



**HAL**  
open science

# La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques

Estelle Thibault

► **To cite this version:**

Estelle Thibault. La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques. Maryse Bideault; Estelle Thibault; Mercedes Volait. De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoïn (1838-1908), Picard, pp.231-254, 2015. halshs-01635901

**HAL Id: halshs-01635901**

**<https://shs.hal.science/halshs-01635901>**

Submitted on 15 Nov 2017

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

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

**Collections électroniques de l'INHA**

Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national  
d'histoire de l'art

**De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules  
Bourgoin (1838-1908)**

---

## La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques

Estelle Thibault

---

**Édition électronique**

URL : <http://inha.revues.org/7033>

ISSN : 2108-6419

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 231-254

ISBN : 978-2-7084-0994-1

**Référence électronique**

Estelle Thibault, « La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques », in Maryse Bideault, Estelle Thibault et Mercedes Volait (dir.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoin (1838-1908)*, Paris, A. et J. Picard (« Collection D'une rive l'autre »), 2015 [En ligne], mis en ligne le , consulté le 06 octobre 2017. URL : <http://inha.revues.org/7033>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2017.

Tous droits réservés

---

# La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques

Estelle Thibault

---

- 1 Entre son retour de Syrie en 1875 et son nouveau départ pour l'Égypte en 1880, le chantier intellectuel de Jules Bourgoïn se reformule sous l'intitulé de « grammaire ». Ce nouvel effort est motivé par les matériaux collectés lors de son séjour damascène et par l'évolution du contexte institutionnel et pédagogique. Il se matérialise par des exposés oraux, dans une série de leçons délivrées à l'École des beaux-arts et à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie<sup>1</sup>, ainsi que par de nombreux projets de publications. Deux seuls verront le jour, les *Éléments de l'art arabe*<sup>2</sup> (1879) et la *Grammaire élémentaire de l'ornement*<sup>3</sup> (1880), cette dernière étant présentée comme une version remaniée de la *Théorie de l'ornement*.
- 2 Un parallèle avec les recherches linguistiques était déjà énoncé dans cet ouvrage de 1873 où Bourgoïn affirmait appliquer à son objet « un ensemble de vue entièrement comparable, pour l'esprit et la méthode, à celui qui coordonne, à propos de l'étude générale des langues, les remarques qu'ont recueillies et que recueillent encore le logicien et le philosophe, l'ethnologue et le linguiste, le grammairien et le philologue<sup>4</sup> ». Dans quelle mesure la substitution du terme « grammaire » à celui de « théorie » indique-t-elle un approfondissement de cette analogie ?
- 3 Différents travaux récents ont permis de cerner la diversité de significations auxquelles renvoie l'utilisation du terme « grammaire » dans la littérature artistique dans la seconde moitié du siècle<sup>5</sup>. Souvent désignée comme emblématique, la Grammaire de Bourgoïn condense plusieurs des hypothèses qui guide l'emploi du terme chez ses prédécesseurs ou contemporains – Open Jones, Gottfried Semper, Charles Blanc, Léopold Cernesson notamment. Le terme traduit l'attrait d'approches formalistes ou comparatistes en référence aux récents renouvellements des sciences du langage. Il évoque également la perspective d'une discipline scolaire, affiliant l'ouvrage au genre du manuel pédagogique.

## De l'herbier à la grammaire

Autre chose est la grammaire d'une langue, autre chose est une chrestomathie, et on ne confond pas non plus une théorie de la botanique avec une flore ou un jardin<sup>6</sup>

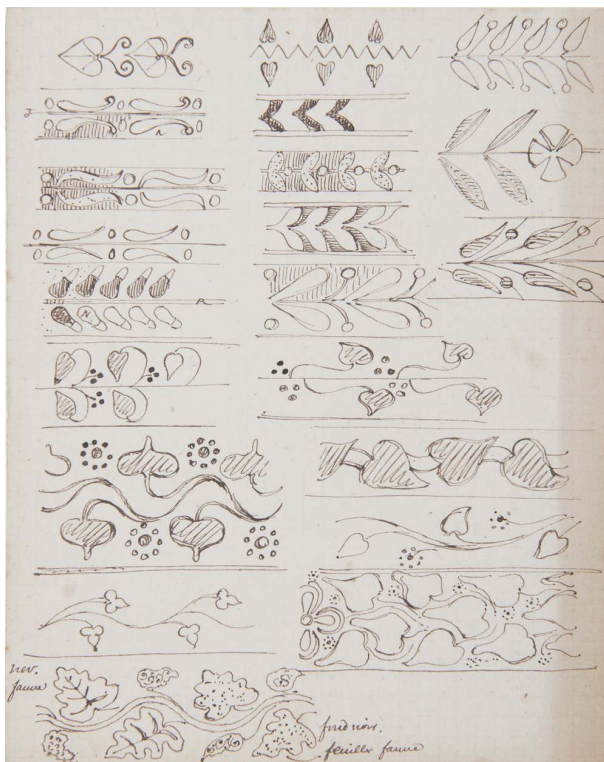
- 4 Cet extrait des « avis essentiels » qui ouvrent la *Grammaire élémentaire de l'ornement* donne plusieurs indices. Tout en mobilisant des métaphores linguistique et naturaliste, il exprime l'idée, partagée par de nombreux théoriciens contemporains, de rompre avec l'approche cumulative et historiciste que représentent les recueils d'ornements pour revendiquer une démarche analytique. De ce point de vue, la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (1856) n'est peut-être pas la référence la plus pertinente, même si Bourgoïn en avait bien étudié les planches<sup>7</sup> (fig. 1 et 2). L'ouvrage de l'Anglais avait en effet été jugé insuffisamment *grammatical* par Victor Ruprich-Robert, qui lui reprochait des analyses géométriques trop faibles et une classification encore trop tributaire de la chronologie. Dans l'introduction de sa *Flore ornementale* (1866), le professeur de la Petite école de dessin affirmait s'être affranchi de l'« histoire » pour réaliser une véritable « grammaire de l'ornement<sup>8</sup> » et arguait de l'antériorité de son enseignement, présenté dès 1850 dans la *Revue générale de l'architecture*<sup>9</sup>, sur la *Grammar of Ornament*. Si Ruprich-Robert utilise ainsi la métaphore de la grammaire pour qualifier son ambition analytique, la typologie déployée dans son « herbier artistique » reste cependant plus directement référée à la démarche d'un botaniste, lorsqu'il distribue les motifs dérivés de la plante selon leurs caractères formels.
- 5 Secondaire pour Ruprich-Robert, l'analogie grammaticale devient prédominante pour Bourgoïn, qui relègue la métaphore botanique au second plan. Il s'en explique dans les *Éléments de l'art arabe* où, soulignant d'abord la « secrète analogie » des trois styles, grec, japonais et arabe avec les trois règnes de la nature, animal, végétal et minéral, il relativise aussitôt la portée d'un rapprochement qui « s'adresse plus au sentiment qu'à la raison » pour pointer les affinités plus fondamentales entre les caractères stylistiques et linguistiques :

Cette comparaison [avec les règnes de la nature] ne vise que le caractère extérieur des choses, mais si on rapprochait par exemple l'étude des langues de l'étude des arts, on reconnaîtrait qu'une analogie bien plus profonde et intime règne entre le génie de la langue et l'inspiration artistique<sup>10</sup>.

1. O. Jones, *Greek*, pl. XVIII de la *Grammar of Ornament*, 1856.

Source : *Grammar of Ornament*, 1856.

## 2. J. Bourgoïn, Rangées végétales d'après O. Jones.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 11, 5.

- 6 Pour autant, les emprunts de Bourgoïn aux études linguistiques sont-ils vraiment approfondis ? Sur quel degré de connaissance se fondent ces remarques ?
- 7 Si ses carnets de notes des années 1890 attestent d'une familiarité avec les sciences du langage<sup>11</sup>, cet intérêt s'est sans doute construit bien en amont. Sa lecture d'Antoine-Augustin Cournot a pu lui fournir une première introduction. Par ailleurs, les études orientales s'avèrent être un terrain particulièrement propice aux échanges entre philologues, archéologues et artistes. Georges Perrot notamment, dont Bourgoïn illustre le volume de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* consacré à l'Égypte, avait traduit en 1864-1868 les *Nouvelles leçons sur la science du langage* de Max Müller. Pour qui s'intéresse, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, aux civilisations non occidentales, les sciences du langage ouvrent la voie du comparatisme. Enfin, si la linguistique fournit à l'analyse stylistique des modèles qui prennent peu à peu le pas sur les classifications des botanistes, les deux analogies – naturaliste et grammaticale – s'entrecroisent bien souvent. Elles voisinent de façon exemplaire dans les recherches de Gottfried Semper sur le développement des arts techniques. L'attention qu'il porte aux formes originaires, à l'évolution et à l'hybridation des styles se nourrit conjointement des sciences naturelles et de la linguistique comparée<sup>12</sup>. Ces parallèles sont d'ailleurs soutenus par l'existence d'un courant de linguistique dite « naturaliste » qui, considérant la langue comme un organisme vivant, rattache la linguistique aux sciences naturelles en tant que branche de l'anthropologie<sup>13</sup>.

## Philologue-jardinier ou linguiste-botaniste

- 8 Cette linguistique naturaliste d'origine allemande est relativement minoritaire en France<sup>14</sup>, où prédomine une étude de la langue inscrite dans le domaine historico-social. Les analyses que livre Cournot dans le *Traité de l'enchaînement des idées*<sup>15</sup> s'apparentent néanmoins à ce courant. Derrière Max Müller et August Schleicher, le philosophe décrit l'évolution des langues comme un processus organique analogue au développement des plantes. Les langues trouveraient leur origine primitive dans le génie instinctif de la « race » et se nourriraient du milieu ambiant pour, à un certain stade de développement des sociétés, se dégager de l'ordre de la nature et intégrer celui de la culture. La distinction qu'opère Bourgoïn entre la « grammaire naturelle et vraiment géniale, produit spontané du peuple qui la possède », et la « grammaire générale, ou la syntaxe théorique de l'ornementation » qui est une « classification rationnelle et abstraite », établie artificiellement en un « corps de doctrine scientifique qui domine sans les contenir expressément toutes les grammaires particulières<sup>16</sup> » dérive des observations du philosophe.
- 9 La « comparaison avec la philologie et la linguistique<sup>17</sup> » par laquelle Bourgoïn entendait ouvrir ses leçons à l'École des beaux-arts se comprend à plusieurs niveaux. Premièrement, elle renvoie à une nuance souvent opérée entre la philologie, qui s'attache à la collecte anthologique de textes remarquables, et la linguistique, qui concerne les principes abstraits du langage. C'est en ce sens que les « avis essentiels » de la *Grammaire* distinguent d'un côté la chrestomathie, identifiée à la flore, et de l'autre la grammaire, assimilée à la théorie de la botanique. À un deuxième niveau, la comparaison renvoie aux nuances que Cournot effectue entre le philologue-jardinier qui ne s'occupe que des espèces cultivées et disciplinées – les textes savants –, quand le linguiste-botaniste étudie

les plantes sauvages de la langue, les racines primitives, spontanées et populaires<sup>18</sup>. Bourgoïn affirmait d'ailleurs décrire les ornements grecs, japonais et arabes « avec la même impartialité qu'un botaniste qui décrit les chardons et les roses, avec le même soin et le même désintéressement bien que la rose soit la reine des fleurs<sup>19</sup> ».

## Des divisions d'une grammaire de l'ornement : élémentaire, historique et comparée

- 10 Bourgoïn aurait-il déjà, dans les années 1870, connaissance des travaux de Frédéric Guillaume Bergmann, autre représentant de la linguistique naturaliste, qu'il citera longuement dans l'introduction des *Études architectoniques et graphiques*, ou bien ceux-ci, lus plus tard, ont-ils rencontré ses idées<sup>20</sup> ? La démarche de celui qui affirme avoir scindé son enseignement entre d'une part, un cours spécial de philologie dédié à l'analyse de textes concrets et, d'autre part, une « glossologie philosophique » visant une théorie générale du langage<sup>21</sup> offre un miroir intéressant à l'activité de Bourgoïn partagée entre d'un côté, l'étude approfondie d'un corpus d'entrelacs observés à Damas – *Les Éléments de l'art arabe* – et de l'autre, l'établissement d'un système théorique et abstrait – la *Grammaire élémentaire*.
- 11 Divers essais manuscrits décrivent un dessein en trois volets, selon une distribution également adoptée dans ses premiers projets de leçons pour l'École des beaux-arts : une grammaire « élémentaire de l'ornement » abordant « l'alphabet et la syntaxe » ; une grammaire « comparée » focalisée sur la confrontation des trois styles grec, arabe et japonais considérés comme des embranchements aux caractéristiques bien distinctes ; enfin une grammaire « historique » qui étudie les évolutions stylistiques de l'Antiquité aux temps modernes. Cette division est également rappelée dans l'introduction de la *Grammaire*<sup>22</sup>.
- 12 Peut-être même n'est-il pas excessif de rapprocher la caractérisation des trois styles privilégiés par Bourgoïn – japonais, arabe, grec – des trois classes morphologiques de langues – monosyllabiques ou isolantes, agglutinantes, flexionnelles – envisagées par certains linguistes. Suivant August Schleicher, ces trois classes, reliées à des traits biologiques, sont hiérarchisées et associées à des stades de développement<sup>23</sup>. Le type isolant, caractérisé par l'invariabilité des mots et par l'absence de marques syntaxiques, est considéré comme inférieur. Intermédiaire, le type agglutinant introduit des nuances grammaticales par des ajouts de préfixes ou de suffixes. Le type supérieur correspond aux langues dotées d'une grammaire sophistiquée, où les mots connaissent des flexions – c'est-à-dire des déclinaisons et des conjugaisons – qui indiquent leur statut grammatical et leurs relations aux autres termes. Schleicher inscrivait d'ailleurs ces trois types dans une évolution comparable aux trois règnes de la nature, minéral, végétal et animal.
- 13 Bourgoïn affine un schéma analogue, présenté de façon synthétique dans le sommaire d'une « Grammaire comparée de l'art grec – de l'art arabe – de l'art japonais », commençant par le système le plus « flexionnel » pour descendre vers le plus « isolant » :
- L'Art grec. La beauté et la clarté par des formes nettement définies et distribuées avec ordre c'est-à-dire avec rythme [sic] et mesure. Thèmes de formes. Flexions plastiques. Contour et modelé... Dessin de formes.
- L'Art arabe. L'élégance et la complexité par des involutions plus ou moins distinctes ou entremêlées et construites avec symétrie. Thèmes géométriques. Flexions linéaires. Involution et figures... Dessin de lignes.



L'Art japonais. L'agrément et la vivacité par des images prestement imitées et rapprochées sans ordre ni symétrie, mais dans un pêle-mêle piquant. Thèmes d'images. Point de flexion. Silhouettes et accents... Dessin d'images<sup>24</sup>.

- 14 Ces catégories stylistiques ne se superposent pas exactement aux divisions anthropologiques des linguistes, d'ailleurs sujettes à débat, ni aux hiérarchies raciales qui les sous-tendent. Elles adoptent cependant des critères morphologiques voisins et installent ces trois types dans une complexification analogue, des motifs isolés jusqu'au système hiérarchisé subordonnant toutes les parties. Le style japonais, que Bourgoïn reliait d'ailleurs, dans la *Théorie*, à la « myopie congénitale<sup>25</sup> » de ce peuple, exemplifie un stade où les unités figuratives se juxtaposent sans flexion, c'est-à-dire sans relation unificatrice. Le style arabe incarne l'apparition de structures de composition que le style grec hiérarchise à un degré supérieur :

Aux formes plastiques de l'art grec répond la syntaxe d'ordonnance, qui subordonne les motifs les uns aux autres et tous ensemble à l'œuvre qu'ils ornent, aux figurations abstraites et géométriques de l'art arabe répond la syntaxe de symétrie ; aux figurations concrètes de l'art japonais ne répond aucune syntaxe définie<sup>26</sup>.

## Le cours d'histoire et de théorie de l'ornement, laboratoire de la « grammaire »

- 15 L'enseignement d'histoire et de théorie de l'ornement dont il obtient la charge en 1877 s'apparente à ce vaste projet qui combine l'étude formaliste et l'approche comparée. Bourgoïn avait déjà eu la possibilité de dispenser quelques leçons « sur la théorie de l'ornement en général<sup>27</sup> » à l'École des beaux-arts entre 1873 et 1874. L'École est alors placée, depuis 1864, sous la direction d'Eugène Guillaume, particulièrement favorable aux rapprochements entre beaux-arts et arts décoratifs. En 1873 sont d'ailleurs institués deux enseignements liés à l'ornement : d'une part un cours de dessin ornemental confié à l'architecte Gabriel Auguste Ancelet, d'autre part et en dépit des résistances que cette initiative rencontre chez certains professeurs, un cours supérieur d'art décoratif dispensé par le peintre décorateur Pierre Victor Galland<sup>28</sup>. L'enseignement simultané des trois arts, créé en 1879, prolonge ces initiatives. Les leçons que Bourgoïn dispense, de 1877 à 1880, se distinguent néanmoins de ces enseignements, tout d'abord par leur situation en marge du cursus, puisqu'elles s'inscrivent dans les cours libres et gratuits instaurés à l'École des beaux-arts lors de la réforme de 1863. Ces cours sont donc par définition ouverts à un large public, plutôt extérieur à l'École, et Bourgoïn indique plus tard qu'ils ont notamment attiré des élèves de la Petite école, désormais dénommée École nationale des arts décoratifs<sup>29</sup>.
- 16 Les enseignements diffèrent également par leurs finalités. Si ceux d'Ancelet et de Galland, destinés à initier les étudiants de l'École à la composition décorative, ont une orientation pratique, les leçons de Bourgoïn sont purement théoriques. Selon l'un des essais de sommaire, il s'agissait tout d'abord d'introduire à la compréhension des différents styles en un large parcours historique, de la haute Antiquité égyptienne à la Restauration, puis de comparer les trois ensembles grec, arabe et japonais, en démontrant au tableau leurs caractéristiques formelles, selon des modalités également adoptées lors de ses conférences à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.



- 17 Le bilan qu'il dresse de cette série de cours apparaît très mitigé<sup>30</sup>. Bourgoïn souhaite à la fois conserver une charge d'enseignement qui lui assure une notoriété utile à ses projets de publications, et alléger son investissement afin de conserver l'indépendance nécessaire à ses désirs de voyages. Il avoue ne pas connaître ses auditeurs et peu se préoccuper de leurs attentes. Dépourvu de talent oratoire, il aurait délivré ses leçons « en y mettant une sorte d'âpreté [...] d'une manière raide et abstraite sans rien sacrifier ni à l'agrément ni aux grâces », se contentant d'« être à peu près intelligible ». Loin de couvrir son programme, les leçons dispensées n'ont abordé que la moitié des « principes généraux », sans pouvoir enfin toucher « les ornements proprement dits », qui suscitent sans doute la curiosité réelle des auditeurs : « peut-être aussi n'attend-on de moi que des renseignements sur l'art oriental, ce dont je serais désolé<sup>31</sup> ». Les cours se sont vraisemblablement focalisés sur les prolégomènes très austères également développés dans la *Grammaire élémentaire de l'ornement*. Les exposés oraux et dessinés ont probablement permis d'affiner le remaniement, tant textuel que graphique, des principes posés dans l'ouvrage de 1873. L'exercice de l'enseignement confère également une certaine plasticité au développement des idées, selon un plan sans cesse remanié, à l'image d'une pensée en mouvement appropriable par le lecteur :

L'ordre que nous avons suivi pour la distribution des matières n'est certainement pas le seul que l'on puisse adopter, et le lecteur assidu fera bien d'en chercher une autre et même plusieurs autres ; il y gagnera tout au moins la pleine possession du sujet<sup>32</sup>.

- 18 Les leçons sont interrompues en 1880 lorsque Bourgoïn a l'opportunité d'une nouvelle mission au Caire, départ qui aurait hâté la finalisation de la *Grammaire élémentaire de l'ornement*. Ainsi, du grand dessein que tracent les premiers sommaires et les plans de cours, seule la partie dite élémentaire verra le jour. Elle représente le versant le plus théorique, en amont de toute famille stylistique et de tout exemple concret. Certains sommaires mentionnent également une « "petite" grammaire élémentaire de l'ornement » que pourrait représenter la version publiée, sorte de résumé simplifié pour l'enseignement.

## Un abrégé pour l'école primaire ?

- 19 De la *Théorie* à la *Grammaire*, la réduction du contenu accompagne une réorientation significative, puisque l'ouvrage inclut désormais l'enseignement au rang des destinataires. En témoignent le sous-titre « pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement » et l'avant-propos qui place l'enjeu – savoir « *ordonner* », c'est-à-dire maîtriser l'ordre et la forme – aux côtés d'autres savoirs élémentaires transmis à l'école comme le calcul, la lecture, l'écriture ou le solfège. Enfin le format plus modeste de l'ouvrage, publié chez Delagrave au sein d'une collection de livres scolaires où paraissent notamment les manuels de Claude Sauvageot<sup>33</sup>, l'assimile à un abrégé aux visées propédeutiques. Il est vrai que la décision de rendre obligatoire le dessin dans les deux ordres d'enseignement, primaire et secondaire, entre 1878 et 1882, ainsi que l'établissement des lois et règlements l'encadrant, suscite un véritable essor des publications scolaires supposées assister la transmission. Dans le sillage des manuels qui diffusent les nouvelles directives sont également publiés divers ouvrages, cours et méthodes parfois moins conformes aux programmes officiels, mais qui profitent de cet engouement. Ainsi de la *Grammaire* de Bourgoïn qui, fort de son statut de chargé de cours

à l'École des beaux-arts, laisse entendre qu'il s'agit d'une contribution au débat pédagogique. Évoquer *l'Idée générale d'un enseignement des beaux-arts appliqués à l'industrie* dès les premières lignes de la *Grammaire* équivaut en effet à l'installer sur la toile de fond des réformes dont Eugène Guillaume fut le principal instigateur<sup>34</sup>. Même si l'hypothèse d'une orientation vers l'école, une fois passé l'avant-propos, se fait nettement moins évidente, cette destination annoncée n'est pas sans incidence sur la forme comme sur les contenus.

- 20 Les longs développements d'ordre épistémologique sont très réduits dans un tel livre, où Cournot n'est cité qu'une seule fois. Les colères de Bourgoïn s'y estompent au profit d'un exposé concis. La bienveillance désormais affichée à l'égard des réflexions sur les dispositifs scolaires contraste avec les réserves formulées dans l'ouvrage de 1873, au point que l'avant-propos de la *Grammaire* peut être lu comme une modération de ses positions antérieures :

Certes, il fait bon vivre au gentil pays de Bohême, et c'est bien à courir « l'école buissonnière » que, enfant ou artiste, nous recevons nos premières et nos plus fraîches « leçons de choses » ; pourtant il faut bien aussi aller à l'école et, au risque de froissements parfois douloureux, par lesquels, trop souvent, notre âme est atteinte et se replie, nous mettre sous l'autorité du maître. Car comment apprendrions-nous, sinon par contrainte et discipline, les premiers éléments de la méthode ?<sup>35</sup>

- 21 Il est difficile d'évaluer la sincérité de ce revirement en faveur d'une discipline scolaire « salubre et vigilante<sup>36</sup> ». Est-il possible que les réflexions présentées lors du Congrès international sur l'enseignement du dessin, organisé par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en 1869 – la *Théorie* est alors vraisemblablement déjà achevée – aient finalement assoupli ses préjugés antipédagogiques ? L'environnement institutionnel de la Troisième République lui semble-t-il potentiellement plus réceptif à ses idées ? Est-il encouragé par le soutien dont il a bénéficié de la part d'Eugène Guillaume lors de l'organisation des leçons à l'École des beaux-arts ? Bourgoïn ne semble toutefois pas s'illusionner :

Aujourd'hui que la question de l'enseignement, sous toutes ses formes et dans toutes ses branches, s'impose à nos gouvernants, pouvons-nous espérer d'être entendus ? Et pourquoi non ? Demain, ou même plus tard, il est vrai ; mais qu'importe ! puisqu'il arrive d'ordinaire [...] que les nouveautés rencontrent des résistances et ne sont accueillies que lentement, pourquoi ferions nous exception à la règle commune ?<sup>37</sup>

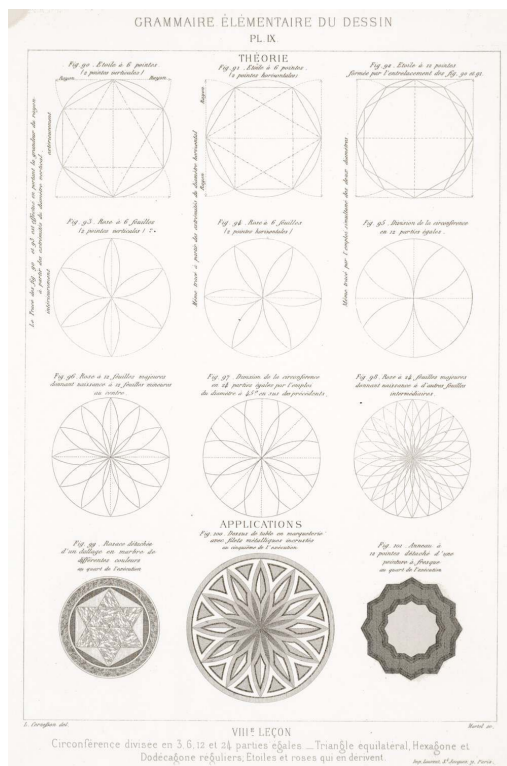
## Grammaire élémentaire de l'ornement *versus* grammaire élémentaire du dessin

- 22 De fait, la *Grammaire élémentaire de l'ornement* est cependant assez éloignée des manuels contemporains qui participent du mouvement de réforme. La *Grammaire élémentaire du dessin* de l'architecte Léopold Camille Cernesson, publiée dès 1876, invite plus spécifiquement à la comparaison, étant donné la proximité des intitulés et des parcours des auteurs, puisque tous deux fréquentèrent l'atelier de Constant-Dufeux autour de 1860<sup>38</sup>. Mais Cernesson est bien plus directement impliqué dans l'enseignement primaire puisqu'il est membre de la commission supérieure d'enseignement du dessin de la Ville de Paris, pionnière dans l'introduction des méthodes de dessin rationnel prônées par Eugène Guillaume. La finalité toute pratique du livre de Cernesson est parfaitement claire : rédigé

dans le but de « généraliser l'enseignement du dessin » et de « contribuer au progrès de l'industrie », l'ouvrage est destiné aux petites localités dépourvues de professeurs spéciaux, afin de fournir aux instituteurs un guide pour un enseignement auquel ils sont peu formés. « Grammaire » renvoie ici à la comparaison entre le dessin et l'écriture, mais aussi à la destination scolaire, à l'instar des manuels diffusant les règles du langage :

Nous donnons le nom de grammaire du dessin à la science qui a pour but l'étude des règles, méthodes et procédés nécessaires à la connaissance des formes, à leur représentation figurée et à leur application raisonnée aux arts, par analogie avec la science qui enseigne l'art de parler et d'écrire correctement, par la définition des éléments et des règles du langage, et par leur application à la formation des phrases et par conséquent à l'expression de la pensée<sup>39</sup>.

- 23 Conçu comme un manuel des maîtres, la *Grammaire élémentaire du dessin* comporte un texte et une série de planches. Le volume consacré au « dessin linéaire » devait être suivi d'une seconde partie traitant du « dessin modelé » introduisant la représentation de la troisième dimension en géométral et en perspective. La partie publiée, bientôt complétée par des modèles grand format pour la classe et de cahiers des élèves « dressés conformément au programme officiel du 14 janvier 1881<sup>40</sup> », anticipe sur les réformes et est déjà conçue, en 1877, comme un dispositif de diffusion des idées portées par Eugène Guillaume. Dans l'introduction de sa *Grammaire*, Cernesson présente les grandes lignes d'une conception subtile du dessin, développée plus avant dans une conférence en 1878<sup>41</sup>. Il souligne « l'unité » d'une discipline rassemblant art et industrie et néanmoins composée de différentes branches. À côté du dessin « des phénomènes naturels », le dessin géométrique, dans toute sa rigueur mathématique, constitue une branche en soi. Celle-ci régit les « formes inventées par l'homme » pour les produits de son industrie, même lorsque celles-ci dérivent de formes observées, notamment celles de la flore. Si la description matérielle des tracés à la règle et au compas participe d'une formation au graphisme technique, l'apprentissage est également l'occasion d'une acculturation artistique, ouvrant vers l'histoire stylistique et les techniques. La composition ornementale allie des acquisitions géométriques et une dimension esthétique, à l'intersection des domaines de l'industrie et de l'art. Des planches gravées soignées accompagnent le développement didactique. Elles progressent en difficulté, depuis le simple tracé de lignes parallèles, en passant par des combinaisons de courbes jusqu'aux motifs les plus complexes. Elles opèrent également une distinction entre les tracés sous-jacents de la « théorie » et leurs « applications » concrètes dans des ornements raffinés. Il s'agit non seulement d'explicitier les épures abstraites mais également de discuter leur pertinence vis-à-vis des procédés de fabrication, tissage, pavage ou autres, l'engendrement géométrique se mesurant aux techniques employées (fig. 3).

3. L. Cernesson, pl. IX de la *Grammaire élémentaire du dessin*, 1877.

Source : Planche IX de la *Grammaire élémentaire du dessin*, 1877.

- 24 Les planches de Cernesson puisent indéniablement à une culture ornementale voisine de celle mobilisée par Bourgoïn. Mais la comparaison révèle aussi la distance entre deux conceptions pédagogiques. La *Grammaire* de Bourgoïn est loin d'avoir l'efficacité didactique de celle de son contemporain et n'en partage certainement pas la perspective d'encouragement des arts industriels. Cernesson privilégie la dimension pratique d'un manuel pour les maîtres, Bourgoïn, l'exposé conceptuel pour les théoriciens de l'éducation. Quand Cernesson parle d'une « science » du dessin, il entend la maîtrise d'un savoir-faire fondé sur la géométrie. Bourgoïn, lui, vise la constitution d'un domaine de savoir. L'objet de ces deux *Grammaires*, « dessin » ou « ornement », marque également une différence. Cernesson vise le « dessin », entre tracés géométriques et éducation artistique. La composition ornementale en est une application privilégiée, à mi-chemin entre dessin industriel et dessin d'art. Derrière le terme d'ornement, Bourgoïn désigne le territoire des « formes ouvrées » dans tous les métiers d'art. Le dessin – épure géométrique ou expression pittoresque – n'est que l'un des médias, assistant éventuellement l'« initiative de l'esprit<sup>42</sup> » à l'instar d'autres instruments, maquettes ou modèles, d'une création qui n'a pas forcément besoin de ces intermédiaires, lorsque l'artisan modèle, sculpte ou façonne directement la matière.
- 25 Ainsi rapportée au contexte des réformes entreprises par Eugène Guillaume, la *Grammaire* de Bourgoïn se comprend comme une alternative aux enseignements primaires du dessin, esquissant les fondements d'une autre propédeutique aux métiers d'art.

## L'alphabet graphique et la conjugaison

- 26 Si le plan de la *Grammaire* redistribue le contenu des deux parties centrales de la *Théorie*, l'ouvrage, allégé de l'appareil épistémologique et des digressions critiques, en simplifie considérablement la présentation. Bourgoin propose, dans la première partie, un « alphabet graphique » réduit à trois traits élémentaires – droite, arc et « recourbée » – suivi de la « conjugaison » en une série de combinaisons. Les parties suivantes inventorient les figures nées des possibilités d'agencement de ces traits, les modes de partition et de répétition (fig. 4, 5 et 6).

4. J. Bourgoin, « L'alphabet graphique et la conjugaison », *Grammaire élémentaire de l'ornement*, 1880, p. 21.

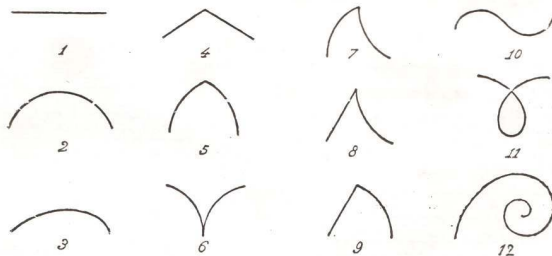
### PREMIÈRE PARTIE

#### L'ALPHABET GRAPHIQUE ET LA CONJUGAISON

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'ALPHABET GRAPHIQUE

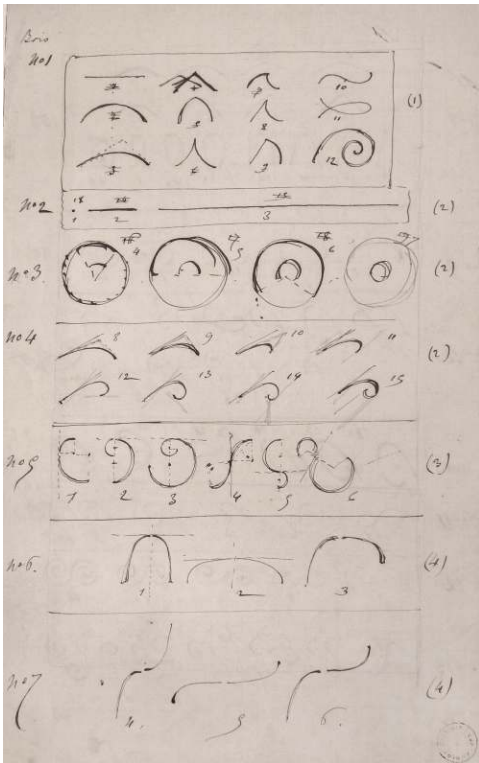
1. Le tableau suivant réunit les traits élémentaires qui composent toutes les lignes, et les traits figurés ou les affections



linéaires qui en caractérisent les involutions. C'est précisément l'alphabet graphique au moyen duquel on écrit toutes les formes.

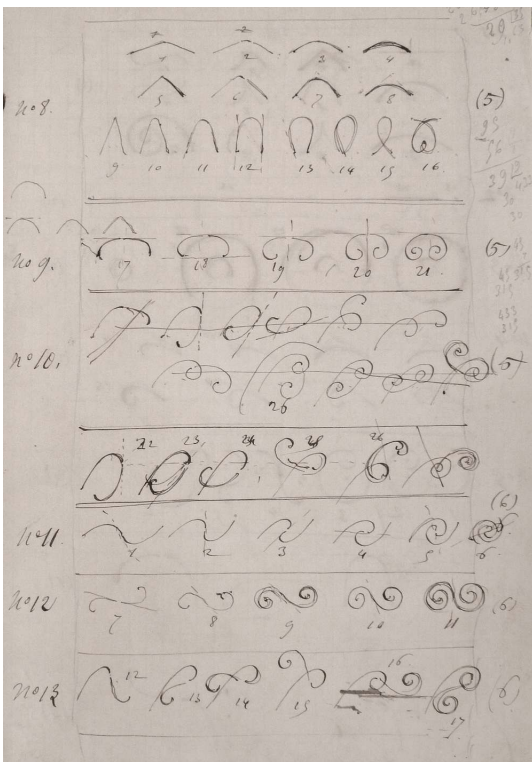
Source : *Grammaire élémentaire de l'ornement*, 1880.

5. J. Bourgoïn, Études pour la *Grammaire élémentaire de l'ornement*.



Source : Joigny (France), médiathèque, Arch. 64-10.

6. J. Bourgoïn, Études pour la *Grammaire élémentaire de l'ornement*.

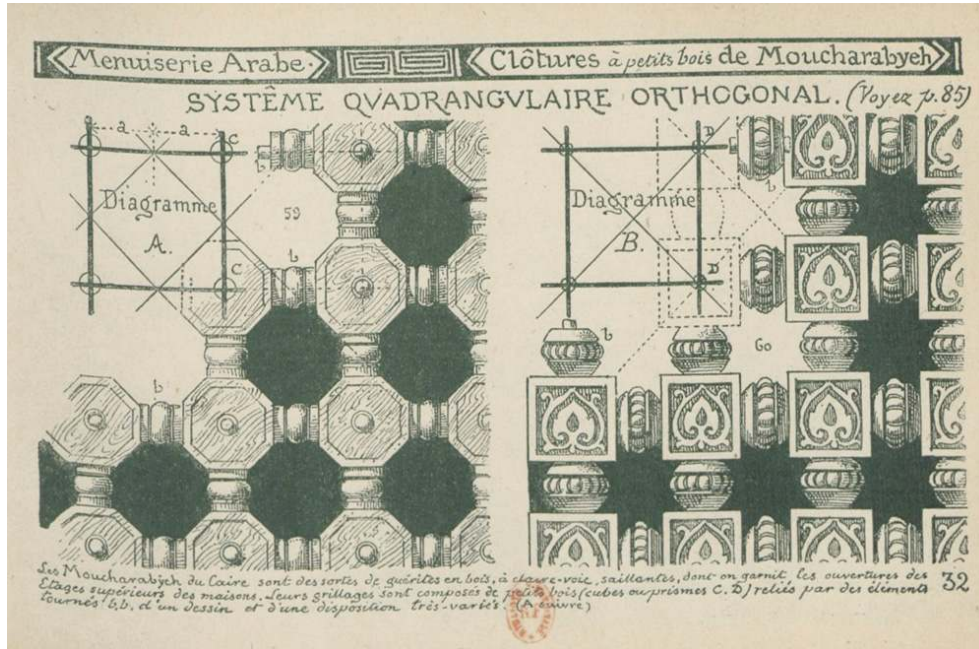


Source : Joigny (France), médiathèque, Arch. 64-10.

- 27 La notion d'« alphabet graphique » mérite commentaire. L'idée d'un « alphabet des formes » pour l'école primaire avait déjà été suggérée lors du Congrès sur l'enseignement du dessin organisé par l'Union centrale en 1869. Les membres présents s'étaient accordés sur l'inefficacité de la copie de modèles gravés, et avaient exprimé le vœu que « l'élève soit dès le début placé, dans l'institution primaire, devant les formes géométriques élémentaires constituant l'alphabet des formes ainsi que devant les objets les plus simples<sup>43</sup> ». La métaphore de l'alphabet est cohérente avec un apprentissage du dessin conçu comme « écriture de l'industrie ». Mais la notion reflète également l'attrait, pour certains participants du congrès, d'approches intuitives dans la lignée du pédagogue suisse Johann Heinrich Pestalozzi. Autour de 1800, ce dernier défendait un enseignement élémentaire de la forme fondé sur un « ABC de l'intuition<sup>44</sup> » éduquant l'œil et le geste par l'incorporation progressive de figures simples.
- 28 Au congrès de 1869, Émile Reiber pourrait avoir été plus spécifiquement à l'origine de l'idée d'un « alphabet des formes ». Il y prône une méthode pour apprendre à lire et écrire les formes, en référence à l'exemple des Orientaux – Reiber pense surtout aux Japonais – qui ne dissocient pas l'écriture et le dessin. La proposition pédagogique de Reiber s'affine dans les années 1870, en réponse aux programmes officiels. Sous l'intitulé « Alphabet de la graphique primaire<sup>45</sup> », elle est présentée et remarquée dans la section consacrée à l'enseignement du dessin à l'Exposition universelle de 1878. À la même occasion, le sculpteur Auguste Ottin, déjà auteur en 1868 d'une *Méthode élémentaire du dessin*, reformule celle-ci sous l'intitulé d'*Abécédaire du dessin*, référant la progressivité de son approche aux *Principes du dessin* de Gérard de Lairesse (1719) et à Pestalozzi<sup>46</sup>. La *Grammaire* de Bourgoïn, rédigée l'année de l'Exposition de 1878, est strictement contemporaine de ces réflexions.
- 29 Si la métaphore de l'alphabet nous invite déjà à rapprocher les démarches respectives de Reiber et de Bourgoïn, l'usage qu'ils font du terme de « graphique » exprime leurs réserves communes face à une définition académique du « dessin », jugée inadaptée à la scolarité des classes populaires. Leurs parcours offrent bien d'autres similarités, partant de l'étude d'un vaste matériel ornemental pour avancer vers des propositions pédagogiques. Comme Bourgoïn, Reiber fonde sa didactique sur l'élaboration préalable d'une science des formes, fondée sur l'étude analytique de traditions dont il a, dès le début de sa carrière, collecté les documents, livres, objets d'art et gravures. Présentés d'abord sous une forme cumulative dans les grands volumes de *L'Art pour tous*<sup>47</sup>, ces matériaux – parmi lesquels des exemples ornementaux grecs, arabes et japonais – sont soumis à la décomposition formaliste dans le *Premier volume des Albums-Reiber* de 1877<sup>48</sup>. Cet ouvrage « portable » est mieux accordé à une utilisation pour l'école et l'atelier, à l'instar du petit format de la *Grammaire élémentaire* de Bourgoïn (fig. 7 et 8).



7. É. Reiber, « Menuiserie arabe. Système quadrangulaire orthogonal », pl. 32 du *Premier volume des Albums-Reiber*, 1877.



Source : Planche 32 du *Premier volume des Albums-Reiber*, 1877.

8. É. Reiber, « Étoffes japonaises. Combinaisons primaires de lignes », pl. 43 du *Premier volume des Albums-Reiber*, 1877.

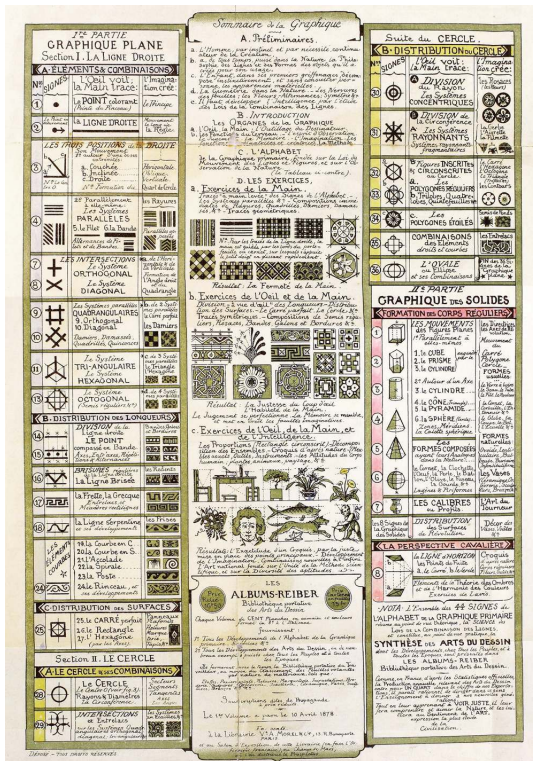


Source : Planche 43 du *Premier volume des Albums-Reiber*, 1877.

- 30 La préférence donnée à une approche intuitive des formes plutôt qu'à des raisonnements mathématiques mérite également commentaire. Les deux auteurs délaissent une géométrie à la règle et au compas pour privilégier l'« intuition ». À l'Exposition universelle de 1878, Reiber résume en quarante-quatre signes sa « Graphique primaire<sup>49</sup> », partagée entre la « graphique plane » et la « graphique des solides » (fig. 9). Les

« éléments » et les « lois de combinaison » exposés dans ce tableau synthétique sont indéniablement cousins de « l'alphabet graphique et la conjugaison » de Bourgoïn. Le système de Reiber se prolonge dans le projet de pédagogie primaire qu'il tente de promouvoir, autour de 1882, par une série de cahiers d'exercices intitulés *L'ABC des formes*. *Le dessin enseigné comme l'écriture*<sup>50</sup>, au moment où se diffusent les doctrines de Guillaume. Cet alphabet est également le support d'une analyse applicable à « toutes les productions artistiques des divers peuples, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours », comme il espérait le démontrer dans les volumes suivants des *Albums-Reiber*, qui ne verront pas le jour<sup>51</sup>. Plusieurs nuances distinguent pourtant les projets respectifs de Reiber et de Bourgoïn. L'engagement militant du premier en faveur des arts industriels français contraste avec le dédain du second vis-à-vis des enjeux économiques. L'austérité de la *Grammaire* de Bourgoïn tranche également avec la légèreté enfantine des figurations de Reiber, à la recherche des fondements d'un art populaire et familial. À l'abstraction des démonstrations géométriques de l'un s'oppose, chez l'autre, le recours à une imagerie référant les formes élémentaires à des objets quotidiens. Malgré ces différences, ils partagent l'ambition de refonder le savoir formel de l'ensemble de la société, en identifiant éléments et procédés combinatoires.

9. É. Reiber, « Alphabet de la graphique primaire ».

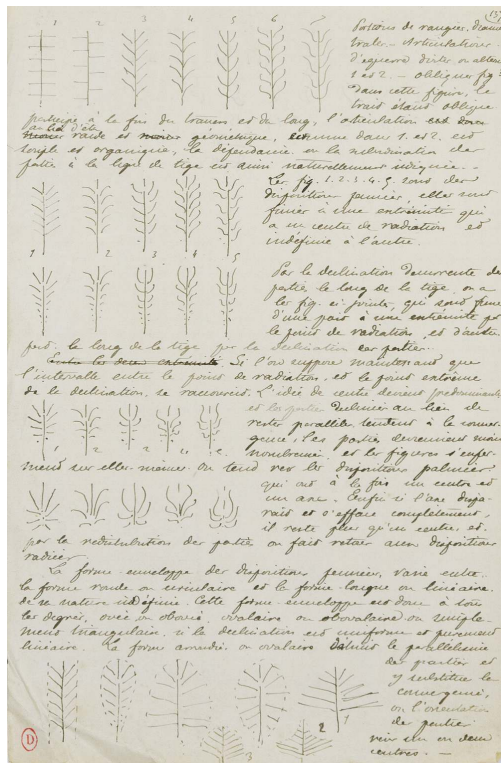


Source : *L'Enseignement primaire du dessin*, 1878.

- 31 Rien n'indique que Bourgoïn se soit spécifiquement intéressé aux travaux de Reiber. Pour autant, leurs réflexions suivent des trajectoires parallèles. Reiber consacre la dernière décennie de sa vie à une entreprise de classification didactique des formes dont il publie des fragments dans *L'Art pour tous* entre 1886 et 1889. La science de la « Graphique » à laquelle Bourgoïn s'attèle dans les années 1890 s'affronte plus directement à la question de l'enseignement primaire.





11. J. Bourgoïn, Études pour la *Grammaire élémentaire de l'ornement*, 1880.

Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 3, 6.

- 34 Réduire ainsi l'élément concret à un « trait figuratif, ou brièvement un graphique », c'est aussi en permettre l'appropriation : « Ce qui demeure ainsi est l'essentiel, et le motif, quoi que fort appauvri quant à la substance, n'en garde pas moins la totalité de ses attributs de symétrie ; par quoi il donne prise à la conjugaison<sup>52</sup> ». Car ces figures n'ont pas qu'un simple rôle d'illustration. De même que le « lecteur assidu » est convié à redistribuer la matière de l'ouvrage selon un autre plan pour y gagner « la pleine possession du sujet », de même la matière graphique s'offre comme un travail :

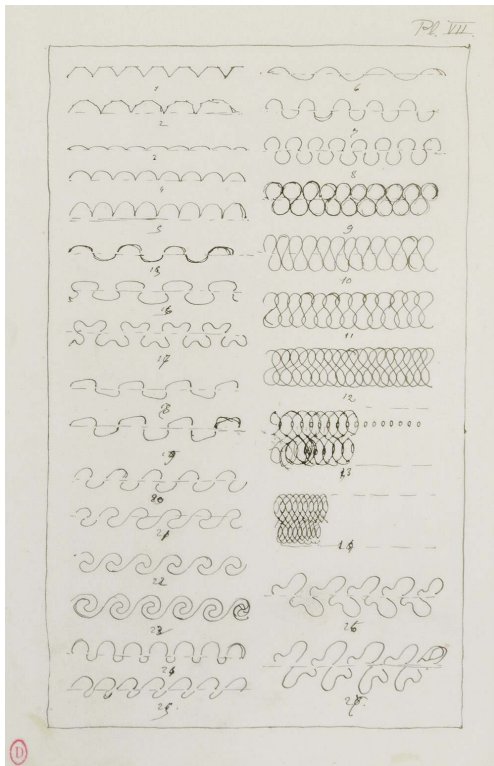
Il ne faut pas plus calquer ou copier les figures de ce livre qu'il ne faut en apprendre le texte par cœur ; il faut en aborder l'étude avec l'intention soutenue d'en tirer, seulement pour se les mettre en l'esprit, les notions importantes qui y sont contenues<sup>53</sup>.

- 35 Le lecteur est ainsi placé dans la situation de l'élève actif, ce qui témoigne encore de la conversion du projet intellectuel de Bourgoïn en un projet pédagogique qui prendra toute son ampleur dans les *Études architectoniques et graphiques* (1899-1901). Certains essais de sommaire montrent d'ailleurs qu'il envisageait déjà de compléter la *Grammaire élémentaire* par un ensemble d'exercices, à l'instar des cahiers qui accompagnent les manuels de dessin de ses contemporains. Loin de se limiter à la seule pratique du « dessin », il s'agit de se confronter plus directement aux formes techniques :

Exercices et applications techniques pour faire suite à la *Grammaire élémentaire de l'ornement*.  
 Technique de l'Ornement et des Formes.  
 Technique graphique. Le trait et le dessin.  
 Tissuteries (grillages et treillages en fils métalliques). Passementerie. Vannerie.  
 Menuiserie.<sup>54</sup>

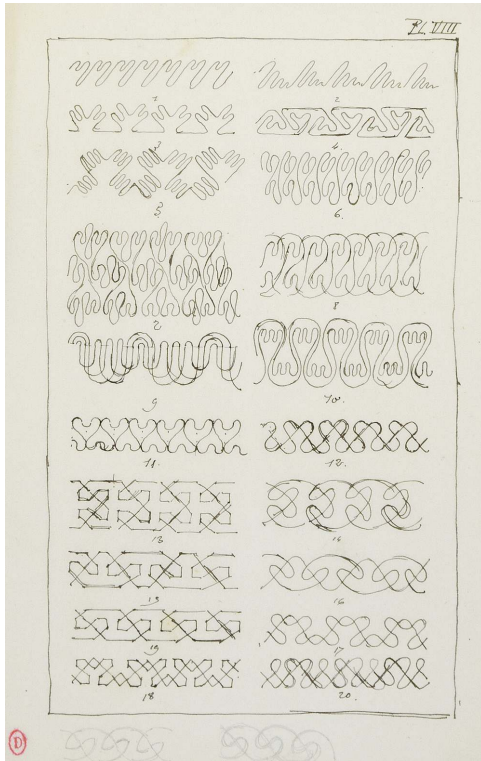
- 36 Les archives Bourgoïn comprennent quelques esquisses pour des planches inédites d'« exercices et applications » (fig. 12 et 13). Très différentes des planches intitulées « Références » de la *Théorie*, elles s'affirment comme des supports entraînant à la manipulation concrète des formes et annoncent les planches d'exercices des *Études architectoniques et graphiques* qui endosseront ce rôle d'initier le public, dès l'école primaire, à la gymnastique des figures.

12. J. Bourgoïn, *Études pour des planches d'« Exercices et applications » pour faire suite à la Grammaire élémentaire de l'ornement.*



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 3, 7.

13. J. Bourgoïn, Études pour des planches d'« Exercices et applications » pour faire suite à la *Grammaire élémentaire de l'ornement*.



Source : Paris (France), INHA, Arch. 67, 3, 7.

## ANNEXES

### **Lettre de Jules Bourgoïn au directeur de l'École nationale des beaux-arts, Eugène Guillaume, 10 mai 1878.**

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ<sup>52</sup> 840 pièce 3386.

Monsieur le Directeur,

Après avoir fait une vingtaine de leçons, j'ai pu me rendre compte de leur aménagement et j'ai été véritablement effrayé de l'étendue de la matière. J'estime que pour exposer seulement les principes généraux, il m'eût fallu quarante séances, c'est pour cela que j'ai tourné court. Non sans regret d'ailleurs, car me sentant suivi, la besogne me devenait fort agréable. Il s'en faut de beaucoup que j'ai conquis l'aplomb et le talent qui me seraient si nécessaires, mais enfin je dois être à peu près intelligible et c'est déjà quelque chose. Voici en effet le témoignage et spontané et fort encourageant que mes aimables auditeurs ont bien voulu m'adresser :

« Au moment où votre cours d'ornement va se trouver interrompu, vos élèves ne veulent pas se séparer de vous pour un certain temps sans vous prier de recevoir l'expression de

leur gratitude pour les leçons si profitables que vous leur donnez. Ils ne peuvent s'empêcher en même temps de vous faire part de leur regret de voir combien est courte la durée de ce cours et combien long l'intervalle pendant lequel ils en sont privés. Ils désireraient vivement qu'il fût continué comme le sont tous les autres cours, dût-on en changer les conditions d'heures et de jour, et ils espèrent, Monsieur, que vous voudrez bien accueillir favorablement ce vœu.

« Dans tous les cas, ils vous prient de vouloir bien agréer les sentiments de [illisible] reconnaissance avec lesquels ils ont l'honneur d'être, Monsieur, vos élèves dévoués. »

J'aurais voulu pouvoir joindre à cette lettre quelques renseignements plus précis sur l'impression produite par le sujet même des leçons, mais la vérité est que je ne sais rien, ne connaissant aucun de mes auditeurs, il ne m'est pas possible de savoir si l'on m'a suivi pour l'intérêt immédiat de chaque leçon, ou si l'on m'a fait crédit dans l'espoir que passés les premiers principes, d'ailleurs assez maussades, j'aborderais enfin les ornements proprement dits. Peut-être aussi, n'attend-on de moi que des renseignements sur l'art oriental, ce dont je serais désolé.

Quoi qu'il en soit Mr le directeur, si vous faites cas du témoignage précité, je vous prierai d'en agréer l'hommage. Car je vous dois beaucoup et voudrais pouvoir vous en témoigner ma reconnaissance. À deux reprises différentes, vous avez bien voulu m'honorer de votre appui, d'abord auprès de M. Le ministre de l'Instruction publique pour ma mission de Damas, puis auprès du Conseil de l'École. Ces recommandations ont été fort efficaces et, en me tirant de ma solitude, m'ont mis à même de dépouiller le vieil homme, ou plutôt le mauvais écolier.

Cette première expérience est fort encourageante car je l'ai entreprise sans publicité préalable et dans des conditions défavorables, au milieu des traverses et des ennuis, et n'étant guère en point, car j'avais à porter simultanément la charge d'un livre de 200 planches à dessiner, la rédaction d'une grammaire élémentaire de l'ornement et mes leçons. D'autre part et en y mettant une sorte d'âpreté, j'ai tendu le contexte de mes leçons d'une manière raide et abstraite sans rien sacrifier ni à l'agrément ni aux grâces, et pourtant on m'a suivi. Je puis donc espérer sans trop de présomptions retrouver mes auditeurs plus attentifs que jamais, à mesure que le sujet deviendra plus aimable.

Voulez-vous me permettre, maintenant, Monsieur le Directeur, de vous exposer librement et à tous risques ce que je souhaiterais obtenir. Je désirerais reprendre mes leçons à partir de l'hiver prochain et les continuer les années suivantes, mais pendant six mois seulement et deux fois par semaine. Si maintenant l'on m'accordait encore de signaler mon cours sur l'affiche de l'École mais hors cadre et avec mention spéciale, celle de cours auxiliaire par exemple, pour qu'il soit bien entendu que le chargé de cours n'est nullement titulaire de la chaire qu'il occupe, je serai véritablement comblé. Il en résulterait pour moi l'avantage d'une certaine notoriété qui rejaillirait sur le débit de mes livres (je parle de ceux à venir), et me permettrait d'en tirer un profit légitime, qui est d'ailleurs ma seule ressource. Je pourrais, au grand avantage de tous, je crois, publier aisément les nombreux matériaux qui dorment dans les cartons. D'ailleurs, voilà que j'approche de la quarantaine, et il m'est devenu impossible de faire autre chose que ce que j'ai entrepris. Je suis condamné à l'impuissance ou bien je ferai des livres (meilleurs je l'espère que les premiers) et en cette besogne assez ingrate je crois qu'il importe grandement d'être libre et indépendant. D'ailleurs, et c'est presque une infirmité, il me serait impossible de faire rien qui vaille avec des matériaux de seconde main, j'ai comme



un besoin invincible de voir les choses elles-mêmes et autant que possible dans leur milieu. Un herbier suffit aux botanistes et j'aime voir les fleurs pleinement épanouies. Voilà pourquoi j'aimerais être libre pendant six mois de l'année.

Je vous fais part librement de mon désir, Monsieur le Directeur, mais il est bien entendu que, quoi qu'il en advienne, je n'imputerai à aucune mauvaise volonté, leur non réalisation. Je sais qu'il est des convenances fort légitimes et dont je n'ai pas à connaître.

Il y a pourtant une certaine opposition morale que pour la satisfaction de mon esprit, je voudrais pouvoir dissiper. Sur trois personnes dont l'opinion a dû peser sur la décision qui a été prise à mon égard, la première, qui n'a que des lettres, me renvoyait à l'École centrale des arts et manufactures ou au Conservatoire des arts et métiers. Je pensais à part moi que la personne en question ne savait pas la place des choses et que d'ailleurs entre nous deux (une grande couturière et un géomètre) la question était insoluble. La seconde personne, qui n'a que des sciences, m'objectait qu'il était beaucoup plus profitable pour moi de faire des dessins pour l'industrie, que cela me profiterait d'avantage ; ce qui pourrait être vrai, s'il n'y avait un abîme entre la théorie et la pratique. La troisième enfin, d'ailleurs très bien disposée pour moi, pose simplement cette question « où veut-il en venir ? ».

Je n'insisterai pas plus longuement sur ces objections d'ailleurs toutes naturelles, puisque les esprits sont divers et que mes élucubrations me sont encore personnelles. Pourtant, je voudrais d'un mot, indiquer à peu près la place que je pourrais occuper. N'est-il pas vrai qu'il ne faut pas confondre l'architecture avec la construction et la décoration ? Or, à tort ou à raison, on croit nécessaire d'enseigner la construction, c'est-à-dire cette part de l'architecture qui quand elle n'est pas exclusivement pratique, est réductible à la forme scientifique ; donc, il doit être également nécessaire d'enseigner la décoration qui, quand elle n'est pas pratique, est réductible à la forme scientifique. C'est ce que je fais, je veux dire c'est ce que je cherche à faire, avec cette nuance pourtant que je ne tends à aucune application immédiate. J'énonce et je formule des principes généraux et tout à fait impersonnels, puisque je raconte ou je décris d'abord les œuvres des Grecs, des Arabes et des Japonais et ensuite l'ensemble des styles d'ornements ; tout cela avec la même impartialité qu'un botaniste qui met au même plan et décrit avec la même impartialité le chardon et la rose, abandonnant aux poètes, aux artistes et aux amoureux de goûter les charmes de la reine des fleurs. Je ne suis donc, si je suis quelque chose, ni un professeur de dessin ni un professeur de composition de l'ornement mais simplement, comme on dirait au siècle dernier, un démonstrateur d'ornement.

Il est encore une autre objection, et d'importance. L'École des beaux-arts fait des peintres, des sculpteurs et des architectes, mais elle ne fait point d'ornemanistes, donc... Ce serait bien mon avis si, pour l'architecture au moins, il était possible de rétablir la grande tradition classique, avec la même rigueur, le même sérieux et la même foi qu'au temps passé. Mais visiblement, l'esprit de notre temps ne hante point ces hauteurs, la vie y serait trop lente et trop solennelle pour notre activité inquiète et chercheuse. Or, je prétends seulement donner un nouvel aliment à cette curiosité un peu vagabonde, et le donner à si haute dose qu'il s'ensuivra nécessairement et dans un délai plus ou moins rapproché, que par saturation et lassitude sinon par raison, on fera retour à la tradition classique.

Enfin il est encore un autre obstacle, celui-ci infiniment plus délicat, parce qu'il est d'ordre moral. Dans l'effondrement des vieilles certitudes et après une épreuve récente,

l'École aimera mieux recevoir dans son sein un chimiste qu'un ornemaniste à peu près comme Louis XIV qui, à la grande indignation de Saint-Simon, se montrait plus choqué de voir auprès de son neveu un janséniste qu'un athée ; c'est qu'en effet, le janséniste qui entendait revenir au christianisme des premiers siècles, par opposition prenait parti pour le clergé du second ordre contre le haut clergé et conduisait à l'opposition parlementaire contre le parti des ministères et de la cour... Mais je ne suis pas janséniste, et c'est mon avis, contre Saint-Simon, que le glorieux despote faisait preuve d'un grand bon sens pratique.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Directeur, avec le plus grand respect, votre très obéissant et reconnaissant serviteur.

## NOTES

1. Conférences de Jules Bourgoïn à l'Union centrale : « L'esthétique des orientaux » (novembre 1869) ; « Une leçon d'ornement, au tableau, pour l'école normale primaire » (14 février 1879) ; « Une leçon d'ornement au tableau sur l'art japonais » (4 mars 1879) ; « Une leçon au tableau sur l'art arabe » (28 mars 1879). Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, D5/21 et D5/26.
2. Jules BOURGOÏN, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1879.
3. *ID.*, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Ch. Delagrave, 1880. Le manuscrit le plus avancé est conservé à la médiathèque de Joigny (fonds Bourgoïn, 64.1 à 64.19).
4. *ID.*, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 214.
5. Rémi LABRUSSE, « Face au chaos. Grammaires de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 1, 2011, p. 97-121 ; Claire BARBILLON, « La grammaire comme modèle de l'histoire de l'art » et Dominique JARASSÉ, « Ethnisation de l'histoire de l'art en France 1840-1870 : le modèle philologique », in Roland RECHT, Philippe SÉNÉCHAL, Claire BARBILLON et François-René MARTIN (dirs.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : La Documentation française, 2008, respectivement p. 433-446 et p. 337-359 ; Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture*, Paris : Folio Essais, 2003, p. 352-369.
6. Jules BOURGOÏN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), p. VIII.
7. Des études de rangées végétales d'après Owen Jones sont conservées : Paris, Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet (désormais INHA), Arch. 67, 11, 5.
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, p. 4 et p. 7.
9. César DALY, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin et de mathématiques : première année 1850, 1 », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol 9, 1851, col. 204.
10. Jules BOURGOÏN, *Les Éléments...*, *op. cit.* (note 2), p. 5-6.
11. Parmi les notes de Bourgoïn (médiathèque de Joigny, fonds Bourgoïn, 64.14 et INHA, Arch. 67, 12, 3 et 67, 7, 4) figurent notamment des extraits de textes de Michel Bréal (« Qu'appelle-t-on pureté de la langue », *Revue des revues*, 1<sup>er</sup> juin 1897 ; « Michel Bréal à l'Académie des études grecques », *Revue bleue*, 12 juin 1897) et de Frédéric-Guillaume Bergmann.
12. Harry F. MALLGRAVE, *Gottfried Semper Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, CT : Yale University Press, 1996, p. 156-164.
13. Sylvain AUROUX, « Le Paradigme naturaliste », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 29, fasc. 1, 2007, p. 5-15.
14. Piet DESMET, *La linguistique naturaliste en France (1867-1922). Nature, origine et évolution du langage*, Leuven ; Paris : Peeters, 1996.

15. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, Paris : L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1861, t. 2, chapitres III, IV et V, p. 53-118. Voir Jacques BOURQUIN, *Galerie des linguistes francs-comtois*, Besançon : PUFC, 2003, p. 167-175.
16. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.*(note 4), p. 214. Le passage paraphrase le *Traité de l'enchaînement des idées* de Cournot (t. 2, p. 93).
17. Jules BOURGOIN, *Projet de cours à l'École des beaux-arts* (INHA, Arch. 67, 2, 1).
18. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 15), t. 2, p. 96.
19. Jules Bourgoïn, brouillon de lettre au directeur de l'École des beaux-arts (Eugène Guillaume), mai 1878 (INHA 67, 1, 3).
20. Frédéric-Guillaume BERGMANN, *Résumé d'études d'ontologie générale et de linguistique générale*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : Sandoz et Fischbacher, 1875, cité dans Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 1, Paris : Ch. Schmid, 1899, p. 3-17. Voir Michel ESPAGNE, « L'invention de la philologie. Les échos français d'un modèle allemand », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 19, n° 1, 1997, p. 121-134.
21. Frédéric-Guillaume BERGMANN, *Cours de linguistique*, Paris : Sandoz et Fischbacher, 1876, p. VII.
22. Jules BOURGOIN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), p. 9-10.
23. Piet DESMET, *La linguistique naturaliste...*, *op. cit.* (note 14), p. 65-67.
24. Jules Bourgoïn, projet de cours à l'École des beaux-arts (INHA, Arch. 67, 2, 1).
25. *Id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 4), p. 212. Voir Geneviève LACAMBRE, « L'Extrême-Orient dans l'œuvre dessiné de Jules Bourgoïn », *supra*, p. 135-158.
26. *Id.*, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), p. 9. Voir aussi *Id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 4), p. 211-212.
27. Lettres de Jules Bourgoïn au ministère de l'Instruction publique. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (désormais AN), F<sup>21</sup> 2284 (2) (13 mai 1873) et F<sup>17</sup> 2941 (28 octobre 1875).
28. Henry HAVARD, *La peinture décorative au XIX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre de P.-V. Galland*, Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1895.
29. Lettre de Jules Bourgoïn à Paul Dubois, directeur de l'École des beaux-arts, 20 février 1886 (AN, AJ<sup>52</sup> 840).
30. Lettre de Jules Bourgoïn à Eugène Guillaume, 10 mai 1878 (AN, AJ<sup>52</sup> 840 pièce 3386). Les brouillons sont conservés à l'INHA, Arch. 67, 1, 3.
31. *Ibid.*
32. Jules BOURGOIN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), « Avis essentiels », n. p.
33. Claude SAUVAGEOT, *Le Dessin à l'école primaire*, Paris : Ch. Delagrave, 1879.
34. Eugène GUILLAUME, *Idée générale d'un enseignement des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris : Union centrale, 1866. Voir Renaud D'ENFERT et Daniel LAGOUTTE, *Un art pour tous : le dessin à l'école de 1800 à nos jours*, Paris/Rouen : INRP/Musée de l'éducation, 2004, p. 36-45.
35. Jules BOURGOIN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), « Avant-propos », p. VI.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, p. VII.
38. Charles Lucas rédige la notice nécrologique de Cernesson : *Congrès international des architectes. Troisième session tenue à Paris du 17 au 22 juin 1889. Organisation compte-rendu et notices*, Paris : Imprimerie et librairie centrale des chemins de fer, Imprimerie Chaix, 1889, p. 378-379.
39. Léopold CERNESSON, *Grammaire élémentaire du dessin. Ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts. Première partie. Dessin linéaire*, Paris : Librairie générale de l'architecture et des travaux publics ; Ducher et C<sup>ie</sup>, 1877, p. 7.
40. *Id.*, *Grammaire du dessin. Cahiers des élèves*, Paris : Ducher, 1881-1882.
41. *Id.*, *Conférence sur l'enseignement du dessin... 31 août 1878*, Paris : Impr. Nationale, 1879.
42. Jules BOURGOIN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), p. 6.

43. Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, archives, D6/2, compte rendu manuscrit du Congrès international de l'enseignement du dessin, Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 1869, p. 44.
44. Johann Heinrich PESTALOZZI, *ABC der Anschauung*, Zürich : H. Gessner, 1803.
45. Émile REIBER, « Alphabet de la Graphique primaire : base préliminaire de l'enseignement des arts du dessin », in *L'Enseignement primaire du dessin*, Paris : l'Auteur, 1878. Voir aussi *ID.*, *Le Dessin envisagé comme l'écriture*, Paris : l'Auteur, 1879.
46. Auguste OTTIN, *Méthode élémentaire du dessin*, Paris : Hachette, 1868 ; *ID.*, *Méthode élémentaire du dessin. Abécédaire du dessin*, Paris : Hachette, 1879.
47. Fondateur de *L'Art pour tous*, Reiber dirige le périodique de 1861 à 1864, puis de 1886 à 1891. Voir Yoko MASUDA, *Émile Reiber (1826-1893) chef dessinateur chez Christofle et l'art extrême-oriental*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, Paris : Université Paris IV, 2006.
48. Émile REIBER, *Propagande artistique du musée Reiber. Le premier volume des Albums-Reiber, bibliothèque portative des arts du dessin*, Paris : Ateliers du musée Reiber, 1877.
49. *ID.*, *L'Enseignement primaire du dessin*, *op. cit.* (note 45), p. 38.
50. La série de brochures conçues par Émile Reiber sous le titre *L'ABC des formes. Le Dessin enseigné comme l'écriture*, Paris : Hachette, s. d. (v. 1882) est conservée à l'Institut national de recherche pédagogique (INRP) de Lyon. Elle comprend des cahiers des maîtres et des cahiers d'exercices pour les élèves.
51. Émile REIBER, *Propagande artistique...*, *op. cit.* (note 48), p. 8. Un ensemble de planches inédites est conservé à l'INRP de Lyon.
52. Jules BOURGOIN, *Grammaire...*, *op. cit.* (note 3), p. 180.
53. *Ibid.*, « Avis essentiels », n. p.
54. « Grammaire de l'ornement et des formes d'après les leçons sur l'histoire et la théorie professées à l'École des Beaux-arts pendant l'année 1879 », INHA, Arch. 67, 6, 1.
- 

## AUTEUR

### ESTELLE THIBAUT

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