait favorables à ton égard et cette affaire me paraît être en aussi bon chemin qu'il est possible. Il ne faudra pas la négliger au temps opportun pour la suivre chaudement. » Geneviève Viollet-le-Duc, *Les Viollet-le-Duc. Documents et correspondances. Histoire d'une famille*, Genève, Slatkine, 2000, p. 102.

que de l'appui de Charles Percier (1764-1838) et d'Achille Leclère (1785-1853), tous deux membres du conseil d'administration de l'École²¹. Pour le directeur, ce recrutement sous un statut subalterne pouvait permettre d'amorcer la modernisation d'un enseignement vieillissant, sans inquiéter les administrateurs les plus attachés à la tradition de l'établissement.

Les documents signalent Viollet-le-Duc tantôt comme « répétiteur de dessin d'ornement architectural²² », tantôt comme « répétiteur de dessin d'ornements et de fleurs²³ ». Ainsi compris initialement dans les enseignements dirigés par Dutertre et Gault de Saint-Germain, son apport va s'affirmer peu à peu comme un domaine à part entière où la composition prime sur la copie, tout en développant ses propres modalités pédagogiques. Si son cours est bien identifié en tant que tel dans les programmes à la fin des années 1830, Viollet-le-Duc reste longtemps désigné comme répétiteur ou parfois comme professeur provisoire. Dès 1840, l'administration réclame que soit créée pour lui une nouvelle chaire²⁴. La demande pour un « professeur de composition d'ornement²⁵ » est accordée début 1844, instaurant cette nouvelle discipline en la distinguant du dessin.

Au même moment sont redistribués à de jeunes enseignants trois des quatre postes de dessin²⁶. Celui libéré par Dutertre est attribué à Amédée Faure (1801-1878) désormais en charge du dessin de plantes, Gault de Saint-Germain est remplacé par son petit-fils Henri (1810-1877) pour l'ornement, et Monvoisin par Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) concernant celui d'animaux – le quatrième poste restant occupé par Péron qui enseigne le dessin de figure. Ces nominations confortent des évolutions notables puisque, si Henri Gault de Saint-Germain perpétue le dessin d'après modèles gravés, ses collègues contribuent à développer d'autres modalités pour le dessin dit copié : d'après nature, d'après la bosse et de mémoire. Le règlement de 1843 installe la « composition d'ornement » comme l'une des huit classes de l'École, aux côtés de celles

21 Achille Leclère vient d'être nommé membre de cette instance. AN, AJ⁵³ 3, procès-verbal du conseil d'administration du 26 avril 1834.

22 *Ibid.*, procès-verbal du conseil d'administration du 15 juillet 1834.

23 AN, AJ⁵³ 6, registre des copies des lettres des directeurs, 1806-1851, courrier du directeur au ministère de l'Intérieur, 18 juillet 1834, p. 99.

24 AN, AJ⁵³ 104, correspondances 1832-1843, copie de lettre du directeur au ministère, 1840.

25 AN, AJ⁵³ 105, correspondances 1844-1890, copie de lettre du directeur au ministère de l'Intérieur, 9 janvier 1844. L'arrêté en date du 27 février 1844 nomme Viollet-le-Duc professeur (AN, AJ⁵³ 131).

26 AN, AJ⁵³ 105, copie de lettre de Jean-Hilaire Belloc au ministère de l'Intérieur, 9 janvier 1844 et 17 mai 1844, compte rendu des séances du comité d'enseignement du 4 mars 1844 et du 1^{er} avril 1844.

de « dessin copié de la figure », « dessin copié des animaux », « dessin copié des plantes » et « dessin des ornements »²⁷.

En 1843, Ruprich-Robert, alors âgé de 23 ans et élève à la section d'architecture de l'École des beaux-arts, commence à assister Viollet-le-Duc, de plus en plus fréquemment mobilisé par ses chantiers. Ruprich-Robert pourrait avoir été recommandé par son chef d'atelier, Simon Claude Constant-Dufeux (1801-1870), lui-même ancien élève de l'École de dessin et responsable d'un projet d'agrandissement de l'établissement à la même époque²⁸. Bien qu'il ait probablement assuré entièrement le cours dès l'année 1848, Ruprich-Robert conserve le statut de suppléant jusqu'en 1850, puis accède au poste de titulaire libéré par la démission de Viollet-le-Duc. Son dossier d'enseignant²⁹ montre une implication bien plus grande que son prédécesseur, militant par exemple pour l'augmentation du nombre des concours relatifs à sa discipline ou pour la création d'un poste de répétiteur, puis proposant des améliorations lors de la réorganisation de l'École en 1874.

Du dessin copié à la composition

Les nouveautés introduites par Viollet-le-Duc sont-elles suggérées par Belloc ? C'est ce que laisse entendre une note livrant un bilan positif du directorat de ce dernier :

L'innovation la plus marquante sans contredit est le cours historique de l'ornement dessiné et démontré au tableau [dont] l'idée, le programme et les moyens d'exécution appartiennent exclusivement au directeur³⁰.

Les nouvelles dispositions rejoignent de fait certaines idées avancées dans un « Rapport général sur l'École royale gratuite de dessin et de mathématiques » dont Belloc est probablement l'auteur³¹. Rédigé fin 1831

27 Les autres classes étant celles de « sculpture copiée de la figure humaine et des ornements d'architecture », « mathématiques » et « dessin linéaire et construction ». AN, F²¹ 644, règlement de l'École royale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels, 1843.

28 Sur Simon Claude Constant-Dufeux, voir Ralph Choche, *The Symbolic, the Lithic and the Legible: Simon-Claude Constant-Dufeux and Mid-Nineteenth Century Architectural Eclecticism*, thèse, Columbia University, 2015.

29 AN, AJ⁵³ 131, dossier d'enseignant de Victor Ruprich-Robert.

30 AN, AJ⁵³ 98, note particulière demandée par M. le ministre, s. d. [vers 1840].

31 AN, F²¹ 644, rapport général sur l'École Royale gratuite de dessin et de mathématiques, s. d. [1831-1832].

ou début 1832, ce rapport juxtapose un état détaillé de l'établissement avec des observations critiques et des améliorations à apporter ; par exemple l'introduction, souhaitée depuis longtemps, d'un cours de sculpture d'ornement, effectif dès mai 1832. Les conditions matérielles de l'enseignement du dessin dans les quatre genres, avant l'arrivée de Viollet-le-Duc, y sont précisément décrites. Il est dispensé dans la partie inférieure de la salle octogone de l'ancien amphithéâtre de médecine, récemment entresolée pour créer une nouvelle pièce sous le dôme. Perpétuant des pratiques instaurées sous le directorat de Bachelier, les élèves, répartis en groupes selon leurs capacités, copient, dans chaque division, une même planche de modèles, placée dans des cadres vitrés fermant à clé et fixés aux pupitres. Le professeur « divise son temps de manière à revoir et à corriger le travail de chaque élève » et « guide la main des moins avancés »³². Tout en louant l'investissement des professeurs, le rapport déplore l'ancienneté et la médiocre qualité des planches, et suggère, outre leur renouvellement, l'acquisition de modèles en plâtre pour faire comprendre plus efficacement comment représenter les volumes. Les commentaires préfigurent les transformations à venir, lorsqu'ils suggèrent d'introduire de nouvelles méthodes en utilisant comme support le grand tableau de la salle octogone :

Qu'au lieu de se borner à copier, l'élève fut quelquefois exercé à dessiner sur le tableau à main levée, et à y reproduire de mémoire un modèle, un objet quelconque ou à répéter un dessin qu'il aurait vu exécuter vivement par le professeur³³.

Le rapport envisage la création d'une « classe de perfectionnement » dans laquelle les étudiants les plus avancés seraient amenés à dépasser la copie pour créer des motifs nouveaux, selon des modalités qui seront partiellement celles de l'enseignement de Viollet-le-Duc : « des compositions originales, en meubles, en vases, en ornements de tous genres, en fleurs composées pour étoffes, seraient mises au concours³⁴. »

L'intervention pédagogique de Viollet-le-Duc est, dès le discours accompagnant la distribution des prix en décembre 1835, présentée par Belloc comme un cours à part entière, qui pallierait des pratiques trop souvent réduites « à l'imitation des styles de tous les temps³⁵ »,

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ AN, AJ⁶³ 3, Jean-Hilaire Belloc, discours de distribution des prix, 13 décembre 1835.

et qui compléterait les approches des professeurs de dessin d'ornements et de fleurs. Si le principal mérite attribué à Dutertre et à Pierre Marie Gault de Saint-Germain est de contrer « le retour des travaux tourmentés et flasques qui ont déshonoré le dix-huitième siècle³⁶ » en exigeant précision du trait et rigueur géométrique dans la reproduction des modèles, Viollet-le-Duc est crédité du renforcement d'une culture artistique insuffisamment développée par les exercices traditionnels de copie :

Il faut que l'ornemaniste connaisse un grand nombre d'objets, et nos cours, très multipliés et très variés, ne permettent d'en faire dessiner que très peu. Pour obvier à ce grave inconvénient, un cours d'histoire de l'ornement, qui dans aucun temps n'a été fait nulle part, vient d'être établi à l'École royale. Le professeur parle et dessine d'abondance. Il fait suivre à son auditoire la marche de l'esprit humain dans l'ornement, chez tous les grands peuples, depuis les temps primitifs jusqu'à nos jours³⁷.

Outre le contenu, qui mobilise, selon les dires de Belloc, un grand nombre d'exemples, « architecture, costumes, usages religieux, civils et militaires, objets naturels, embrassant pour chaque époque tout ce qui se rattache à l'ornement appliqué à l'industrie³⁸ », le commentaire s'intéresse aussi à la performance orale et dessinée du professeur :

Il dessine en grand sur un tableau gris dont le fond sert de demi teintes, les ombres sont exprimées fortement par un moyen nouveau, simple et rapide : quelques coups de crayon blanc indiquant les grands clairs³⁹.

Cette pratique du dessin au tableau installe une plus grande interaction entre le maître et l'élève, invité non plus seulement à reproduire des modèles, mais bien à incorporer une gestuelle et à suivre pas à pas la construction du tracé ; ce qui explique l'intitulé de cours « démontré au tableau⁴⁰ » par lequel est désigné l'enseignement dès 1840. L'approche n'est pas inédite dans l'enseignement des arts : à l'École royale des beaux-arts, le professeur de perspective Jean-Thomas Thibault (1757-1826) exécutait également devant les élèves de grands dessins sur des tableaux

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 AN, AJ⁵³ 104, lettre de Jean-Hilaire Belloc au ministre, 1840 (« Professeur de l'ornement dessiné et démontré au tableau ») ; AJ⁵³ 6, lettre de Jean-Hilaire Belloc au ministre, 12 janvier 1843 (« Cours spécial de dessin d'ornement historique démontré au tableau »).

noirs, afin qu'ils puissent intégrer les étapes de la représentation du cadre spatial⁴¹. À la Petite École, les cours de mathématiques et de construction mobilisaient déjà de telles démonstrations dessinées pour expliquer le tracé de figures géométriques, exerçant les élèves à construire eux-mêmes les épures au tableau. Mais le déplacement de ces méthodes vers l'apprentissage de la composition d'ornements constitue une nouveauté. Notons d'ailleurs que les leçons de Viollet-le-Duc sont dispensées, comme celles traitant de mathématiques, de dessin linéaire et d'architecture, dans la salle dite des cours oraux⁴², située au rez-de-chaussée derrière la salle octogone de l'amphithéâtre. Cette pratique semble, un peu plus tard, s'être étendue au dessin copié, Belloc évoquant en 1850 les progrès en dessin de l'ornement liés aux « excellentes leçons d'ensemble⁴³ » faites au tableau par Henri Gault de Saint-Germain, lequel démontrait d'abord les proportions générales de l'objet à représenter, puis les positions des lignes principales, enfin les détails.

Une petite note de trois pages⁴⁴ produite par Viollet-le-Duc au moment de sa titularisation livre quelques explications sur son enseignement, alors dispensé en une séance hebdomadaire de deux heures, focalisées sur l'examen d'une série d'exemples, abordés du plus ancien au plus récent. Le professeur insiste sur le déroulé chronologique, non pour initier ses élèves à l'histoire, mais parce que cet ordre permet de saisir la genèse des formes : il s'agit « d'expliquer un ornement par le précédent, de mener aux combinaisons les plus compliquées en passant par les plus simples⁴⁵ ». Au rang des évolutions souhaitées, Viollet-le-Duc propose de compléter ces séances par deux heures hebdomadaires qui « seraient employées par les élèves à dessiner d'après le tableau⁴⁶ », ce pendant neuf mois de l'année. Le dernier trimestre, les élèves ayant suivi l'ensemble avec assiduité seraient autorisés à prendre part à des exercices de composition d'ornements sur un programme donné. Deux séances seraient consacrées à des esquisses et, lors de la troisième, le professeur exécuterait au tableau

41 [Alexandre] Chapuis, « Avertissement », dans Jean-Thomas Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, Mmes Thibault, Renouard, Bance, Carilian-Gœury, 1827, p. vii.

42 AN, F²¹ 644, historique de l'École royale gratuite de dessin en faveur des métiers relatifs aux arts de 1766 à 1840. Désorganisation de l'École de dessin et ses causes depuis 1840..., s. d. [après 1867], p. 9.

43 AN, AJ⁵³ 4, discours de Jean-Hilaire Belloc, distribution annuelle des prix, 1^{er} septembre 1850. Henri Gault de Saint-Germain détaille ces « démonstrations au tableau » données sous le nom de « leçons d'ensemble » dans une note du 20 août 1849 (AJ⁵³ 100).

44 AN, AJ⁵³ 100, Eugène Viollet-le-Duc, École royale de dessin et de mathématiques. Programme du cours de composition d'ornement, note datée du 5 février 1844.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

les meilleures de ces propositions, dont il rectifierait les faiblesses tout en les commentant, « faisant ainsi d'autant mieux comprendre l'art de la composition aux élèves, qu'il partirait du degré où ils sont parvenus⁴⁷ ».

Si Viollet-le-Duc reste assez laconique quant à ce cours, les descriptions fournies par Ruprich-Robert au moment où il en reprend officiellement la charge sont autrement plus précises⁴⁸. Sans doute a-t-il contribué à en affiner les modalités dès la fin des années 1840, au moment où il supplée entièrement le professeur absent. Devenu titulaire, il clarifie un projet pédagogique où s'affirme la complémentarité entre, d'un côté, un enseignement « oral accompagné de dessins au tableau noir » et, de l'autre, un enseignement « graphique qui se compose de modèles dessinés et peints par le professeur lui-même devant ses élèves »⁴⁹.

L'enseignement oral : histoire et botanique, du simple au composé

L'enseignement dit oral a pour rôle de diffuser une culture historique et archéologique, quand l'enseignement dit graphique entend former à la création proprement dite. Le premier poursuit le principe introduit par Viollet-le-Duc de présenter de manière structurée, chronologiquement et thématiquement, un vaste corpus d'exemples. Dans l'article de 1853 où il explique ce cours⁵⁰, Ruprich-Robert dit croiser approche historique et analyse pour aborder des références ornementales et l'étude du végétal. Une partie « Archéologie » parcourt chronologiquement, en une année, la succession des différents styles, égyptien, grec, romain, byzantin, gothique, Renaissance. Une deuxième présente des « Éléments de botanique » à partir d'une sélection de végétaux dont il indique les principes d'organisation, utilisant à cet effet les plantes vivantes cultivées pour l'enseignement du dessin. Une troisième partie approfondit l'étude de sujets particuliers, renouvelés chaque année en fonction des thèmes des exercices et concours, et « traités successivement en marchant du

47 *Ibid.*

48 AN, AJ⁵³ 100, Victor Ruprich-Robert, École nationale et spéciale de dessin et de mathématiques. Exposé du cours de composition d'ornement, 23 août 1850.

49 Victor Ruprich-Robert, *École impériale de dessin et de mathématiques appliqués à l'industrie. Notes lues dans la séance du 8 mars 1868 à MM. Les professeurs de l'école*, Paris, Jules Claye, 1874, p. 28.

50 Id., « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », *Revue générale de l'architecture*, vol. XI, 1853, col. 241-246, 387-392, 337-340, pl. 19 à 25.

simple au composé⁵¹ ». Cette approche s'applique à l'étude de la flore et à celle des ornements architecturaux, qui ne sont donc pas exclusivement appréhendés selon un déroulé chronologique. Parmi les thèmes développés à la craie au tableau figurent par exemple les entrelacs, « l'un des genres d'ornementation où la combinaison des lignes offre le plus de variété⁵² » [FIG. 1]. L'entrée thématique permet alors de confronter, selon une complexité croissante, des motifs issus de différentes traditions stylistiques : les entrelacements géométriques sont observés dans des frises grecques, dans des reliefs de cathédrales et dans des manuscrits du Moyen Âge.

Ainsi l'approche chronologique et thématique est-elle supposée nourrir à la fois une compréhension synthétique des cycles stylistiques et une culture ornementale plus directement mobilisable dans des exercices de composition. Ce principe n'est pas sans rappeler la complémentarité installée dans l'enseignement de l'architecture à l'École des beaux-arts – où, rappelons-le, Ruprich-Robert a fait ses études. L'architecte Jean Nicolas Huyot (1780-1840) y dispense à la fois, en tant que chef d'atelier, des leçons thématiques en fonction des programmes de concours et, en tant que professeur d'histoire de l'architecture, un cours chronologique mettant l'accent sur la généalogie des styles⁵³.

L'aperçu historique reste néanmoins bien moins amplement développé à la Petite École, tournée prioritairement vers la formation pratique. L'analyse d'exemples du passé vise surtout à sensibiliser les élèves aux relations entre la forme, le matériau, la technique et le contexte social, culturel, géographique et temporel. En insistant ainsi sur les différentes déterminations des motifs étudiés, le professeur dévoile les processus qui les légitiment et, de là, incite ses étudiants à s'émanciper de la copie pour créer les objets de leur temps. Ruprich-Robert s'attache également à distinguer, d'un côté l'analyse de l'ornement historique ou de la plante vivante, et de l'autre la composition proprement dite : « En un mot, l'archéologie et la science sont le résultat d'observations ; leur but est de fixer ces observations, et elles aident à *composer*⁵⁴. »

51 *Ibid.*, col. 244.

52 *Ibid.*, col. 339.

53 Pierre Pinon, « Les fondements de l'orientalisme architectural en France. Les cours d'histoire de l'architecture de Jean-Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840) », dans Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (dir.), *L'orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 13-26.

54 Victor Ruprich-Robert, *Programme du cours d'histoire et de composition de l'ornement professé à l'École impériale et spéciale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'industrie [...] par M. Ruprich-Robert. Ouverture le 2 octobre 1867*, Paris, Jules Claye, s. d., p. 3.

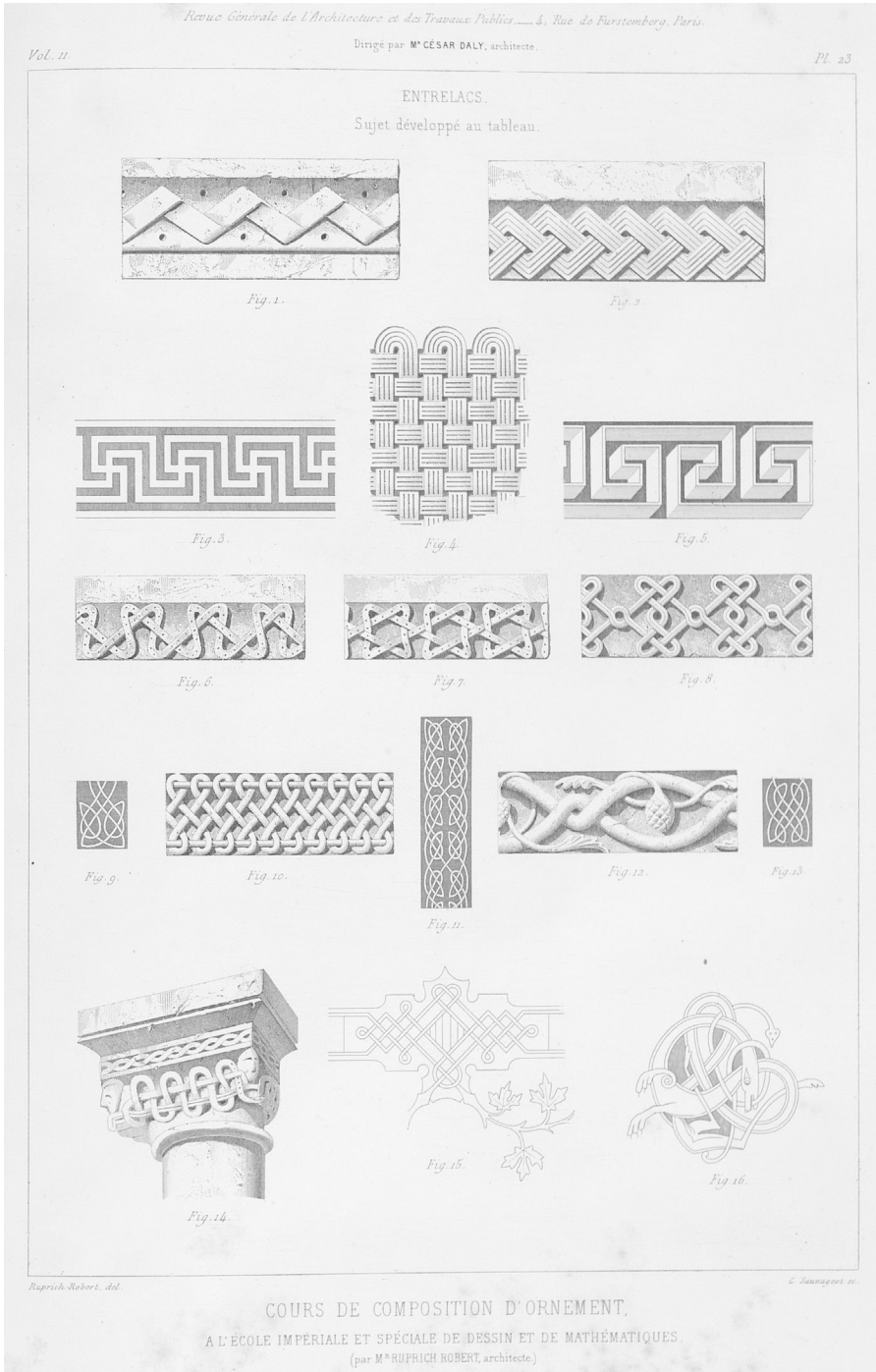


FIG. 1. Victor Ruprich-Robert, «Sujet développé au tableau. Entrelacs», dans «Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin», dans *Revue générale de l'architecture*, vol. XI, 1853, pl. 23.

L'enseignement graphique : démonstrations, exercices et restitutions critiques

L'enseignement dit graphique, censé initier à la composition proprement dite, constitue une véritable performance qui a marqué la mémoire de l'École. Viollet-le-Duc inaugure, dès sa première année, la réalisation rapide devant les élèves de grands dessins sur papier gris, entraînant son public à les tracer conjointement. Claude Sauvageot (1832-1885) a le mieux décrit cet exercice :

Ces dessins [...] sont toujours tracés à une grande échelle, afin que leurs formes et leurs modelés pussent être saisis par tous les élèves d'une même salle. Viollet-le-Duc les grandissait souvent en les complétant d'après les dessins d'albums recueillis dans ses nombreux voyages. Ils sont tous exécutés au pinceau sur un papier assez fortement teinté avec un mélange de noir de fumée et de blanc d'œuf, les reflets et les lumières sont obtenus à l'aide de gouache blanche liquide. Le maître exécutait devant les élèves, et en une seule séance, chacun de ces grands dessins, et, après avoir vu tracer les dessins par le professeur et avoir recueilli les observations et renseignements nécessaires, les élèves copiaient en réduisant⁵⁵.

Le grand format fait mieux comprendre les détails et entraîne à reproduire plus facilement d'après nature des objets aux dimensions importantes, comme l'explique aussi Ruprich-Robert⁵⁶. Selon Sauvageot, cette innovation pédagogique était redevable de l'expérience de grands tableaux destinés à être vus de loin, que Viollet-le-Duc avait acquise préalablement auprès du décorateur de théâtre Pierre-Luc-Charles Cicéri (1872-1868). En observant de près ce que l'on pense être de rares esquisses pédagogiques préservées⁵⁷ [FIG. 2], il apparaît que la performance était soigneusement préparée en amont par un tracé géométrique au crayon, guidant ensuite l'exécution au pinceau. L'aspect spectaculaire est indéniable au regard de la forte impression produite sur le public qui

⁵⁵ Claude Sauvageot, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné*, Paris, V^e Morel et C^e, 1880, p. 56, note.

⁵⁶ Victor Ruprich-Robert, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », art. cité, col. 245.

⁵⁷ Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 0080/114/1001, Eugène Viollet-le-Duc, Victor Ruprich-Robert, n° 79985, détail d'un fleuron; n° 79986, détail d'une frise.

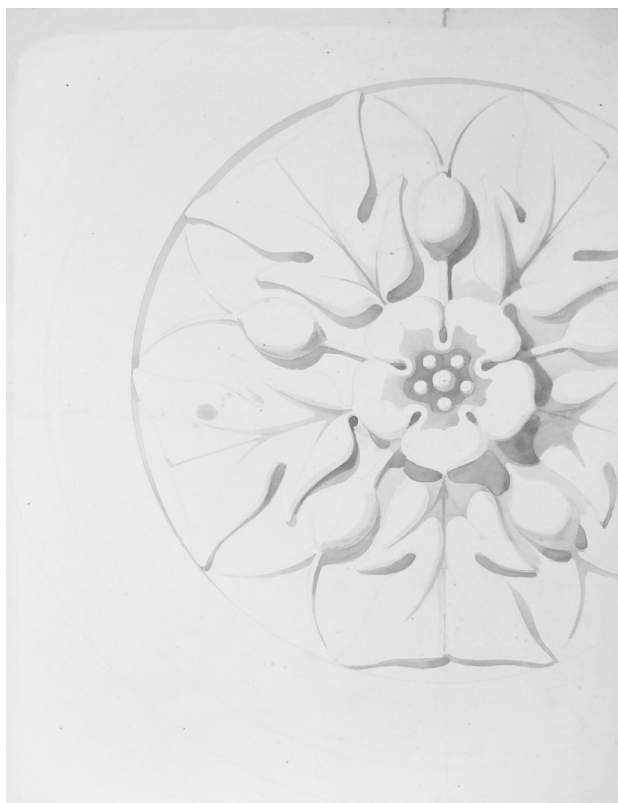


FIG. 2. Eugène Viollet-le-Duc et Victor Ruprich-Robert, Détail d'un fleuron, crayon et lavis, s. d. Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine, 0080/114/1001, n° 79985.

« voit ces dessins exécutés sous ses yeux, aussi vite que l'écriture, et qui de loin paraissent en relief⁵⁸ ».

L'enseignement est ainsi basé sur la reproduction du geste. Peindre ces motifs devant les élèves est le moyen de détailler le processus et la marche à suivre dans la mise en place de la composition, de commenter les problèmes rencontrés et les solutions apportées au fur et à mesure de l'exécution. Ruprich-Robert souligne aussi la difficulté, pour le professeur, d'un tel exercice :

Doublement pénible en ce qu'il exige, malgré la rapidité avec laquelle il doit être fait, la plus grande précision. Tout tâtonnement en doit être exclu, soit à cause de la marche que les élèves doivent suivre dans l'imitation des modèles, soit à cause du résultat à obtenir⁵⁹.

⁵⁸ AN, AJ⁵³ 3, discours de Jean-Hilaire Belloc, distribution des prix, 13 décembre 1835.

⁵⁹ AN, F²¹ 644, Victor Ruprich-Robert, École impériale des arts du dessin appliqués à l'industrie. Notes sur l'enseignement en général, 8 janvier 1868.

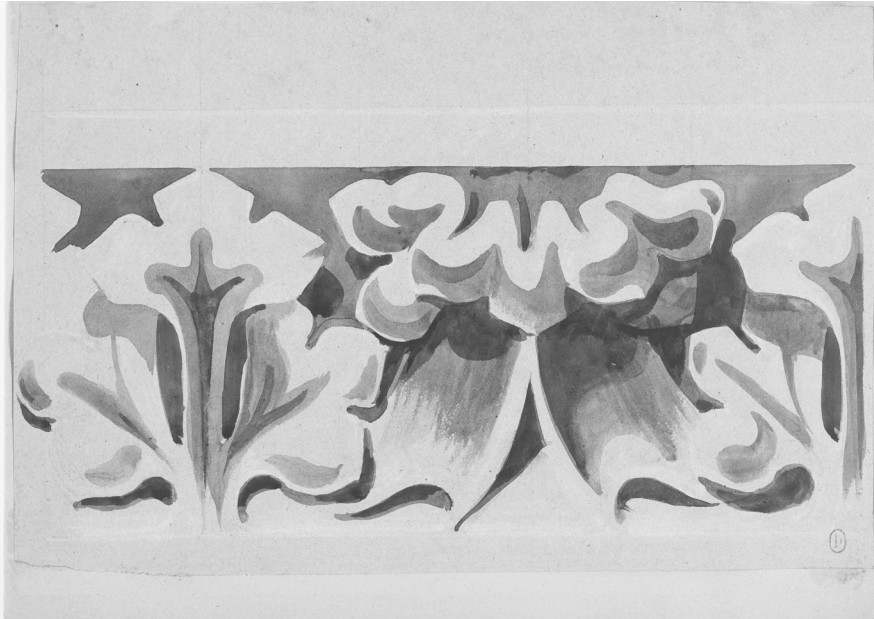


FIG. 3. Charles Émile Saulnier, Frise végétale, « Ornements historiques. Cours de M. Viollet-le-Duc 1844-1845 », p. 25. Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, ms 580.

Certains élèves viennent « au tableau imiter les dessins du maître par les mêmes procédés que lui⁶⁰ ». Le spécimen exécuté en direct vaut à la fois comme méthode dans la réalisation et comme modèle pour les futures compositions des étudiants. Après avoir terminé son dessin, le professeur parcourt les rangs pour corriger individuellement les albums sur lesquels les élèves prennent des notes. Les meilleurs résultats peuvent être appréhendés grâce au carnet de Charles Émile Saulnier (1828-1900), lauréat en 1845 du prix Percier⁶¹. Conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, ce petit cahier (29 × 22 cm) rassemble 31 dessins à la manière de Viollet-le-Duc, exécutés au lavis et à la gouache blanche sur un papier bistre⁶² [FIG. 3].

⁶⁰ AN, AJ⁵³ 3, discours de Jean-Hilaire Belloc, distribution des prix, 13 décembre 1835.

⁶¹ Ce prix, créé sur le legs de Charles Percier, est décerné à l'élève qui a, au cours de sa scolarité, remporté le plus de nominations dans les différentes classes.

⁶² Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, ms 580, Charles Émile Saulnier, « Ornements historiques, cours de M. Viollet-le-Duc, 1844-1845 ». Ralph Ghoche a le premier repéré ce carnet.

Concours et exercices

Dernier volet du dispositif pédagogique, les exercices de composition à proprement parler semblent avoir été mis en place après la titularisation de Viollet-le-Duc, puis renforcés sous le professorat de Ruprich-Robert. L'élève doit composer un dessin original à partir des matériaux botaniques et ornementaux étudiés pendant le mois précédent. En 1861, une série de leçons s'est par exemple focalisée sur un corpus de boucliers et de casques, justifiant le sujet du grand concours de fin d'année, un « trophée d'armes »⁶³. Le programme précise le matériau et le support – ici, un bas-relief en marbre –, les dimensions, les grandes lignes de la composition, les éléments à intégrer – un bouclier orné d'un centaure tirant à l'arc, au-dessus, un casque vu de face, le tout étant librement complété par des égides, des glaives, des enseignes et des drapeaux [FIG. 4]. Le style à privilégier est indiqué – antique dans le cas présent – ainsi que l'échelle de l'esquisse et du rendu.

Le meilleur travail est ensuite analysé et réinterprété en grand par l'enseignant, au tableau, lors d'une leçon finale qui joue le rôle de restitution critique. Lorsqu'aucun rendu n'est jugé véritablement satisfaisant, Ruprich-Robert réalise sa réponse personnelle. C'est le cas de la composition du trophée d'armes cité plus haut et d'un sujet de vase en bronze, mêlant des fleurs et des entrelacs, publié dans la *Revue générale de l'architecture* en 1853⁶⁴ [FIG. 5]. D'autres compositions issues des concours seront gravées dans la *Flore ornementale*⁶⁵. Au fil des années, ces exercices prennent de l'ampleur ; en 1867, le grand concours est ainsi précédé de dix concours mensuels de complexité croissante⁶⁶.

Par ses différentes parties, le cours de composition d'ornement affirme sa place dans la progression qu'installe l'École, du nécessaire apprentissage du dessin d'imitation vers celui d'invention. Tout en s'appuyant sur les compétences acquises dans des enseignements de dessin en amont, le cours entretient les capacités graphiques de l'élève,

63 César Daly, « Cours de composition d'ornement, grand concours annuel de l'École impériale de dessin à Paris », *Revue générale de l'architecture et de travaux publics*, vol. XX, 1862, col. 161. Voir également les programmes de concours (AN, AJ⁵³ 148). En considérant les dimensions des compositions demandées et l'échelle exigée, les travaux des élèves mesuraient environ 60 cm de hauteur.

64 *Revue générale de l'architecture*, vol. XI, 1853, pl. 25 : « Vase. Sujet donné au grand concours » et vol. XX, 1862, pl. 47 : « Grand concours annuel » (trophée d'armes).

65 Ruprich-Robert, *Flore ornementale*, op. cit., pl. 146 et 148.

66 Id., *Programme du cours d'histoire et de composition de l'ornement...*, op. cit., p. 4. Voir aussi les programmes des concours par année, 1858-1880 (AN, AJ⁵³ 148).

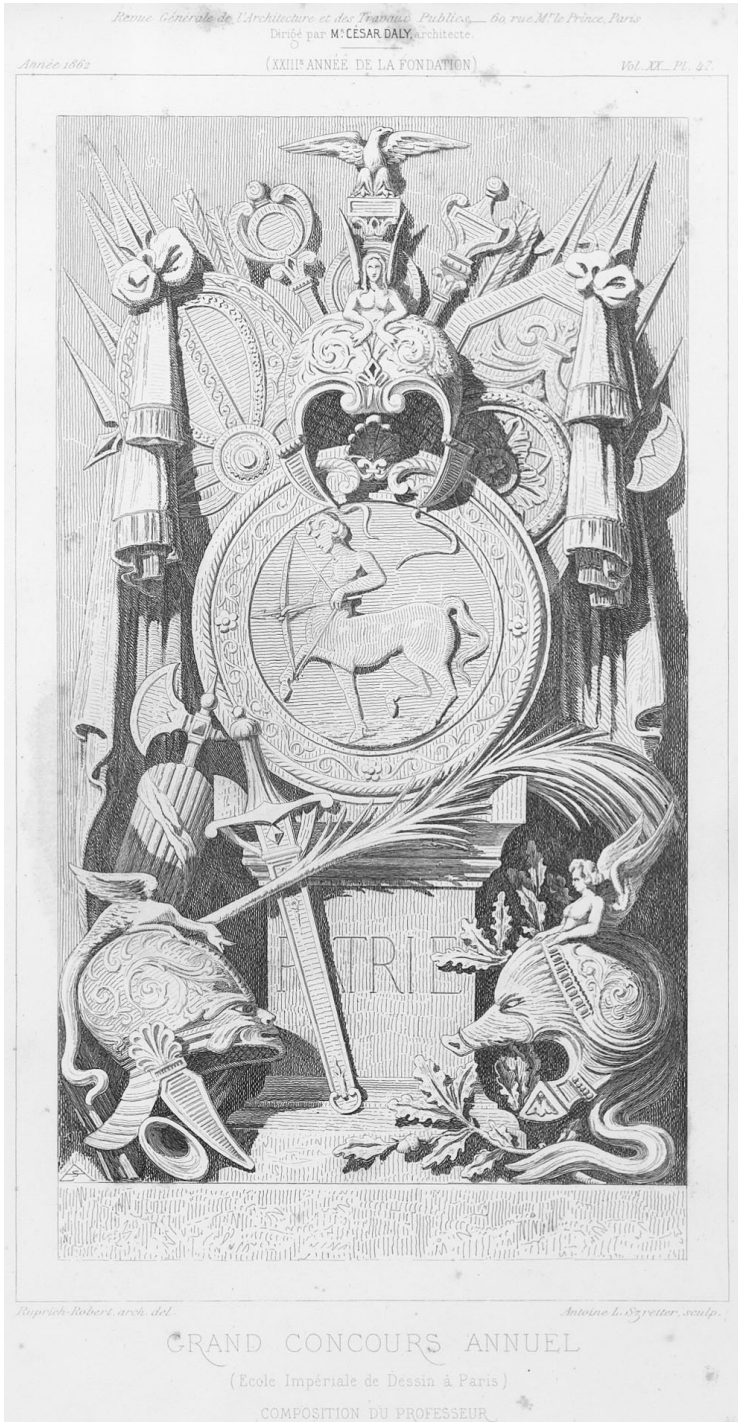


FIG. 4. Victor Ruprich-Robert, « Grand concours annuel », dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XX, 1862, pl. 47.



FIG. 5. Victor Ruprich-Robert, « Vase. Sujet donné au grand concours », dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XI, 1853, pl. 25.

alimente sa culture esthétique et historique, forge son esprit d'analyse, lui fournit une grammaire de motifs botaniques et ornementaux classés du simple au complexe, et enfin l'entraîne à recomposer ces matériaux en fonction d'un programme. Ruprich-Robert est conscient d'avoir construit un système pédagogique particulièrement efficace. Lors du débat qui s'instaure à la fin des années 1860 sur la restructuration de l'établissement, il propose d'ailleurs deux divisions, l'une accueillant les « ornemanistes sculpteurs », l'autre les « ornemanistes dessinateurs ». Dans ce scénario, son cours d'histoire et de composition d'ornement achèverait la formation des seconds, préalablement initiés au dessin d'observation et aux composantes de l'architecture⁶⁷. Ruprich-Robert revendique enfin l'adjonction d'un répétiteur rémunéré par l'institution, car ses suppléants Édouard Dainville (1823-1897) puis Anthime de La Rocque (1836-1900) étaient alors rétribués sur ses propres appointements. Cette requête

⁶⁷ AN, F²¹ 644, Victor Ruprich-Robert, École impériale des arts du dessin appliqués à l'industrie. Notes sur l'enseignement en général, 8 janvier 1868.

n'apparaît pas illégitime au regard de la charge de travail (recherches préalables, démonstrations magistrales, corrections) qu'a pu représenter ce cours, perçu par l'intéressé comme « l'un des plus lourds à professer à l'École impériale de dessin⁶⁸ ».

Des planches pédagogiques au livre

Que sont devenus les grands dessins qui avaient été réalisés devant les élèves ? Belloc, au début de son directorat, affirme vouloir constituer à l'École une documentation visuelle que les modèles pédagogiques réalisés par les enseignants pourraient enrichir à moindres frais⁶⁹. Mais s'il évoque, dans un discours de 1847, les ornements peints sur toile par Viollet-le-Duc comme une « collection qui s'accroît tous les jours [et] forme un riche et précieux fonds de modèles⁷⁰ », peu d'efforts ont été entrepris pour leur conservation, comme le déplore régulièrement Ruprich-Robert⁷¹. Selon Sauvageot, Belloc aurait, le premier, contribué à leur dispersion, offrant les dessins de Viollet-le-Duc à des étrangers en visite⁷². Sur les 1 140 réalisations d'enseignants depuis le début du cours, près de la moitié a déjà disparu en 1866⁷³. 23 seulement des 200 modèles exécutés par Viollet-le-Duc seraient encore conservés dans les archives de l'établissement en 1880⁷⁴. L'exposition rétrospective de l'œuvre de l'architecte restaurateur qui s'est tenue à l'hôtel de Cluny en 1880 comptait onze de ces dessins pédagogiques⁷⁵ : détails d'architecture romane ou ionique, encensoir, lampe, bandeau, rinceau ou écoinçons sculptés. Le recueil de *Compositions et dessins* publié par les élèves de Viollet-le-Duc en 1884⁷⁶ n'en reproduit qu'un seul, un « support monumental

68 *Ibid.*

69 AN, F²¹ 644, Jean-Hilaire Belloc, rapport général sur l'École royale gratuite de dessin et de mathématiques, s. d. [1831-1832].

70 AN, AJ⁵³ 4, discours de Jean-Hilaire Belloc, distribution des prix, 23 août 1847.

71 AN, AJ⁵³ 105, lettre de Victor Ruprich-Robert à Jean-Hilaire Belloc, 19 juillet 1855 : « Je désirerais bien à ce sujet que nos archives pour ce cours de composition fussent bien organisées, c'est ce qui nous a toujours manqué. »

72 Sauvageot, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné*, op. cit., p. 106.

73 AN, AJ⁵³ 131, note de Victor Ruprich-Robert à la direction, 5 septembre 1877. 200 auraient été réalisés par Viollet-le-Duc, 800 par Ruprich-Robert, 140 par Dainville son répétiteur ; mais il n'en resterait que 37 du premier, 500 du deuxième, 134 du troisième.

74 Sauvageot, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné*, op. cit., p. 106.

75 *Ibid.*, p. 56. Onze « Modèles de dessins exécutés de 1840 à 1850 » sont signalés dans la rubrique « Œuvres spécialement destinées à l'enseignement » du catalogue *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny sous le patronage de l'Instruction publique et des Beaux-arts*, Paris, Chaix, 1880, p. 63.

76 Eugène Viollet-le-Duc, *Compositions et dessins*, Paris, Librairie centrale d'architecture, 1884.



FIG. 6. Eugène Viollet-le-Duc, « Modèles de dessin exécutés de 1840 à 1850 sous les yeux des élèves de l'École de dessin », dans Eugène Viollet-le-Duc, *Compositions et dessins*, Paris, Librairie centrale d'architecture, 1884, pl. LXXXIV.

dans la composition duquel entrent deux taureaux agenouillés d'un grand style⁷⁷ » [FIG. 6]. La bibliothèque de l'actuelle École nationale des arts décoratifs ne possède, aujourd'hui, plus aucune trace de cette collection de dessins originaux. C'est peut-être cette incapacité de l'établissement à conserver ces documents qui a motivé Ruprich-Robert à publier la *Flore ornementale*. L'ouvrage, paru par livraisons entre 1866 et 1876, a assuré une autre pérennité à l'enseignement. Destiné à un public plus vaste, il a toutefois fait l'objet d'un travail spécifique et relativement autonome vis-à-vis des contenus diffusés à l'École, en développant plus particulièrement les leçons tirées du monde végétal.

Les figures gravées sur bois, insérées dans le texte, et les gravures sur acier des 151 planches qui constituent ce qu'il nomme un « herbier artistique » substituent à la spontanéité du trait la finesse du détail, pour transposer les contenus théoriques et visuels dans l'espace du livre. Il peut paraître surprenant que, dans cette adaptation en textes et planches, le geste de l'enseignant ou les procédés de tracés soient en fin de compte peu évoqués, alors même qu'ils tiennent une place si importante dans la performance du cours. L'auteur y minore même le rôle du maître

77 Sauvageot, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné*, op. cit., p. 56.

en matière d'éducation artistique. L'art de la composition, dit Ruprich-Robert, ne *s'enseigne* pas contrairement aux mathématiques ou au dessin linéaire, où l'élève qui suit les conseils du professeur, apprend et mémorise, atteint sûrement son but⁷⁸. En matière de composition, le rôle de l'enseignant serait celui d'un guide qui dirige « seulement les aptitudes⁷⁹ ». Dès lors, le sujet-modèle que le livre présente implicitement à son lecteur n'est pas, comme c'est le cas dans des ouvrages contemporains de dessin linéaire, un maître qui trace des figures, mais la nature elle-même et sa « force créatrice⁸⁰ », invoquée à plusieurs endroits du texte et dont il s'agit de s'imprégner.

En ce sens, loin de n'être qu'un répertoire de motifs offerts à la copie inventive, la succession des planches vise à mettre en scène les processus d'engendrement et de renouvellement infini du monde végétal. À cet effet, les divisions de « l'herbier artistique » présentent les parties en suivant le cycle organique de la plante – feuilles, fleurs et graines, de la nutrition à la reproduction –, en insistant sur les bourgeons, qui condensent « les éléments d'une puissance future⁸¹ ». Dans chaque catégorie, les exemples sont ordonnés en allant des formes les plus simples aux plus complexes. Enfin la description minutieuse des végétaux précède celle des « ajustements », c'est-à-dire d'arrangements de motifs floraux sans destination précise ni matériau, puis celle de compositions proprement dites d'objets ou d'éléments architecturaux intégrant ces paramètres. Cette organisation entend transmettre au lecteur le dynamisme de la vie des formes naturelles ainsi que celui de leurs transformations dans le monde de l'ornement.

*

Le cours de composition d'ornement apparaît comme un dispositif important dans l'évolution du programme de l'École de dessin et de mathématiques, sous l'impulsion de sa direction. L'aptitude à reproduire des modèles, qui constituait jusqu'alors l'objectif de la formation, devient un préalable au cours de composition dont l'enjeu est de développer la capacité d'invention. À cette fin, les professeurs ont importé des contenus et des modalités issus d'autres enseignements, soit plus scientifiques et techniques, soit plus artistiques. Les démonstrations au tableau s'inspirent

⁷⁸ Ruprich-Robert, *Flore ornementale*, op. cit., p 3-4.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 89-90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3, 4, 65, 78, 113.

⁸¹ *Ibid.*, p. 111.

de procédés adoptés pour la transmission de notions de géométrie descriptive et de construction, visant l'intégration d'une gestuelle et d'une méthode dans la conception des tracés. L'adossement à une culture esthétique, abordée du double point de vue chronologique et thématique, hérite des enseignements de théorie et d'histoire de l'architecture tels que mis en place à l'École des beaux-arts. Ces interventions sont d'ailleurs étroitement liées aux concours de composition qui montent en puissance à l'École de dessin, favorisant l'émulation entre étudiants, comme c'est le cas dans la formation des architectes. Les transformations parallèles des dispositifs pédagogiques dans ces deux établissements invitent d'ailleurs à reconsidérer, plus globalement, l'évolution des conceptions de la création qui prévalent dans différents types de formation, des plus techniques aux plus artistiques.

Ces mutations ne sont pas sans effet sur les ouvrages imprimés liés à l'enseignement de l'ornement. Entre traité et recueil, la *Flore ornementale* met en œuvre une complémentarité entre, d'une part les considérations théoriques et méthodiques sur la composition, et d'autre part la collection ordonnée de planches de végétaux, dont la progression fait système. La puissance créatrice de la nature, ses processus dynamiques de renouvellement des formes sont ainsi donnés en modèle, Ruprich-Robert invitant l'artiste à « assimiler les principes si parfaits qu'elle a suivis » et à « procéder par analogie »⁸², plutôt que par imitation.

On peut enfin se demander dans quelle mesure l'introduction de ces exercices de composition, dans l'enseignement technique et artistique, correspond à une évolution plus générale des pratiques et de la culture scolaires. En effet, dans l'enseignement secondaire littéraire, la pratique de la dissertation, comprise comme l'expression de la pensée propre à l'élève, prend au fil du XIX^e siècle une place croissante au détriment de celle de la rédaction, entendue comme retranscription littérale de la leçon dispensée par le professeur⁸³. Ruprich-Robert explicite en outre sa vision de l'enseignant, décrit non comme une autorité qui professe une doctrine mais comme un « guide bon observateur qui connaît bien la route »⁸⁴, accompagnant l'élève dans la découverte des facultés d'invention qu'il ignorait posséder.

Estelle Thibault

82 *Ibid.*, p. 62

83 Voir par exemple à ce sujet Bruno Poucet, « De la rédaction à la dissertation. Évolution de l'enseignement de la philosophie dans l'enseignement secondaire en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Histoire de l'éducation*, 89, 2001, p. 95-120.

84 Ruprich-Robert, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 4.