

"La partie solide de l'esthétique." Une science des formes à l'âge de l'industrie

Estelle Thibault

Dans : Jacqueline Lichtenstein, Carole Maigné, Arnaud Pierre (dir.), *Vers la science de l'art : l'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris : Presses universitaires Paris Sorbonne, 2013, p. 173-188.

Actes du colloque tenu à Paris, Institut national d'histoire de l'art, 30 novembre au 1^{er} décembre 2011.



Quelle science esthétique pour les arts utiles ?

Quelle place les arts utiles trouvent-ils dans le paysage de l'esthétique française tel qu'il se constitue dans la seconde moitié du XIX^e siècle ? Ils semblent en effet poser des questions plutôt négligées par les philosophes de l'Académie des sciences morales et politiques, occupés à la définition d'une « science du beau »¹. Néanmoins, en marge de celle-ci, l'attention portée aux dimensions utilitaire, technique et matérielle pourrait avoir contribué à l'émergence d'autres orientations de l'esthétique, historiques, sociologiques ou anthropologiques. En interrogeant la contribution des promoteurs des arts industriels à la constitution de l'esthétique

¹ Ce concours est lancé par la section de philosophie de l'Académie des sciences morales et politiques. Voir Barthélemy Saint-Hilaire, « Extrait du rapport présenté au nom de la Société de philosophie à l'Académie des sciences morales, sur le concours relatif à la science du beau », Appendice à Charles Lévêque, *La Science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et son histoire*, t. I, Paris, Durand, 1861, p. 369-400.

comme science, nous voudrions évoquer une autre voie quelque peu oubliée aujourd'hui pour une définition possible de cette discipline, envisagée comme une « esthétique pratique » ou comme une « science des formes ».

Donnons en préambule quelques indices de l'évolution de l'intérêt que les philosophes accordent aux arts utiles, du milieu du XIX^e au tout début du XX^e. Cette évolution pourrait aisément être suivie à partir du cas de l'architecture, archétype d'un art à la fois utile et matériel, dépendant des besoins et des contraintes techniques. Du point de vue des philosophes de l'Académie des sciences morales et politiques autour de 1860, ce statut se confronte à l'idée du désintéressement du beau et vaut à l'architecture une place inférieure dans l'échelle des arts. Les promoteurs de la science du beau s'accordent en effet à définir leur objet principal –le beau– comme un idéal détaché des contingences matérielles. Le « rapport à une fin » est alors présenté comme le « vice incurable » de l'architecture, selon une expression avancée par Édouard Antelme Chaignet, l'un des lauréats du concours de 1857 sur l'établissement des principes d'une science du beau². Cette expression, fréquemment reprise, –notamment par Charles Blanc– pointe une incompatibilité entre la beauté et l'utilité ; elle préserve une division entre le monde de l'art et celui de l'industrie et maintient les objets techniques hors du périmètre de l'esthétique. Cette position s'aligne avec les hiérarchies entre beaux-arts et arts industriels défendues par l'Académie des beaux-arts.

Quatre décennies plus tard, un renversement s'est manifestement opéré lorsque Jean-Marie Guyau, dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), réfute franchement la distinction entre le beau et l'utile³. Il trace un lien de continuité entre les œuvres de l'artisanat primitif et celles de l'art, inscrites dans une progression du sens esthétique, guidées par les mêmes motifs de perfection et de solidarité sociale. En 1904, l'ouvrage *La Beauté rationnelle* de Paul Souriau poursuit ces raisonnements, jusqu'à inverser l'affirmation de Chaignet lorsque l'exemple de

² Édouard Antelme Chaignet, *Les Principes de la science du Beau*, Paris, Durand 1860, p. 514. L'expression est discutée par Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], Paris, Laurens, 1880, p. 105-106.

³ Jean-Marie Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884, notamment le chapitre « De l'antagonisme de l'art et de l'industrie moderne », p. 115-122 ; *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889, p. 12-13.

l'architecture appuie le chapitre consacré à la « valeur esthétique de la finalité »⁴. L'architecture et les arts appliqués sont désormais désignés comme des corpus particulièrement intéressants pour comprendre le rôle social de l'art et ses déterminations techniques.

L'opposition défendue par Chaignet se confrontait certes déjà aux campagnes de valorisation d'un art appliqué à l'industrie, en phase avec les moyens techniques comme avec les nécessités de son temps. Au milieu du siècle, l'intérêt croissant pour les arts d'industrie –un terme qui désigne à la fois les œuvres de l'artisanat primitif et les produits manufacturés contemporains– motive d'importants débats sur la hiérarchie des genres, sur l'origine primitive de l'art et sur la pertinence même de la notion de beau. Comme l'a montré Niel McWilliam⁵, l'aspiration à un « art social », vecteur d'une harmonie populaire et susceptible de contribuer au bonheur du plus grand nombre, tend également à réordonner ces hiérarchies, puisqu'en insistant sur la valeur émancipatrice du beau, elle confère à l'art un autre registre d'utilité.

En lien avec ces préoccupations, des définitions alternatives de l'esthétique se construisent en marge des discussions académiques sur la science du beau. Si les philosophes semblent préférer –du moins provisoirement– ce terme, celui d'esthétique est néanmoins utilisé en France, dès la première moitié du XIX^e, pour désigner d'autres types d'approches plus positives, sociologiques ou historiques de l'art, qui s'affrontent à la division entre le beau et l'utile, entre l'idéal et le matériel⁶. Au-delà de l'horizon spiritualiste de la science du beau, le paysage naissant de l'esthétique et des sciences de l'art présente des voies méthodologiques et disciplinaires très variées, ce que confirme la diversité des acteurs impliqués, qu'ils soient philosophes, historiens, savants ou artistes.

⁴ Paul Souriau, *La Beauté rationnelle*, Paris, Alcan, 1904, chapitre « La valeur esthétique de la finalité », p. 198-212. L'expression de Chaignet est réfutée p. 191-192 : « [l'architecture] nous ne la défendrons pas d'être un art appliqué, nous l'en glorifierons ».

⁵ Niel McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social dans la gauche française (1830-1950)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007 (tr. fr. de *Dreams of Happiness, Social Art and the French Left 1830-1850*, éd. or. 1993).

⁶ Sur la difficile acclimatation du terme « esthétique » dans le contexte français voir Henri Tronchon, « Une science à ses débuts en France : l'esthétique », *Revue du mois*, juillet 1912, p. 37-64. Pour une analyse plus récente voir Élisabeth Décultot, « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 2, juin 2002, p. 157-178.

Publiée en 1878, l'*Esthétique* d'Eugène Véron est représentative de ces différents courants qui contribuent à réfuter la thèse d'une origine « idéale » de l'art, en empruntant à la physiologie sensorielle, mais aussi à l'anthropologie ou à la pensée évolutionniste⁷. Le premier chapitre, intitulé « Origine et groupement des arts », est particulièrement éclairant. En alternative aux enquêtes métaphysiques sur les principes du beau, Véron prône un regard historique sur la naissance et le développement des pratiques artistiques. Le geste esthétique s'imprimerait, dès la préhistoire, aux armes et aux outils ; des ornements qui parent les premiers instruments dériveraient peu à peu les créations artistiques. Le progrès serait continu, depuis les œuvres « décoratives » de l'artisanat primitif vers celles « expressives » de l'art le plus élevé. La séparation entre les œuvres de l'industrie et celles de l'art tend alors à s'estomper, au profit de la construction d'un modèle critique capable de les étudier ensemble.

Si l'élargissement de l'esthétique aux apports des nouvelles sciences de l'homme et de la société est le vecteur d'une remise en cause des frontières entre le beau et de l'utile, entre l'idéal et le matériel, il n'est pas anodin que les réflexions de Véron soit tributaires de ses lectures des *Entretiens sur l'architecture* d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁸, ni que ces questionnements soient cultivés dans la proximité de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, dont Véron avait rédigé l'histoire en 1874⁹. La contribution des artistes, et notamment des architectes, dans l'ouverture du périmètre de l'esthétique aux dimensions utilitaires et matérielles mérite plus spécifiquement l'attention. Le fait que la première chaire d'esthétique ouverte en France le soit non dans une université, mais à l'École des beaux-arts, en 1863, pour Viollet-le-Duc, est révélateur des visées encore hésitantes que se donne alors cette « science » naissante : d'un côté la connaissance, l'explication des phénomènes artistiques et des sentiments qu'ils suscitent, de l'autre l'établissement

⁷ Eugène Véron, *Esthétique. Origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique, le style, l'architecture, la sculpture, la peinture, la danse, la musique, la poésie*, Paris, C. Reinwald, 1878 (rééd. Vrin, 2007, avec une préface de Jacqueline Lichtenstein). Sur Véron voir également Jean Colrat, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et de Monet », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 18, 2008, p. 203-228.

⁸ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Morel, 1863-72.

⁹ Eugène Véron, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, Paris, impr. de F. Debons, 1874.

de règles pouvant guider la pratique des arts et le jugement critique. Comme nous l'avons montré ailleurs, les architectes sont intéressés très tôt par l'hypothèse d'une science esthétique appliquée à leur propre domaine¹⁰. L'ambition de fonder une « esthétique scientifique de l'architecture » répond à la volonté d'englober les problèmes de forme et d'expression dans le vaste projet rationaliste qui traverse l'architecture des XIX^e et XX^e siècles. Tantôt explicative, tantôt normative, elle se décline en de multiples versions qui empruntent librement aux investigations des philosophes et des savants ; elle se recompose en s'ajustant aux postures doctrinales et professionnelles par ailleurs défendues par ces auteurs architectes.

Pour progresser aujourd'hui vers une cartographie plus complète des diverses perspectives qui composent le territoire naissant de l'esthétique française, nous souhaitons interroger la voie plus ténue d'une « esthétique pratique » qui s'attache plus spécifiquement au domaine des arts d'industrie.

Cette voie qui s'esquisse dans les années 1870 et 1880 n'est pas dissociée de visées pédagogiques à grande échelle. Dans un premier temps, cet aspect sera évoqué à propos de l'attribution de la chaire d'esthétique du Collège de France à Eugène Guillaume. Dans un second temps, l'attention se portera sur les entreprises théoriques de deux architectes et dessinateurs, Jules Bourgoïn et Émile Reiber, qui s'élaborent parallèlement. Par rapport aux contributions des philosophes, les tentatives se caractérisent par l'intérêt accordé aux modes de classification des formes ainsi qu'aux processus d'engendrement de celles-ci, qu'il s'agisse des tracés géométriques ou des procédés techniques.

Une « esthétique pratique » au Collège de France : Eugène Guillaume

La contribution d'Eugène Guillaume (1822-1905) à l'esthétique est rarement évoquée. Ce sculpteur, membre de l'Académie des beaux-arts en 1862, élu à l'Académie française en 1898, est mieux connu pour son rôle institutionnel et pédagogique : enseignant à l'École des beaux-arts et directeur de l'École de 1864 à 1878, il a également été l'initiateur d'une vaste entreprise de réforme de

¹⁰ Voir à ce sujet Estelle Thibault, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950*, Wavre, Mardaga, 2010.

l'enseignement du dessin dans les années 1870¹¹. Plus souvent considéré comme un critique que comme un esthéticien, Guillaume devient néanmoins de fait un acteur de l'esthétique française de 1882 à 1905, période pendant laquelle il occupe, au Collège de France, la chaire laissée vacante après le décès de Charles Blanc. Dans sa leçon inaugurale, Guillaume rappelle comment la création de la chaire d'esthétique, quatre ans auparavant, en 1878, répondait à une nécessité de diffuser la « science du beau » vers un plus large auditoire que les seuls philosophes¹². Ainsi lui apparaît la signification de l'attribution de la chaire à un critique – Charles Blanc, dont la *Grammaire des arts du dessin* affirmait œuvrer « à l'enseignement des arts »¹³. Sa propre nomination, à la suite de Blanc, s'inscrit dans une perspective analogue, puisqu'elle désigne un artiste fortement impliqué dans la réorganisation de l'éducation artistique. Guillaume cite le rapport présenté par le député Charles Boysset en 1878 pour la création de la chaire : « il ne s'agit pas seulement ici d'une exposition philosophique des règles du beau ; [à l'heure] où les créations de l'industrie moderne sont de plus en plus intimement unies à l'art, [...], l'enseignement esthétique acquiert un caractère spécial de haute importance pratique »¹⁴.

Guillaume semble avoir intégré cette demande d'une « esthétique pratique », une expression qu'il emploie d'ailleurs pour désigner la *Grammaire des arts du dessin* de son prédécesseur¹⁵. Sans pour autant remettre en question les hypothèses d'une « science du beau » dans la continuité de laquelle il affirme s'inscrire, Guillaume insiste néanmoins sur la nécessité de comprendre les déterminations matérielles des formes. Invité à réfléchir, au Congrès international

¹¹ Sur Eugène Guillaume voir notamment Henry Join, *Un sculpteur écrivain, Eugène Guillaume*, Paris, *La Nouvelle Revue*, 1898 et « Guillaume, Eugène », in Saur, K. G., *Allgemeines Künstlerlexicon*, bd 65, Munich-Leipzig, Saur, 2009, p. 256-259.

¹² Eugène Guillaume, « Collège de France. Esthétique et histoire de l'art. Cours de M. Eugène Guillaume. Leçon d'ouverture », in *Institut de France, Publications diverses de l'année 1899*, Paris, Firmin Didot et C^{ie}, 1899, p. 745-755.

¹³ « Il nous semble que l'esthétique, science toute moderne, bien qu'elle soit née dans les méditations d'un poète antique, disciple de Socrate, servira désormais à éclairer l'enseignement des arts. » Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [éd. or. 1867], réédition, Paris, ENSBA, 2000, p. 624. Voir à ce propos la préface de cette réédition par Claire Barbillon, « L'Esthétique pratique de Charles Blanc », p. 15-33.

¹⁴ Rapport présenté par le député Charles Boysset, Journal officiel, Chambre des députés, 2^e législature, annexe au procès verbal de la séance du 28 février 1878, cité par Eugène Guillaume, « Collège de France. Esthétique et histoire de l'art », art. cit., p. 751-752.

¹⁵ Eugène Guillaume, « Charles Blanc et l'esthétique », préface à Tullio Massarani, *Charles Blanc et son œuvre*, Paris, Rotschild, 1885, p. 27.

d'enseignement supérieur de 1900, à ce que devrait être le programme d'un « Cours d'histoire de l'art et d'esthétique », il se demande dans quelle mesure le « philosophe-historien » chargé d'un tel enseignement doit être « initié à la technique des arts »¹⁶. L'œuvre de l'artiste est présentée comme « une sorte de compromis entre l'idée et certaines fatalités ». L'intrication entre les différentes visées assignées à l'esthétique, celle d'expliquer les œuvres d'une part, celle de fonder le jugement critique d'autre part, celle enfin de guider les artistes, est manifeste lorsqu'il prône un rapprochement entre « les universités où s'enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique » et les « écoles des beaux-arts ou s'enseignent la technique des arts »¹⁷.

Dans un commentaire du Salon de 1881, republié un an plus tard sous le titre « L'Art et la matière »¹⁸, Guillaume exprime certaines réserves à l'égard d'une approche idéaliste de l'art : « les arts ne vivent pas seulement dans un monde idéal »¹⁹, « l'idée, l'inspiration ne se déploient pas en souveraines dans le domaine des formes »²⁰. Il insiste sur l'intérêt d'une approche attentive à saisir ces « lois » auxquelles l'architecture, mais aussi la peinture et la sculpture, sont « fatalement soumises » : « les matériaux eux-mêmes, les pierres, les métaux, les couleurs ont des propriétés qu'il faut connaître et respecter. Rien qu'à les confondre il y a une sorte de dérision. Or cet ensemble de faits, de quelque nature qu'ils soient, qu'ils se réfèrent à la conception ou à la pratique, deviennent des principes sur lesquels la critique peut s'appuyer avec assurance et asseoir son autorité. Ils constituent ce que l'on appelle la partie solide de l'esthétique »²¹.

Ces réflexions montrent la volonté de diffuser vers un large public des critères d'évaluation des œuvres qui intègrent les questions techniques et matérielles telles qu'elles se posent aux artistes. Mais peut-être plus encore qu'au Collège de France, c'est sur le terrain des pédagogies scolaires que se mesure l'engagement de

¹⁶ Eugène Guillaume, « VIII. Section des beaux-arts », in *Congrès international d'enseignement supérieur (1900, Paris). Introduction, rapports préparatoires, communications et discussions*, Paris, A. Chevalier-Marescq, 1902, p. 23-24.

¹⁷ *Idem*, p. 25.

¹⁸ Eugène Guillaume, « L'art et la matière. Le Salon de 1881 », in *Études d'art antique et moderne*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1888 ; p. 239-358.

¹⁹ *Idem*, p. 241.

²⁰ *Idem*, p. 253.

²¹ *Idem*.

Guillaume pour une esthétique pratique, dont l'objectif serait de réconcilier l'art et les métiers. La promotion d'une « science du dessin », conçue comme une grammaire commune aux beaux-arts et à l'industrie, participe de cet engagement. Comme l'ont montré Renaud d'Enfert, Stéphane Laurent ou Rossella Froissart, cette conception d'un dessin dit rationnel, qui s'enseigne comme une langue commune à l'artisan, à l'ouvrier et à l'artiste, devient la pierre angulaire d'une modernisation des modes de conception des arts industriels, à l'heure où le développement de ceux-ci est perçu comme un enjeu national²². Bien au-delà d'un simple apprentissage graphique, il s'agit de progresser vers un savoir partagé de la création et de diffuser une culture formelle à l'intégralité de la population. Cette science du dessin s'appuie d'une part sur une maîtrise des tracés, d'autre part, sur une connaissance des propriétés inhérentes aux matériaux ainsi que des techniques de mise en forme. Les pédagogies scolaires issues des réformes initiées par Guillaume constitueraient ainsi le niveau le plus concret de cette « esthétique pratique », diffusée vers toutes les couches de la société. En témoignent des manuels scolaires comme celui de l'architecte Léopold Cernesson, inspecteur de dessin de la ville de Paris. Sa *Grammaire élémentaire du dessin*²³ vise à expliciter les structures formelles, à maîtriser le tracé « abstrait », ou encore « théorique », des figures géométriques, mais aussi à appréhender la réalité concrète de leurs « applications » dans les formes ornementales. L'élève peut alors mesurer la pertinence des choix de composition au regard des procédés de fabrication, tissage, pavage ou autres, lorsque la conception géométrique se confronte aux techniques employées lors de la mise en œuvre [fig. 1].

²² Renaud d'Enfert, Daniel Lagoutte, *Un art pour tous. Le dessin à l'école de 1800 à nos jours*, Lyon, INRP, 2004 ; Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999, Rossella Froissart-Pezone, « L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914) », in *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, p. 108-147.

²³ Léopold Cernesson, *Grammaire élémentaire du dessin, première partie. Dessin linéaire*, Paris, Ducher et Cie, 1876.

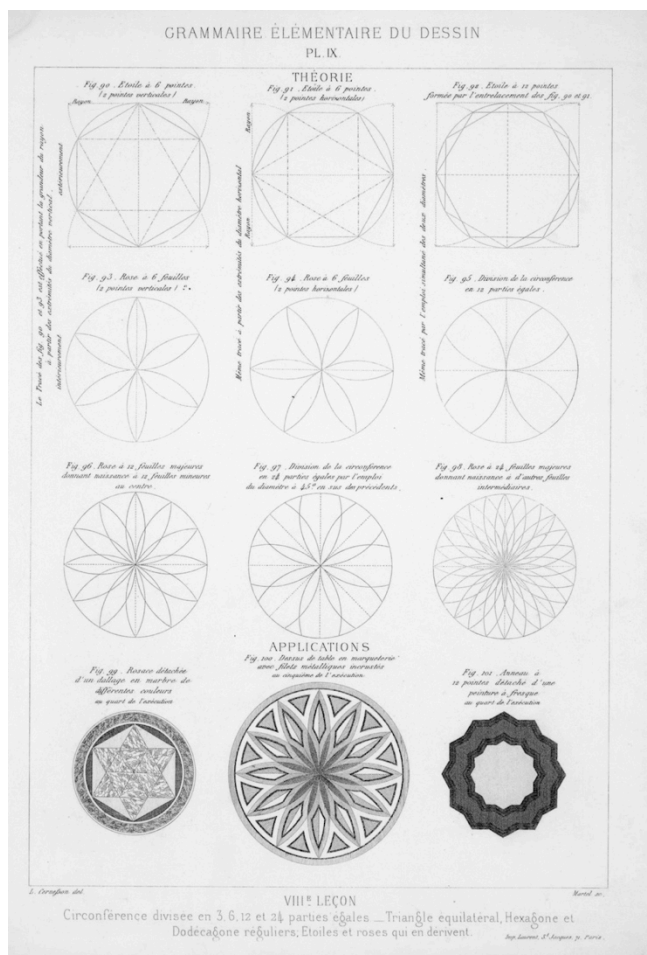


fig. 1. Léopold Cernesson, *Grammaire élémentaire du dessin*, 1876, pl. 9.
 « Théorie » (tracés) et « applications »
 (dallage en marbre, dessus de table en marqueterie, peinture à fresque).

Jules Bourgoïn : une « science des arts d'industrie » ?

Lié à ces perspectives, le projet d'établir une « science des formes » pourrait constituer un versant du paysage des sciences de l'art, orienté vers la pratique. Débordant les visées scolaires immédiates d'un manuel comme celui de Cernesson, l'entreprise théorique de Jules Bourgoïn (1838-1908) montre un autre appétit conceptuel. Le parcours singulier de cet architecte est aujourd'hui mieux connu grâce aux travaux entrepris par Mercedes Volait et par Rémi Labrusse²⁴. Ses

²⁴ Voir Mercedes Volait, *Fous du Caire. Excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1867-1914*, Paris, L'Archange Minotaure, 2009, notamment le chapitre IV, « Dans la fabrique de la connaissance : Jules Bourgoïn (1838-1908), un autodidacte au travail », p. 155-179 et Rémi Labrusse, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011, notamment le chapitre « Grammaires (2) : L'Islam et le rationalisme décoratif français », p. 233-259. Sur le parcours

recherches sur l'ornement prennent leurs racines dans des enquêtes réalisées au Moyen-Orient sur les éléments de l'art arabe. La *Théorie de l'ornement* (1873) puis la *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et de l'enseignement* (1880) montrent une construction théorique plus ambitieuse, prolongée au tournant du siècle par les *Études architectoniques et graphiques* (1899-1901), dont le sous-titre est éloquent : *Mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts, collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie, à la technique des arts et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier*²⁵. L'orientation vers l'enseignement primaire, secondaire, industriel et artistique se voit confirmée par les références fréquentes faites aux réformes initiées par Eugène Guillaume. Ainsi ces travaux se donnent comme horizon la diffusion d'un langage des formes orienté vers les arts industriels. Au vu des démonstrations sophistiquées, voire abscones, des ouvrages de Bourgoïn, on peut certes se demander à quel moment cette destination scolaire, énoncée dans les intitulés, devient un alibi dans cette quête anxieuse pour la compréhension des figures ornementales, à laquelle il dédie son existence. La finalité pédagogique en participe néanmoins, notamment lorsque l'exercice de l'enseignement lui fournit un auditoire, même si les ouvrages privilégient indéniablement la « théorie » par rapport aux « applications »²⁶.

de Bourgoïn voir également Florence Cicotto, « Jules Bourgoïn », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, <http://www.inha.fr/spip.php?article2211>, 2008 et Maryse Bideault « L'Ordre et la forme : remarques sur les carnets de voyage de Jules Bourgoïn dans le sud de l'Italie en 1868-69 », *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italiens*, n°15-16, 2010, p. 177-188. Sur les grammaires de l'ornement voir Pierre Bourlier, *Style, temps, architecture, ou l'éternel retour de l'enjeu stylistique*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2006, Rémi Labrusse, « face au chaos, Grammaires de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, n°1, 2010-2011, p. 97-121.

²⁵ Jules Bourgoïn, *Théorie de l'ornement*, Paris, Lévy, 1873 ; *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et de l'enseignement*, Paris, Delagrave, 1880 ; *Études architectoniques et graphiques*, Paris, Schmid, 1899-1901.

²⁶ Le cours d'histoire et de théorie de l'ornement que Bourgoïn dispense à l'École des beaux-arts entre 1877 et 1880, puis en 1886, semble avoir été envisagé par lui comme un moyen de financer ses travaux, plutôt que comme un moyen de les diffuser. Voir Mercedes Volait, *Fous du Caire*, op. cit. p. 160.

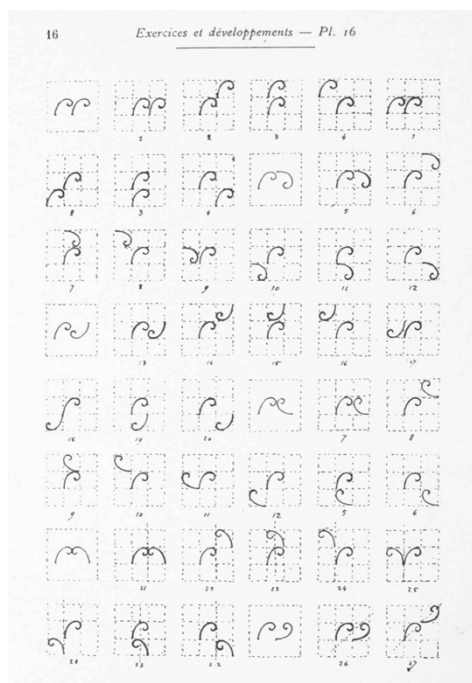


fig. 2. Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques*, vol. 2, pl. 16.

Une part essentielle des développements de Bourgoïn relève d'une géométrie analytique et combinatoire²⁷ [fig. 2]. Il s'agit d'opérer l'inventaire et la classification des éléments formels, d'en explorer les potentialités, selon un systématisme obsessionnel que révèle plus encore la masse de documents préparatoire aux ouvrages²⁸. Les introductions de ses ouvrages laissent entrevoir un projet de grande ampleur qui prend différents noms : science des figures, science de la graphique, science des arts d'industrie. Bourgoïn entrevoit la fondation d'une véritable discipline morphologique au carrefour entre mathématiques et arts, susceptible de moderniser le savoir formel de l'ensemble de la société. Dès 1873, l'introduction de la *Théorie de l'ornement* présente le projet d'une science des formes qui distinguerait plusieurs catégories. Celle des formes « abstraites », entités mathématiques désincarnées, déterminées par la géométrie, précède celle des formes « concrètes », matérielles, qu'il appelle encore les formes « ouvrées », c'est-à-dire mises en œuvre par des techniques. La recherche patiente se poursuit, au tournant du siècle, dans les

²⁷ Voir l'analyse de Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003, p. 355-362.

²⁸ Ces documents sont conservés dans le fonds Jules Bourgoïn de la bibliothèque de l'INHA. Voir Maryse Bideault, Estelle Thibault et al. *Jules Bourgoïn. L'obsession du trait*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2012.

planches des *Études architectoniques et graphiques*, progressant des tracés théoriques vers des figures de pavage ou de tissage [fig. 3 et 4].

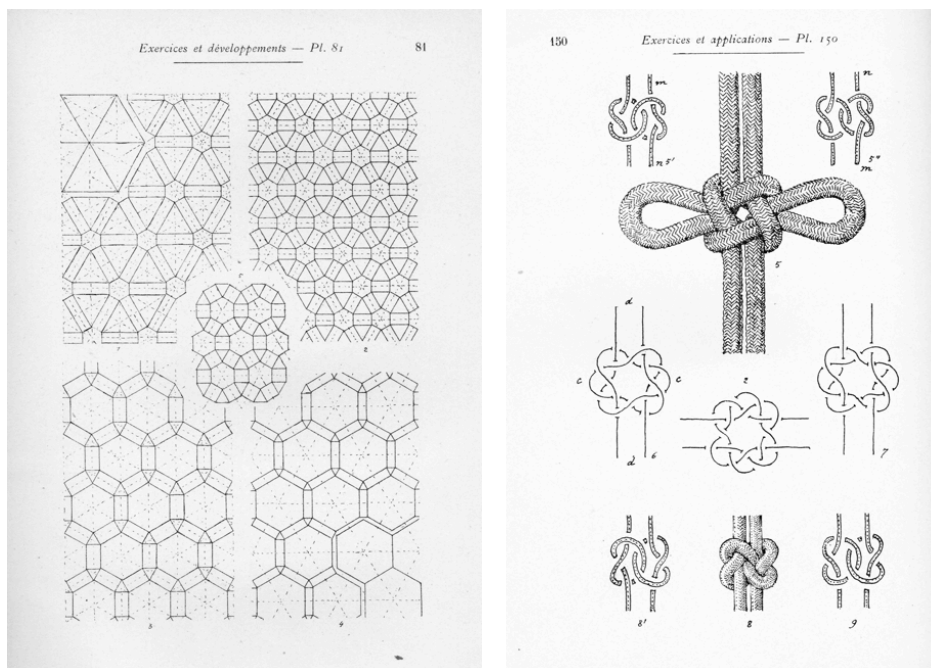


fig. 3. Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques*, vol. 2, pl. 81.

fig. 4. Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques*, vol. 2, pl. 150.

Cette morphologie espère couvrir, à terme, la compréhension des formes ornementales sous plusieurs aspects, croisant une analyse géométrique, une analyse historique, et une analyse technique. L'introduction décrit une entreprise épistémologique autodidacte, ambitieuse et souvent obscure, qui cherche des modèles du côté de la philosophie des mathématiques de Cournot, de la linguistique, ou encore du côté de la taxonomie des naturalistes. Dans ce foisonnement de références, faut-il s'étonner de la faible part faite aux esthétiques contemporaines ? Les sciences de la couleur ou de la perception, notamment les travaux de Chevreul, ne sont pas complètement absentes de son horizon, en revanche l'approche spéculative des sciences du beau apparaît de fait très étrangère à ses préoccupations formalistes. Celles-ci trouvent des sources plus directement efficaces dans les théories mathématiques des pavages – par exemple dans les *Mémoires sur les combinaisons* (1704) du Père Sébastien Truchet²⁹ –, quant à sa passion

²⁹ Cité notamment dans Jules Bourgoïn, *La Graphique*, Paris, Delagrave, vol. 3, p. 12-16.

classificatoire et terminologique, elle s'alimente par un réseau d'analogies scientifiques plus lointaines.

Sa science des formes s'élabore ainsi dans une relative indifférence –d'ailleurs réciproque– à l'égard des réflexions des philosophes. Si elle prend naissance au voisinage des pédagogies du dessin, si elle envisage la production industrielle de l'ornement, elle déborde pourtant la visée purement « pratique », pour déployer les méthodes d'explorations formelles dans un imaginaire scientifique étendu.

Émile Reiber. De la science du style à l'alphabet des formes

Comparable à celle de Bourgoïn, l'entreprise théorique du dessinateur industriel Émile Reiber³⁰ (1826-1893) s'élabore à partir de la collecte d'un large corpus d'art décoratif auquel s'applique un ambitieux programme de classification. Ce projet se formalise dans les pages de *L'Art pour tous* entre 1886 et 1889. Sous-titrée *Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, cette revue avait été fondée par Reiber en 1861 dans l'objectif de mettre à disposition des industriels, fabricants, dessinateurs et ouvriers une collection puisée dans un large périmètre historique et géographique, juxtaposant des textiles extrême-orientaux et des recueils d'ornement architecturaux du xvii^e siècle. Lorsqu'il reprend la direction de cette revue en 1886, son objectif s'est déplacé et le programme théorique s'est amplifié, évoluant vers l'objectif d'établir « l'alphabet » des arts industriels. Il embrasse un vaste panorama didactique, dont un versant concerne à nouveau les réformes de l'enseignement scolaire du dessin soutenues par Eugène Guillaume. Reiber s'y engage plus directement que Bourgoïn puisqu'il élabore une méthode de dessin « enseigné comme l'écriture » remarquée à l'Exposition universelle de 1878³¹. En témoignent une série de manuels qui procèdent à leur tour par une décomposition en entités graphiques élémentaires (l'alphabet) pour avancer vers des tracés géométriques plus savants (la grammaire). L'originalité de la méthode défendue par Reiber est qu'elle ne requiert aucune compétence artistique préalable, puisqu'elle est conçue

³⁰ Sur Émile Reiber voir Yoko Masuda, *Émile Reiber (1826-1893) chef dessinateur chez Christoffle et l'art extrême-oriental*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV, 2006.

³¹ Émile Reiber, *L'Enseignement primaire du dessin*, Paris, L'Auteur, 1878. Voir également la série de cahiers d'exercices conservés à l'Institut national de recherche pédagogique de Lyon : Émile Reiber, *L'ABC des formes. Le dessin enseigné comme l'écriture*, Paris, Hachette, s.d.

pour être assurée y compris par l'instituteur de village le moins formé aux arts du dessin. Autre spécificité, l'apprentissage manuel de l'aisance graphique est complété par des récréations gymnastiques ou les enfants reproduisent, dans l'espace, avec des bâtons pour les garçons, ou avec des branches fleuries pour les filles, les exercices géométriques³² [fig. 5 et 6].

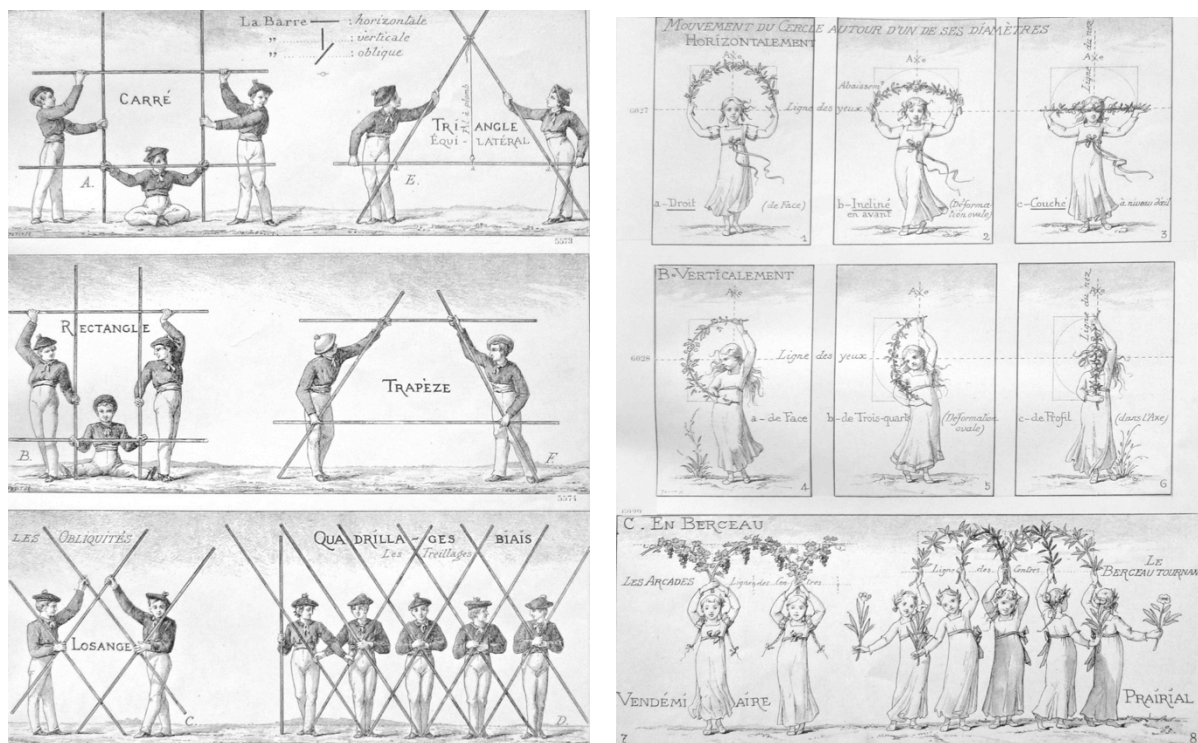


fig. 5. Émile Reiber, « Développement de l'Alphabet des formes ». « La géométrie en action. Récréations de la barre », *L'Art pour tous*, n° 646, mars 1887.

fig. 6. « Récréations du demi-cerceau fleuri », *L'Art pour tous*, n° 683, nov. 1888.

Il s'agit de mettre en œuvre des structures formelles comme la répétition ou l'alternance, par ailleurs exercés par la passementerie ou la broderie. Cette « géométrie en action » permet aussi d'expérimenter concrètement, voire d'incorporer au sens propre du terme, les principes de la projection géométrale, quittant les deux dimensions de la feuille pour un premier apprentissage de la conception spatiale. Ainsi la « récréation du cerceau fleuri »³³ est un moyen

³² Émile Reiber, « Récréations de la barre », *L'Art pour tous*, n° 646, mars 1887, p. 2684 ; « Récréations des branches fleuries » *L'Art pour tous*, n° 657, octobre 1887, p. 2727.

³³ Émile Reiber, « Récréations du demi-cerceau fleuri », *L'Art pour tous*, n° 683, novembre 1888, p. 2830.

d'intégrer la déformation elliptique ou linéaire du l'arc de cercle observé dans l'espace.

L'enseignement scolaire n'est qu'une des applications de l'« Alphabet des Formes » qu'Émile Reiber présente explicitement comme une contribution à l'esthétique³⁴. *L'Art pour tous* offre alors les fragments d'un répertoire d'analyse formelle appliqué à des œuvres diversifiées. Dépassant la variété stylistique, il s'agit d'extraire de ces productions un vocabulaire commun, supposé universel, et rendu appropriable à l'artiste industriel contemporain.

Ici aussi, la méthode conjugue la décomposition géométrique –qui réduit les formes à un vocabulaire abstrait et comparable– et l'analyse matérielle et technique qui les ancre dans une réalité concrète. La lecture des géométries sous-jacentes, loin de se limiter à une approche purement formaliste, est associée à la compréhension des supports matériels et des modes d'engendrement, en relation avec des familles techniques. Reiber peut ainsi rassembler les motifs tramés en nappe des textiles³⁵, ou, plus loin, comparer les « formes élémentaires de l'art de la terre »³⁶ liés aux procédés du tourneur, en mettant en avant les motivations techniques et utilitaires **[fig.7 et 8]**.

³⁴ Émile Reiber, *Le Dessin enseigné comme l'écriture, Cahier du maître*, n° 8, p. 55 : « L'Alphabet des Formes apporte ainsi à *l'Esthétique* les éléments scientifiques et précis qui lui manquaient jusqu'à ce jour pour être abordable à tous ».

³⁵ *L'Art pour tous*, n° 654, septembre 1887, pl. 2716.

³⁶ *L'Art pour tous*, n° 651, juillet 1887, pl. 2702.

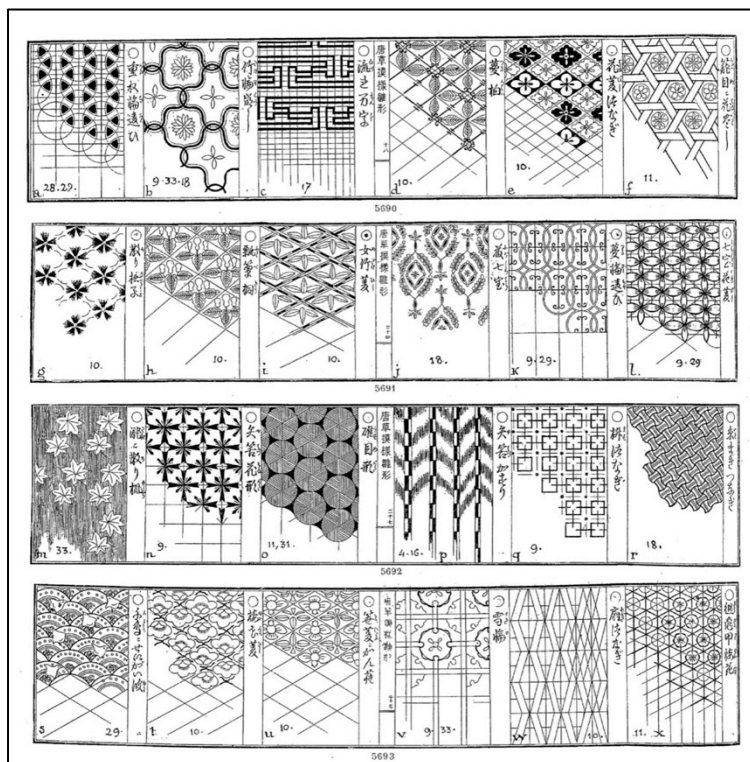


fig. 7. Émile Reiber, « Vingt-quatre semis de fond, rattachés à l'Alphabet des formes », *L'Art pour tous*, n° 654, septembre 1887.

fig. 8. Émile Reiber, « Développement de l'Alphabet des formes ». « Classification générale des formes des vases.

Éléments des calibres des tours du potier », *L'Art pour tous*, n° 699, juillet 1889, p. 2896.



Bourgoin reste assez silencieux sur ses rapports à l'esthétique contemporaine, cherchant ses ancrages dans une épistémologie foisonnante mais dont les sciences de l'art étaient singulièrement absentes. Reiber prend position plus franchement lorsqu'il affine son projet aux recherches de l'architecte allemand Gottfried Semper. Entre 1886 et 1889, il traduit et publie, dans le *Bulletin de l'art pour tous*, supplément accompagnant la revue, un ensemble de textes du théoricien allemand. Le premier est « Science, industrie et art »³⁷, version française de *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, texte écrit par Semper à la fin de la Grande exposition de Londres de 1851.

³⁷ Gottfried Semper, « Science, industrie et art », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 2 à 14, février 1886 à février 1887, n.p. Voir l'adaptation de cette traduction précédée de notre introduction « La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de 1851 » (Gottfried Semper, *Science, industrie et art* [1852], Gollion, Infolio, 2012).

Les livraisons successives de ce texte sont suivies par « L'architecture polychrome » et « Les quatre éléments de l'architecture », qui traduisent les deux parties de *Die Vier Elemente der Baukunst* (1851), ainsi que deux extraits de l'introduction de l'ouvrage majeur de Semper, *Der Stil* (1860)³⁸. Ces versions voisinent avec ses propres contributions en installant une forte intertextualité. La découverte de ces traductions, jusqu'ici méconnues, éclaire d'un jour nouveau la réception française de la pensée de Semper, encore mal cernée. Un seul écrit de Semper, consacré aux principes de l'ornementation, avait été précédemment traduit en français, en 1865, dans la *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*³⁹. Après la mort de Semper, son œuvre à la fois architectural et théorique trouve des échos dans les revues comme *La Construction moderne*, *L'Architecture* et surtout la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* qui publie un résumé du volume de *Der Stil* consacré aux arts textiles⁴⁰. Les traductions établies par Reiber demeurent cependant des documents uniques, qui indiquent une réception plus attentive dans le champ des arts industriels. Il est alors intéressant de souligner les rapprochements qui s'opèrent entre les écrits de Semper et ceux de Reiber.

Rappelons que l'histoire évolutive déployée dans *Der Stil* propose une enquête sur l'origine et le développement des formes. Elle ouvre à une étude croisée des motifs techniques et de l'expression artistique, portant plus spécifiquement l'attention sur les interactions entre processus de fabrication, usages et expression symbolique.

³⁸ Gottfried Semper, « L'architecture polychrome chez les peuples de l'Antiquité », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 36 à 42, décembre 1888 à juin 1889 ; « Les quatre éléments de l'architecture. Essai d'architecture comparée », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 43 à 48, juillet à décembre 1889. Ces deux textes traduisent les deux parties de *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1851). « De la situation des artistes et de l'industrie », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 37, janvier 1889 et « Les écoles d'architecture du XIX^e siècle », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 39 et 40, mars et avril 1889 sont des traductions d'extraits des « Prolégomènes » qui ouvrent le premier volume de *Der Stil* (bd. 1, *Textile Kunst*, Francfort, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860).

³⁹ « Esthétique. Cours de M. Semper : de l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, 11, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n°33, 15 juillet 1865, p. 539-442. (traduction de Paul Armand Challemeil-Lacour, éd. or. *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik.*, Zürich, Meyer und Zeller, 1856)

⁴⁰ Paul Sédille, « L'Architecture moderne à Vienne », *Gazette des Beaux-arts*, t. 30, 1^{er} août 1884, p. 122-144 ; 1^{er} novembre 1884, p. 460-467, 1^{er} décembre 1884, p. 481-491 ; Paul Planat et Hans Semper, « L'Architecture moderne en Allemagne et en Autriche », *La Construction moderne*, n° 32, 7 août 1886, p. 519-520. Lawrence Harvey, « L'architecte Semper. Sa théorie sur l'origine des styles », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol XLIII, 1886, col. 58-63, 124-131 et 203-209 ; vol. XLIV, 1887, col. 18-23, 49-54, 97-104, 145-131, 193-202.

Lorsque Victor Basch, en 1911, établit le panorama des grands courants de l'esthétique allemande contemporaine, il considère Semper comme le promoteur précoce d'une méthode « génétique, comparée, sociologique et pragmatique », inaugurant une branche des « sciences de l'art » ensuite développée par Ernst Grosse ou Wilhelm Wundt⁴¹.

Le sous-titre de *Der Stil –oder Praktische Ästhetik–* indique la finalité première de l'enquête proposée par Semper. L'introduction précise la définition de cette « esthétique pratique », fondée sur une connaissance intime des métiers, et d'ailleurs dirigée vers les ateliers plus que vers les amphithéâtres. L'architecte oppose cette conception aux spéculations des esthéticiens philosophes, visant plus spécifiquement les *Aesthetische Forschungen* d'Adolf Zeising⁴², un philosophe « qui ne s'occupe plus que de la solution de son problème à lui, qui n'a rien de commun avec celui de l'artiste »⁴³. Reiber relaie par la traduction les critiques formulées à l'encontre de ces théoriciens « puristes, doctrinaires ou rêveurs » qui « écartent, sans forme de procès, les tâches et problèmes de la physique d'art »⁴⁴.

L'entreprise de Semper se démarque des esthétiques philosophiques lorsqu'elle s'oriente vers une classification formelle et technique, elle s'en sépare également en ce qu'elle cherche ses modèles épistémologiques dans d'autres directions, du côté du Muséum d'histoire naturelle que l'architecte allemand avait fréquenté pendant son premier séjour parisien à la fin des années 1820, dans l'anatomie comparée ou dans les sciences du langage, ou encore, plus pragmatiquement, du côté de la manufacture de Sèvres où il s'était familiarisé, pendant son exil parisien de 1849, aux méthodes de classification des céramiques proposées par Alexandre Brongniart.

⁴¹ Voir Victor Basch, « Les Grands Courants de l'esthétique allemande contemporaine », in Charles Andler, Victor Basch et al., *La philosophie allemande au XIXe siècle*, Paris, Alcan, 1912, p. 68-110. Voir en particulier les pages consacrées à « La Science de l'art : Semper, Grosse, Wundt, Schmarsow », p. 108-110. Voir également Victor Basch, « L'Esthétique nouvelle et la science de l'art », in *L'Esprit Nouveau*, n°1, oct. 1920, p. 5-12 et n°2, nov. 1920, p. 119-130, rep. in Victor Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan 1934, p. 4-34.

⁴² Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt, Meidinger Sohn und Comp., 1855.

⁴³ Gottfried Semper, « Les Écoles d'architecture du XIX^e siècle », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 40, n. p.

⁴⁴ *Idem.*

Reiber formule, en son nom propre, des critiques du même ordre à l'encontre de l'esthétique des philosophes. Méfiant vis-à-vis des « amplifications littéraires »⁴⁵ des théoriciens, il leur préfère une approche plus concrète. C'est au contact des métiers et des processus de fabrication qu'il espère apporter à son tour « le fondement solide des *Sciences exactes* aux principes chancelants de l'esthétique »⁴⁶. Le rédacteur de *L'Art pour tous* s'adosse en particulier au texte « Science, industrie et art », dans la mesure où celui-ci réfléchit aux nécessaires réformes en matière d'éducation artistique. Il s'inspire également des perspectives méthodologiques tracées par Semper, retenant notamment le schéma d'une « science du style » attentive à suivre l'évolution des motifs techniques originaires et leur progrès vers les formes plus élevées de la création artistique. Il reprend à son compte l'idée d'une décomposition analytique des types formels, jugée nécessaire pour une rénovation stylistique, à l'âge de la mécanisation et de la spéculation capitaliste.

Le projet de classification des formes que propose Reiber n'a certes pas l'ampleur de *Der Stil*, dont il n'investit pas les enjeux anthropologiques et épistémologiques. Il en assimile l'ambition la plus directe, celle, énoncée dans le sous-titre, de former une « esthétique pratique », un « manuel » pouvant guider les « techniciens, les artistes et les amis des arts ». Ainsi la science du style de Semper est interprétée pragmatiquement, vers l'établissement d'une grammaire des formes pour l'industrie, fondée sur la maîtrise des tracés et sur la connaissance des procédés techniques qui engendrent les formes.

Sans doute les investigations de Jules Bourgoïn et d'Émile Reiber demeurent-elles, dans le contexte français, des constructions fragiles et relativement isolées. Elles ébauchent néanmoins l'une des voies qui s'ouvrent à l'esthétique et aux futures sciences de l'art, dans cette période où l'exploration de leurs territoires reste largement partagée par les philosophes, les critiques, les savants ou les artistes, et où s'entremêlent des visées explicatives, normatives et pédagogiques. À l'âge de la

⁴⁵ Émile Reiber, « Un incunable de la réorganisation des industries d'art », Introduction à « Science, industrie et art », *L'Art pour tous, Bulletin*, n° 2, février 1886, n.p.

⁴⁶ Émile Reiber, « Prodromes de la forme nouvelle », *L'Art pour tous*, décembre 1888, n.p.

réconciliation entre la science, l'industrie et l'art, face aux enjeux contemporains de la mécanisation de l'ornement, le rôle « pratique » ou « appliqué » assigné à l'esthétique indique une autre direction pour s'émanciper de la recherche des principes idéaux de la « science du beau » et pour se reconstruire d'en bas, depuis l'apprentissage des tracés et depuis les métiers, là où l'intention formelle négocie avec le geste et l'outil. Les tentatives de ces dessinateurs n'en débordent pas moins l'ambition pratique annoncée pour tisser, dans les marges des réflexions des philosophes, un imaginaire tout aussi fécond pour les développements futurs de l'art. Ainsi des méthodes d'analyse formelle envisagées par Bourgoïn, lorsqu'elles engagent un appareil épistémologique foisonnant, de la philosophie des mathématiques aux sciences naturelles et du langage ; ou de celle de Reiber, lorsqu'elles embrassent en un même projet le classement analytique des céramiques anciennes et la gymnastique scolaire.