De l'Orient à la mathématique de l'ornement

Jules Bourgoïn (1838-1908)

Textes réunis par Maryse Bideault,
Estelle Thibault et Mercedes Volait

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

Maryse Bideault, Estelle Thibault et Mercedes Volait (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.7013
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Picard
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : InVisu
EAN électronique : 9782917902813

<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015
EAN (Édition imprimée) : 9782708409941
Nombre de pages : 360

Référence électronique

BIDEAULT, Maryse (dir.) ; THIBAUT, Estelle (dir.) ; et VOLAIT, Mercedes (dir.). *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoïn (1838-1908)*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015 (généré le 21 septembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/inha/7013>. ISBN : 9782917902813. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7013>.

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

À partir des croquis et relevés effectués lors de ses séjours en Égypte, au Moyen-Orient, en Italie et en Grèce, Jules Bourgoïn a engagé une enquête obstinée, itérative et inquiète visant à pénétrer la syntaxe formelle qui régit l'infinie variété des compositions ornementales, dont témoignent ses nombreuses publications, des *Arts arabes* (1868-1873) à *La Graphique* (1905). L'itinéraire de ce dessinateur d'exception, scientifique autodidacte, est restitué depuis ses études comme élève architecte à l'École des beaux-arts jusqu'à la conception, au seuil du XX^e siècle, d'un système didactique capable de réduire tout arrangement ornemental à un système de notations abstraites. Les nombreux dessins, notes et manuscrits laissés par Bourgoïn permettent d'appréhender sa méthode de travail, la collecte de matériaux étudiés in situ étant complétée par une investigation dans les livres et les musées ou dans les collections d'art extrême-oriental à Paris. Ils documentent également un chantier intellectuel particulièrement ambitieux qui, partant d'une critique radicale des doctrines dominantes prônant l'alliance de l'art et de l'industrie, envisage la fondation d'une discipline spécifique capable d'adosser tant l'analyse que la création dans les arts techniques. Bien que menées par un chercheur relativement solitaire, en marge des institutions académiques et des cercles artistiques, les recherches de Bourgoïn n'en éclairent pas moins un vaste horizon de théories et de pratiques qui concernent tant l'étude des arts de l'Islam que les pédagogies du dessin et de la composition. Nourri d'une culture scientifique et philosophique approfondie, de l'épistémologie mathématique à la botanique, de la cristallographie à la linguistique, son projet d'une morphologie pour les arts d'ornement, mal compris en son temps, trouve des résurgences inattendues au siècle suivant. Première monographie consacrée à l'étude de cet œuvre complexe, l'ouvrage offre l'originalité de l'éclairer au prisme de différentes disciplines : historiens de l'art et de l'architecture, spécialistes des arts de l'Islam et de l'Extrême-Orient, égyptologues, mais aussi historiens des sciences croisent leurs analyses sur un corpus graphique et théorique hors du commun.

SOMMAIRE

Introduction

Mercedes Volait

Une entreprise chorale d'élucidation

Actualité épistémologique

Jules Bourgoin au miroir de ses contemporains

Maryse Bideault

Jules Bourgoin, artiste et savant

Maryse Bideault

Une jeunesse icaunaise

Années d'études à Paris

Première rencontre avec l'Orient

Dans la fabrique des premières publications : *Les Arts arabes* et la *Théorie de l'ornement*

Seconde mission en Orient

En Égypte de nouveau

« La route que j'ai parcourue avec un labeur si tenace... »

Dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux

Ralph Ghoche

Constant-Dufeux professeur : l'atelier et la chaire de perspective

La liberté en art

« L'Art Nouveau »

Doctrines et diagrammes

Bourgoin, élève de Constant-Dufeux

Compagnonnages dans le milieu des amateurs d'art islamique et des artisans d'Égypte et de Syrie

Mercedes Volait

Approches parallèles et contemporaines des monuments du Caire

Contribution aux travaux d'Arthur Rhoné

Dans l'univers des artisans

Travaux d'application

En Italie et en Grèce sur les traces de l'ornement classique

Maryse Bideault

Une saison damascène, 1874-1875

Maryse Bideault et Bassam Dayoub

La moisson de dessins à Damas

Les maisons de Damas

Jules Bourgoin « antiquaire »

Jules Bourgoin et l'égyptologie, une liaison orageuse

Élisabeth David et Anne-Hélène Perrot

Premiers séjours en Égypte (1863-1866)-(1875)

La mission de 1880

L'École du Caire (1881-1884)

Les publications de la Mission archéologique française

Bourgoin en société

Des projets inaboutis

L'Extrême-Orient dans l'œuvre dessiné de Jules Bourgoïn

Geneviève Lacambre

Premiers contacts avec des objets asiatiques dans le Paris du Second Empire

Le Musée oriental exposé en 1869

Une exposition très remarquée : les « Arts de l'Extrême-Orient » en 1873

Une source de fascination : les bronzes de Cernuschi

La découverte des blasons japonais

Des motifs décontextualisés

Dessiner dans la Bibliothèque khédiviale du Caire

Maryse Bideault

Pour une généalogie graphique de l'œuvre de Jules Bourgoïn sur les arts arabes

Maryse Bideault

Le corpus graphique

« Pour peu qu'on ait la curiosité vive et flâneuse » : la collecte de la documentation

Du dessin à la planche

Science et barbarie : l'antipositivisme de Jules Bourgoïn

Rémi Labrusse

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

Estelle Thibault

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

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

Définir l'ornement comme objet d'étude

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

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

Un mauvais livre ?

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

Estelle Thibault

De l'herbier à la grammaire

Philologue-jardinier ou linguiste-botaniste

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

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

Un abrégé pour l'école primaire ?

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

L'alphabet graphique et la conjugaison

Des squelettes dépourvus de parure

La graphique, une science des figures pour l'école et l'atelier

Estelle Thibault

De l'ornement à la graphique : un changement de perspective

Pour une nouvelle géométrie : « une invention comparable à celle de Descartes »

Une alternative au dessin pour sortir l'ornement de l'emprise des beaux-arts

La question du dessin vue par la question du latin

Un solfège pour les arts d'industrie

Du solfège à l'interprétation sur un mode technique

Figures textiles. La graphique à l'atelier

Une virtuosité combinatoire : « Le côté magique et ensorcelant des figures »

La trame de l'invention. Abstraire, transposer, composer

Annexe

Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn

Jenny Boucard et Christophe Eckes

Figures polygonales et ordre

Ordre, forme et architectonique

Syntactique et combinaisons de motifs ornementaux

Une première application de la théorie de l'ordre à l'ornement : les « dispositions sériees »

Une deuxième application : armures textiles et échiquiers

Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn : cristaux, polygones et polyèdres

Jenny Boucard et Christophe Eckes

Un panorama des sources scientifiques de Bourgoïn

Les figures de la neige

Polygones et polyèdres : entre art ornemental, géométrie et cristallographie

Bourgoïn — Choisy, si loin, si proches

Jean-Philippe Garric

Deux figures antagonistes ?

Le génie de l'artisan contre celui de l'industrie

Théorie du dessin et dessin théorique

Si loin, si proches

Lecteurs de Bourgoïn : à la recherche d'un public studieux

Estelle Thibault

« Peut-être n'attend-on de moi que des renseignements sur l'art oriental... »

Fortunes et infortunes de la *Théorie de l'ornement* dans la France du tournant du siècle

Traduction plagiaire et diffusion internationale

Bourgoïn et les historiens de l'art : formalisme et questions de style

Vers une science de la composition architecturale

Résurgences récentes : entrelacs, symétrie et informatique documentaire

Introduction

Mercedes Volait

- 1 Les recueils de relevés et les ouvrages théoriques de Jules Bourgoin, dessinateur d'exception, n'étaient guère connus jusqu'à présent que des historiens de l'architecture islamique ou des spécialistes de l'ornement. Pourtant son œuvre dessinée ne se réduit pas à l'architecture proche-orientale, et ses écrits sont nourris par une soif de connaissances scientifiques qui dépasse largement l'art de bâtir. C'est ce qu'on découvre à la lecture de ce volume, qui est le fruit d'un remarquable travail d'élucidation ayant su tirer parti de l'abondante documentation graphique et manuscrite laissée par l'architecte, à défaut d'avoir eu accès à une correspondance personnelle qui s'est probablement perdue.

Une entreprise chorale d'élucidation

- 2 Cette riche matière ne s'est pas laissée aisément déchiffrer. Pour des raisons pratiques d'abord, car les dessins et les notes de Jules Bourgoin se sont retrouvés dispersés entre plusieurs fonds, où ils ont progressivement perdu leur organisation initiale. Les papiers acquis « à la mort de Bourgoin » par Jacques Doucet « pour une somme dérisoire¹ », et aujourd'hui conservés à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, consistent en des centaines de dessins pris sur le vif et de notes manuscrites engrangées au fil de ses lectures, qui ont longtemps eu pour seul classement celui effectué « en partie » par l'architecte Henri Saladin en 1910-1912². Les feuilles conservées à la bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris n'ont été inventoriées qu'en 2008. Les papiers conservés dans sa région natale ont émergé plus tard encore, et certains ne sont plus repérables. Pour des raisons plus fondamentales ensuite, liées aux complexités de l'homme, à l'hermétisme de sa pensée, au foisonnement de ses curiosités. Seule une enquête associant des spécialistes de tous les domaines abordés par Jules Bourgoin – architecture, ornement, mathématiques, philosophie des sciences, égyptologie, arts de l'Islam, arts asiatiques... – était susceptible de faire parler la masse documentaire réunie ; c'est la méthode qui a été mise en œuvre ici.

1. Jules Bourgoïn, Rosace, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0258.

- 3 Inédite, l'étude méthodique et pluridisciplinaire des papiers Bourgoïn s'est révélée fructueuse. Elle a permis de faire le point sur sa formation initiale en architecture et sur sa fascination envers le monde artisanal. Elle a mis en lumière son goût pour l'étude de l'art in situ, au-delà même du Proche-Orient, puisque ses pas l'ont aussi mené en Italie et en Grèce et que, par intérêt personnel ou par commande, il a été conduit à dessiner aussi bien des ornements islamiques, que des motifs japonais ou encore des bas-reliefs de l'Égypte antique. La mise en série des dessins relatifs à un même objet, du premier croquis à la planche publiée, fait entrer au plus près de la fabrique de l'œuvre. L'enquête a pu donner l'exacte mesure d'un scientisme qui n'était pas que de façade, mais le fait d'un esprit averti, capable d'entrer de plain-pied dans des démonstrations mathématiques sophistiquées ou de s'approprier les raisonnements de la philosophie des sciences. Elle a permis de situer l'homme dans son temps – un temps dont il partage la conscience malheureuse – et de restituer le rayonnement, international, de ses travaux, qui fut plus durable et profond qu'on ne l'imaginait à première vue, dans le domaine de la composition architecturale par exemple, ou plus récemment encore, celui de l'informatique documentaire. Un choix d'écrits inédits de Bourgoïn, précisant ses orientations théoriques, complète les contributions rassemblées.
- 4 La recherche a livré au passage quelques belles découvertes. Les dessins que Bourgoïn consacre à une tombe thébaine trouvée en 1883 constituent désormais l'unique trace d'un monument vraisemblablement disparu. Elle a confirmé combien était cruciale l'analyse méthodique du contexte d'exécution des dessins, et a contrario les méprises qu'une prise en compte littérale des relevés pouvait susciter, à l'exemple des extrapolations faites aujourd'hui à partir de ses relevés damascènes, dont beaucoup ne se sont pas avérés

d'ordre archéologique, mais la copie des constructions géométriques utilisées par les artisans de Damas au XIX^e siècle.

2. Jules Bourgoïn, Épure de la II^e série, famille octogonale, pl. 66 des *Éléments de l'art arabe*, 1879.

Actualité épistémologique

- 5 Sur un plan plus général, la tentative de modélisation de l'ornement poursuivie sa vie durant par Bourgoïn offre un cas de figure passionnant à quiconque s'intéresse à l'épistémologie des sciences. Ses travaux représentent une configuration particulière des rapports qu'art et science ont pu nouer au XIX^e siècle, avec toutes les avancées mais aussi les limites que l'entreprise a comportées. Ils montrent comment une démarche initialement consacrée aux arts d'Orient en vient à embrasser un questionnement beaucoup plus large, comment celle-ci se désenclave progressivement de l'approche orientaliste. Par leur dimension modélisatrice, par leur soubassement pluridisciplinaire, par leur processus de décontextualisation, les travaux de Bourgoïn rencontrent ainsi nombre d'interrogations contemporaines de la recherche scientifique, et offrent rétrospectivement des éléments tangibles de réflexion aux convictions et positionnements qui y ont cours aujourd'hui, en matière d'interdisciplinarité notamment.

NOTES

1. Genève (Suisse), Bibliothèque publique et universitaire, Archives Max van Berchem, boîte 22, f. 221, Lettre d'Henri Saladin à Max van Berchem, 16 février 1912.
 2. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Autographes René-Jean, Carton 145, dossier 2, pièce 1111, Lettre d'Henri Saladin à René-Jean, 25 février 1910.
-

AUTEUR

MERCEDES VOLAIT

Mercedes Volait, architecte et historienne, est directeur de recherche au CNRS et directeur du laboratoire InVisu à l'Institut national d'histoire de l'art. Ses travaux portent sur l'histoire architecturale et patrimoniale de l'Égypte moderne, et en particulier sur l'orientalisme architectural au XIX^e siècle. Ses dernières publications incluent *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)* en 2009, *Maisons de France au Caire : le emploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne* en 2012 et *Émile Prisse d'Avennes, un artiste-antiquaire en Égypte au XIX^e siècle* en 2013.

Jules Bourgoïn au miroir de ses contemporains

Maryse Bideault

- ¹ Ce qui subsiste de l'œuvre pensé et dessiné de Jules Bourgoïn masque le personnage qui demeure secret, parfois impénétrable. Son peu de goût pour l'exposition, son refus de se livrer vraiment, l'absence de correspondance privée conservée concourent à rendre l'homme insaisissable. À cela vient s'ajouter l'extrême rareté de son iconographie¹ qui eût pu révéler beaucoup sur le personnage. Le seul portrait connu à ce jour² le montre photographié sur le site d'Abydos en Égypte, en compagnie d'Ambroise Baudry³, architecte français actif en Égypte qui lui demeurera un ami fidèle, de Wasif Salib, le **raïs** des fouilles qui avait antérieurement travaillé pour Auguste Mariette, et de Kurshid effendi, le « circassien », surveillant en chef du musée de Boulaq. Bourgoïn est alors âgé de 44 ans, il a déjà passé, avec intermittences, sept ans au Proche-Orient. Le cliché le montre plutôt malingre, vieilli pour son âge, avec un visage émacié, quasi ascétique, sculpté par des yeux creux et des pommettes saillantes, orné d'une barbe courte mais soignée (fig. 1).

1. É. Brugsch, Sur la fouille d'Abydos (à droite, J. Bourgoïn), 1883.

Source : Collection particulière.

- 2 Seules quelques lettres autographes adressées à l'administration française nous éclairent sur certains aspects de son caractère. Bourgoïn s'y décrit plutôt timide, pas vraiment bon orateur lorsqu'il est appelé à faire des cours avec démonstration au tableau, ayant un avis « jusqu'à présent solitaire et taciturne ». De multiples notations trouvées au hasard des nombreuses pièces du fonds d'archives conservé à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris⁴, viennent aussi documenter le personnage, plus particulièrement au cours des dix dernières années de sa vie. Les citations ou aphorismes relevés de manière erratique, en fait au fil de ses lectures, éclairent en demi-teinte un homme devenu amer avec l'âge mais qui semble se connaître bien lorsqu'il fait siennes les pensées pessimistes du romancier espagnol Benito Pérez Galdós⁵ : « Je me demande si n'être personne équivaut à être tout le monde, et si mon manque d'attributs personnels équivaut à la possession des attributs de l'être en général » ou encore « Ce défaut d'habileté mondaine et cet excès d'habileté généralisatrice proviennent de la différence qui existe entre ma raison pratique et ma raison pure ; l'une incapable, comme faculté d'une personne éloignée de la vie active, l'autre excessivement clairvoyante, en qualité de don naturel, cultivé par l'étude ».
- 3 Il s'agit du même Jules Bourgoïn qui, alors qu'il est confronté à des problèmes financiers et à une existence précaire, n'hésite pas à écrire (s'agit-il d'un brouillon de cours ou de conférence⁶ ?) : « Pour ma part, je n'ai point à me plaindre de la vie, et je la recommencerais volontiers exactement dans les mêmes termes. Tout au plus, ai-je le regret de n'avoir pas appris la musique, et une langue actuelle et bien vivante, le russe par exemple ». C'est aussi l'ami qu'Ambroise Baudry qualifie d'« anabaptiste », ce qui doit être compris au sens figuré comme décrivant un être puriste, tendant à la fermeture, voire libertaire qui refuse toute soumission.
- 4 Il nous a paru utile de rassembler ici quelques morceaux choisis tirés de correspondances administratives ou privées entre des personnes qui l'ont connu, au Caire (fig. 2) comme à Paris. C'est grâce aux recherches menées par Mercedes Volait et Élisabeth David qui se sont plongées, pour l'une dans les archives des ministères⁷ et

dans la correspondance d'Arthur-Ali Rhoné⁸, pour l'autre dans la correspondance de l'égyptologue Gaston Maspero⁹, qu'il nous est possible de mieux appréhender le personnage Bourgoïn. Il n'existe quasiment aucun témoignage antérieur aux années 1880 sinon des correspondances administratives liées aux missions d'Égypte (1863-1866) et de Syrie (1874-1875), et certaines ne sont pas toujours flatteuses. À partir de 1880, et jusqu'à la fin de vie de Bourgoïn, les témoignages se multiplient, tout d'abord en raison du nombre de personnes qu'il est amené à côtoyer, en particulier au Caire dans les années 1880-1884. Certaines de ces personnes qui ont des relations hiérarchiques vis-à-vis de Jules Bourgoïn, tel Gaston Maspero alors directeur de la Mission archéologique au Caire, se révèlent très critiques, soulignant le caractère velléitaire du personnage. Est-il vraiment cet « égoïste et [...] paresseux beau-parleur » que fustige Maspero ? Ou plutôt « cet obstiné rêveur qui jamais n'a voulu se plier aux exigences de la vie » à qui d'autres, tels Ambroise Baudry ou Arthur-Ali Rhoné, demeureront attachés, l'entourant de leur sollicitude, allant jusqu'à s'inquiéter de l'état de quasi-misère dans laquelle le « maître de la théorie de l'ornement » achève sa vie ?

2. Jules Bourgoïn, Trois hommes assis vus de dos.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 16.

5 Les scripteurs

Binet, René (1866-1911), architecte français, peintre et théoricien.

Baudry, Ambroise (1838-1906), architecte français exerçant au Caire, frère du peintre Paul Baudry.

Baudry, Fanny (1856-ap.1906), née Marie Eugénie Fanny Rhoné, épouse d'Ambroise Baudry.

Charmes, Xavier (1849-1919), publiciste français, en charge du bureau des missions au ministère de l'Instruction publique et des Cultes depuis 1877.

Coste, Gustave (1833-1900), médecin français, maire de Saint-Julien-du-Sault, sénateur de l'Yonne.

Franz pacha, Julius Heinrich (1831-1915), architecte allemand, architecte en chef de

l'administration des *waqfs* au Caire.

Lefébure, Eugène (1838-1908), égyptologue français, successeur de Gaston Maspero à la tête de la Mission archéologique au Caire.

Maspero, Gaston (1846-1916), égyptologue français, premier directeur de la Mission archéologique au Caire.

Rhoné, Arthur-Ali (1836-1910), amateur et érudit français, défenseur du vieux Caire, membre du Comité de conservation des monuments de l'art arabe.

Rhoné, Gabrielle (1846-1930), née Gabrielle Jane Bertrand, épouse d'Arthur-Ali Rhoné.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814-1879), architecte, historien de l'art, théoricien, restaurateur français.

6 **11 octobre 1866, Eugène Viollet-le-Duc**

N'ayant point de fortune et vivant de son travail, ce jeune architecte n'a que ce moyen de compléter une œuvre qui sera nécessairement utile en résultats pratiques pour les diverses branches de l'architecture. Convaincu de cette importance et connaissant d'ailleurs le talent et la délicatesse de Bourgoin, je n'ai pas hésité à joindre cette note à sa demande. (AN, F²¹ 2284 (2)).

7 **Juillet 1878, ministère de l'Instruction publique à Jules Bourgoin**

[...] Je ne puis Monsieur que vous exprimer tout le mécontentement que me cause cette situation. Je comprends difficilement que chargé d'une mission par le gouvernement Français, recommandé par lui aux soins obligeants de ses agents consulaires, vous ayez été aussi peu soucieux du respect que vous deviez au mandat dont vous étiez revêtu. C'est là, Monsieur, une grave infraction aux règles de l'honneur sur laquelle je dois insister en vous invitant à réparer la faute que vous avez commise. (AN, F¹⁷ 2941 (36), pièce 46).

8 **Juillet 1880, Arthur-Ali Rhoné à Gaston Maspero**

[...] je n'ai jamais perdu qu'une lettre de Bourgoin qui, je crois bien, n'a jamais été écrite.

[...] Mauvaises nouvelles de Bourgoin. Il ne peut revenir car il est bloqué à Alexandrie sans argent pour payer son passage. On lui doit encore 500 F au ministère, mais l'usage n'est de tout donner qu'au retour du missionnaire et quand il a remis son rapport. Il paraît qu'il a manqué sa mission, s'est mis mal avec le ministère et avec Chipiez en ne lui envoyant rien de ce qu'il demandait. Je crains bien qu'il ait traité de même les instructions précises et précieuses que je lui donnais. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0237).

9 **11 janvier 1881, Gaston Maspero à Xavier Charmes**

[...] Bourgoing et moi nous sommes mis à la disposition de Mariette (en piteux état). Il a accepté Bourgoin avec plaisir, moi avec méfiance [...] (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce X).

10 **11 février 1881, Gaston Maspero à Xavier Charmes**

En ce moment, en tant que sous-directeur Bourgoin suffit à la tâche, avec tous ses défauts. Il vaut mieux lui continuer sa mission un an encore, sans lui donner aucun titre mais en l'utilisant comme dessinateur. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 18 bis).

11 **20 septembre 1881, Gaston Maspero, Rapport**

Peut-être feriez-vous bien de convoquer Bourgoin et lui demander quand il compte repartir. Il nous la baille vraiment trop belle : il n'a cessé de grommeler ici, il intrigue là-bas et entend toucher un traitement à Paris. Je crois qu'il vaudrait mieux ne pas toucher aux personnes composant l'école jusqu'à la discussion du budget, mais il ne

faudrait pas pourtant que M. Bourgoin le prît de trop haut avec nous. Si vous jugez qu'on puisse se passer de sa personne, je suis d'avis que l'école n'a aucun besoin de lui : il ne veut rendre aucun service. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 48).

12 4 novembre 1881, Xavier Charmes à Gaston Maspero

[...] Quant à Bourgoin, je ne pense pas qu'il soit aussi coupable qu'il le paraît : après une longue conversation, j'ai acquis la certitude de sa bonne volonté. Il y a évidemment dans sa conduite des inégalités regrettables mais il faut les attribuer à son tempérament d'artiste et à sa nature hésitante. Bourgoin était traité par Mariette comme Mariette traitait tout le monde : il recevait des ordres constants et précis. Il a besoin de ce coup de fouet. Et si vous le laissez maître de ses actes, juge du travail qu'il peut ou doit faire, il manque de décision et flotte entre plusieurs idées parmi lesquelles il est rare qu'il choisisse. Je serais donc d'avis, Monsieur, que vous eussiez pour cette nature un peu énervée quelque égard particulier et que vous voulussiez bien répondre au besoin qu'elle a d'être vigoureusement dirigée. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 73).

13 20 novembre 1881, Gaston Maspero à Xavier Charmes

Bourgoin n'est pas arrivé. Vous avez penché pour la patience, et je vous ai dit que je pensais que l'intérêt de l'Institut exigeait qu'il n'y eût aucun changement d'ici au mois de novembre 1882. Vous avez trouvé que j'étais dur pour lui : c'est que j'ai eu depuis un an l'occasion de le connaître. Bourgoin est un égoïste et un paresseux beau-parleur. [...] Vous vous rappelez que ce sont surtout les conseils dudit Bourgoin qui nous ont déterminés à ne pas permettre aux élèves de retourner en Europe : on avait pour résister au chaud un fonds de forces dont il connaissait la puissance etc., et ce n'est pas à nous seuls qu'il avait fait cette théorie, mais à chacun à plusieurs reprises, si bien qu'à l'École personne n'ignorait que c'était à lui surtout que l'on devait de passer l'été au Caire. Savez-vous comment il annoncé son départ ? Un beau jour, sans transition, il dit : « La saison devient insupportable, je m'en vais » et il s'en alla [...].

En résumé, Bourgoin n'est pas un homme sur qui l'on puisse compter. Mariette n'a jamais rien pu tirer de lui que la promesse de dessiner, car il n'y a dans les papiers Mariette aucun dessin de Bourgoin. L'an dernier je lui ai donné à plusieurs reprises des ordres formels. L'ordre de faire aux élèves un cours de dessin et d'architecture : il n'a fait qu'une leçon. Ordre de relever les éléments nécessaires à la reconstruction d'une pyramide : il n'a rien relevé. Il a deux réponses prêtes : « Je suis mal disposé aujourd'hui » ou « Je ne vois pas ça comme vous, je ne puis rien faire dans le sens que vous m'indiquez ». Quand je lui ai laissé la liberté de faire quoi que ce soit dans le sens qui lui plairait, il en a profité pour n'en agir qu'à sa guise, sauf à déblatérer contre la petitesse de son traitement, contre ceci et contre cela avec ses amis du Caire... Dès que nous aurons un budget fixe, hâtons-nous de nous délivrer de lui. Il agit comme dissolvant et décourage les autres par ses fantaisies et par ses propos hargneux. Scheffer qui l'avait connu à Damas nous avait prévenus : nous avons eu tort de ne pas croire ce que nous disait Scheffer. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 84).

14 6 décembre 1881, Xavier Charmes à Gaston Maspero

Les renseignements qui me parviennent de tous côtés me font regretter la bienveillance que j'ai toujours témoignée à Bourgoin. Je n'aurais peut-être pas dû oublier que les inégalités de sa nature nerveuse avaient soulevé des difficultés toutes les fois qu'il avait été chargé d'une mission à l'étranger. La promesse que M. Bourgoin m'avait faite lors de la fondation de l'Institut du Caire de revenir à une manière d'agir plus correcte était si formelle que je ne pouvais douter de son entière exécution. C'est avec beaucoup de

peine, Monsieur le Directeur, que je constate aujourd'hui mon erreur. Il me paraît désormais indispensable que M. Bourgoin soit particulièrement surveillé, que vous lui donniez des ordres précis, et qu'il soit contraint à s'y conformer ponctuellement. Il faut maintenant surveiller de près Bourgoin, lui donner des ordres et exiger qu'il s'y conforme. Sinon, on lui choisit un successeur. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 85).

15 23 décembre 1881, Eugène Lefébure à Xavier Charmes

J'ai l'honneur de vous informer que j'ai fait part à M. Bourgoin des observations que vous avez bien voulu me communiquer à son égard. Si je le trouve disposé, au moins d'après la conversation que j'ai eue avec lui, à ne point enfreindre la discipline de l'École, je le crois enclin, d'un autre côté, à un certain découragement au sujet de son rôle et de sa mission. Je le regrette d'autant plus qu'il serait peut-être particulièrement fâcheux de le voir se retirer avant la fondation définitive de l'Institut. Dans cette pensée, j'ai cherché quelle tâche pourrait lui être attribuée eu égard à ses aptitudes spéciales. Un premier débouché paraissait s'offrir de lui-même avec la Commission de conservation des monuments arabes, qui vient d'être instituée et dont Bourgoin devait faire partie... Le décret a paru le 21 courant, mais M. Bourgoin ne figure point parmi les membres désignés, dont la grande majorité est indigène, sans doute par suite des tendances actuelles du gouvernement égyptien. Malgré cette élimination, M. Bourgoin reste tout indiqué pour faciliter l'exécution de son programme, et il est extrêmement probable qu'il sera tôt ou tard utilisé ou du moins sollicité dans ce sens.

En second lieu, M. Bourgoin pourrait se rendre à Thèbes, où il y aurait à apprécier l'état et la valeur de la maison et des antiquités qui, à Louqsor, se trouvent appartenir à la France [...].

À Thèbes, M. Bourgoin pourrait encore rendre à la science quelques-uns des services que Mariette attendait de lui à Saqqarah. [...]

Tel est le programme que je propose à M. Bourgoin, sauf ratification de la part de M. Maspero et de la vôtre, car il ne m'appartient pas d'autoriser les voyages ou les entreprises des membres de l'École. Je ferai cependant une exception [...] en engageant M. Bourgoin à se rendre pour deux ou trois semaines à Rosette, où il désire dessiner quelques maisons anciennes d'un style particulièrement original. Il trouverait ainsi l'attente moins longue et je ne vois aucun inconvénient à ce qu'il soit occupé de ce côté, au contraire. (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 91).

16 17 février 1882, Arthur-Ali Rhoné à Ambroise Baudry

M. [Maspero] est sec, raide, impertinent et il n'a jamais comme Mariette le don de revenir, d'adoucir un mot par un regret de cœur. [...] Pas un mot de ceci à Bourgoin qui n'est déjà que trop monté. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0221).

17 29 novembre 1882, Gaston Maspero à Arthur-Ali Rhoné

Nous partons vers la Haute-Égypte vers le 15 janvier, bateau complet comme l'année précédente si Renan se décide à venir [...] Quant à Bourgoin, on ne sait ce qu'il fera et lui non plus. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0183).

18 15 février 1883, Arthur-Ali Rhoné à Amelia Edwards

Voilà bientôt un mois que la seconde séance du Comité de conservation a eu lieu et aucun membre, Baudry, Artin, Bourgoin ne me répond même un mot ! C'est décourageant ! (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0230).

19 13 mars 1883, Ambroise Baudry à Arthur-Ali Rhoné

Qu'arrivera-t-il de tout cela ? Bourgoin m'a paru décidé à faire son relevé (tombeau de

Séti), Dulac à estamper les inscriptions « avoisinantes » (?) et ensuite à donner un corps à ces matériaux. [...] Dans quelques jours, je reprendrai la chose en invitant Charmes et le sauvage Bourgoïn à déjeuner. Maintenant ils sont à Sakkarah avec Maspero, toujours occupé de ses pyramides. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0011).

20 **6 décembre 1883, Gaston Maspero à Louise Maspero**

[À propos de la traversée de Marseille vers Alexandrie sur le *Mendoza* qui a quitté Marseille le 29 novembre 1883]

Bourgoïn a été aimable et a discuté avec nous de toutes les façons sur tous les sujets. (Collection particulière).

21 **16 décembre 1883, Gaston Maspero à Louise Maspero**

Bourgoïn est aimable et ne cesse de demander de tes nouvelles : il s'intéresse beaucoup à toi. J'ai réussi à lui arracher les dessins à l'intention de Leroux : c'est un effort de diplomatie dont je ne suis pas peu fier. (Collection particulière).

22 **6 janvier 1884, Gaston Maspero à Louise Maspero**

Piehl part pour la Haute-Égypte, seul : il va s'établir à Abydos pour un mois. Je plains le pauvre Salib, il va passer de mauvais quarts d'heure. Bourgoïn est aimable et souriant : il s'en étonne lui-même et prétend qu'il est mûr pour le mariage. (Collection particulière).

23 **8 février 1884, Fanny Baudry à Gabrielle Rhoné**

Les Maspero emmènent Mr Wilbur américain égyptologue qu'ils trimballent depuis trois ans, Mr Dulac élève de l'école, Mr Brugsch, du Musée, et Bourgoïn l'incompris. (Collection particulière).

24 **22 février 1884, Gabrielle Rhoné à Fanny Baudry**

Nous avons fait dans Louqsor un petit tour avec lui et Bourgoïn (que Maspero n'a pas encore mangé et qui n'a pas mangé Maspero). (Collection particulière).

25 **3 mars 1884, Ambroise Baudry à son épouse Fanny**

[...] ce doctrinaire (Maspero ?) : Bourgoïn n'en dérange pas et peste toute la journée de la manière la plus comique. (Collection particulière).

26 **29 mars 1884, Ambroise Baudry à son épouse Fanny**

Il est toujours en crise ce bon Bourgoïn et je ne sais comment le hasard a pu réussir à associer même pour un court temps, dans une œuvre commune, deux caractères aussi dissemblables que le sien et celui de son ex-directeur. Aussi vivent-ils dans une contradiction tendue qui ne contribue que très médiocrement à l'agrément de la vie commune. Ce sont deux coqs qui se battent de l'aile et se sautent sans cesse à la crête. (Collection particulière).

27 **13 mai 1884, Gaston Maspero à Arthur-Ali Rhoné**

Je sais bien que le bibliophile Jacob [ndlr : Paul Lacroix dit le Bibliophile Jacob (1806-1884)], avec sa haute expérience politique est d'avis que nous sommes dans un état fâcheux, en quoi il est sans le savoir de l'opinion de Bourgoïn, dont vous connaissez la compétence en ces matières. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0184).

28 **5 janvier 1885, Fanny Baudry à Ambroise Baudry**

Hier j'ai reçu Bourgoïn : il est venu nous faire une grande dissertation philosophico-politique en concluant que la Russie était la reine des Nations. (Collection particulière).

29 **13 janvier 1886, Gaston Maspero à Louise Maspero [de Maghagha]**

Grébaut est pour bien des choses le voyageur selon mon cœur. Tu te rappelles combien les gens que nous avons emmenés pendant les années précédentes goûtaient peu les beautés du paysage : Loret, Bourgoin, Piehl, Schiaparelli restaient enfermés dans leur cabine à griffonner ou à dormir. Quand on les appelait pour leur montrer quelque objet intéressant, un village pittoresque, une montagne singulièrement découpée, ils montaient en rechignant, donnaient un coup d'œil distrait à droite et à gauche, et s'empressaient de redescendre dès qu'ils pouvaient le faire. (Collection particulière).

30 **17 novembre 1889, Ambroise Baudry à son épouse Fanny**

Je me dissipe : j'ai dîné chez Arthur [Rhoné] avec Bourgoin, plus sec et plus jaune qu'un vieux lézard de la Haute-Égypte [...]. (Collection particulière).

31 **10 juillet 1891, Ambroise Baudry à Arthur-Ali Rhoné**

Compère, l'ami Bourgoin me demande des nouvelles de la photographie de ton aquarelle qu'il voudrait faire paraître dans la prochaine livraison de planches en cours de tirage. Ne pourrais-tu te renseigner auprès de Leroux et me dire ce que je dois répondre au maître de la théorie de l'ornement ? (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0075).

32 **19 octobre 1891, Fanny Baudry à Ambroise Baudry**

À peine tu étais parti que Bourgoin arrivait [...] prétextant pour ne pas être venu Samedi une indisposition [...] subite, je pense, mais vraie sans doute car jamais je ne l'ai vu plus sec, plus jaune, plus nerveux. Toujours aimable et ennemi du genre humain. François était sur mes genoux et avait l'air de se demander qui était cet intrus à barbe grise. (Collection particulière).

33 **27 décembre 1897, Ambroise Baudry à Arthur-Ali Rhoné**

Avez-vous des nouvelles de notre cher Bourgoin ? Ne pourrions nous lui lancer un mandat d'amener à votre logis ou au mien, à l'heure de la réfection de dessous le nez ? J'ai inutilement jeté la sonde au ministère et je m'inquiète 1. de cette absence absolue de nouvelles, 2. de l'arrêt de son affaire à la Direction des Beaux-arts. Que deviendra-t-elle en effet lorsque Xavier Charmes ne sera plus là pour la défendre ? l'expliquer, l'alimenter surtout. Tout cela me met un noir dans les idées, et me fait me demander si vous ne pourriez pas aller aux nouvelles au logis même de notre pauvre ami où j'adresse à tout hasard un mot par ce même courrier. (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0096).

34 **24 décembre 1905, Julius Franz pacha, à Ambroise Baudry**

Quant à Monsieur Bourgoin, je partage tout à fait votre opinion, vous connaissez du reste ma grande vénération pour lui. Il n'était dans sa vie qu'artiste et savant et ne connaissait la valeur d'autre chose. (Collection particulière).

35 **28 février 1906, Ambroise Baudry à Arthur-Ali Rhoné**

Soigne-toi je t'en conjure et soigne bien nos deux anabaptistes Bourgoin et Chardin, si dignes l'un et l'autre quoique à titres divers de notre affectueuse sollicitude au meilleur souvenir desquels je te prie de bien vouloir me rappeler et dont je te recommande l'un à ta sollicitude toute spéciale, à notre sollicitude, veux-je dire, quand tu jugeras mon concours utile ! (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0115).

36 **17 mars 1906, Ambroise Baudry à Arthur-Ali Rhoné**

Ce que vous me donnez à connaître de la situation du pauvre ami Bourgoin dépasse ce

que nous savions de sa détresse et mérite un vigoureux effort de ses vieux amis. Plus tard, nous verrons le meilleur mode de secours ! Pour le moment, il faut mettre quelque argent à sa disposition qui lui permette de s'habiller et de coucher sous un toit : je te prie de m'avancer jusqu'à mon prochain retour en avril une somme de 500 F que tu lui remettras au premier signe, et même avant. Car son absolue discrétion me fait craindre qu'il ne meure de faim avant de se décider à parler de sa détresse. Faites cela pour moi, si ce n'est pas une gêne et pardonnez-moi d'en user aussi librement avec vous, en songeant que je n'ai pas à Nice le choix des moyens et que je suis moi-même limité par mes ressources liquides [...].

Je me décide après de longues tergiversations à mettre brutalement Mme N. P. [Nubar Pacha] au courant de la situation que tu me fais connaître n'ayant pas trouvé de tour diplomatique pour aborder avec élégance et grâce cette cruelle question : je donne communication de la lettre du Dr Sabouraud, en la priant de la faire lire à Mme Capamegian sa fille qui m'intimide moins ! Il en adviendra ce qu'il en adviendra, mais j'espère qu'on entendra mon appel et que notre pauvre ami sera secouru par ces deux bonnes et nobles créatures dont la bonté m'est connue.

Mais, cher ami, quelle fin d'existence pour cet obstiné rêveur qui jamais n'a voulu se plier aux exigences de la vie. Et combien je me trouve favorisé du ciel d'être né dans une famille d'absolue pauvreté où les leçons de choses ne m'ont jamais manqué ! (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0116).

37 6 février 1908, René Binet, nécrologie de Jules Bourgoïn

M. Jules Bourgoïn a fait son œuvre ; il meurt dans la misère, incompris, méconnu, laissant à la France un chef-d'œuvre dont les multiples applications rayonneront un jour sur l'art et l'industrie. (*Le Temps*, 6 février 1908, n° 17027).

NOTES

1. On sait, grâce à un manuscrit inédit de Marguerite Bauban-Binet, sœur de l'architecte René Binet (1866-1911), que ce dernier avait réalisé deux portraits de Jules Bourgoïn, l'un à l'aquarelle, l'autre en modelage dont fut tirée une sculpture en bronze (voir Sylvie BALLESTER-RADET et Lydwine SAULNIER-PERNUIT, « René Binet et son entourage », in *René Binet 1866-1911. Un architecte de la Belle Époque*, catalogue d'exposition (Sens, Musées de Sens, 3 juillet-2 octobre 2005), Sens : Musées, 2005, p. 126. Aucun de ces portraits n'a été retrouvé à ce jour.

2. Deux exemplaires du même cliché sont connus, l'un dans une collection particulière avec les légendes portées sur le tirage (publié par Mercedes VOLAIT dans *Fous du Caire. Excentriques, architectes & amateurs en Égypte 1867-1914*, Apt : L'Archange Minotaure, 2009, fig. 127, p. 174) et l'autre dans les archives de l'Institut d'égyptologie du Collège de France, A.567.7, avec les légendes portées au dos.

3. Marie-Laure CROSNIER LECONTE et Mercedes VOLAIT, *L'Égypte d'un architecte. Ambroise Baudry, 1838-1906*, Paris : Somogy, 1998.

4. Paris, Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet (désormais INHA), Arch. 67.

5. C'est probablement au travers des articles parus dans la *Revue des Deux Mondes* ou la *Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*), titres que Jules Bourgoïn lisait volontiers, qu'il a pu avoir connaissance de l'œuvre de cet écrivain espagnol, romancier, dramaturge et journaliste (1843-1920).

6. INHA, Arch. 67, 4.

7. Ces pièces, aujourd'hui conservées aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, ont été exploitées par Mercedes VOLAIT dans le chapitre IV : *Dans la fabrique de la connaissance : Jules Bourgoïn (1838-1908), un autodidacte au travail*, p. 154-179 de son ouvrage *Fous du Caire...*, *op. cit.* (note 2), p. 155-180.

8. Mercedes VOLAIT, « Arthur-Ali Rhoné (1836-1910). Du Caire ancien au Vieux-Paris ou le patrimoine au prisme de l'érudition dilettante », *Socio-anthropologie*, n° 19, 2006, p. 17-30. Il existe deux sources pour la correspondance d'Arthur-Ali Rhoné : une collection particulière (descendants de la famille Rhoné) et le fonds Rhoné des Archives scientifiques de l'Institut français d'archéologie orientale (IFAO) au Caire.

9. Élisabeth DAVID (dir.), Gaston MASPERO, *Lettres d'Égypte : correspondance avec Louise Maspero : 1883-1914*, Paris : Seuil, 2003. La correspondance échangée entre Gaston Maspero et son épouse était alors conservée dans la collection particulière de François Maspero, petit-fils de l'égyptologue, disparu en 2015.

AUTEUR

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103-CNRS), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoïn de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoïn, de Friedrich Maximilian Hessemer, sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

Jules Bourgoin, artiste et savant

Maryse Bideault

Une jeunesse icaunaise

- 1 Jules Bourgoin qui passa « de longs et studieux séjours, tant en Orient que dans les principaux pays d'Europe, où [il] a eu maintes occasions d'étudier les ruines des villes antiques, comme de suivre l'activité journalière des cités vivantes, d'interroger les artisans dans leurs chantiers et leurs ateliers, d'étudier les nombreuses œuvres contenues dans les musées et les collections particulières, de compiler de nombreux documents...¹ » naquit le 12 décembre 1838 à Joigny (Yonne)² au sein d'une famille implantée de longue date dans la région. Troisième enfant d'une famille de six, il vint au monde dans un milieu de négociants petits propriétaires, originaires, du côté paternel, de Saint-Julien-du-Sault, petite ville située à quelques kilomètres de Joigny et, du côté maternel, les Esclavy, de Fleury-la-Vallée, grand village se trouvant sur la route allant d'Auxerre à Joigny par Champlay.
- 2 La branche Esclavy à Fleury-la-Vallée peut être suivie depuis le milieu du XVII^e siècle et se révèle, au travers des documents d'archives, non seulement prolifique mais d'un milieu social plus aisé que la famille paternelle de Jules Bourgoin³. La lignée Bourgoin, d'un patronyme très fréquent en Bourgogne, est tout aussi solidement implantée mais à Saint-Julien-du-Sault, petite ville située à quelques kilomètres au nord-ouest de Joigny, au riche passé historique dont témoignent encore quelques monuments insignes. La présence du rû d'Ocq permit l'installation de divers moulins (à tan, tannerie, minoterie) et de forges. Les pentes des coteaux étaient plantées des vignes qui n'atteignirent jamais la renommée des vignobles de Joigny.

1. Jules Bourgoin, Panneau sculpté au-dessus de l'escalier de l'hôtel Jacques Cœur, Bourges.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 10, 11.

- 3 Si Jules Bourgoin naît à Joigny, petite ville installée le long de l'Yonne avec son peuple de vigneronniers tâcherons et de marins, c'est parce que son père, Louis-Étienne Bourgoin, y exerce, dans la rue Montant-au-Palais, la voie principale de la ville ancienne à flanc de coteau, l'activité de confiseur épicier, négociant en gros et demi-gros de vins fins, liqueurs et spiritueux⁴. La maison familiale, qui abritait également la boutique, a pu être identifiée⁵, située à l'angle de la rue du Loquet, non loin de la place du Pilori, vers l'église Saint-Thibault, là où se trouvent les maisons les plus anciennes, souvent à pans de bois, tandis que l'autre extrémité de la rue accueille des demeures bourgeoises. Le père de Jules Bourgoin occupe des fonctions au sein de la ville comme celle de juge au tribunal de commerce ou de maire adjoint, mais il se fait surtout connaître par son implication dans les événements survenus dans « Joigny la rouge » lors du coup d'État de décembre 1851. Gagné à la République sociale, déclaré comme étant l'un des chefs du parti socialiste à Joigny et républicain ardent et convaincu, franc-maçon, frère de la loge L'Aigle de Saint-Jean, devenue Le Phénix, ami de longue date du docteur Dominique Grenet, maire de la ville et Vénérable de la loge, qui est cité comme un modèle de bienfaisance, il participe à l'insurrection de décembre 1851. Décrit dans un rapport de police comme particulièrement dangereux car « il sait parler aux ouvriers », Louis-Étienne Bourgoin est arrêté le 13 décembre 1851 en même temps que 600 autres personnes conduites à Auxerre où elles seront emprisonnées. Ayant bénéficié d'un non-lieu en 1852⁶ et étant retourné à ses activités de négoce, il meurt prématurément en 1860 à Saint-Julien-du-Sault chez son père qui ne lui survivra que peu de temps, et est enseveli dans la sépulture familiale au cimetière local. En décembre 1851, date du début des événements insurrectionnels, Jules Bourgoin vient alors d'avoir treize ans et on peut penser que cet épisode, auquel il ne fera jamais allusion, du moins dans ce que livrent ses papiers, ne fut pas sans influencer sur la vie

familiale et sans laisser de traces sur le jeune garçon. On peut également s'interroger sur l'intérêt montré par Jules Bourgoin pour le métier, le monde des apprentis et des artisans, qu'il affirme et développe tout au long de sa vie et de ses publications ou encore à travers des aphorismes ou des citations choisis qui souvent fustigent les relations de maître à valet. Il n'est pas impossible que tout ceci soit à mettre en lien avec l'engagement politique et social de son père.

2. Jules Bourgoin, Gisant de Guillaume, comte de Joigny, dans l'église Saint-André, Joigny.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 4.

- 4 Rien n'est connu de l'éducation ou de l'instruction reçues par le jeune Jules Bourgoin, de ses aptitudes précoces (déjà dans les mathématiques dont il écrira un jour qu'il en avait toujours eu le goût ? dans l'art du dessin où il affichera des dons sur lesquels tout le monde s'accordera ? dans la botanique, lui qui fait savoir qu'il aurait voulu être ou mathématicien ou botaniste, une science qu'il mettra en application dans le choix des végétaux les mieux adaptés au jardin qu'il se dessine derrière sa maison à Saint-Julien-du-Sault ?). Il émettra plus tard un seul regret, celui de n'avoir jamais appris ni la musique ni une langue vivante – à cette époque il ne jure que par la langue russe qu'il associe non seulement à l'œuvre littéraire mais aussi à l'action pédagogique, et sociale, de Léon Tolstoï sur son domaine de Iasnaïa-Poliana⁷. Il n'est probablement pas allé au lycée, le plus proche étant alors le lycée impérial de Sens que fréquente un autre Icaunais, son strict contemporain, à savoir le futur égyptologue Eugène Lefébure né dans le petit village de Prunoy, qu'il aura l'occasion de retrouver au Caire au sein de la Mission archéologique française dont Lefébure assurera la direction de 1881 à 1883, mais nous ne savons que peu de choses, sinon au travers de quelques documents administratifs, des relations établies entre les deux hommes. Il semble que Lefébure, moins « doctrinaire » que Maspero, ait été plus indulgent envers Bourgoin⁸.

3. Jules Bourgoïn, Décor à pans de bois sculptés, Joigny.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 4.

Années d'études à Paris

- 5 Le premier document qui vient nous renseigner sur la formation de Jules Bourgoïn est son dossier d'élève à l'École impériale et spéciale des beaux-arts à Paris qu'il intègre en 1859 dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux⁹, alors professeur de perspective tandis qu'Isidore Francœur est professeur de mathématiques. Il est probable que Jules Bourgoïn a également suivi (antérieurement ?) certains cours de l'École impériale et spéciale de dessin et de mathématiques, architecture, sculpture d'ornements et gravure sur bois pour l'application des beaux-arts à l'industrie (ancienne École gratuite de dessin ou encore Petite école), sise au 5 de la rue de l'École-de-Médecine¹⁰. C'est là que Victor Marie Charles Ruprich-Robert¹¹, qui succède à Eugène Viollet-le-Duc dans le poste, assure l'enseignement de l'histoire et de la composition de l'ornement, démontrées et dessinées au tableau, en particulier d'après la fleur, et travaille à ce qui sera la grande œuvre de sa vie, *La Flore Ornementale. Essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, publiée de 1866 à 1876, fruit de vingt ans d'enseignement de la composition de l'ornement à la Petite école. Il apporte à ses élèves quelques bases d'histoire de l'art, d'archéologie et des rudiments de botanique, puis il étudie l'ornement proprement dit sur un sujet déterminé, vase, rosace, frise, meuble, avant de passer à l'application inventive. Il y a dans les archives Bourgoïn¹² de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) plusieurs feuillets de carnets démembrés, sur un papier épais, qui, parce qu'ils s'apparentent à ceux attribués avec certitude aux années 1859-1860, peuvent être datés de cette période d'études. Ces

feuilletés couverts de dessins de compositions de fleurs très proches des dessins préparatoires de Ruprich-Robert¹³, accompagnés des noms latins des plantes et de la mention d'agrandissement, ne sont pas des copies mais peut-être des exercices de cours dispensés à la Petite école.

- 6 Les études de Jules Bourgoin à l'École des beaux-arts sont sans éclat. Son dossier¹⁴ révèle qu'admis en 2^e classe le 12 novembre 1859 sur la recommandation de Constant-Dufeux, il se présente aux jugements et obtient le 6 mai 1860 une mention en mathématiques et le 20 octobre 1860 une mention en construction de fer. C'est vraisemblablement au cours de ses années d'étude qu'il commence à couvrir de dessins des petits carnets oblongs, le plus souvent à couverture de toile bise, achetés non loin de l'École des beaux-arts, chez Guerrier-Chapron, le papetier relieur installé au 34, rue de Seine. Les croquis sont variés, très souvent réalisés d'après des édifices de Félix Duban ou d'Henri Labrousse, comme la bibliothèque Sainte-Geneviève, mais aussi d'après divers édifices médiévaux de Paris (la cathédrale Notre-Dame, l'hôtel de Cluny), de villes et villages de province (fig. 1) ou de l'Yonne (Joigny, Saint-Julien-du-Sault, Armeau, Saint-Aubin-sur-Yonne, Dixmont, etc.) (fig. 2 et 3). D'autres pages sont couvertes de schémas de fleurs à la manière de Ruprich-Robert.
- 7 Formé très brièvement à l'architecture, c'est néanmoins en tant qu'architecte qu'il figure de 1860 à 1863 dans l'*Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration: ou almanach des 500 000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*, installé à diverses adresses – en 1860, au n° 8 du passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts, une petite rue pittoresque de ce qui est encore la commune de Montmartre au-delà de l'octroi, puis à partir de l'année suivante, rue Notre-Dame-Montmartre dans le 2^e arrondissement, enfin au n° 60 puis au n° 63 de la rue Monsieur-le-Prince¹⁵. Nous ne savons rien, là non plus, d'une quelconque activité en tant qu'architecte mais il n'est pas impossible qu'il travaille au sein d'un atelier, peut-être celui de Constant-Dufeux.

Première rencontre avec l'Orient

- 8 Grâce aux archives diplomatiques¹⁶, les circonstances du premier séjour de Bourgoin en Égypte nous sont désormais bien connues. Contrairement à ce qu'écrit l'ami fidèle que fut l'architecte René Binet dans la nécrologie rédigée pour le journal *Le Temps* en date du 6 février 1908¹⁷ et dont le contenu sera plusieurs fois repris avec quelques variantes et erreurs, Bourgoin ne partit pas pour suivre l'égyptologue Auguste Mariette, mais bien pour surveiller les travaux de réfection de la maison consulaire de France à Alexandrie, résidence qui avait été construite sur les plans de l'architecte Charles Frédéric Chassériau-Duchiron¹⁸, à la demande de Ferdinand de Lesseps. Lorsque Lesseps prend son poste à Alexandrie en mars 1832, la maison consulaire se trouve dans un état de délabrement tel qu'on craint d'être écrasé par ses ruines, l'eau tombant à l'intérieur à peu près comme dans la rue. Cette situation est d'autant plus regrettable que l'ambassade se trouvant à Constantinople, les consuls ont en Égypte un rôle d'ambassadeurs. L'édification d'une maison davantage digne de la France entre dans les projets d'urbanisme du vice-roi d'Égypte Méhémet Ali qui offre tout le terrain nécessaire à la construction, situé sur la célèbre place des Consuls, à peu près au milieu du côté nord¹⁹.

4. Jules Bourgoïn, Mosquée de Gabbari, avec le port au loin, Alexandrie.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 8.

- 9 C'est à Christophe-Édouard Mauss²⁰, architecte du ministère des Affaires étrangères chargé par le gouvernement français de la restauration de l'église Sainte-Anne de Jérusalem à partir de 1862, puis en 1866 de la reconstruction de la grande coupole de la basilique du Saint-Sépulcre, que revient le chantier de restauration de la maison consulaire. Un premier devis est établi en 1862 à la suite d'un voyage effectué par Mauss en Égypte dans le but de prendre livraison du bois nécessaire aux travaux à Jérusalem. Tous les rapports insistent sur l'état pitoyable du bâtiment consulaire, en particulier à cause des terrasses trop lourdes pour les étages inférieurs et construites selon une technique pratiquée en Égypte qui mélange terre et herbes, étages qui, infiltrés par les pluies, pèsent sur les planchers dont on préconise le remplacement par des terrasses « à la vénitienne ». L'hôtel consulaire d'Alexandrie est réputé pour être une habitation ruineuse²¹.

5. Jules Bourgoïn, Rue, Alexandrie.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 8.

- 10 Les autorités concernées, conscientes de ce que l'éloignement de Mauss pourrait créer comme difficultés, décident de demander à l'architecte Simon-Claude Constant-Dufeux, qui les avait déjà conseillées, de leur indiquer le nom d'un architecte qui serait à même de venir surveiller les travaux à Alexandrie. C'est ainsi qu'est avancé le nom de Jules Bourgoïn, lequel est chargé, le 14 août 1863²², de la restauration de la maison consulaire sous la direction de Mauss qui avait déjà dressé plans et devis. Une indemnité mensuelle de 500 F lui est allouée en plus des frais de voyage. Dès lors Bourgoïn établit des devis, se charge de la réception des travaux en l'absence, de plus en plus longue, de Mauss. Le jeune architecte venu de Paris se trouve de fait seul responsable du bon fonctionnement du chantier. Toute la correspondance échangée entre les consuls et le ministère des Affaires étrangères est emplie de demandes d'augmentations de crédits, toujours insuffisants pour ce qui est plus qu'une restauration et qui s'apparente davantage à une reconstruction partielle.
- 11 Les documents d'archives font apparaître que Jules Bourgoïn doit faire face, très tôt, à des problèmes d'argent et que dès ce premier séjour au Proche-Orient, il va se lancer dans une correspondance administrative riche en demandes de remboursements, d'avances sur frais, désagréables aux autorités de Paris qui n'hésitent pas à rappeler les pratiques auxquelles il doit se plier. Dès lors, Bourgoïn développe une rhétorique « victimaire » qui se traduira, au long des années, par la pratique d'une phraséologie, pas vraiment cauteleuse mais ampoulée à défaut d'être efficace.
- 12 Ce séjour à Alexandrie est la première occasion pour Jules Bourgoïn de se confronter à l'Orient. La ville portuaire qui *a priori* n'offre pas aux Occidentaux la même séduction que Le Caire, est habituellement quittée, dès que les formalités administratives sont accomplies, sauf par les négociants attirés par le cosmopolitisme de l'endroit. Mais elle

n'est pas sans offrir encore des monuments et *spolia* qui disent la grandeur passée du lieu (fig. 4 et 5).

- 13 Les carnets de dessins que Bourgoin couvre de croquis durant ce séjour témoignent des intérêts les plus variés, caractéristiques de l'enthousiasme propre à quelqu'un qui découvre un monde alors inconnu de lui. Tout est prétexte à croquis : il n'est certes pas vraiment attiré par les paysages, les vues perspectives ou les monuments dans leur élévation ; il sacrifie toutefois à quelques rares portraits d'Européens non identifiés, à l'exception d'un portrait de Mauss endormi, d'indigènes (un serviteur ? un interprète ?), presque tous inexplicablement biffés, et à quelques scènes de petits métiers croqués rapidement. Jules Bourgoin avait connaissance de la monumentale *Description de l'Égypte* et plus particulièrement des chapitres et planches consacrés à Alexandrie et à la Basse-Égypte qui mettaient en avant certaines particularités de la cité, telles que le réemploi de *spolia* dans les arcades de mosquées ou d'églises coptes, le travail raffiné du bois visible dans les treillis, les placards à l'intérieur des demeures, les devantures de cafés, l'ingéniosité des systèmes de serrures en bois qui ont, avant lui, retenu l'attention du baron Vivant Denon et des dessinateurs de la *Description de l'Égypte*. Mais il s'intéresse aussi aux particularités qu'offrent le delta du Nil et la Basse-Égypte telles l'ornementation des proues de *dahabiehs*, ces bateaux si caractéristiques, ou encore les austères compositions de briques des façades de la ville de Rosette, ainsi que les dispositions si particulières des porches des demeures. La connaissance qu'avait Bourgoin de la monumentale publication se manifesterait également beaucoup plus tard lorsqu'il continuera à noter en marge des dessins des années 1880-1884 les coordonnées de l'index de la *Description de la ville et de la citadelle du Kaire* qui constitue la deuxième partie du tome XVIII de la *Description de l'Égypte*. Il avait également connaissance des planches de la publication de l'Allemand Friedrich Maximilian Hessemer qui séjourna en Égypte en 1829-1830²³ et s'attarda, plus que d'autres, à Alexandrie, et dont Bourgoin note les références sur deux feuillets d'un carnet des années 1863-1866.
- 14 Le travail à Alexandrie n'occupe pas tout le temps de Jules Bourgoin, même s'il n'hésite pas à écrire que sa tâche ne lui laissait que peu de loisirs. Différents carnets de dessins et les planches de son ouvrage *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux, etc. avec un texte descriptif et explicatif et le trait général de l'art arabe*, prouvent qu'il a passé beaucoup de temps au Caire sans que l'on sache dans quelles circonstances car, à ce moment-là, il ne pouvait compter sur des frais de mission payés par le ministère des Affaires étrangères. Nous ne savons rien de ses conditions de séjour au Caire, ni de ses lieux de résidence ni de ses fréquentations. Émile Prisse d'Avennes que Bourgoin rencontrera, mais dans d'autres circonstances et dans d'autres endroits²⁴, ne s'y trouve plus. D'ailleurs, à ces dates, Le Caire ne connaît plus l'extraordinaire concentration d'archéologues, écrivains, artistes, pionniers de la photographie qui s'y voyait dans les années 1840-1844²⁵.
- 15 Cependant la quantité de dessins réalisés sur place et le nombre de planches des *Arts arabes* consacrées, totalement ou partiellement, au Caire (60 sur 92) témoignent du temps passé à visiter les mosquées et autres monuments et à en relever détails, ornements.
- 16 Les sept planches illustrant des monuments de Jérusalem et de Jaffa dans ce même ouvrage, ainsi qu'un carnet de dessins réalisé en Palestine, assurent que Bourgoin a visité ces contrées. Nous sommes moins documentés sur une incursion qu'il aurait faite jusque dans l'actuelle Syrie (fig. 6). Il l'écrit néanmoins lorsqu'il est amené à solliciter

une mission à Damas en 1873 mais il n'a été trouvé aucun carnet ou dessins de monuments de Damas des années 1863-1866 qui puissent venir documenter son travail sur le patrimoine monumental de la « Perle d'Orient ». Jules Bourgoïn, parti de Paris le 14 août 1863, y revient en octobre 1866, embarquant à Alexandrie, ce qui placerait le voyage en Palestine et en Syrie non sur le chemin du retour vers la France mais antérieurement.

6. Jules Bourgoïn, Vue du monastère byzantin de Sednaya, Syrie.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 12.

- 17 Dès le 11 octobre 1866, Bourgoïn, par l'intermédiaire d'Eugène Viollet-le-Duc²⁶, sollicite une nouvelle mission qu'il juge nécessaire pour combler les manques de son ouvrage à venir pour lequel il a déjà trouvé un éditeur. Cette demande sera rejetée en raison de la situation des crédits de la direction des Beaux-Arts.

Dans la fabrique des premières publications : *Les Arts arabes et la Théorie de l'ornement*

- 18 Nous ne savons rien des moyens de subsistance de Jules Bourgoïn à partir de son retour à Paris. Il se met à travailler à l'ouvrage qui doit être la somme de ses découvertes et de son travail durant ces trois années passées au Proche-Orient, et plus particulièrement en Égypte. Un prospectus édité en 1868 par le libraire éditeur A. Morel²⁷ annonce la parution, en 40 livraisons, au rythme de cinq livraisons tous les deux ou trois mois, d'un ouvrage qui, outre le fait qu'il venait répondre à l'engouement suscité pour les arts musulmans révélés au public par l'Exposition universelle de 1867, se présentait comme une explication définitive et raisonnée, à l'aide des principes de la géométrie, des procédés de composition des arts arabes. Ce même prospectus annonçait un ouvrage composé de 100 planches in-folio, dont 44 gravées sur acier et 56 en chromolithographie. En fait, l'ouvrage définitif, portant la date de 1873, n'offrira que 92 planches dont 51 en chromolithographie et 41 gravées sur acier. On peut s'interroger sur ce qui était prévu : ne s'agissait-il pas de planches consacrées à l'art musulman de

Damas dont Bourgoin voulait compléter la documentation par la mission qu'il sollicite en 1866 ? On peut aisément imaginer que le travail de préparation de l'ouvrage a totalement absorbé l'auteur pendant de longs mois, travail rendu compliqué par la parution en livraisons mais aussi par le décès subit d'Auguste Morel en novembre 1869 qui induit une vente du fonds en mars 1870. Le catalogue de la vente mentionne, concernant *Les Arts arabes* de Bourgoin en cours de parution, l'existence de « Cinq mille deux cent quarante-quatre planches chromos, deux mille six cent quarante planches taille douce, huit mille six cent quarante feuilles de texte, neuf cent une couvertures, prisés trois mille six cent soixante »²⁸. Rien d'autre n'est connu de cette gestation. Bourgoin s'est vraisemblablement appliqué à tirer de ces nombreuses pages de carnets de quoi construire non seulement ses planches mais aussi les nombreux schémas géométriques explicatifs du *Trait général de l'art arabe*, partie essentielle à la démarche explicative voulue par l'auteur. Un travail énorme, solitaire car il ne dispose pas de moyens financiers lui permettant de faire appel à des collaborateurs. Il fait sienne la citation latine *Nulla dies sine linea* qu'il transcrit sur un de ses nombreux feuillets couverts de croquis et de notes.

- 19 Mais tout en travaillant à la publication des *Arts arabes*, Bourgoin entreprend un autre ouvrage qui découle de ce premier séjour et dans lequel il se propose d'identifier les principes fondamentaux de la composition ornementale en étendant et généralisant l'approche analytique aux autres domaines culturels et artistiques. Et pour ce, Bourgoin ressent le besoin de partir sur les traces du monde gréco-romain, et de ne pas se limiter aux œuvres d'art antique vues dans les musées. Parce qu'il sait qu'une nouvelle demande de mission ne serait pas reçue des autorités, il est probable que le périple qu'il entreprend en Italie du Sud (fig. 7) et en Grèce entre décembre 1868 et février 1869²⁹ est fait à ses frais, ce qui explique sa brièveté. Les dessins et croquis dont il couvre quatre carnets vont lui servir à composer ses planches comparatives, gravées au trait, qui font se côtoyer des motifs hétérogènes tirés de sources les plus variées. Cet ouvrage sera publié en 1873 sous le titre *Théorie de l'ornement*³⁰.
- 20 Le 12 décembre 1869, Bourgoin sollicite du ministère de l'Instruction publique une mission à Damas, arguant l'absence de publication sur cette ville³¹. Bien qu'il ait reçu un appui du ministre des Affaires étrangères, le ministère de l'Instruction publique lui avance de nouveau le manque de moyens de ses services et le fait qu'une souscription avait déjà été accordée en mai de la même année pour la publication des *Arts arabes*³².

7. Jules Bourgoïn, Le Vésuve en éruption, Naples.

Source : Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9 15.

- 21 Les années 1869-1873 sont consacrées à la rédaction et au financement de ses deux premières publications, *Les Arts arabes* (publié entre 1868 et 1873) et la *Théorie de l'ornement* (Paris, Lévy, 1873). Pour ce dernier, une souscription est demandée en 1870 au ministère de l'Instruction publique et au ministère des Affaires étrangères³³. Les moyens de subsistance de Bourgoïn durant ces années nous sont inconnus. Est-il resté à Paris pendant les tragiques événements du siège de Paris et de la Commune ou s'est-il réfugié dans l'Yonne ? Sa mère, Victoire Esclavy-Bourgoïn, décède à Joigny le 18 janvier 1872 et la part successorale qui lui revient va l'aider à financer la construction d'une demeure sur un des terrains qu'il possède à Saint-Julien-du-Sault³⁴.

Seconde mission en Orient

- 22 Dès le 13 mai 1873 Bourgoïn se lance dans la quête du financement d'un nouveau séjour en Orient (Le Caire, Jérusalem, Damas). En fait, une mission lui est bien accordée, mais à Damas en juin 1874³⁵ grâce à l'intervention d'Eugène Guillaume, directeur de l'École des beaux-arts, et d'Ernest Renan, membre de l'Institut, l'orientaliste Charles Schefer ayant la charge d'en faire le rapport.
- 23 Bourgoïn arrive à Damas peu avant le 12 septembre 1874. La mission avait été très clairement définie, plutôt archéologique puisqu'il s'agissait surtout d'achever le relevé complet de la grande mosquée des Omeyyades même si Renan avait noté que quelques maisons de Damas, derniers restes d'une splendeur qui disparaît chaque jour, devraient aussi être relevées. Et c'est cela qui attire Bourgoïn qui ne termine pas le relevé de la Grande Mosquée et qui dessine quelques autres monuments insignes de la ville, mais qui porte toute son attention aux maisons ottomanes de Damas. En outre, parce qu'il fait particulièrement froid à Damas au cours du mois de janvier 1875, il quitte brusquement la Syrie et se réfugie sous le climat plus clément du Caire, en s'accordant un séjour à Jérusalem. Cette « désertion » et d'autres inconduites, entre autres l'impayé

qu'il laisse chez sa logeuse, lui attireront les foudres du ministère. Schefer, déçu par l'attitude de Bourgoin qui refuse de se plier aux ordres donnés et qui est déjà présenté comme n'honorant pas sa parole, fera connaître l'opinion négative qu'il a de Jules Bourgoin, ce qui sera encore rappelé dans les années 1881-1884 par l'égyptologue Gaston Maspero³⁶.

- 24 Néanmoins, Bourgoin revient de Damas avec une nouvelle moisson de dessins, des antiquités qu'il a pu acquérir et qu'il propose à la vente au Caire comme en France³⁷, et quelque 200 calques d'épures utilisées par les artisans de Damas³⁸. Durant son séjour au Caire, il prend le temps de dessiner et remplir d'autres carnets, de même qu'au cours de son passage à Jérusalem qu'il visite une seconde fois.
- 25 Rentré en France en août 1875, Bourgoin rédige un rapport de sa mission dans lequel il suggère que les nombreux matériaux recueillis pendant les huit mois passés à Damas, au Caire et à Jérusalem pourraient donner lieu à trois publications : *Les Éléments de l'art arabe*, *Les Maisons de Damas* et *La Grande Mosquée de Damas*. Des trois titres, seul le premier sera publié en 1879 chez l'éditeur Firmin-Didot. L'ouvrage sur les maisons de Damas restera à l'état de table des matières dont il existe deux versions. Quant à celui consacré à la mosquée des Omeyyades, il n'en sera plus du tout question.
- 26 Ayant probablement conscience que son attitude au cours du séjour à Damas lui avait attiré des inimitiés définitives et qu'il lui serait désormais difficile de solliciter d'autres missions, Bourgoin se lance dans des demandes d'autorisation de faire des cours libres sur la théorie de l'ornement (hiver 1877/1878 à l'École des beaux-arts) mais donne aussi des leçons à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie au cours de l'année 1879. Il semble que le dessein sinon de pédagogie du moins de démonstration soit à mettre en relation à la fois avec son manque de ressources financières et avec ce talent à savoir tirer les bénéfices des expériences précédentes. C'est ainsi qu'il se présente longuement dans une lettre adressée le 10 mai 1878 au directeur de l'École nationale des beaux-arts, Eugène Guillaume, après la décision d'interruption de son cours donné aux Beaux-Arts, où il met en avant son besoin de liberté et d'indépendance pour mener à bien la besogne assez ingrate qu'il a entreprise³⁹.
- 27 De cette expérience va naître une nouvelle publication, la *Grammaire élémentaire de l'ornement* publiée chez Delagrave en 1880, qui vise un public plus large en tendant à établir des bases d'un langage graphique commun à l'ouvrier, à l'artiste et à l'amateur⁴⁰.

En Égypte de nouveau

- 28 L'année 1880 inaugure pour Jules Bourgoin une période d'activité intense, au Caire à nouveau, et on ne peut qu'être surpris de la multiplicité des tâches qui lui sont confiées, la plupart d'entre elles faisant appel à ses talents de dessinateur loués par tous. Il avait été appelé, au sein de la VI^e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, à faire partie du jury de la treizième classe consacrée aux publications modernes relatives au travail du métal. Le 12 janvier 1880, Bourgoin se voit chargé d'une mission « à l'effet d'exécuter d'après les sculptures et peintures de monuments antiques et des édifices récemment découverts une série de dessins pouvant servir de modèles à l'enseignement⁴¹. » Il part pour l'Égypte accompagné de Georges Bénédict, le futur égyptologue qui n'est encore que dessinateur. Il est également employé à dessiner d'après des pièces et œuvres conservées au musée de Boulaq pour illustrer le premier

volume de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité* de Georges Perrot et Charles Chipiez consacré à l'Égypte⁴².

- 29 C'est alors qu'il est amené à faire la rencontre du grand égyptologue Auguste Mariette pour lequel il réalise des estampages de l'intérieur de plusieurs tombeaux à Saqqara. Mais le grand moment de Bourgoïn dans les années 1880 est sa nomination en tant que sous-directeur des études orientales, poste rapidement abandonné, à la mission permanente créée sous le nom d'École française du Caire⁴³ et dirigée par Gaston Maspero. Les relations entre les deux personnages sont le plus souvent conflictuelles, Maspero accusant Bourgoïn de ne pas tenir ses engagements, de ne pas obéir aux ordres. Un examen de la correspondance tant administrative que privée de Maspero n'est guère flatteuse pour Bourgoïn, même ravalé au rang de dessinateur et de conservateur des archives graphiques de la mission, chargé de former certains membres de la mission aux arts arabes, en les faisant pénétrer dans des édifices religieux, et d'assurer aux élèves un cours de dessin et d'architecture.
- 30 Bourgoïn travaillera au sein de cette Mission archéologique française au Caire jusqu'à son retour en France en octobre 1884. Il exécutera un certain nombre de relevés, d'estampages, de calques pour Gaston Maspero, pour Eugène Lefébure, dont certains demeureront inédits, d'autres servant à l'illustration, sous forme de planches colorées, des comptes rendus des premières années de fouilles qui paraîtront dans les deux premiers volumes des *Mémoires publiés par les Membres de la Mission archéologique française au Caire*. Onze aquarelles et dessins réalisés au cours de ce séjour seront exposés dans une des vitrines conçues par l'architecte Marcel Dourgnon pour le pavillon des Missions à l'Exposition universelle de Paris en 1889⁴⁴. Bourgoïn sera également appelé à d'autres interventions, liées à sa formation d'architecte, lorsqu'il est question de trouver une autre maison pour accueillir la mission archéologique. Non seulement il visitera un certain nombre de demeures qui ne donneront pas satisfaction le plus souvent, mais il sera amené, en mai 1884, à agréer les dispositions prévues pour les appartements de la mission dans une maison donnant sur la rue de Faggala.
- 31 Toujours en Égypte, Bourgoïn sera nommé membre correspondant de l'Institut égyptien, certainement à l'initiative d'Arthur-Ali Rhoné qui en est également un des membres correspondants.
- 32 Alors qu'il se trouve au Caire, un groupe de Français au nombre desquels Arthur-Ali Rhoné, frappés par la destruction qui semble inéluctable de la ville ancienne menacée par les grands chantiers de rénovation et de modernisation, décident de mettre en place un Comité de conservation des monuments de l'art arabe⁴⁵ dont Bourgoïn aurait dû faire partie mais son nom ne figure pas dans le décret de création, ce qu'Eugène Lefébure déplore. Cet oubli sera réparé puisque Bourgoïn sera nommé par décret du Khédive le 21 janvier 1882⁴⁶. Au sein de ce groupe et de cette fonction, Bourgoïn, qui renoue avec les passions de son premier séjour au Caire, est amené à entrer dans les monuments les plus insignes comme les plus modestes, les mieux préservés comme les plus menacés et dessine, relève tout ce qu'il peut, non plus sur des carnets mais sur des feuilles libres d'un format un peu plus grand (fig. 8 et 9). Dans cette entreprise d'inventaire dessiné il est souvent accompagné de Rogers bey (Edward Thomas Rogers), de Julius Franz, d'Ambroise Baudry, d'Artin pacha qui travaillent à dresser un catalogue des monuments et édifices qui semble avoir atteint, à la fin de 1883, quelque 800 numéros.

8. Jules Bourgoïn, Madrasa-mosquée d'Uljay al-Yusufi, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0265.

- 33 Dans le même temps, Bourgoïn dit avoir été sollicité pour un autre projet qui ne vit malheureusement pas le jour mais dont des dessins originaux témoignent. Il s'agissait de la publication d'un recueil des plus beaux manuscrits enluminés arabes, persans et turcs conservés à la Bibliothèque khédiviale du Caire⁴⁷. Les 40 planches de l'ouvrage auraient été accompagnées de la traduction de Wilhelm Spitta, orientaliste allemand qui avait la fonction de directeur de la bibliothèque et que Bourgoïn, avec Lefébure, avait aidé dans la traduction en français de son recueil de *Contes arabes modernes* publié en 1883, après que Spitta bey eut été chassé d'Égypte par les Anglais en 1882. Une partie de ces illustrations, celles réalisées d'après le prestigieux manuscrit enluminé par Behzad⁴⁸, devait être utilisée pour un tirage à part destiné à accompagner la première traduction complète en français par Charles Barbier de Meynard du *Bustan* ou *Verger* du poète persan Sa'adi, publiée à Paris chez Leroux en 1880. La situation au Caire, après l'intervention anglaise en août 1882, avait rendu la situation très compliquée pour Bourgoïn qui ne s'était vu rendre son accès à la bibliothèque qu'en septembre de la même année. Bourgoïn qui avait pris des contacts avec l'éditeur parisien Firmin-Didot pour ce recueil est à même, en septembre 1882, d'évoquer un autre projet qu'il soumet au même éditeur, à savoir un ouvrage riche d'environ 400 planches gravées et en couleurs dont le titre provisoire était *Matériaux pour servir à l'histoire de l'art oriental*, ce qui laisse penser qu'il avait accumulé à cette date le matériel iconographique nécessaire.
- 34 En fait, il s'agit là de la première idée de ce qui deviendra son dernier ouvrage consacré aux arts musulmans, à savoir le *Précis de l'art arabe et matériaux pour servir à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman* publié en livraisons de 1889 à 1892.

- 35 Entre temps, et jusqu'à la fin de son ultime séjour au Caire, Bourgoin continuera à accumuler des dessins d'après les monuments de la ville ainsi que des œuvres d'art réunies au musée d'Art arabe installé tout d'abord sous les arcades de la mosquée d'al-Hakim avant de trouver un abri plus sûr dans un bâtiment construit exprès dans la cour de la mosquée.

9. Jules Bourgoin, Rue avec la mosquée de Baybars al-Gashankir, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0332.

« La route que j'ai parcourue avec un labeur si tenace... »

- 36 Une lettre du ministre de l'Instruction publique en date du 10 octobre 1884 fait savoir qu'il est mis fin aux fonctions de Bourgoin en tant que membre de la mission. Il rentre alors en France et se retire, toujours désargenté, dans sa maison de Saint-Julien-du-Sault. C'est dans cette petite ville qu'il va passer les quelque vingt-quatre ans qui lui restent à vivre sans que son activité ralentisse pour autant.
- 37 Même si Bourgoin est appelé à faire de fréquents séjours dans la capitale, son travail, rendu plus solitaire en raison de l'éloignement, devient très différent. Il n'aura plus vraiment de fonctions rémunérées sauf quelques tâches très diverses et plus courtes, souvent confiées sur la recommandation d'amis qui s'inquiètent de sa situation personnelle.
- 38 Rentré d'Égypte avec une moisson exceptionnelle de dessins, il en organise l'exploitation en poursuivant l'idée de publication d'un ouvrage sur les arts musulmans pour lequel il sollicite des subventions dès 1886 et pour lequel un rapport très favorable

est fait par Émile Boeswillwald le 1^{er} février 1887. L'ambition de l'ouvrage est déjà réduite par rapport à ce qui avait été évoqué en 1882 au Caire ; aux 400 planches gravées et en couleurs viennent se substituer 300 planches avec toujours un texte de 600 pages avec figures intercalées. La réalisation finale sera encore réduite, certes avec 300 planches, mais très peu en couleurs, un texte réduit aux légendes des planches, toute la partie historique n'ayant jamais été ni écrite ni publiée, et une parution dans le tome VII de la série des *Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire*. Le travail de mise au point des 300 planches dessinées se fait dans la solitude de sa maison à Saint-Julien-du-Sault. L'activité de dessinateur de Bourgoin est également sollicitée pour d'autres projets. Georges Perrot et Charles Chipiez font toujours appel à lui pour l'illustration d'autres volumes de leur *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, dont le tome II consacré à la Chaldée et à l'Assyrie paru en 1884 et le tome III consacré à la Phénicie et à Chypre paru en 1885. C'est surtout d'après les œuvres conservées au musée du Louvre que Bourgoin travaille. Enfin, une dernière commande lui sera passée par la Manufacture de Sèvres en janvier 1894, pour l'école d'application alors en cours d'organisation, d'« une série de grands modèles d'une étude analytique de la forme et du décor des vases des plus belles époques, depuis les temps les plus reculés⁴⁹ », 37 planches de grand format achevées en juillet-août 1894 qui n'ont pas encore été retrouvées.

- 39 Une autre de ses multiples activités consistera en des cours qu'il demande à faire à l'École des beaux-arts en 1885 puis en 1892 devant un public de plus en plus réduit, alors qu'il en refuse d'autres à la bibliothèque Forney, en des conférences qu'il sera appelé à assurer à l'École nationale des arts industriels de Roubaix en 1893 ou d'autres sur le tissage et la passementerie qu'il propose en 1904 au président de la chambre de commerce de Lyon.
- 40 Son expertise dans le domaine des arts musulmans lui vaudra d'être invité à participer à divers projets et réalisations. Toujours en lien avec l'Égypte, Jules Bourgoin est appelé en 1884 par le baron Alphonse Delort de Gléon, qui avait résidé et travaillé pendant plus de vingt ans en Égypte, pour réaliser un salon à l'ottomane dans son hôtel particulier de la rue Vézelay près du parc Monceau à Paris. Plusieurs documents, poncifs, factures subsistent qui viennent documenter l'élaboration de ce salon dont très peu d'éléments demeurent in situ mais dont Bourgoin avait eu le projet de tirer une publication intitulée *Un salon arabe à Paris*, connue par la seule table des matières. Sa participation à l'élaboration de la Rue du Caire, reconstituée grâce au financement du baron Delort de Gléon à l'Exposition universelle de 1889, n'est absolument pas documentée mais il est probable qu'il ait joué un rôle (de conseiller ?) dans cette réalisation spectaculaire⁵⁰. Mais son expertise est également convoquée lorsqu'il est appelé à faire partie du comité de l'exposition des Arts musulmans organisée au palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées en 1893, comité où il côtoie des personnalités rencontrées plusieurs années auparavant comme Charles Schefer, Ambroise Baudry, Georges Bénédict mais aussi Henri Saladin, architecte, alors membre de la commission de l'Afrique du Nord et qui sera la première personne appelée à classer le fonds Bourgoin entré dans les collections de la bibliothèque d'Art et d'archéologie créée par Jacques Doucet.
- 41 Au début des années 1890, contraint par des ennuis pécuniaires, Bourgoin est amené à proposer des œuvres graphiques à la vente.
- 42 Une première soumission sera faite auprès de la Bibliothèque nationale d'acquisition d'une grande partie des dessins à la plume préparatoires aux planches du *Précis de l'art*

arabe et matériaux pour servir à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman. Ces dessins seront présentés à la commission du 22 mars 1890 et entreront dans les collections du cabinet des Estampes⁵¹.

- 43 L'autre proposition d'acquisition sera faite, à l'initiative de Xavier Charmes qui fut longtemps un soutien de Bourgoin, auprès des Beaux-Arts. Les tractations dureront du 24 mai 1892 au 30 janvier 1893, certaines personnes émettant des doutes sur l'intérêt des dessins d'art musulman pour l'enseignement des beaux-arts, d'autres exigeant que Bourgoin les classe et les légende. Finalement, Bourgoin livrera, en plusieurs fois, quelque 1 200 dessins⁵² et croquis divers parmi lesquels les 200 copies faites à Damas d'après des épures trouvées chez des artisans. Le reste est constitué, en grande majorité, des dessins réalisés en Égypte dans les années 1880-1884 (art musulman comme art de l'Égypte ancienne) mais l'ensemble offre également d'autres dessins ou aquarelles en lien avec le premier ouvrage, les *Arts arabes* ou encore avec la mission à Damas.
- 44 Les deux dernières décennies de la vie de Jules Bourgoin sont surtout consacrées à la rédaction de ses ultimes ouvrages théoriques, toujours plus abscons, les *Études architectoniques et graphiques* publiées chez Schmid en 1899-1901⁵³ et *La Graphique. 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 dans la famille, dans l'école et dans l'atelier* publiée chez Delagrave en 1905⁵⁴.
- 45 Une fois la production scientifique arrêtée, il reste à Jules Bourgoin moins de trois ans à vivre. La maladie l'a souvent atteint au cours de ses divers séjours, aussi bien en Syrie en 1874-1875 qu'en Égypte dans les années 1880-1884. Les longs séjours dans ces pays, mais aussi la réclusion et la misère, usent l'organisme précocement.
- 46 À partir de la fin de 1889, le petit groupe de personnes qui gravite autour d'Ambroise Baudry et d'Arthur-Ali Rhoné s'inquiète de la santé de Bourgoin, de l'état d'isolement dans lequel il se trouve, lui qui paraît « plus sec et plus jaune qu'un vieux lézard de la Haute-Égypte », de sa situation qui « dépasse ce que nous savions de sa détresse et mérite un vigoureux effort de ses vieux amis ».
- 47 En effet, Bourgoin, âgé et sans fortune, que des Icaunais comme le sénateur Gustave Coste, lui aussi originaire de Saint-Julien-du-Sault, ont encore à cœur de défendre en demandant un secours auprès du ministère de l'Instruction publique, achève sa vie non pas dans la maison qu'il s'était fait construire et dont il a dû se séparer, acculé qu'il était par des dettes contractées⁵⁵, mais dans un petit appartement loué Faubourg-de-la-Croix à Saint-Julien-du-Sault.
- 48 Après sa mort survenue le 4 février 1908, un inventaire est dressé du 23 au 25 mai des biens trouvés dans son appartement⁵⁶. Si ce document fait apparaître un mobilier des plus modeste, il révèle que Bourgoin avait su se constituer une importante bibliothèque qui rassemblait des ouvrages anciens, des manuels techniques, des albums japonais, des éditions populaires comme la *Bibliothèque des Amis des Lettres, ou choix des meilleurs auteurs français* ou la *Bibliothèque utile*, des livres de cuisine et de jardinage, mais aussi un ensemble important d'ouvrages de Léon Tolstoï, écrivain qu'il idolâtrait.
- 49 Bourgoin était un grand lecteur, la quantité considérable de notes prises dans des ouvrages les plus divers, parfois particulièrement ardues, qu'il va souvent consulter à la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, le prouve⁵⁷. C'était un gourmand de formes rhétoriques, de mots, d'aphorismes, d'assonances, qui se délectait autant de la

grammaire héraldique ou du vocabulaire du blason que de celui, infiniment riche, des couleurs, mais aussi des noms de plantes ou encore de ceux donnés aux mets présentés au cours d'un banquet en 1550 tels que « marsouin contrefait, paons revêtus, gelée en pointes de diamants, gelée onnée, écus de gelée, neige en romarin, tarte angoulousée, etc.⁵⁸ ».

- 50 La vente à l'encan des biens mobiliers, de sa bibliothèque, de ses divers manuscrits et dessins, des quelques antiquités (éléments de menuiserie arabe, estampages d'après des œuvres égyptiennes) ne suffira pas à rembourser le passif de la succession grevée par de nombreuses créances et divers impayés.
- 51 Ainsi vécut et œuvra Jules Bourgoïn dont Ambroise Baudry déplorera, dans une lettre adressée le 17 mars 1906 à Arthur Rhoné, la fin d'existence subie par « cet obstiné rêveur qui jamais n'a voulu se plier aux exigences de la vie⁵⁹ ».

NOTES

1. Paris, Institut national d'histoire de l'art (désormais INHA), Arch. 67, 5.
2. Un premier survol de l'œuvre de Bourgoïn avait été fait par Mercedes VOLAIT dans la notice Bourgoïn, Jules de l'*Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig : Saur, 1996, t. 13, p. 381 ; *id.* « Bourgoïn (ou Bourgoïn-Esclavy) Jules (Joigny, Yonne, 1838 – Saint-Julien-du-Sault, Yonne, 1908), in François POUILLON (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris : Karthala, 2008, p. 141. Une autre notice biographique, plus développée mais avec un grand nombre d'inexactitudes, a été rédigée par Florence CICCOTTO pour le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bourgoin-jules.html>. Consulté le 1^{er} octobre 2017). Mercedes Volait lui a consacré tout un chapitre, « Dans la fabrique de la connaissance : Jules Bourgoïn (1838-1908), un autodidacte au travail » in *id.*, *Fous du Caire. Excentriques, architectes et amateurs en Égypte 1867-1914*, Apt : L'Archange Minotaure, 2009, p. 154-179 ; plus récemment, voir Rémi LABRUSSE, *Islamophilie : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril-4 juillet 2011), Paris : Somogy, 2011. Le double patronyme Bourgoïn-Esclavy que l'on rencontre également dans des documents d'archives, est un usage dans l'Yonne comme nous l'ont fait remarquer les membres de l'ACEJ (Association culturelle et d'Études de Joigny) que nous remercions ici.
3. Depuis plusieurs décennies, des Esclavy sont négociants en vin à Paris, rue des Fossés-Saint-Victor et au quai Saint-Bernard ; un des oncles maternels de Jules, Louis-Napoléon Esclavy (1804-avant 1887) aura une carrière de négociant et commissionnaire en vins et eaux-de-vie à Rouen, et deux de ses enfants poursuivront le négoce du vin et des spiritueux, dont un avec l'Algérie. Une généalogie a été établie par Dominique Esclavy. URL: <http://dominique.esclavy.free.fr/>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
4. Un dénombrement de la population de Joigny dressé en 1851 (Auxerre, Archives départementales de l'Yonne [désormais ADY], 7 M 2/93) donne une idée de la composition de la maison Bourgoïn-Esclavy. Outre la famille, on peut noter la présence de deux ouvriers confiseurs, d'une demoiselle de boutique et de deux domestiques.

5. Nous remercions Élisabeth Chat, secrétaire générale de l'ACEJ qui a identifié l'emplacement de cette maison sur les matrices cadastrales.
6. Voir la base de données *Poursuivis à la suite du coup d'État de décembre 1851* disponible sur <http://tristan.u-bourgogne.fr>. Consulté le 1^{er} octobre 2017. La fiche de Louis Étienne Bourgoin le décrit comme l'un des chefs du parti socialiste à Joigny, républicain ardent et convaincu qui « a donné sa parole d'honneur qu'il ne s'occuperait plus de politique, si on l'élargissait (on pouvait compter sur sa parole, note du juge de paix) ».
7. Sur Tolstoï et l'art, voir Michel AUCOUTURIER, *Tolstoï et l'art. Idées esthétiques et création artistique*, Paris : Institut d'études slaves, 2003.
8. Voir Élisabeth DAVID et Anne-Hélène PERROT, « Jules Bourgoin et l'égyptologie, une liaison orageuse », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7023>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
9. Sur l'enseignement des beaux-arts et sur Constant-Dufeux, voir Ralph GOCHE, « Dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7017>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
10. Stéphane LAURENT, *L'art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris ; Montréal (Québec) : L'Harmattan, 1998.
11. Sophie DE QUILLIER DE SAINT-PHALLE, « Ruprich-Robert, Victor (18 février 1820, Paris – 7 mai 1887, Cannes) » in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. URL: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ruprich-robert-victor.html>. Consulté le 1^{er} octobre.
12. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67.
13. Album de 176 feuillets, dessins préparatoires à l'ouvrage *Flore ornementale*, Paris (France), musée d'Orsay, sans numéro d'inventaire en ligne. URL: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
14. Le dossier d'élève de Bourgoin aux Beaux-Arts est en ligne (<http://www.purl.org/inha/agorha/002/81089>).
15. Cette adresse, un hôtel meublé qui abrita Émile Zola en 1858, est celle qui est donnée par Simon-Claude Constant-Dufeux en 1863 lorsqu'il recommande Bourgoin pour Alexandrie. Comme beaucoup de ses contemporains en butte aux problèmes d'argent, Bourgoin est amené à déménager très souvent. On ne lui connaît pas moins de dix adresses à Paris, dont celles d'hôtels et de pensions (dont la célèbre pension Laveur au 6, rue des Poitevins). Il est vrai qu'à partir de 1875 son adresse permanente se trouve à Saint-Julien-du-Sault où il s'est fait bâtir une maison.
16. La Courneuve, Archives diplomatiques, Comptabilité des Immeubles, 750SUP 1307 (Dossier Alexandrie Hôtel Consulaire Réparations 1857-1872).
17. *Le Temps*, n° 17 027 du 6 février 1908, rubrique Nécrologie : « Dans une petite ville de l'Yonne, Saint-Julien-du-Sault, vient de s'éteindre, à l'âge de soixante-seize-ans [sic], M. Jules Bourgoin qui fut un savant archéologue. Jeune architecte, il avait suivi Mariette en Égypte. Puis il s'était épris de l'art arabe, et à la mort du grand archéologue, il se consacra entièrement à l'étude des monuments de l'art arabe [...] ».
18. Le projet initial de la Maison du consulat et des négociants d'Alexandrie (calques de la façade et plans) en date du 24 avril 1832 est conservé à la chambre de commerce et d'industrie de Marseille, archives consulaires, dossier Égypte, MQ 52/31. Nous remercions Claudine Piaton de nous avoir communiqué ce document.
19. Charles MULLER, *Plan d'Alexandrie comprenant toutes ses fortifications, rues et édifices principales*, Trieste : impr. de B. Linassi, 1855 (Bibliothèque nationale de France, département des Cartes et Plans, GE D- 4853 : le consulat est mentionné dans la légende sous le n° 3). L'édifice construit par Chassériau-Duchiron, et restauré sous la direction de Jules Bourgoin, sera entièrement détruit lors du bombardement d'Alexandrie par les Anglais en juillet 1882.

20. Concernant Mauss, voir <http://www.purl.org/inha/agorha/002/78463>.
21. La reconstruction du consulat d'Alexandrie menée par Marcel Lambert (1847-1928) et Samuel Victor Erlanger (né à Alexandrie en 1890) est achevée en 1910 (Nantes, Archives diplomatiques, carton 411 – Le Caire – Ambassade).
22. La Courneuve, Archives diplomatiques, Comptabilité des Immeubles, 750SUP 1307 (Dossier Alexandrie Maison Consulaire Reconstruction 1863-1864-1865, dossier Bourgoin).
23. *Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt, gezeichnet und mit erläutern dem Texte begleitet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institute zu Frankfurt am Main. Mit 120 in Farbgedruckten Tafeln*, Berlin : bei G. Reimer, 1842. Sur F. M. Hessemer, voir Jürgen EICHENAUER et Clemens GREVE (dirs.), *Friedrich Maximilian Hessemer (1800-1860). Ein Frankfurter Baumeister in Ägypten*, Frankfurt am Main : Waldemar Kramer, 2001 ; Maryse BIDEAULT, « "Mein Fritz geht nach Aegypten !" Friedrich Maximilian Hessemer sur les traces de l'arc brisé au Caire » in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre), p. 17-40.
24. Les relations entre Jules Bourgoin et Émile Prisse d'Avennes sont très peu documentées mais certainement plus fréquentes qu'on ne le suppose. Nous savons qu'ils se sont retrouvés au sein du Congrès international sur l'enseignement du dessin et les progrès de l'art appliqué à l'industrie tenu à Paris en 1869 ; d'autre part, une mention portée au dos du billet d'entrée de Jules Bourgoin à l'Acropole d'Athènes le 15 janvier 1869 révèle que Prisse lui doit de l'argent (pour un travail de dessin effectué au Caire ?) ; enfin, il existe dans les papiers Prisse d'Avennes, conservés au département des Manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France, trois dessins inédits de Bourgoin.
25. Voir Mercedes Volait (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre).
26. « Mais ayant signalé les lacunes qu'il est nécessaire de combler, Bourgoin sent l'utilité d'un dernier voyage au Caire qu'il pourrait faire pendant l'hiver prochain et c'est pour entreprendre ce voyage qu'il sollicite une subvention de 5 à 6 000 F. » (Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales [désormais AN], F²¹ 2284-2).
27. Ce prospectus se trouve dans les papiers Prisse d'Avennes (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits occidentaux, NAF 20426, fol. 109 r^o). Sur ce libraire-éditeur parisien, et plus généralement sur l'édition de livres d'architecture à Paris au cours du XIX^e siècle, voir Béatrice BOUVIER, *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle : les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève : Droz, 2004, « Histoire et civilisation du livre » n° 27, plus spécialement p. 43-54.
28. Béatrice BOUVIER, *op. cit.* (note 27), p. 424.
29. Sur ce voyage voir Maryse BIDEAULT, « L'ordre et la forme : remarques sur les carnets de voyage de Jules Bourgoin dans le Sud de l'Italie en 1868-1869 », *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien*, n° 15-16, 2010, p. 178-188. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00564213/document>. Consulté le 1^{er} octobre 2017. *Id.*, « Petit Tour classique. Italie et Grèce (1868-1869) » in *Jules Bourgoin 1838-1908. L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris : INHA, 2012, p. 12-13 ; voir aussi Maryse BIDEAULT, « En Italie et en Grèce sur les traces de l'ornement classique », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7020>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
30. Voir Estelle THIBAUT, « Quelle théorie pour l'ornement ? Vers les fondements d'une "science architectonique" », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7032>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
31. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2).
32. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2).

33. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2) (courrier en date du 28 janvier 1870 et note sur la *Théorie de l'ornement*).
34. Cette maison est documentée par divers plans et élévations établis par Bourgoin conservés dans le fonds Bourgoin de l'INHA, Arch. 67, 1, 2 ; 67, 12, 4 ; 67, 14, 1. La maison, qui existe toujours, a été identifiée par madame Denise Billaux (1919-2015) et l'équipe de chercheurs locaux que nous tenons à remercier. Nous remercions également l'actuel propriétaire de la maison, monsieur Jean-Olivier Simonetti, de nous en avoir facilité l'accès en 2012.
35. AN, F¹⁷ 2941 (36).
36. Lettre de Gaston Maspero à Xavier Charmes en date du 20 novembre 1881 (AN, F¹⁷ 2930 (1), pièce 84). Au sujet des relations entre Bourgoin et Maspero, voir Élisabeth DAVID et Anne-Hélène PERROT, « Jules Bourgoin et l'égyptologie, une liaison orageuse », *infra*, p. 115-134.
37. Voir Maryse BIDEAULT et Bassam DAYOUB, « Une saison damascène, 1874-1875 », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7021>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
38. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941, pièce n° 21 bis.
39. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840, pièce 3386. Cette lettre est intégralement publiée dans ce volume en annexe URL: <https://inha.revues.org/7033>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
40. Estelle THIBAUT, « La Grammaire élémentaire de l'ornement (1880) », in *Jules Bourgoin 1838-1908...*, *op. cit.* (note 29), p. 24-25. Voir Estelle THIBAUT, « La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques », à consulter dans le présent ouvrage. URL: <https://inha.revues.org/7033>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
41. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2).
42. Georges PERROT et Charles CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité. I, Égypte*, Paris : Hachette, 1882. Voir Élisabeth DAVID et Anne-Hélène PERROT, « Jules Bourgoin et l'égyptologie, une liaison orageuse », *infra*, p. 115-134.
43. La mission ne prit son nom définitif d'Institut français d'archéologie orientale (IFAO) que par un décret du 18 mai 1898.
44. Lettre de Raoul de Saint-Arroman, secrétaire de la Commission des missions à l'Exposition universelle de 1889, en date du 18 avril 1899 (bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4042, fol. 16). Nous remercions Élisabeth David de nous avoir communiqué ce document.
45. Le décret de création est paru le 21 décembre 1881.
46. Jules Bourgoin a conservé une copie du décret qui se trouve aujourd'hui à l'INHA, Aut. 45, 1, 4.
47. Voir Maryse BIDEAULT, « Dessiner dans la Bibliothèque khédiviale du Caire », *infra*, p. 159-170.
48. Bibliothèque nationale du Caire, Adab Farsi 908.
49. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2124 (2).
50. Mercedes VOLAIT, « Bourgoin, architecte : la Rue du Caire (1889) », in *Jules Bourgoin 1838-1908...*, *op. cit.* (note 29), p. 12-13.
51. Deux cent sept dessins préparatoires sont reliés en trois volumes (Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Hd-77 ++-4 à Hd-77 +++-4). 82 autres dessins (dont des doubles) se trouvent dispersés sous la cote SNR -3 (Bourgoin, J.) dans le même département. Ces dessins ont été numérisés et sont désormais accessibles sur Gallica. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509003g>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
52. Ces dessins, au nombre de 989, sont toujours conservés dans les collections de l'École des beaux-arts sous les cotes EBA-7900 et EBA-7901. Ils ont été numérisés, catalogués et indexés et sont accessibles sur le site <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>.
53. Estelle THIBAUT, « Les Études architectoniques et graphiques (1899-1901), in *Jules Bourgoin 1838-1908...*, *op. cit.* (note 29), p. 44-47.

54. *ID.*, « La Graphique (1905) » et « Figures d'échiquiers » in *Jules Bourgoin 1838-1908...*, *op. cit.* (note 29), p. 44-45 et 46-47. Voir aussi Estelle THIBAUT, « La graphique, une science des figures pour l'école et l'atelier », *infra*, p. 255-280.
55. Entre autres, Bourgoin doit toujours le 23 avril 1901, et ce depuis 1880, une somme de 10 305 francs et 60 centimes au sieur Jean-Baptiste Losset, gérant de la pension Laveur à Paris (Auxerre, ADY, 4Q 3 1262, Registre de formalité. Inscription des privilèges et hypothèques, p. 48).
56. Ce document ainsi que celui de l'adjudication des lots ne se trouvent plus dans les archives de l'étude de Maître Grégoire qui a procédé aux vacations de la vente, archives qui ont été versées aux Archives départementales de l'Yonne, 3E 170/119. Toutefois madame Denise Billaux qui les avait découverts dans l'étude de Saint-Julien-du-Sault, avait fait une photocopie de l'inventaire après décès et nous l'avait communiquée. Nous lui en sommes très reconnaissants.
57. Voir le panorama des sources scientifiques consultées par Bourgoin publié en annexe de la contribution de Jenny Boucard et Christophe Eckes, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoin : cristaux, polygones et polyèdres », *infra*, p. 299-318.
58. *Mémoire pour faire un écriteau pour un banquet, 1550*, in Jean Baptiste LEGRAND D'AUSSAY, *Vie privée des Français. Depuis l'origine de la Nation jusqu'à nos jours*, Paris, 1782, tome 2, p. 292-296.
59. Lettre d'Ambroise Baudry (Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0116).

AUTEUR

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103-CNRS), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoin de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoin, de Friedrich Maximilian Hessemer, sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

Dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux

Ralph Ghoche

- ¹ En novembre 1859, Jules Bourgoïn entre à l'École des beaux-arts sur la recommandation de Simon-Claude Constant-Dufeux¹, dans l'atelier duquel il étudie l'architecture jusqu'à la fin de l'année 1860 (fig. 1). Si cette formation à l'art de bâtir s'avère très brève, divers éléments témoignent de ce passage à l'atelier et d'un intérêt premier pour l'architecture. Les calques et carnets relatifs à cette période² décrivent certains édifices réalisés par son maître, comme la façade pour l'École spéciale de dessin et de mathématiques, rue Racine à Paris, ou le tombeau de la famille Billaud au cimetière du Nord (fig. 2). D'autres esquisses s'intéressent à des parties de bâtiments réalisés par des architectes de la même génération : Henri Labrouste – la bibliothèque Sainte-Geneviève notamment – ou Félix Duban – la façade de l'École des beaux-arts ou les décors des salons du Louvre (fig. 3 et 4). Ces dessins privilégient les détails et témoignent de la sensibilité de Bourgoïn aux renouvellements que connaît la réflexion sur l'ornement sous l'influence de cette génération d'architectes. Ils révèlent l'attention qu'il porte, dans ses jeunes années, à la symbolique ornementale et à ses diverses sources, qu'elles soient historiques ou naturelles. Les développements théoriques ultérieurs de Bourgoïn délaisseront ces aspects symboliques pour s'orienter plus radicalement vers l'étude des structures formelles abstraites. Néanmoins le passage dans l'atelier de Constant-Dufeux, au contact d'une théorie architecturale aux hautes ambitions philosophiques, et ouverte à l'étude de toutes les civilisations, a indéniablement constitué une étape marquante de sa formation.

1. Tampon de l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4.

2. Jules Bourgoïn, Façade de l'École spéciale de dessin et de mathématiques, Paris, S.-Cl. Constant-Dufeux architecte.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.

3. Jules Bourgoïn, Panneaux peints décorant les portes de la salle des Sept Cheminées au Louvre, Paris, F. Duban architecte.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 5.

4. Jules Bourgoïn, Détail d'ornement de la bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, H. Labrouste architecte.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 5.

Constant-Dufeux professeur : l'atelier et la chaire de perspective

- 2 Début 1836, peu de temps après son retour de son séjour à l'Académie de France à Rome, Simon-Claude Constant-Dufeux ouvrait un atelier pour préparer les étudiants aux concours annuels de l'École des beaux-arts. Pierre Honoré Féraud, l'un des premiers élèves admis à l'atelier, rapporte que l'originalité et l'indépendance de Constant-Dufeux étaient érigées en principes pédagogiques. Les travaux des élèves, comme les projets du maître d'atelier lui-même, « portaient ce caractère de liberté³ », cherchant l'inspiration dans des civilisations préclassiques ou dans ses styles considérés comme incertains par les classiques plus orthodoxes. En effet, les projets issus de l'atelier pouvaient incorporer des éléments provenant de traditions islamiques ou du Moyen-Orient, quand d'autres utilisaient ostensiblement des nouveaux matériaux comme le métal. Plus qu'aucun autre en son temps, l'atelier de Constant-Dufeux introduisit dans la pratique des questionnements sur les frontières disciplinaires et géographiques de l'architecture et nombre de ses étudiants, parmi lesquels Jules Bourgoïn, mais aussi Victor Ruprich-Robert et Charles Chipiez, ont ensuite produit des travaux importants dans le domaine de l'ornement, de l'archéologie et de l'esthétique. Le penchant pour l'expérimentation de cet atelier, apprécié par certains, aurait été fortement dédaigné par les membres de l'Académie des beaux-arts lors des concours d'émulation. En effet, selon Féraud, l'atelier de Constant-Dufeux

tomba rapidement en disgrâce après le décès, en 1838, de Charles Percier, qui lui était favorable. L'atelier devint ainsi l'objet d'un certain ostracisme, en dépit des efforts des élèves pour combattre leur réputation de « romantiques outrés⁴ ». Malgré le sentiment partagé que le Grand Prix était hors de portée pour ses membres, l'atelier aurait rapidement acquis une grande popularité, jusqu'à devenir le quatrième atelier en terme d'effectifs, après ceux de Guillaume-Abel Blouet, Louis-Hippolyte Lebas et Henri Labrousse⁵. Le respect des élèves pour leur chef d'atelier les conduisit à organiser des dîners annuels en sa mémoire jusqu'au début du XX^e siècle. S'il est difficile d'évaluer l'estime de Bourgoïn pour son professeur en l'absence de témoignages, il semble néanmoins qu'il ait participé à ces réunions, comme en atteste un compte rendu du dîner de 1902, à l'issue duquel il aurait même été chargé de dessiner le menu du rassemblement de 1903⁶.

- 3 Parallèlement à son activité d'enseignant d'architecture, Constant-Dufeux a également marqué l'histoire de l'École des beaux-arts en y obtenant la chaire de perspective, presque une décennie après l'ouverture de l'atelier et jusqu'en 1863. Cet enseignement, que Bourgoïn a suivi, était bien plus qu'un simple cours de dessin perspectif, comme l'indiquent les nombreux commentaires dans la presse artistique. La leçon d'ouverture fut donnée en 1845, peu de temps après sa nomination. Ces leçons étaient généralement des événements, mais celle-ci fut particulièrement signifiante, non seulement parce que Constant-Dufeux était le premier de sa génération élevé à une situation académique de ce niveau mais aussi en raison de la controverse qu'avait peu auparavant suscité son projet pour le tombeau de Jules Dumont-d'Urville⁷. Les comptes rendus de la séance insistent sur l'importance de l'auditoire, incluant de nombreux jeunes gens mais aussi des architectes confirmés dont Louis-Hippolyte Lebas, Émile Gilbert (dont Constant-Dufeux avait été second inspecteur sur le projet de l'asile de Charenton à partir de 1838), Pierre-Joseph Garrez (son ami et collègue à l'Académie de France à Rome), Joseph Nicolle et Victor Baltard ; ou encore des artistes comme les frères Flandrin.
- 4 La leçon d'ouverture de Constant-Dufeux, qui rassembla les deux sections du cours, ne décû pas son auditoire. Il présenta la réunion des trois arts comme l'enjeu majeur de son enseignement. Cet intérêt apparaît récurrent dans son parcours, comme en témoigne aussi bien l'usage de la polychromie dans son projet de Chambre des députés de 1834 que la symbolique à l'œuvre dans son dessin de la médaille de la Société centrale des architectes, réunissant les trois muses surmontées de leur étoile. Il insista sur le dessin perspectif comme socle commun aux trois arts du dessin. La perspective, rappela-t-il, était le seul cours partagé. Plus encore il contesta l'idée selon laquelle chaque art demanderait sa propre approche de la perspective : « La perspective est le lien entre l'art du dessin libre et la science du dessin précis ou géométrique⁸. » Un commentaire de César Daly rapporte qu'il voulait « établir un trait d'union entre tous les artistes de son auditoire, architectes, peintres et sculpteurs⁹ ». S'adressant aux jeunes peintres, il évoqua la Renaissance pour leur rappeler l'intérêt de leurs prédécesseurs pour « le dessin mathématique » et l'architecture. Aux architectes, il conseilla l'emploi du « dessin libre » pour faciliter l'exercice de la composition architecturale. Quant aux sculpteurs, il présenta leur art comme un champ hybride, à mi-chemin entre architecture et peinture. Comme l'indiqua Féraud, « Il voulait, comme aux plus belles époques de l'art, que les architectes fussent un peu plus peintres et sculpteurs qu'ils ne sont, et que les peintres et les sculpteurs fussent un peu plus

architectes¹⁰. » Il décrit les arts réunis comme un arbre dont les rameaux seraient parcourus par une sève vivifiante, présentant ainsi la perspective, souvent perçue par les élèves comme une matière ennuyeuse, sous un jour nouveau¹¹.

- 5 Ce désir d'union des champs artistiques a également motivé l'intérêt pour l'ornement que Constant-Dufeux a transmis à ses élèves. L'analyse et la composition de l'ornement étaient comprises comme une pratique intermédiaire, commune aux trois disciplines enseignées à l'École des beaux-arts. Au milieu du siècle, l'ornement pouvait être considéré comme « l'objet d'une étude spéciale » permettant conjointement aux architectes, sculpteurs et peintres d'apprécier des « disposition de lignes [...] en dehors de toute application immédiate » : un « ornement abstrait », selon l'expression de Charles Ernest Clerget¹². Constant-Dufeux promut la pratique de l'ornement à l'École en soutenant l'instauration du prix Rougevin en 1857, une compétition annuelle de composition ornementale ouverte aux élèves de la section architecture.
- 6 Cette sensibilité à l'ornement est manifeste dès la formation de Constant-Dufeux dans l'atelier de François Debret. Plusieurs de ses dessins pour les concours démontrent un penchant pour l'ornementation pompéienne. L'intérêt pour ces décors polychromes, aux fines colonnes et aux élégantes arabesques, avait sa source dans l'œuvre de Charles Percier, l'ancien maître d'atelier de Debret. Si Percier devint une sorte de mentor pour le jeune Constant-Dufeux dont il soutint le projet de lazaret pour le Grand Prix en 1829 et qu'il encouragea toute sa vie, c'est peut-être en raison de la similarité de leurs parcours, puisque les deux architectes provenaient de milieux modestes et avaient commencé leurs études à l'École gratuite de dessin de Paris.
- 7 Constant-Dufeux reconnaissait le rôle pédagogique du dessin d'ornement. Alors qu'il était pensionnaire à l'Académie de France à Rome, il réalisa de nombreuses aquarelles décrivant des motifs ornementaux, comme les mosaïques du tombeau d'Adrien V à Viterbe (fig. 6). Ces planches, rassemblant des fragments antiques et des motifs décoratifs, servaient de support d'exercice dans l'atelier¹³ ; on en trouve des copies dans le fonds d'archives de Victor Ruprich-Robert au musée d'Orsay¹⁴ (fig. 5) mais aussi dans les carnets de Bourgoïn¹⁵. Dans une logique similaire, son intervention sur les bâtiments de l'École de dessin dans les années 1840 inclut de petits fragments décoratifs récupérés dans les collections de l'établissement. Certains sont appliqués, d'autres directement incorporés dans les murs, piliers et corniches, envisagés comme des outils didactiques pour encourager le dessin en dehors des heures de classe (fig. 7).

5. Simon-Claude Constant-Dufaux, *Musée des Études*. Pâtes en verre pour décoration en incrustations trouvées à Pompéi.

Source : Paris (France), musée d'Orsay, ARO 1985 204.

6. Victor Ruprich-Robert, *Mosaïques du tombeau d'Adrien V, Viterbe*.

Source : Paris (France), musée d'Orsay, ARO 1985 207.

7. Détail ornemental de l'École spéciale de dessin et de mathématiques.

La liberté en art

- 8 Constant-Dufeux utilisait également la chaire de perspective comme une tribune pour diffuser sa conception de l'histoire. Selon Adolphe Lance, son approche introduisit des compléments non négligeables aux enseignements historiques dispensés à l'École des beaux-arts, notamment en étudiant le gothique¹⁶. L'intérêt de l'architecte pour la période favorisa son amitié avec Eugène Viollet-le-Duc. Le soutien de ce dernier permit à des élèves de l'atelier d'accéder à diverses opportunités : la nomination de Ruprich-Robert comme suppléant de Viollet-le-Duc pour le cours d'histoire et de composition de l'ornement à la petite École de dessin de Paris, ou celle de Féraud comme architecte diocésain d'Alger. L'attention que Viollet-le-Duc porte aux productions des élèves de cet atelier est également manifeste dans sa préface aux *Arts arabes* de Bourgoin.
- 9 L'enseignement de Constant-Dufeux est emblématique du rôle déterminant de l'histoire pour les architectes du XIX^e siècle. Un ensemble de notes provenant de cet atelier a récemment fait surface et documente son enseignement. Ces notes assez succinctes¹⁷, dont on peut imaginer qu'elles transcrivaient des commentaires épars sur différents thèmes, ont été rassemblées par Paul-Henri-Eugène Marchandier, qui avait rejoint l'atelier officiel de Constant-Dufeux en 1864. Elles montrent comment les connaissances glanées lors de ses études archéologiques en Italie au début des années 1830 ont connu une maturation, aboutissant à une compréhension plus complète de la trajectoire historique de l'architecture. Comme dans l'enseignement qu'il avait reçu de Jean-Nicolas Huyot, son développement commençait en Égypte pour aboutir aux temps présents. De plus, Constant-Dufeux prenait en considération les œuvres de civilisations

qui avaient fasciné la génération des pensionnaires dans les années 1820 et 1830 : celles des Étrusques, celles des premiers temps chrétiens (qu'il appelait l'époque « latine »), celles des Byzantins et l'architecture romane. Encore au-delà, le professeur évoquait des civilisations bien plus rarement mentionnées dans le contexte des études architecturales en France, comme les « Hindous », les Assyriens ou les Perses.

- 10 Parallèlement aux leçons improvisées dans l'atelier, Constant-Dufeux introduisit l'enseignement de l'histoire dans son cours de perspective à l'École des beaux-arts, comme le montrent les programmes des concours organisés deux fois par an. Entre le premier en mars 1845, et le dernier en avril 1863, avant la fin de la chaire, les sujets couvrirent des édifices de civilisations lointaines comme la Perse (le tombeau de Cyrus à Ispahan) ou l'Égypte (le petit temple d'El-Kab), mais aussi des monuments plus proches comme le Pont-Neuf à côté de l'École ou le pont Flavien sur la Touloubre à Saint-Chamas, dont on retrouve l'énoncé dans les papiers de Bourgoïn bien qu'il ait été donné en 1850¹⁸ (fig. 8). Les sujets incluaient de brefs exposés historiques sur le monument proposé, accompagnant par exemple le monument choragique de Lysicrate d'une description par James Stuart et Nicholas Revett. Ce cours de perspective couvrait donc un panorama bien plus complet que l'enseignement sélectif de l'histoire tel qu'il était dispensé à l'École. L'intention était de présenter la perspective non pas comme un outil de dessin spécialisé, mais plutôt comme l'un des moyens d'atteindre une compréhension unifiée de l'architecture, de ses formes, de ses traditions et de sa diversité.

8. Sujet du concours de perspective donné en 1850 par Simon-Claude Constant-Dufeux.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.

- 11 S'il soutenait ainsi une approche extensive de l'histoire, Constant-Dufeux n'en combattait pas moins un usage littéral des formes historiques. Dès la fin des années 1830, il tenta de développer une troisième voie, alternative à l'opposition entre le classicisme rigide de l'Académie et l'engouement pour le gothique représenté par Adolphe-Napoléon Didron, Jean-Baptiste Lassus et Viollet-le-Duc. L'importance que Constant-Dufeux accordait à la créativité individuelle et son insistant rappel aux étudiants – tirer les leçons du passé sans le copier directement – trouvèrent des échos dans les pages de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* au travers desquelles César Daly défendait la « liberté dans l'art¹⁹ ». Les réflexions de Daly, comme celles d'autres architectes de cette génération, étaient alimentées par les philosophies sociales de la première moitié du siècle. Daly adhérait à une vision de l'histoire selon laquelle la voie la plus efficace pour faire éclore une nouvelle architecture était d'explorer une grande variété de styles. Ce désordre temporaire était nécessaire à l'émergence d'un style futur, cohérent et unifié.

« L'Art Nouveau »

- 12 Un discours public, prononcé par Ludovic Vitet en faveur « de la liberté en art²⁰ », fit figure de manifeste pour une nouvelle vision de l'usage des références historiques. Ce discours, cité par Constant-Dufeux lors de sa troisième leçon d'ouverture en 1847, fut également publié dans la *Revue générale de l'architecture* la même année, accompagné d'un commentaire de Daly. Cette contribution fut bientôt illustrée par Victor Ruprich-Robert²¹ (fig. 9). La caricature, intitulée « Respect pour le passé, liberté dans le présent, foi dans l'avenir », mettait en scène trois groupes clairement différenciés : les classiques, les gothiques et « l'art nouveau ». Les deux premiers étaient représentés par une horde aux yeux bandés avançant péniblement sur une pente accidentée, jonchée de décombres. Au fond figuraient des silhouettes d'édifices antiques et gothiques avec l'injonction « ne pas copier, mais imiter ». À la droite de ces « artistes d'outre-tombe », sur un terrain plat et dégagé, Ruprich-Robert avait reproduit le dessin de Constant-Dufeux pour la médaille de la Société centrale des architectes, en installant désormais sa muse, avec ses attributs, sur une locomotive dont les roues portent les trois mots : « le beau, le vrai, l'utile ».

9. Victor Ruprich-Robert, « L'architecture contemporaine », pl. 18 du vol. 8 de la *Revue générale de l'architecture*, 1849.

Source : *Revue générale de l'architecture*, 1849.

- 13 Le contraste entre les deux parties de l'image ne pouvait être plus fort. Au croissant de lune surmontant la misérable scène de gauche répondait un soleil rayonnant sur la droite, vers lequel le train du « Progrès » se dirige. Le chemin de fer s'appuyait sur des strates géologiques qui portaient les noms des civilisations que Daly, Constant-Dufeux et Ruprich-Robert supposaient fondamentales pour le développement futur de l'architecture. Ces riches couches alluviales semblaient vouloir indiquer que l'art nouveau pouvait trouver ses assises sur une grande variété d'époques et de styles, non seulement sur l'influence coutumière d'Athènes et de Rome, mais aussi sur l'Égypte, la Perse, l'Inde, les Pélasges, la Gaule, Byzance, les jeunes Amériques et sur bien d'autres cultures situées hors du cadre des références académiques. La caricature fait écho à la question évoquée par Daly dans son article : « Comment former la langue artistique de notre temps avec quelques-unes des lettres seulement qui doivent composer son alphabet²² ? »
- 14 Ce dessin est emblématique de la foi dans le progrès que partageaient Daly, Constant-Dufeux et Ruprich-Robert. Ils envisageaient l'architecture comme fluide et non figée, susceptible d'innovations que ceux qu'ils considéraient comme la vieille garde n'auraient pu accepter. La caricature exprimait également le processus exploratoire par lequel les architectes imaginaient l'avenir de leur discipline. Constant-Dufeux concédait que « certes, en procédant ainsi, nous ne savons pas au juste où nous allons ». Mais cette manière de différer les objectifs et de suspendre les choix stylistiques était constitutive de sa méthode : « C'est précisément ce qu'il y a de bien dans ce système qui nous conduit à la recherche de l'inconnu, nous entrevoyons le but, mais nous ignorons quelle sera la topographie du lieu vers lequel nous nous dirigeons²³. »
- 15 Le rejet d'un style uniforme ne signifiait pas l'élimination de l'histoire ou des formes historiques ; ni n'impliquait de renoncer à l'unité formelle en architecture. Cela suggérait plutôt une nouvelle acception de l'histoire comme un processus évolutif, invitant les architectes à identifier la persistance de certaines idées fondamentales (ce qu'il nommait « le fond ») indépendamment des changements dans les formes. Tout en invoquant le pluralisme, Constant-Dufeux insistait également sur la nécessité de sélectionner judicieusement les sources en fonction de son interprétation de la trajectoire historique. « On le voit, M. Constant-Dufeux est éclectique. Il veut que la

pensée de l'artiste reste libre, afin que le goût propre de celui-ci puisse se manifester librement et choisir²⁴ », soulignait Adolphe Lance, tout en s'interrogeant sur la capacité de l'élève inexpérimenté à saisir le « fond » au-delà de la séduction des « formes ».

- 16 La dette de Constant-Dufaux envers Victor Cousin était indéniable. Le philosophe avait présenté sa théorie de l'« éclectisme » comme une méthode plus que comme une doctrine, dans la mesure où elle demandait une démarche active face à l'histoire. L'éclectisme philosophique consistait à confronter des points de vue divergents pour en dégager les fondements communs. L'approche de l'histoire défendue par Constant-Dufaux, à l'image de la démarche philosophique de Cousin, mettait en exergue la quête d'un plan supérieur sur lequel des formes apparemment discordantes pouvaient se réconcilier. L'union entre des positions contradictoires n'était pas envisagée comme une trêve des hostilités, mais comme « des luttes pacifiques » dont le but ultime était l'amélioration de la discipline, « avec la beauté et la grandeur comme point de mire²⁵ ». Prosper Mérimée décrivait cette approche comme « un éclectisme réfléchi²⁶ ».
- 17 Cependant, cette approche pluraliste ne constituait pas une fin en soi, mais plutôt une stratégie pour stimuler des tentatives architecturales inédites. La reconfiguration des références historiques visait la réalisation d'une unité nouvelle, alternative à l'uniformité de style, parfois sectaire, prônée par certains de ses contemporains. L'arrière-plan de pensée utopiste dont cette génération était empreinte conférait à cette unité un caractère assez insaisissable et orienté vers le futur.

Doctrine et diagramme

- 18 Partiellement liée au fait qu'il construisit peu pendant sa carrière, la description de Constant-Dufaux comme à la fois visionnaire et fantaisiste fut difficile à ébranler. Comme le fit remarquer Féraud, sa réputation de « penseur » et l'impression que « son esprit travaillait plus que sa main » trouvait son origine dans ses années d'études à Rome, quand ses collègues pensionnaires, en le voyant plongé dans ses pensées, observaient en plaisantant qu'il « travaillait de tête²⁷ ».
- 19 De manière plus approfondie, Adolphe Lance tenta de restituer le système doctrinal de Constant-Dufaux. Lance regrettait que l'architecte fut plus rhétoricien que constructeur, et que ses doctrines relèvent plus de la philosophie que de l'art, faisant observer en conclusion que les architectes doivent construire « non seulement avec des idées, mais avec des pierres²⁸ ».
- 20 Le style énigmatique de Constant-Dufaux fut le sujet d'une caricature par Victor Ruprich-Robert²⁹ (fig. 10). Elle dépeint une longue procession de disciples, vêtus de costumes variés et venus rendre hommage à la statue de l'architecte. Parmi ceux-ci, on peut reconnaître certains élèves dont Ruprich-Robert lui-même, des épaules duquel sortent des rameaux ornementaux, et vraisemblablement Jules Bourgoin – assis sur un dromadaire sur fond de pyramide, une cigarette entre les doigts, dans ce qui est l'une des rares images nous décrivant le théoricien de l'ornement (fig. 10b). Des collègues architectes prestigieux seraient également présents : Viollet-le-Duc, placé au premier rang, le compas à la main, mais aussi Henri Labrouste et Félix Duban. Le buste de Constant-Dufaux est juché sur un piédestal monumental, ses bras disposés en avant comme une sorte de sphinx des temps modernes. Soulignant l'inclination de l'architecte pour l'imagerie symbolique, sur la base sont gravées plusieurs figures dont une étoile et un calice, un feu de bois et un plan de son Grand Prix de Rome. Entre ces

figures est inscrit « *Ratiocinatio* ». « C'était son mot », indiquait Féraud dans sa nécrologie, ajoutant que, indépendamment de la grande diversité des approches développées à l'atelier, Constant-Dufeux répétait inlassablement aux étudiants que « leur base était la raison³⁰ ».

10. Victor Ruprich-Robert, Caricature de l'atelier Constant-Dufeux.

Source : Paris (France), musée d'Orsay, ARO 1981 870.

10b. Victor Ruprich-Robert, détail de la Caricature de l'atelier Constant-Dufeux.

- 21 Le désir tenace d'unifier les éléments contraires ou divergents de la discipline est particulièrement lisible dans un petit diagramme compact que l'architecte avait inclus dans une lettre à Adolphe Lance, datée du mars 1857³¹. Bien que perdu, ce diagramme est très précisément décrit dans l'hommage nécrologique de Lance à l'architecte. Il est constitué de deux cercles concentriques autour du mot « art » (fig. 11). À l'intérieur du plus petit des deux cercles sont disposés en triangle trois groupes de mots : « artiste, aimer, sentir » ; « savant, savoir, connaître », « philosophe, juger, choisir » et, dans l'espace compris entre les deux cercles, un autre ensemble : « associer, lier, harmonier ».

11. Reconstitution de la « Trilogie » de Simon-Claude Constant-Dufeux d'après la description d'Adolphe Lance (dessin de R. Ghoche).

Source : dessin de R. Ghoche.

- 22 La prééminence du terme central met en exergue l'unité des trois arts sur laquelle Constant-Dufeux insistait dans ses leçons à l'École, évoquant également le rôle de l'architecture comme « art-mère ». Comme il l'avait expliqué quelques années auparavant dans son mémoire explicatif accompagnant le projet pour la médaille de la Société centrale des architectes, l'art devait être la préoccupation primordiale de l'architecture, sa visée principale : « À ce mot art, je m'arrête, car ce mot seul renferme tout le programme, il doit dominer toute la question³² ».
- 23 Après analyse, le diagramme suggère un réseau complexe de relations et de distinctions entre les termes. Les premiers mots de chaque groupe représentent les trois traditions disciplinaires nécessaires pour la pratique architecturale : l'architecte doit à la fois être un artiste, un scientifique et un philosophe. Les deuxièmes termes qualifient les différents types de relations que l'architecte entretient avec l'objet de son travail : aimer, savoir, juger. Les troisièmes correspondent aux facultés que doit posséder l'architecte : sentir, connaître, choisir.
- 24 Le diagramme propose d'évaluer l'architecture à partir de critères nettement plus abstraits et philosophiques que ceux auxquels les architectes du milieu du siècle étaient habitués. Contrairement aux Allemands, les Français n'avaient à l'époque pas encore véritablement élaboré un domaine esthétique, au sens philosophique du terme. Daly lui-même avait pointé cette lacune dans son compte rendu de la deuxième leçon d'ouverture du cours de perspective : « jamais plus qu'aujourd'hui on n'eut besoin d'une théorie fixe pour régulariser sa marche incertaine³³ ». À ce moment précoce de la carrière de Constant-Dufeux, Daly semblait insatisfait par les considérations philosophiques du professeur, expliquant que ses « idées abstraites » devaient « être

méditées mûrement » et lui suggérant vivement d'explicitier par écrit ses idées³⁴. Si on en croit le catalogue de la vente après décès de la bibliothèque de Constant-Dufeux, il aurait pu suivre le conseil de Daly puisqu'on y trouve mentionné un *Cours de perspective, professé à l'École des Beaux-Arts, par M. Constant-Dufeux*³⁵. Au milieu des années 1850, la doctrine avait gagné en maturité et s'était diffusée par le biais de ses leçons. Son diagramme, qu'il nommait sa « Trilogie », date de cette période. Certains de ses élèves recevaient sans doute ces réflexions avec perplexité, mais d'autres, dont Bourgoïn, ont pu être sensibles à une approche ouverte à des considérations philosophiques.

- 25 L'arrangement tripartite évoque indubitablement la philosophie de Victor Cousin mais surtout celle de Félicité de Lamennais³⁶. Chacun des trois ensembles de mots dérive des trois qualités cousiniennes « le vrai, le beau, le bien », ce dernier terme étant, chez Constant-Dufeux comme chez Lamennais, remplacé par « l'utile »³⁷. Comme le professeur le répétait à ses élèves, « le but suprême de l'art » était de faire fusionner ces trois critères³⁸. Une véritable œuvre d'architecture, en d'autres termes, était le produit combiné de la sensibilité intuitive, du raisonnement scientifique et du jugement philosophique. Selon son schéma, l'architecture était une discipline composite, requérant des aptitudes empruntées aux autres disciplines, et le rôle spécifique de l'architecte résidait alors dans sa capacité à « lier, associer, harmoniser », selon les trois termes inscrits en périphérie du diagramme.
- 26 Le premier de ces termes suggère que l'un des enjeux de l'architecture réside dans sa capacité à unifier les éléments variés qui constituent sa composition matérielle. Mais bien au-delà, il nous ramène à l'idée de « cimentation » que Constant-Dufeux avait voulu symboliser dans le dessin pour la médaille de la Société centrale des architectes, dont Bourgoïn donne un agrandissement très précis³⁹ (fig. 12). L'architecture y est représentée sous la figure d'une muse évoquant le mythe de la déesse phrygienne Cybèle à la tête tourelée. L'archéologue Charles Lenormant avait, en 1836, proposé une interprétation captivante de ce mythe, identifiant dans la religion de Cybèle un thème rassemblant des cultes locaux développés de manière éparses en Asie Mineure, en Grèce, dans la péninsule italienne ou encore en Gaule⁴⁰. Selon lui, le thème connectait si puissamment les croyances anciennes qu'il ressemblait à du « ciment romain uni à la pierre », à tel point qu'on « briserait plutôt la pierre qu'on en séparerait le ciment », suggérant que l'immense variété de cultes ancestraux pouvait être ramenée à « un certain nombre de propositions abstraites ». Si cette interprétation rencontrait aisément l'intérêt que la génération de Constant-Dufeux portait aux origines préclassiques et aux mythes primitifs⁴¹, elle résonnait également avec sa quête de principes fondamentaux capables d'unifier les cultures architecturales au-delà de leurs apparentes divergences. La médaille de la Société centrale déplace ainsi l'interprétation unifiante du mythe de Cybèle vers le domaine architectural puisqu'en couronnant la muse d'un ensemble d'édifices – un temple grec, une basilique des premiers temps chrétiens et une église gothique –, elle suggère l'existence d'une communauté d'origine engendrant des traditions variées.

12. Jules Bourgoïn, Médaille de la Société centrale des architectes conçue par Simon-Claude Constant-Dufeux.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 5.

- 27 Le commentaire d'Adolphe Lance sur la doctrine de Constant-Dufeux est partagé entre l'admiration et le dédain. Il lui reprochait son langage hermétique, ressemblant « à ces devises énigmatiques du temps passé [qui] n'avaient de sens que pour ceux à qui elles appartenaient⁴² ». Fort heureusement, son imagination était retenue « par les attaches de l'école » qui l'empêchait de rester « très-loin dans le pays de l'impossible⁴³ ». L'analyse devient sévère lorsqu'elle suggère que le faible succès qu'a rencontré l'architecte était moins lié à l'hostilité du gouvernement à son égard qu'à ses propres défauts et à son désir obsessionnel de « subordonner le sens et l'expérience à la raison et aux idées ». Le diagramme était, selon Lance, emblématique des travers de l'architecte : « on regrettait d'autant plus que ce petit grain qu'il appelait sa Trilogie ait pu pénétrer, par je ne sais quelle fissure, dans son cerveau⁴⁴. »
- 28 La doctrine exprimée par la Trilogie était pourtant parfaitement cohérente avec le travail et l'enseignement de l'architecte. À la différence de la plupart de ses compatriotes partis à Rome, Constant-Dufeux a esquissé une approche originale de l'architecture, réconciliant les aspects divergents de la discipline, qu'ils soient scientifiques, esthétiques ou relatifs à l'utilité sociale.

Bourgoïn, élève de Constant-Dufeux

- 29 Ces éléments permettent de mieux situer l'environnement intellectuel dans lequel Bourgoïn effectua sa formation. Même s'il s'en détachera bientôt pour une approche « abstraite » de l'ornement, sa sensibilité initiale au symbolisme élaboré par le

professeur se reflète dans un ensemble de dessins en relation étroite avec les théories de celui-ci. Il en est ainsi de son étude de la médaille de la Société centrale mais aussi du jeton de présence qui en est la version simplifiée. Dans les carnets de Bourgoin figurent un dessin de ce jeton tel qu'il fut réalisé par Henri Labrouste mais aussi des variantes qui pourraient correspondre à un projet imaginé par Constant-Dufeux, encadrant la figure féminine tourelée d'une fleur, d'un épi, d'un compas et de la devise « le beau le bon l'utile⁴⁵ » (fig. 13 et 14). Les papiers de Bourgoin comprennent également des études qui correspondent aux insignes que son chef d'atelier étudie, en 1860, pour orner les costumes des enseignants de l'École, où se retrouve la symbolique des trois étoiles représentant les arts⁴⁶ (fig. 15).

13. Jules Bourgoin, Jeton de présence de la Société centrale des architectes conçu par H. Labrouste.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 16.

14. Jules Bourgoin, Autre version du jeton de présence.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 16.

15. Jules Bourgoin, Projet d'insigne du professorat à l'École des beaux-arts.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.

- 30 Il est surtout tentant de voir dans la radicale ouverture des références proposées par Constant-Dufeux, bien au-delà du cadre académique, une préparation à la réception des traditions orientales que Bourgoin allait découvrir quelques années plus tard. Son itinéraire italien et sicilien, lors du voyage qu'il entreprendra en 1868-1869, pourrait également être redevable des modèles évoqués par le professeur (fig. 16). L'atelier de Constant-Dufeux apparaît de fait comme un véritable creuset de la réflexion sur les arts dits mineurs, où se formeront également, au voisinage de la *Flore ornementale* de Ruprich-Robert, Léopold Camille Cernesson, futur auteur en 1877 d'une *Grammaire élémentaire du dessin* et Charles Chipiez. Ils explorent des conceptions plurielles de l'ornement entre art, philosophie, géométrie, sciences de la nature, du langage ou de l'histoire, dont l'analyse formelle menée par Bourgoin constitue le versant le plus rigoureux.

16. Jules Bourgoin, Mosaïques d'Italie, planche pour un projet inédit de *Revue de l'ornement*.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0348.

- 31 Le détour par l'Orient installera néanmoins Bourgoin dans un pessimisme culturel très différent de la foi progressiste qui animait la génération précédente. Mais s'il faut identifier les connivences qui lient Bourgoin à son professeur d'atelier, on retiendra indéniablement le penchant, jusqu'à l'hermétisme, pour la spéculation philosophique et scientifique, et la recherche obstinée du « fond » au-delà de la « forme ».

NOTES

1. Ce chapitre est basé sur une partie de ma thèse doctorale : Ralph GHOCHE, *The Symbolic, the Lithic and the Litteral: Simon-Claude Constant-Dufeux and Mid-Century Architectural Eclecticism*, PhD, NYC, Columbia University, NY, 2014. Merci à Estelle Thibault d'avoir traduit et adapté ce texte.
2. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 1 à 67, 9, 6 et 67, 9, 16.
3. Pierre-Honoré FÉRAUD, « Constant-Dufeux », *Revue générale de l'architecture*, vol. 24, 1872, col. 81-91, 132-137, 177-182, 251-255.
4. *Ibid.*, col. 133-134.
5. César DALY, « École des Beaux-Arts. Note statistique sur la section d'architecture », *Revue générale de l'architecture*, vol. 10, 1852, col. 301-303.

6. « Atelier Constant-Dufeux. 56^e dîner annuel : 3 février 1902 », *La Construction moderne*, 15 février 1902, p. 236.
7. Sous la plume d'André-Hippolyte Delaunay dans le *Journal des artistes*, en novembre 1844.
8. ANONYME, « Cours de perspective de Constant-Dufeux », *L'Artiste*, 1845, p. 141.
9. César DALY, « École des Beaux-Arts (Paris) », *Revue générale de l'architecture*, vol. 7, 1847, col. 408.
10. Pierre-Honoré FÉRAUD, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), col. 177.
11. César DALY, « École des Beaux-Arts (Paris) », *op. cit.* (note 9), col. 409.
12. Charles Ernest CLERGET, « Lettre sur l'ornement », *Revue générale de l'architecture*, vol. 2, 1841, col. 212.
13. Pierre-Honoré FÉRAUD, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), p. 177. Certaines de ces planches sont conservées dans le fonds Victor Ruprich-Robert au musée d'Orsay, d'autres dans un recueil de la bibliothèque du Getty Research Institute de Los Angeles, d'autres sont reproduites dans le recueil autographié constitué par ses élèves après son décès : Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, *Croquis, études, relevés, édifices projetés ou exécutés*, Paris : Impr. A. Jailly, 1872-1875.
14. Victor RUPRICH-ROBERT, « Viterbe, détails de mosaïques du Tombeau d'Adrien V », 1841, copie d'après Constant-Dufeux, Paris, musée d'Orsay, ARO 1985 207.
15. Par exemple le carnet 27 conservé à Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 1.
16. Adolphe LANCE, « École Impériale des Beaux-Arts. Cours de M. Constant-Dufeux », *Encyclopédie d'architecture et des arts qui s'y rattachent*, 1857, p. 17-18.
17. Je remercie Martin Bressani de m'avoir fourni des reproductions de ces documents, incommunicables ces dernières années. Ces notes sont datées du 28 octobre 1872. Paul-Henri Eugène MARCHANDIER, « Lettre à Viollet-le-Duc », Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Fonds Viollet-le-Duc, papiers privés, Correspondance, rapports, etc. 1872-1875, volume 11.
18. Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, sujet du concours de perspective (section peinture) donné en 1850, « Pont antique de St Chamas ». Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.
19. Marc SABOYA, *Presse et architecture au XIX^e siècle : César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris : Picard, 1991 ; Ann Lorenz VAN ZANTEN, « Form and Society : César Daly and the Revue générale de l'architecture », *Oppositions*, n° 8, 1977, p. 135-145.
20. César DALY, « À Vitet. De la liberté dans l'art » et Ludovic VITET, « Discours de M. Ludovic Vitet », *Revue générale de l'architecture*, vol. 7, 1847, col. 392-407.
21. César DALY, « L'art contemporain », *Revue générale de l'architecture*, vol. 8, 1849, col. 164-166, pl. 18.
22. César DALY « De la liberté dans l'art », *op. cit.* (note 20), col. 397.
23. Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, « Grand prix de l'Institut », *Revue générale de l'architecture*, vol. 7, 1847, col. 298.
24. Adolphe LANCE, « École impériale des beaux-arts. Cours de M. Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 16), p. 17-19.
25. André-Hippolyte DELAUNAY, « Cours de M. Constant-Dufeux à l'École des Beaux-Arts », *Journal des artistes*, 21^e année, 24^e livraison, 1847, p. 196.
26. Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX et Prosper MÉRIMÉE, « Discours prononcé par M. Constant-Dufeux à l'inauguration du monument de Dumont d'Urville », *Revue générale de l'architecture*, vol. 8, 1849, col. 447.
27. Pierre-Honoré FÉRAUD, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), col. 87.
28. Adolphe LANCE, « Constant-Dufeux », *Dictionnaire des architectes français*, vol. 1, Paris : V^{ve} A. Morel, 1872, p. 156.

29. Paris (France), musée d'Orsay, Fonds Ruprich-Robert, ARO 1981 870.
30. Pierre-Honoré FÉRAUD, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), col. 133.
31. Adolphe LANCE, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), p. 157.
32. Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, « Société centrale des architectes. Mémoire explicatif. Projet de médaille et de jeton présenté par M. Constant-Dufeux », Paris, Académie d'architecture, Fonds Henri Labrousse, boîte 3/2.
33. César DALY, « École Royale des Beaux-Arts de Paris. Ouverture des cours de M. Blouet, professeur de théorie d'architecture et de M. Constant-Dufeux, professeur de perspective », *Revue générale de l'architecture*, vol. 6, 1845-46, col. 518.
34. *Ibid.*, col. 522.
35. Hôtel des commissaires-priseurs, *Vente après décès de M. Constant-Dufeux de livres d'architecture*, Paris : Delaroque Aîné, 1871. L'ouvrage y est identifié ainsi : *Cours de perspective, professé à l'École des Beaux-Arts, par M. Constant-Dufeux*, 1 vol. in-fol., demi-reliure, 1846. Ce volume – probablement manuscrit – n'a pour l'instant pas été retrouvé.
36. Félicité DE LAMMENAI, *Esquisse d'une philosophie*, Paris : Pagnerre, 1840, notamment t. 3, Livre 8, « De l'art », p. 125-138.
37. Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, « Société centrale des architectes. Mémoire explicatif... », *op. cit.* (note 32). Voir Ralph GHOCHE, *The Symbolic, the Lithic and the Litteral...*, *op. cit.* (note 1), chapitre 3.
38. César DALY, « Enseignement à l'École des Beaux-Arts », *Revue générale de l'architecture*, vol. 14, 1856, col. 386.
39. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 5.
40. Charles LENORMANT, « Études de la religion phrygienne de Cybèle », *Nouvelles annales publiées par la section française de l'Institut archéologique*, t. 1, 1836, p. 215-272.
41. Martin BRESSANI, « Le discours sur le mythe dans la pensée architecturale romantique en France », in Centre d'études foréziennes (dir.), *L'Architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 165-174.
42. Adolphe LANCE, « Constant-Dufeux », *op. cit.* (note 3), p. 157.
43. *Ibid.*, p. 156.
44. *Ibid.*, p. 155.
45. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 16. Ces dessins sont à rapprocher de Simon-Claude CONSTANT-DUFEUX, « Société centrale des architectes. Mémoire explicatif... », *op. cit.* (note 32).
46. Les calques de Bourgoin (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1), correspondent au fac-similé d'une lettre de Constant-Dufeux datée du 27 mai 1860 concernant la « composition de l'insigne du professorat à l'École impériale spéciale des beaux-arts », Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Aut. 45, 1.

AUTEUR

RALPH GHOCHE

Ralph Ghoche est historien de l'architecture et de l'urbanisme du XIX^e siècle. Il est diplômé en architecture de l'université McGill à Montréal et il a soutenu un PhD à Columbia University, New York, sur l'architecte Simon-Claude Constantin-Dufaux. Il enseigne au Barnard College à Columbia University, New York.

Compagnonnages dans le milieu des amateurs d'art islamique et des artisans d'Égypte et de Syrie

Mercedes Volait

- ¹ Si la pratique artistique et intellectuelle de Jules Bourgoin fut faite de grande solitude, les liens entretenus avec d'autres amateurs d'art islamique, égyptien ou syrien, n'en furent pas moins substantiels, et orientèrent à l'évidence ses études. Son goût pour la théorie et l'abstraction n'en fait pas pour autant un simple savant de cabinet fermé à tout contact direct avec l'objet de ses recherches ; Bourgoin fut aussi un homme de terrain, arpentant avec aisance, sinon plaisir, les ruelles cairottes ou damascènes, où il sut nouer les contacts utiles à son enquête, dans le monde artisanal en particulier. Enfin, s'il ne cessa de répéter qu'il travaillait pour « la satisfaction de l'esprit » et non pour « le plaisir des yeux »¹, il n'en fut pas moins associé à plusieurs projets d'application architecturale de l'expertise acquise en matière de décor islamique.

Approches parallèles et contemporaines des monuments du Caire

- ² Les relations intellectuelles les moins documentées sont celles qui le lient à l'orientaliste Émile Prisse d'Avennes. Elles sont avérées, on l'a dit, par plusieurs indices conservés dans leurs papiers respectifs². Tous deux ont en outre partagé le même éditeur durant plusieurs années. Les premières livraisons de *L'Art arabe* de Prisse d'Avennes commencent en effet à paraître en 1869 chez l'éditeur V^{ve} A. Morel, l'année même où ce dernier lance la publication des *Arts arabes* de Jules Bourgoin³. La publication de Prisse d'Avennes court jusqu'en 1877, celle de Bourgoin jusqu'en 1873 ; les opportunités de rencontre n'ont pu manquer. La rationalité économique du choix éditorial fait par Morel étonne aujourd'hui. Chaque recueil aborde certes de manière très différente le corpus des monuments du Caire. De trente ans l'aîné de Bourgoin, Prisse d'Avennes a travaillé depuis 1858 au moins à rassembler une « suite de

monuments arabes⁴ », à l'instar du travail consacré aux monuments égyptiens, en portant une grande attention à la chronologie politique et aux commanditaires des édifices. Ayant acquis des rudiments d'arabe au fil des dix-sept années passées en Égypte durant sa jeunesse, l'archéologue amateur sait lire les inscriptions de fondation sur les constructions historiques du Caire et en repérer les dates, même lorsque celles-ci sont données sous forme de chronogramme (prose rimée dont le dernier vers donne la date par la valeur chiffrée des lettres qui le composent) comme il l'explique dans ses notes⁵. Il a consulté à peu près tout ce qui était disponible en son temps sur l'histoire de l'Égypte et de ses monuments, si l'on en croit les lectures consignées dans ses papiers⁶. Longuement mûri, l'ouvrage de Prisse, qui devait initialement s'intituler « Études sur l'art arabe en Égypte », participe au genre alors émergent des « histoires monumentales » entreprises dans le sillage des études pionnières de Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt ; il s'agit de retracer l'histoire d'une société ou d'un peuple par les traces monumentales qui en ont subsisté. Dans le propos de Prisse, transperce en outre l'ambition de constituer des séries permettant d'élaborer une datation stylistique des monuments ou de leurs fragments lorsque les mentions temporelles font défaut. Sa démarche est enfin fortement teintée de préoccupations ethnographiques concernant les mœurs et coutumes égyptiennes⁷.

- 3 L'approche de Jules Bourgoïn est tout autre ; son immersion sur place bien plus brève aussi. Son enquête relève de la théorie plutôt que de l'histoire, même si la vision historique n'en est pas absente, comme le suggère son introduction aux *Arts arabes* : « On peut dire que l'art oriental est un syncrétisme de tous les éléments byzantins, persans, indiens, mauresques, etc. qui se mêlent et s'enchevêtrent sous la civilisation arabe⁸. » Mais sa préoccupation est d'en dégager « le fond essentiel », l'essence dirions-nous aujourd'hui ; son premier ouvrage le montre déjà friand d'abstractions. Aussi ses planches des *Arts arabes* portent-elles des légendes sommaires, voire anonymes – « fontaine au Caire », « Reliefs sur pierre » – et parfois erronées, lorsque sa mémoire lui fait défaut. Leur valeur archéologique s'en trouve diminuée, alors que certains dessins représentent des éléments de longue date disparus. C'est le cas de l'une des portes, richement revêtues de plaques de bronze ajourées, de la *madrassa* [collège] de Baybars I^{er}⁹ (fig. 1), édifice du XIII^e siècle qui périt dans l'une des premières percées exécutées au Caire – un pendant se trouve conservé à la chancellerie de l'ambassade de France au Caire¹⁰ et un autre, en pièces détachées, au Victoria and Albert Museum à Londres.

1. Jules Bourgoïn, *Porte de la mosquée sultan Daahir-Bibars au Caire*, pl. 74 des *Arts arabes*, [1868]-1873.

- 4 Faut-il dès lors considérer les publications de Prisse d'Avennes et de Bourgoïn comme complémentaires ? Leurs lecteurs respectifs l'entendaient-ils ainsi ? Rien n'est moins sûr. Des bibliothèques privées ayant possédé les publications de Bourgoïn n'avaient pas nécessairement celles de Prisse d'Avennes en rayon ; la bibliothèque du peintre américain Frederic Edwin Church, conservée dans sa propriété d'Olana sur les rives de l'Hudson, est dans ce cas¹¹.

Contribution aux travaux d'Arthur Rhoné

- 5 Bourgoïn porte sur l'ornement islamique un regard certainement plus spéculatif qu'archéologique. Mais c'est aussi un homme de terrain, comme aimanté par son objet d'étude. Du moins aime-t-il passer pour tel. À peine a-t-il obtenu une charge de cours à l'École des beaux-arts à son retour de Syrie en 1875, qu'il cherche à repartir en avouant à son directeur :

Et puis, et c'est presque une infirmité, il me serait impossible de rien faire qui vaille avec des matériaux de seconde main, j'éprouve comme un besoin indicible de voir des choses elles-mêmes de mes propres yeux et autant que possible dans leur milieu. Un herbier suffit au botaniste et j'aime voir les fleurs pleinement épanouies. Voilà pourquoi j'aimerais être libre pendant six mois de l'année¹².

- 6 L'opportunité de regagner l'Égypte se présente début 1880. Le ministère de l'Instruction publique le charge de travaux de relevé et de moulage d'antiquités pharaoniques à des fins didactiques¹³. Avant d'embarquer, Bourgoïn reçoit d'Arthur Rhoné, l'un des meilleurs connaisseurs des monuments historiques du Caire¹⁴, communication d'une liste de dessins à exécuter, ainsi que divers renseignements et recommandations¹⁵.

- 7 C'est sans doute par l'intermédiaire de Xavier Charmes, en charge du bureau des missions au ministère de l'Instruction publique depuis 1877, que le contact a été établi. Autodidacte passionné d'antiquarisme et rentier de son état, Rhoné a découvert l'Égypte en 1864 en compagnie de l'égyptologue Théodule Devéria et de quelques familiers. Chargé de rédiger la relation du voyage, il en vient à se lancer, avec passion, dans une vaste entreprise de description du Caire ancien, qui va l'occuper sa vie durant. Pour « tenter de faire revivre » la ville, il accumule une volumineuse iconographie et interroge tous ceux qui l'ont connue, car, écrit-il en 1874 à l'helléniste Ernest Desjardins, « l'impression est restée vive, mais les détails se sont un peu effacés dans le souvenir¹⁶ ». Le premier fruit de ses recherches paraît en 1877 sous le titre *L'Égypte à petites journées* et Bourgoïn en a connaissance, puisqu'il en cite un long passage dans ses *Éléments de l'art arabe*, parus deux ans plus tard¹⁷. Rhoné visite à nouveau l'Égypte au début de l'année 1879, en compagnie de l'architecte Christophe-Édouard Mauss et d'un parent dessinateur, Paul Chardin, afin de rafraîchir sa mémoire et de ramener une nouvelle moisson de documents figurés ; c'est aussi durant ce séjour qu'il fait la connaissance d'Auguste Mariette et de son entourage (le Dr Reil, Luigi Vassali, Albert Daninos) ainsi que d'un groupe d'amateurs très investis dans la défense des monuments du Caire, au rang desquels figurent le diplomate Edward Rogers bey, le préfet Ernest de Blignièrès et son cousin Liron d'Airolles, mais surtout l'architecte Ambroise Baudry, et le jeune frère de Xavier Charmes, le journaliste Gabriel Charmes, avec lesquels Rhoné se lie d'amitié.
- 8 Les instructions données par Arthur Rhoné à Jules Bourgoïn avant sa mission de 1880 sont intéressantes à plus d'un titre (transcription en annexe p. 76). Elles révèlent ses intérêts et une familiarité avec la topographie monumentale du Caire que la capacité à nouer contact sur place a sans nul doute facilitée (« Sous Bab Zouweïleh Saleh vendeur d'eau et bon conducteur » signale-t-il à Bourgoïn). Elles fourmillent de notations sur la biographie des monuments : niche blanchie à la chaux de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, salle circulaire de la muraille de Saladin au Burj al-Zafar assimilée à un *hammam* par les âniers transportant les touristes, dernier chandelier encore en place dans la mosquée al-Ghuri, remploi gothique dans la mosquée du sultan Hasan, harem meublé dans le style rococo, etc. Elles sont surtout à l'origine de nombre de relevés faits par Bourgoïn. Plusieurs des dessins commandés figurent en effet dans le grand œuvre d'Arthur Rhoné, *L'Égypte à petites journées*, en son édition largement remaniée et augmentée de 1910. Bourgoïn a bien dessiné le « pilastre gothique » formant encoignure à l'entrée de la mosquée du sultan Hasan – en 1881, précise la légende de l'illustration – ainsi que Rhoné le lui avait demandé¹⁸. Les feuilles et carnets conservés par Bourgoïn dans ses papiers personnels gardent également la trace de cette commande de 1880. Un dessin de « l'aigle héraldique de la Citadelle » existe dans le fonds de l'INHA¹⁹, de même que sept dessins du Burj al-Zafar²⁰, et des croquis se rapportant à la mosquée dite du « cheik Saleh »²¹. Deux feuilles du fonds de École nationale des beaux-arts (Ensba) représentent les revêtements de la « maison dite de Khalil pacha en ruines²² », « autrefois dénommée Hassan-bey dans le plan de la *Description de l'Égypte* » précise Bourgoïn dans la légende des planches qu'il en publie dans le *Précis de l'art arabe*²³ (la maison est désormais désignée sous le nom de Radwan bey dans la nomenclature des monuments du Caire). Des dessins de la « maison de Bardak » (aujourd'hui connue comme palais Yashbak) sont conservés aux Beaux-Arts²⁴, de même qu'une série de « minarets persans » ou « profumatoires » (ainsi qu'on nommait alors les calottes crénelées terminant certains minarets) où l'on retrouve la

mosquée Baybars²⁵. D'autres correspondances peuvent être établies pour les mosquées « Ayoub Saleh » ou « Kalaoun ». La suggestion d'aller voir les corans enluminés de la bibliothèque khédiviale, en profitant des accointances de Rhoné avec son directeur Wilhelm Spitta bey, n'est manifestement pas tombée dans l'oreille d'un sourd²⁶. Tout porte à croire que Bourgoïn a donc procédé au cours de la mission obtenue en 1880, comme avec celle effectuée en Syrie en 1875 : à côté des tâches dont il reçoit officiellement la charge, il se livre à des travaux complémentaires, peut-être contre quelque subside, et en profite pour élargir sa documentation.

- 9 Le dessinateur a d'ailleurs continué à travailler pour Rhoné, au-delà de cette première commande. En janvier 1881, Rhoné se voit lui aussi accorder une mission du ministère de l'Instruction publique pour étudier les monuments arabes et renforcer l'embryon de mission archéologique que tente de mettre sur pied Gaston Maspero ; il rejoint Le Caire au mois de mars et y reste jusqu'à l'été ; son séjour est prolongé en septembre 1881 pour une nouvelle saison. Au cours de ce nouveau contact avec le terrain égyptien, Rhoné termine de rédiger son « Coup d'œil sur l'état présent du Caire ancien et moderne », paru en trois livraisons dans la *Gazette des beaux-arts*, puis en tiré à part en 1882 ; deux dessins de Bourgoïn y figurent²⁷, dont une frise provenant du Bayt al-Qadi, que Rhoné republie dans la seconde édition de *L'Égypte à petites journées* (p. 277) en datant le dessin de 1882²⁸.
- 10 Rhoné travaille ensuite à une restitution des anciens palais fatimides au centre de la vieille ville d'après les traces archéologiques qu'il a identifiées, et étudie à cet effet les objets, trouvés à leur emplacement, qui ont été transportés au musée d'Art arabe provisoirement installé dans la cour de la mosquée ruinée d'al-Hakim. C'est dans ce contexte qu'il s'intéresse à une jarre [zir] en marbre blanc, provenant du sanctuaire de la princesse Tatar al-Higaziyya (XIV^e siècle), lui-même situé à l'emplacement d'une des portes de l'ancienne enceinte des palais fatimides. Pour Rhoné, cette jarre était plus ancienne que l'édifice où elle avait été trouvée, en raison du décor archaïsant, d'inspiration byzantine, qui garnissait sa panse. D'où l'hypothèse qu'un tel objet pouvait être une survivance de l'époque fatimide. Il livre en ce sens un article au *Magasin pittoresque*, accompagné d'un dessin de Bourgoïn, qui restitue magnifiquement, voire magnifie, les rinceaux de la jarre, et détaille son support [kilga] sous plusieurs angles (fig. 2)²⁹.

2. Jules Bourgoïn, Jarre [zir] en marbre blanc, provenant du sanctuaire de la princesse Tatar al-Higaziyya (xiv^e siècle), aujourd'hui au musée d'Art islamique du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0172.

- 11 Curieusement la jarre repose aujourd'hui sur un support différent et plus ancien, tout en demeurant attribuée au xiv^e siècle³⁰. De telles datations basées sur le seul lieu de découverte se sont avérées à la longue fautives. Il en va ainsi du bois au musicien et au bouquetin provenant de la collection Ambroise Baudry, qui se trouve aujourd'hui au musée du Louvre³¹. Son possesseur l'avait d'emblée daté du xi^e siècle, tout comme Arthur Rhoné³², alors que fit longtemps autorité une attribution de deux siècles plus tardive du fait que la pièce avait été trouvée en 1874 dans les décombres du *maristan* de Qalawun, monument de l'époque mamelouke, jusqu'à ce que la datation Baudry s'impose comme la bonne. Gaston Migeon, qui fut parmi les premiers conservateurs du Louvre à s'intéresser aux arts de l'Islam, reconnut par la suite que Prisse d'Avennes, Lane Poole et lui-même avaient en effet « jadis rajeuni de très nombreux documents de bois sculpté, à représentations animées, du fait que les plus fameux avaient été retrouvés au maristan de Qalawun, où [ils n'avaient] pas supposé qu'ils provenaient de monuments beaucoup plus anciens » – ainsi que des fouilles faites en 1911 l'avaient en fin de compte établi³³. Bourgoïn dessina ce bois fatimide d'Ambroise Baudry (fig. 3), de même d'ailleurs que d'autres panneaux sculptés, à figures animées, remployés dans des portes de ce même maristan de Qalawun (fig. 4), et déposés au musée d'Art arabe du Caire quand le monument fut définitivement démoli³⁴.

3. Jules Bourgoïn, Bois fatimide de la collection Ambroise Baudry (détails), aujourd'hui au Louvre.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0057.

4. Jules Bourgoïn, Élément de décor fatimide remployé dans une porte du *maristan* de Qalawun, aujourd'hui au musée d'Art islamique du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

- 12 Le dessinateur se trouve ainsi en prise directe avec le cercle cairote des amateurs d'art islamique, et s'y fait des alliés – sans doute ceux que Maspero en vient à désigner comme « ses amis du Caire », et qui lui restent fidèles jusqu'à la fin de ses jours. Les portefeuilles de Bourgoïn reflètent leurs curiosités et leurs centres d'intérêts, et pas seulement ses propres échafaudages conceptuels. On peut se demander si le nombre significatif de pièces dessinées par Bourgoïn au musée (plus d'une vingtaine repérables dans les dessins des deux fonds) (fig. 5) n'est pas dû à un projet de publication qui finalement, comme tant d'autres, n'aboutit pas. On est tenté de rattacher à cette série mobilière le dessin d'un carreau de la collection d'Ambroise Baudry « provenant de Damas » (fig. 6), qu'il réalise le 17 juin 1884, peu de temps avant de quitter définitivement l'Égypte. On y distingue des oiseaux et des bouquetins égarés dans un décor floral tapissant, qui n'a plus rien de géométrique ; la composition évoque l'art du tapis ou de l'enluminure. La question de la représentation animée en art islamique n'était pas étrangère à ce milieu d'amateurs ; ils la savaient rare, mais néanmoins possible, c'est le sens du long passage emprunté par Bourgoïn à la première édition du livre de Rhoné pour ses *Éléments de l'art arabe*³⁵.

5. Jules Bourgoïn, Élément de vitrail en plâtre ajouré, aujourd'hui au musée d'Art islamique du Caire.
Sur la même feuille, éléments de lambris dans la maison Khalil pacha.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0062.

6. Jules Bourgoïn, Carreau de la collection Ambroise Baudry (provenant de Damas) et frises de rinceaux.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0008.

- 13 D'autres relevés de Bourgoïn sont directement liés aux activités du Comité de conservation des monuments de l'art arabe, cet équivalent de la Commission des monuments historiques, créée au Caire en décembre 1881, à l'initiative du groupe d'amateurs déjà mentionné. Bourgoïn en est nommé membre le 21 janvier 1882. Bien que peu assidu aux séances du Comité (il est présent à six réunions entre décembre 1882 et mai 1884, soit moins d'une sur quatre)³⁶, il est tout de même mêlé à ses travaux. L'extraordinaire série qu'il consacre au décor stucé du tombeau des Abbassides³⁷ (fig. 7) fait nécessairement suite à la découverte des lieux, le 12 mars 1883, par Baudry et Rogers bey – jusque-là le mausolée était inconnu et à peine accessible, car on ne pouvait y pénétrer que par une étroite ouverture donnant sur la mosquée Sayyida Nafisa³⁸. Baudry dit avoir immédiatement pensé à Bourgoïn pour en avoir un relevé complet, dans le récit détaillé qu'il livre de la découverte à son compère Arthur Rhoné³⁹. Cela explique-t-il la présence en outre dans les papiers de Bourgoïn d'une vue générale du monument, exécutée sur calque à la plume, probablement d'après une photographie, en complément des quelques planches que le *Précis* lui consacre⁴⁰ ?

7. Jules Bourgoïn, Éléments des niches à décor stuqué du mausolée des Abbassides, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0151.

Dans l'univers des artisans

- 14 Les contacts établis par Bourgoïn avec les artisans de Damas et du Caire ont laissé des traces plus ténues, mais forment un chapitre original, et méconnu, de son enquête sur l'ornement en pays proche-oriental. Il en livre lui-même un premier indice dans l'un des rapports qu'il adresse au ministère de l'Instruction publique au cours de sa mission à Damas en 1874-1875. Il informe en effet son interlocuteur qu'il a eu la bonne chance de trouver chez quelque ouvrier de Damas, environ 150 dessins anciens relatifs aux entrelacs et aux stalactites ; « comme il m'a été impossible de les acheter, je les ai tous calqués. De plus, j'ai recueilli chez ce même ouvrier quelques renseignements pratiques que je compléterai d'ailleurs en rentrant⁴¹. »
- 15 Il annonce un peu plus tard qu'il a pu ajouter « encore une cinquantaine de dessins d'ouvriers aux 150 que j'avais déjà réunis⁴² ». Cette collection de dessins ayant « servi à l'exécution » devait initialement donner lieu à la publication d'*Éléments de l'art arabe* :
 Comprenant environ 400 planches, dont 300 au trait sur le modèle des dessins recueillis chez les artisans de Damas. Les 100 autres planches gravées et en couleur montreraient les objets réels et les types des différentes combinaisons architectoniques et décoratives exécutées par les artisans arabes, tel que le constructeur, le menuisier, le fondeur en bronze, le mosaïste, le verrier, le tisseur⁴³.
- 16 La publication effective est réduite à 190 planches d'épures et à 10 planches en couleurs. Toutes portent d'ailleurs en haut de planche une double numérotation : à droite, classiquement, le numéro en chiffres arabes, et à gauche, de façon plus inattendue, le chiffre qui lui correspond dans la notation indienne utilisée dans le

monde arabe. Bourgoin a-t-il voulu signifier ainsi la provenance des dessins ? Ou bien est-ce le signe qu'il les aurait fait calquer localement ? On ne le saura jamais, mais il est piquant d'observer les contresens que ces épures ont pu susciter. D'aucuns ont ainsi tenté d'en identifier les sources archéologiques⁴⁴, alors que l'ensemble livre en premier lieu les modèles d'ornementation géométrique en usage à Damas au XIX^e siècle, tels que transmis par la pratique artisanale.

- 17 Aucun de ces calques copiés à Damas n'est, malheureusement, parvenu jusqu'à nous sous forme originale. Un « recueil de [187] calques de stalactites et d'entrelacs recueillis à Damas » figure bien dans le lot des dessins vendus par Bourgoin à l'École des beaux-arts en 1892⁴⁵, mais n'a pas été à ce jour retrouvé. Seule survit, dans la collection des papiers conservés à l'INHA⁴⁶, une épure sur carton gris vert, portant le nom de *Muhammad Ibn Hajj 'Abd al-Rahman al-Hamawi al-najjar bi-Dimashq al-Shams*, soit un menuisier prénommé Muhammad, fils du Hajj⁴⁷ 'Abd al-Rahman, originaire de la ville de Hama et établi à Damas. Probablement donné par l'artisan à Bourgoin, le carton conserve les marques de construction au compas de figures tracées un peu maladroitement à l'encre noire (fig. 8) ; il constitue un rare témoignage des façons de faire en vigueur à cette époque. Bourgoin connut au moins un autre menuisier syrien, un certain Al-Salih, fils d'Ali Abu Lahaf, domicilié à al-Qanawat, un faubourg de Damas, qu'il recruta au printemps 1875 pour le compte du comte Gaston de Saint-Maurice en vue de la construction de son hôtel particulier du Caire, peut-être pour remonter des plafonds de remploi⁴⁸.

8. Muhammad Ibn Hajj 'Abd al-Rahman al-Hamawi (Syrie), Modèle de décor à polygone étoilé.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 67, 1, 3.

- 18 La connaissance directe qu'acquît Bourgoin du savoir-faire des artisans damascènes dément l'idée que la bibliographie a longtemps donnée de ses travaux sur l'art islamique. Interprétée à l'aune de ses seules publications, sa démarche a été assimilée à une « analyse proto-structuraliste sophistiquée » reposant sur une base empirique limitée (ce qui est erroné), faute d'avoir eu accès aux feuilles de modèles utilisées dans le monde islamique⁴⁹. En l'occurrence, Bourgoin les a non seulement connues, mais en outre recopiées. Il a ce faisant transmis des renseignements historiques précieux sur les artisans syriens au XIX^e siècle.
- 19 Son intérêt pour l'univers artisanal transparaît également dans quelques rares croquis d'artisans égyptiens au travail, des souffleurs de verre par exemple, ainsi que dans l'attention portée aux signatures d'artisans repérées sur les monuments du Caire. Ainsi ne manque-t-il pas de dessiner deux inscriptions livrant, en calligraphie affrontée, le nom du créateur, à l'époque mamelouke tardive, d'une technique nouvelle permettant de produire aisément des marbres à décor d'entrelacs polychromes⁵⁰. Les entrelacs étaient entaillés dans le marbre puis remplis d'une pâte résineuse rouge ou noire, ce qui autorisait des compositions plus élaborées que la technique classique de l'*opus sectile*. Cette forme de décor fut mise à exécution dans les mosquées Abu Bakr Muzhir et Qijmas al-Ishaqi, toutes deux bâties en 1479-1480. Son inventeur signa ses œuvres de façon prééminente et quasi blasphématoire, puisque son nom calligraphié figure notamment au centre du *mihrab* de la mosquée Qijmas al-Ishaqi, entre autres localisations. On ne sait rien de l'homme, un certain 'Abd al-Qadir, sinon qu'il accole à sa signature calligraphiée le titre de « sculpteur » [*naqqâsh*] (fig. 9), terme qui peut être également entendu au sens de « décorateur », et porte un nom (« serviteur du tout-puissant ») qui trahit une condition servile ou d'affranchi⁵¹.

9. Jules Bourgoïn, Éléments de décor à entrelacs et signature de leur auteur en calligraphie affrontée, mosquée d'Abu Bakr Muzhir, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0019.

- 20 La présence des deux signatures, différemment calligraphiées, d'Abd al-Qadir dans le corpus des dessins de Bourgoïn ne peut être fortuite, même si on ignore comment il put avoir vent de leur existence. Certainement pas par des lectures, puisqu'aucun auteur n'en fait mention avant le ^{xx}^e siècle⁵². Reste la tradition orale, celle transmise par ses « amis du Caire », tous excellents connaisseurs des monuments de la ville, ou bien par les accointances que Bourgoïn s'était faites dans ses vieux quartiers. À moins qu'il ne s'agisse d'une nouvelle manifestation de son sens aigu de l'observation.

Travaux d'application

- 21 Les travaux de Bourgoïn ne tendaient dans son esprit « à aucune application immédiate⁵³ ». Il a cependant été associé à nombre de réalisations d'architecture orientaliste, dès 1875, on l'a vu, lorsque le comte de Saint-Maurice sollicite sa connaissance des artisans de Damas pour identifier celui qui pourra aider à la réalisation de son hôtel particulier passériste. Fait de remplois provenant d'édifices cairotes et damascènes, le projet requiert des artisans hautement qualifiés. Outre une entremise probable pour des acquisitions de céramiques ou de boiseries anciennes, Bourgoïn travaille également au remontage d'un porche mamelouk pour l'hôtel particulier Saint-Maurice, ainsi qu'en attestent des dessins de sa main⁵⁴. L'exécution en est finalement abandonnée ; au terme d'un singulier périple, c'est à l'entrée d'une des salles du nouveau département des arts de l'Islam au Louvre que le porche a finalement été remonté en 2012⁵⁵.

- 22 En 1884, Bourgoin est mêlé à l'installation d'un salon à l'ottomane dans l'hôtel particulier que le baron Alphonse Delort de Gléon vient d'acquérir 18, rue Vézelay à Paris : « Le baron avait été assisté dans l'aménagement intérieur de son salon, par le maître incontesté de la décoration musulmane, M. Bourgoin », rapporte un contemporain⁵⁶. Bourgoin caressa un temps l'idée d'en publier l'agencement, à en croire le sommaire d'un projet d'ouvrage qui figure dans ses papiers personnels sous le titre « Un salon arabe à Paris⁵⁷ ». On lui connaît en outre une esquisse qui paraît se rapporter à la création d'une galerie orientaliste dans un intérieur parisien.
- 23 À en croire Delort de Gléon⁵⁸, Goupil aurait envisagé au cours de l'été 1884 de faire également appel à Bourgoin pour l'installation d'une grande pièce à « décorer à l'arabe ». S'agit-il de la salle orientale qu'Albert Goupil, le fils et associé du célèbre éditeur et marchand d'art parisien, aménagea dans les locaux familiaux de la rue Chaptal (fig. 10), en pendant de sa galerie Renaissance, ou bien d'un nouveau projet destiné à un autre endroit ? Delort le laisse entendre mais la chronologie ne permet pas de le certifier. On ignore en effet à quelle date ces deux galeries furent installées, mais ce fut à coup sûr tardivement, l'acquisition en 1881 d'une partie des remplois utilisés dans la galerie Renaissance en fournissant le *terminus post quem*⁵⁹. Bourgoin aurait été pressenti par Goupil pour « s'occuper du détail » et donner son opinion sur « l'installation d'ensemble » de la pièce projetée, étant entendu que le marchand aimait mettre la main à la pâte et était un « bricoleur de premier ordre que le style occupe peu⁶⁰ ». Le décès prématuré d'Albert Goupil quelques mois plus tard met terme à l'éventuelle collaboration, mais l'affaire révèle la notoriété acquise par Bourgoin en matière d'installations orientalisantes.

10. Ed. Bénard, Salle orientale du collectionneur Albert Goupil en son domicile parisien, vers 1881-1884.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Phot 021-37.

- 24 On ne s'étonne donc pas de trouver dans ses papiers personnels un plan et des élévations pour la Rue du Caire financée par Delort de Gléon à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Confiée à un jeune contrôleur des travaux diocésains, Lucien Gillet, attaché à la direction générale des travaux de l'Exposition, la réalisation diffère sensiblement de l'avant-projet imaginé par Bourgoïn, mais inclut certains des édifices historiques que ce dernier proposait de reproduire, telle la façade de la mosquée al-Shawazliyya. Dans l'album qu'il dédie à cette réalisation, Delort de Gléon rend hommage au « bel ouvrage de Bourgoïn, en cours de publication », grâce auquel l'amateur peut se faire « une idée très exacte » de la richesse de l'ornementation cairote⁶¹. Avec la publication en 1892 de ce *Précis de l'art arabe et Matériaux pour servir à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman* se clôt définitivement le cycle en quelque sorte « archéologique » des travaux de Bourgoïn.

ANNEXES

Annexe

1880 Renseignements ou recommandations d'Arthur Rhoné à M. Bourgoïn partant pour Le Caire

Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4.

1. Khan al-Khalil : dessiner les parties intérieures qui paraissent offrir de l'intérêt dans le bazar
2. Portail, minaret très anciens et ruinés d'Ayoub Saleh au bout d'une ruelle garnie de rôtisseurs qui s'enfoncent sous le minaret en face du grand Moristan. Dessiner les détails du minaret et les battants de la vieille porte d'un art ancien et rare.
3. Du même côté après avoir passé la nouvelle percée ancienne entrée de la cour du Qadi que je crois être la porte d'or du palais des khalifes avant Saladin. C'est un corridor en voûtes d'arêtes ogivales. Dans ces parages rechercher les parties les plus anciennes qui peuvent appartenir à l'ancien palais des Fatimides.
4. Mosquée En Nasser, la première après le Moristan : sa façade gothique rapportée d'une église chrétienne de Syrie – très belle niche de prière, blanchie à la chaux à l'intérieur.
5. la mosquée suivante très grande et délabrée est Barquouq, elle a 8 portes plaquées de bronze dans les angles de la cour, d'une bonne conservation.
6. Mosquée al-Hakem L'entrée est dans la même rue par une espèce de brasserie arabe, avant d'arriver au premier minaret d'angle ou à côté. Monter dans les deux minarets qui, peu après la fondation de la mosquée, furent enveloppés d'une sorte de tour carrée à murs inclinés.
7. Fontaine placée à la bifurcation des 2 rues de Bab el-Foutouh et Bab el-Nasr. Y entrer et relever un tableau de faïence représentant la mosquée de la Mecque.
8. mosquée de Bibars, minaret à calotte comme à Hakem. Très bel intérieur. Voir si dans la salle du tombeau ne se trouve pas une tribune avec une grille en fer forgé qui serait un objet historique : cette grille avait d'abord été envoyée de Bagdad au Khalife Mostansar. Makrizi en parle.
9. Murailles : [...] escalier en vis qui dépasse en beauté la fameuse vis de St-Gilles
10. Borg ez-Zefer : Je désire vivement avoir un dessin de cette salle ronde que les bourrichiers intitulent à tort un hammam.
11. Relever plan et appareil intérieur d'une des tours.
12. Ruines d'une ancienne porte en arc outrepassé flanquée de tourelles rondes et très enfouies. Point curieux à étudier : appareil encore grec et savant comme à Bab el-Nasr mais ornementation déjà purement arabe.
13. Tours enfouies
14. Rue et bazar El-Ghouryeh : dessiner la grande lampe en bronze suspendue dans la mosquée de Ghouri : c'est la seule que j'ai vue encore en place. Entrer dans le sébil en face qui forme avancée sur la rue. Tâcher de savoir quand cet édifice a été condamné et interdit. Ruelle à gauche avant d'arrivée à Bab Zoweïleh. Tout au fond impasse terminée par une charmante maison à porte ogivale. Sous Bab Zouweïleh, Saleh vendeur d'eau et bon conducteur.

15. Mosquée de Salih Talaïeh, vulgairement appelée du cheik Saleh [...] les colonnes du sanctuaire sont toutes penchées par l'effet d'un tremblement de terre dont le souvenir s'est transformé en légende. Je voudrais un dessin des arcades intérieures. Ceci, avec Borg el-Zefer, une étude à laquelle je tiendrais le plus.

16. Rue Sarramatia ou des babouches : la seule ayant conservé sa couverture en planches.

17. À droite maison dite de Khalil pacha en ruines. Jolies mosaïques sous la loggia. J'ai pénétré peut-être le premier dans un salon de harem encore habité, décoré en rococo turc du XVIII^e siècle extrêmement amusant.

18. Mosquée de Sultan Hassan : reprendre un dessin du pilastre gothique d'encoignure. Savoir qu'est devenue la grande lanterne en bronze de la mosquée. Dessin de la maison de Bardak qui l'avosine et dont m'avait parlé Baudry.

19. Citadelle dessin de l'aigle héraldique qui est sculpté dans la pierre après la seconde porte.

20. mosquée de Qalaoun : on ne peut y pénétrer qu'avec une permission, la demander à Rogers en arrivant. Intérieur admirable, le plus grandiose après Sultan Hassan.

21. Mosquée Aslam (112) Forme délicieuse des arcs ogivaux à l'intérieur.

22. Rue conduisant à Thouloum : j'aimerais avoir un dessin des ponts qui traversent : ils sont de plus en plus rares.

23. Rue de Thouloum à Sayyida Zeinab

24. Mosquée de Thouloum

25. Hamam Charaïbi dans le bazar Hamzaoui en le traversant on arrive ainsi sur la place de la

26. Mosquée el-Arabi : peu curieuse par elle-même, mais à gauche de son portail vaste et belle maison ancienne d'Ali Kachef, en partie ruinée. Tout en haut sur la terrasse se faire ouvrir une chambre fermée encore revêtue de faïences et ayant son mobilier complet. J'aurais désiré avoir le relevé de la crédence et des détails des boiseries, dont je n'ai qu'une vue pittoresque.

27. Musée de Boulaq Copier la statue du naim qui est venue à Paris en 1878. Mr le Dr Reil médecin de la princesse Mansour Pacha (habitant probablement le Shepherd) a la collection complète des photos faites par lui des photographies du tombeau de Zi et m'en avait promis. Si Bourgoin le voit lui rappeler l'amitié de M. Rhoné qu'il appelait toujours M. Rognon. C'est un ami intime de Mariette. Rappeler mon souvenir à Vassali, Brugsch et Khourshid effendi qui ne parle qu'arabe.

28. Bibliothèque khédiviale au Darb el-Gamamiz, contient une vingtaine de Korans anciens tirés des mosquées. Se recommander de Rhoné auprès de Spitta.

Personnes de ma connaissance :

Ambroise Baudry, arch.

Rogers, directeur général de l'instruction publique, très versé dans la connaissance des textes arabes et des monuments du Caire

Daninos-bey a aidé Mariette et déblayé les statues de Meydoun

(tous deux demeurent à côté de chez Baudry, dans la maison de Godart-Pacha) Dr. Reil,

Linant pacha, Rochemonteix, égyptologue attaché aux Domaines, Blignières, Liron d'Airolles, Bouteron, Bellaigue, Gabriel Charmes, de Lafitte.

NOTES

1. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. XI.
2. Voir Maryse BIDEAULT, « Jules Bourgoïn, artiste et savant », *supra*, p. 21-42.
3. Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris : V^{ve} A. Morel et Cie, [1869]-1877, 1 vol. de texte et 3 vol. de pl. (IX-296 p. fig. pl., [4] f.-LXVII f. de pl., [4] f. -pl. LXVIII-CXXXIII, [4] f.-pl. CXXXIV-CC) ; Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux, etc. avec un texte descriptif et explicatif et le trait général de l'art arabe*, Paris : V^{ve} A. Morel, [1868]-1873, IV-VIII-28 p. avec fig., pl. en n. et en coul., 4-3 p., titres en r. et n. 92 planches, 28 pages.
4. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2287, Rapport de Prisse d'Avennes à la Direction des Beaux-Arts, 8 août 1858.
5. Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits occidentaux, Papiers et dessins de Prisse d'Avennes, NAF 20426, Art arabe I, Fol. 378 v^o.
6. *Ibid.*, Papiers et dessins de Prisse d'Avennes, NAF 20416-20433 pour les vingt volumes de notes.
7. Mercedes VOLAIT (dir.), *Émile Prisse d'Avennes, un artiste-antiquaire en Égypte au XIX^e siècle*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2013 ; *ID.*, « Une entreprise autodidacte aux premiers temps de l'archéologie égyptienne : « L'Égypte monumentale » d'Émile Prisse d'Avennes (1807-1879) », dans Annick FENET et Natacha LUBTCHANSKY (dirs.), *Pour une histoire de l'archéologie XVIII^e siècle-1945 : hommage de ses collègues et mais à Ève Gran-Aymerich*, Bordeaux : Ausonius éditions, 2015 (Scripta receptoria, 5), p. 381-392.
8. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 3), p. III.
9. *Ibid.*, pl. 74.
10. Mercedes VOLAIT, *Maisons de France au Caire. Le remploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2012.
11. Greenport, NY, Olana State Historic Site, Olana Research Collection, *Books in Church's library at Olana*. Je remercie les conservateurs d'Olana de m'avoir communiqué ce document.
12. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840, Lettre de Jules Bourgoïn au directeur de l'École nationale des beaux-arts, Eugène Guillaume, 10 mai 1878.
13. Voir Élisabeth DAVID et Anne-Hélène PERROT, « Jules Bourgoïn et l'égyptologie, une liaison orageuse », *infra*, p. 115-134.
14. Mercedes VOLAIT, « Arthur-Ali Rhoné (1836-1910), du Caire ancien au vieux-Paris, ou le patrimoine au prisme de l'érudition dilettante », *Socio-anthropologie*, n° 19, 2006, p. 17-30. URL: <https://socio-anthropologie.revues.org/543>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
15. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4, *Renseignements ou recommandations d'Arthur Rhoné à M. Bourgoïn partant pour Le Caire*, 1880.
16. Le Caire, Bibliothèque de l'Université américaine du Caire, Lettre d'Arthur Rhoné à Ernest Desjardins datée du 28 novembre 1874 insérée dans l'exemplaire de *L'Égypte à petites journées*, édition de 1877.
17. Jules BOURGOIN, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot et C^{ie}, 1879, p. 6-7.
18. Arthur RHONÉ, *L'Égypte à petites journées, Le Caire d'autrefois*, Paris : Société générale d'éditions, 1910, p. 95 et 468.

19. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 4 (carnet 30, feuillet 12 v°).
20. *Ibid.*, Arch. 67, 10, 8 (carnet 34).
21. *Ibid.*, Arch. 67, 10, 8 (carnet 34, feuillet 44 v°).
22. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0061 et 0062.
23. Jules BOURGOIN, *Précis de l'art arabe et matériaux pour servir à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman*, Paris : E. Leroux, [1889]-1892, série 1 Architecture, pl. 27 à 32.
24. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0396 à EBA 7900-0399 ; voir aussi Jules BOURGOIN, *Précis de l'art arabe...*, *op. cit.* (note 23), série 1 Architecture, pl. 27 à 32.
25. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0001 et 7900-0002.
26. Voir Maryse BIDEAULT, « Dessiner dans la Bibliothèque khédiviale du Caire », *infra*, p. 159-170.
27. En ouverture des première et seconde livraisons, *Gazette des beaux-arts*, t. 24, 1^{er} novembre 1881, p. 420 et t. 25, 1^{er} janvier 1882, p. 55.
28. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1 pour le croquis correspondant rehaussé au crayon de couleur rouge.
29. Le Caire, musée d'Art islamique, inv. n° 34 ; Arthur RHONÉ, « Vase en marbre du musée arabe du Caire (d'après un vase dessiné par Bourgoin) », *Le magasin pittoresque*, 30 avril 1883, p. 134-136.
30. Bernard O'KANE, *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic art in Cairo*, Le Caire : The AUC Press, 2012, p. 150-151 ; la jarre est photographiée au musée à la fin du XIX^e siècle avec le support dessiné par Bourgoin.
31. Paris (France), musée du Louvre, département des Arts de l'Islam, inv. 4062.
32. Arthur RHONÉ, *L'Égypte à petites journées...* (éd. 1910), *op. cit.* (note 18), p. 474.
33. Gaston MIGEON, *Manuel d'art musulman. Les arts plastiques et industriels*, tome 1, Paris : A. Picard, 1927, p. 304.
34. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0249 ; Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1 ; Le Caire, musée d'Art islamique, inv. 441 et 554 ; Élise ANGLADE, *Catalogue des boiseries de la section islamique du Musée du Louvre*, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 59-62.
35. Arthur RHONÉ, *L'Égypte à petites journées, études et souvenirs. Le Caire et ses environs*, Paris : E. Leroux, 1877, p. 47 et 295.
36. Comité de conservation des monuments de l'art arabe, *Procès-verbaux (1882-1884)*, Le Caire : imprimerie nationale.
37. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0134 à EBA 7900-0151 ; EBA 7900-0618.
38. Le Caire (Égypte), Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0007, Lettre d'Ambroise Baudry à Arthur Rhoné, 13 mars 1883.
39. *Ibid.*
40. Jules BOURGOIN, *Précis de l'art arabe...*, *op. cit.* (note 23), série 1 Architecture, pl. 85 à 88.
41. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 21bis.
42. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 28.
43. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 31, lettre du 28 octobre 1875.
44. Tony LEE, « Possible Sources for Bourgoin (1879) “Le Trait des Entrelacs” », <http://www.tilingsearch.org/BourgoinSources.pdf>. Consulté le 2 janvier 2015.
45. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2124, Rapport au M. de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts par Charles Yriarte, 30 juillet 1892.
46. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3.
47. Marque honorifique donnée aux personnes ayant accompli le pèlerinage à La Mecque.

48. Mercedes VOLAIT, *Maisons de France au Caire...*, op. cit. (note 10), p. 52-55.
49. Gülru NECİPOĞLU, avec Mohammad AL-ASAD, *The Topkapi scroll : geometry and ornament in Islamic architecture : Topkapi palace museum library Ms H. 1956*, Santa Monica, CA : Getty center for the history of art and the humanities, 1995, p. 66-69.
50. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0018 et 0019.
51. Yūsuf RĀĠIB, « Esclaves et affranchis trahis par leur nom dans les arts de l'Islam médiéval », in Christian MÜLLER et Muriel ROILAND-ROUABAH (dirs.), *Les non-dits du nom. Onomastique et documents en terres d'Islam. Mélanges offerts à Jacqueline Sublet*, Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 2013, p. 247-301.
52. Les premières mentions sont dans Hasan 'ABD AL-WAHHAB, *Tarikh al-masagid al-athariyya* [Histoire des mosquées historiques], Le Caire : Matba'at Dar al-kutub al-misriyya, 1946, vol. 1, p. 264, vol. 2, p. 129, pl. 196; *ID.*, « Tawqī'at al-sunna' 'ala atar Misr al-islamiyya » [Signatures d'artisans sur les monuments de l'Égypte islamique], *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, vol. 36, 1953-1954, p. 533-538.
53. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840, Lettre de Jules Bourgoin à Eugène Guillaume, 10 mai 1878.
54. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.
55. Annie-Christine DASKALAKIS MATHEWS, *Le porche mamlouk*, Paris : musée du Louvre ; Somogy, 2012 (Collection SOLO n° 55).
56. Paris, Archives des musées nationaux, M8 (1914, 9 mars), Lettre de Théophile Homolle au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, 6 mars 1911.
57. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 1.
58. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4, Lettre de Delort de Gléon à Bourgoin, le 16 juillet 1884.
59. « La collection Goupil, I – L'art occidental par Émile Molinier, II – L'art oriental » par Henri LAVOIX, *Gazette des beaux-arts*, t. 31, 1^{er} mai 1885, p. 377-394 ; t. 32, 1^{er} oct. 1885, p. 287-307.
60. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4, Lettre de Delort de Gléon à Bourgoin, le 16 juillet 1884.
61. Alphonse DELORT DE GLÉON, *L'architecture arabe des Khalifes d'Égypte à l'Exposition Universelle de Paris en 1889. La Rue du Caire*, Paris : E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1889, p. 8. Voir aussi Mercedes VOLAIT, « Bourgoin, architecte : la Rue du Caire », in *Jules Bourgoin (1838-1908). L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013) Paris : INHA, 2012, p. 36-37.

AUTEUR

MERCEDES VOLAIT

Mercedes Volait, architecte et historienne, est directeur de recherche au CNRS et directeur du laboratoire InVisu à l'Institut national d'histoire de l'art. Ses travaux portent sur l'histoire architecturale et patrimoniale de l'Égypte moderne, et en particulier sur l'orientalisme architectural au XIX^e siècle. Ses dernières publications incluent *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)* en 2009, *Maisons de France au Caire : le remploi de*

grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne en 2012 et Émile Prisse d'Avennes, un artiste-antiquaire en Égypte au XIX^e siècle en 2013.

En Italie et en Grèce sur les traces de l'ornement classique

Maryse Bideault

- 1 C'est l'impérieuse nécessité revendiquée par Jules Bourgoïn de se confronter aux œuvres d'art sur place qui le détermine, alors qu'il est absorbé par la rédaction de la *Théorie de l'ornement* (1873), à se rendre en Italie et en Grèce sur les traces de l'art antique. Il lui manque, pour étayer sa démonstration et pour « noter et signaler expressément un certain nombre de particularités déduites d'un examen comparatif des différentes œuvres d'art à nous connues¹ », des exemples tirés de l'Antiquité classique autres que ceux qu'il aurait copiés dans des ouvrages plus anciens, d'après des recueils d'ornements ou d'œuvres et objets vus et dessinés dans des musées selon une pratique préconisée à l'École des beaux-arts. Et parce que cet art ne peut manquer de figurer dans son ouvrage, il entreprend, entre début décembre 1868 et février 1869, un périple que l'on peut qualifier de Petit Tour par opposition au Grand Tour que les élites européennes accomplissaient au XVIII^e siècle. Par la spécificité de ses intérêts, Bourgoïn échappe aussi au « stéréotype du touriste pressé et conquérant qui s'est substitué, tout au long du XIX^e siècle, au voyageur du siècle précédent² ».
- 2 C'est parce qu'il a été appelé à Alexandrie d'Égypte, dès 1863, pour surveiller les travaux de rénovation du consulat français, que Jules Bourgoïn n'a pas eu l'occasion, ou les moyens, de voyager en Italie et en Grèce comme beaucoup d'architectes et d'artistes sortis de l'École des beaux-arts en même temps que lui. Une seconde mission au Proche-Orient lui ayant été refusée en octobre 1866 en raison de l'état des crédits du ministère de l'Instruction publique, cette fois-ci Bourgoïn ne sollicite pas l'administration.
- 3 Ce que nous savons d'un voyage de Bourgoïn dans ces deux berceaux de l'art antique est tiré de l'introduction de sa *Théorie de l'ornement* : « Pendant un séjour de quelques années en Orient, en Grèce et en Italie, nous y avons recueilli un grand nombre de matériaux lesquels analysés et disséqués nous ont amené insensiblement à étendre nos observations, à élargir notre terrain, en soumettant à la même analyse quantité d'autres matériaux disséminés dans les musées et dans les livres³. » Mais aussi du fonds Bourgoïn de l'Institut d'art et d'archéologie qui renferme quatre carnets de dessins et croquis réalisés sur place⁴ ainsi que des notes éparses.

- 4 Seuls deux carnets, semblables par leur taille – 21,5 × 13,5 cm – et leur couverture toilée bise, mais dont un seul offre des pages bistres et bleues que le dessinateur semble délaissier, illustrent le périple italien en 199 feuillets dessinés au crayon. À son habitude, Jules Bourgoïn a, de sa petite écriture fine, paginé chaque feuillet en haut à droite, mais cette information se révèle insuffisante pour une lecture logique des carnets. Un examen attentif oblige à conclure que le dessinateur n'a pas toujours respecté l'ordre des feuillets, ce qui rend encore plus difficile, et même impossible, une restitution du parcours.
- 5 Contrairement aux nombreux carnets de dessins réalisés en Égypte et en Palestine dans les années 1863-1866, qui sont exempts de toute notation chronologique⁵, ceux d'Italie portent, en marge de quelques feuillets, de rares mentions de dates : ainsi apprend-on que Jules Bourgoïn se trouve à Civitavecchia le 3 décembre (jeudi) et à Naples le 13 décembre (dimanche) 1868, les deux seules localités dont il a laissé une vue (fig. 1). Civitavecchia est le port de débarquement des lignes maritimes depuis Marseille, situé à quelque 80 km au nord-ouest de Rome, le port suivant étant celui de Naples. On peut donc penser que Bourgoïn s'est arrêté à Rome entre le 3 et le 13 décembre, comme des indications de voyage portées sur le revers de la couverture d'un des carnets le laissent penser – il y note des adresses d'hôtels ou pensions, de restaurants et cafés, adresses données par les guides et dont certaines étaient réputées pour être fréquentées par les artistes – mais aucun carnet de dessins conservé ne vient le confirmer. Nous n'en savons pas davantage sur un possible séjour à Florence.

1. Jules Bourgoïn, Vue de Civitavecchia, 3 décembre 1868.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 15.

- 6 Après Civitavecchia, c'est à Naples que Bourgoïn signale sa présence le 13 décembre 1868 en signant une vue du Vésuve qui crache encore les laves de l'éruption effusive qui avait débuté le 15 novembre⁶. Aucun monument de la cité parthénopéenne, aucun paysage de la campagne napolitaine, aucune scène pittoresque n'ont retenu l'attention du dessinateur. Bourgoïn visite le Musée national consacré à l'Antiquité classique,

installé dans le palais des Études et qui abrite les plus belles pièces découvertes sur les grands sites de fouilles ; il couvre les feuillets de son carnet de relevés d'éléments décoratifs pris d'après les innombrables vases italo-grecs des collections. Comme plusieurs de ses prédécesseurs aux Beaux-Arts, parmi lesquels Guillaume-Abel Blouet qui voyage à Naples, dans ses environs et en Sicile, en 1823-1825 ou bien Félix Duban aux mêmes dates⁷, il dessine les pièces insignes comme des vasques en marbre (fig. 2) ou encore un vase monumental sculpté de la naissance de Bacchus. Il est d'ailleurs intéressant de mettre en parallèle les dessins respectifs de Blouet, Prix de Rome en 1821, et de Bourgoin, la comparaison témoignant en faveur de celui-ci qui se distingue par la fermeté du trait, par un souci d'observation, par l'attention qu'il porte à l'ornement et au détail. Il en est de même pour un piédestal ou autel que Félix Duban et Bourgoin dessinent tous deux, mais dans une approche très différente, Bourgoin privilégiant la vue rapprochée du décor de guirlande entre deux bucrânes (fig. 3) dans un dessin trahissant une aspiration à la proximité qui permet de saisir la délicatesse de la sculpture magnifiée par le crayon du dessinateur.

2. Jules Bourgoin, Vasque en marbre, musée des Études, Naples.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 15.

3. Jules Bourgoïn, Bucrânes d'un autel antique, musée des Études, Naples.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 15.

- 7 Dans les alentours de Naples, Bourgoïn va visiter Pompéi, certainement, Paestum, sûrement, où il se trouve le 28 décembre 1868, et les villes campaniennes d'Amalfi, Ravello et Salerne. Toujours imprégné de la prédominance des « involutions géométriques plus ou moins distinctes ou mêlées, et construites avec symétrie⁸ » de l'art arabe, il est attiré par ce qui est décor géométrique dans l'art médiéval de cette partie de l'Italie. Il dessine suivant une technique déjà développée dans ses carnets du Caire, quasiment « sténographique », qui privilégie la rapidité d'exécution mais qui est enrichie de suffisamment d'informations pour pouvoir restituer l'ensemble avec exactitude, en particulier en ce qui concerne les couleurs. Ainsi relève-t-il les pavements des églises mais aussi les panneaux à intarsies de marbres et de mosaïques polychromes (fig. 4) qui ornent le mobilier liturgique – ambons, pupitres, chancels – ou encore les candélabres pour cierge pascal tel celui du XII^e siècle qui est placé devant l'ambon de l'archevêque Nicola Aiello dans la cathédrale San Matteo de Salerne.

4. Jules Bourgoïn, Relevé d'éléments de mosaïques, Campanie.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 14.

- 8 Dans cette application méthodique à décomposer pour recomposer, à scruter toutes les possibilités d'arrangement, de combinaison et de permutation des éléments d'un tout, Bourgoïn est totalement à son aise. Son intention n'est pas de publier des relevés de ces mosaïques : d'autres l'ont déjà fait, partiellement comme Johann Karl Wilhelm Zahn en 1843⁹ mais surtout Friedrich Maximilian Hessemer en 1842¹⁰ dont Bourgoïn connaissait la publication puisqu'il en posséda deux planches et qu'il en fit des dessins, accompagnés de légendes en allemand, dans un carnet. En fait, Bourgoïn se constitue un répertoire complémentaire de celui qu'il s'était construit d'après les monuments vus, visités et étudiés au Proche-Orient.
- 9 C'est en Sicile que Bourgoïn poursuit son périple, l'île qui se trouve sur la route maritime de la Grèce. Trois notes manuscrites indiquent qu'il est à Monreale le 6 janvier 1869, à Palerme le 7 et à Messine le 11. Bourgoïn ne va pas sur les traces de la culture islamique dans la Sicile médiévale. Il ne s'attarde pas sur ce qui retient habituellement l'attention des architectes et artistes voyageant en Sicile mais se concentre sur son projet, à savoir accroître le répertoire ornemental qu'il s'est déjà constitué.
- 10 À son habitude, il ne dessine aucune vue perspective d'édifice ; il esquisse, et encore malhabilement, quelques plans d'églises médiévales palermitaines. Il ne montre pas davantage d'intérêt envers les éléments sculptés – portails, transennes, chapiteaux, colonnettes des cloîtres – et encore moins pour tout ce qui est iconique, ignorant totalement la beauté et la richesse des programmes décoratifs de la chapelle palatine et de Santa Maria dell' Ammiraglio à Palerme ou de la cathédrale Santa Maria Nuova de Monreale, ne retenant que quelques éléments ornementaux, souvent végétaux (fig. 5).

5. Jules Bourgoïn, Détails ornementaux, cathédrale Santa Maria Nuova, Monreale.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 14.

- 11 Ce n'est qu'à Messine qu'il dessinera quelques monuments « modernes », comme les deux fontaines majeures de la ville dues à Giovanni Antonio Montorsoli, la fontaine d'Orion et la fontaine de Neptune¹¹, ou encore la chaire en marbre sculptée par Antonio Gagini pour la cathédrale.
- 12 Les pages des deux carnets « italiens » de Bourgoïn sont couvertes de dessins exécutés avec une certaine fébrilité, un manque d'assurance dans le trait, une composition flottante qui surprend chez l'artiste et qui tranche par rapport à ses carnets d'Égypte.
- 13 Pas davantage qu'à Alexandrie ou au Caire Bourgoïn ne prend la peine de légender ses dessins et plus encore que pour les carnets d'Égypte, l'identification des monuments ou lieux est rendue difficile. Il est vrai que celle de certains feuillets des carnets « égyptiens » est rendue possible par les planches des *Arts arabes* auxquelles ils avaient servi d'études préparatoires. Des pages italiennes, et contrairement à la moisson qu'il fera en Grèce, Bourgoïn tirera finalement assez peu d'éléments pour les planches de la *Théorie de l'ornement*. Il est vraisemblable que son attention exclusive aux dispositions géométriques des pavements et intarsies médiévales d'Italie du Sud ne vient pas enrichir son répertoire d'exemples significatifs. Il convient d'ajouter que le soin que Bourgoïn apporte à la notation des couleurs des éléments les plus infiniment petits – presque jusqu'à la tesselle – avait un but précis : Bourgoïn avait toujours à l'idée, quand il envisageait une nouvelle publication, d'offrir le plus grand nombre possible de planches couleur, ce à quoi il devait le plus souvent renoncer pour des raisons de coût.
- 14 Alors que l'art grec, « si parfait dans sa sobre élégance et sa sévère beauté¹² », dont il écrira quelques années plus tard qu'il s'agit de « l'art par excellence, celui de la forme,

[qui] s'épanouit pleinement entre ces deux extrémités : la géométrie concrète, qui informe la matière, et la nature naturante, qui l'anime. C'est pour cela que les Grecs sont des plasticiens, et les plus artistes de tous les hommes¹³ », va lui livrer des exemples tout à fait originaux.

- ¹⁵ Toutefois, Bourgoin pensera recycler des relevés de mosaïques, intarsies ou incrustations, pavimentales (fig. 6) comme pariétales, réalisés au cours de ce voyage en Italie, pour une publication qui, comme tant d'autres, ne vit pas le jour. Autour de 1877, il envisage un projet de collection périodique, au titre non arrêté qui oscille entre *Revue de l'ornement* ou *Mémorial des arts* et qui se proposait d'offrir, au travers de livraisons mêlant planches et textes explicatifs, une véritable bibliothèque de référence. Bourgoin avait prévu, entre autres, un ensemble consacré aux mosaïques byzantines et il est assuré que ce sont les relevés qui figurent sur les feuillets des carnets d'Italie du Sud qui devaient servir d'études préparatoires à ces planches. Sept projets de ces planches couleur subsistent¹⁴ parmi les nombreuses œuvres graphiques conservées, dont une seule sera finalement utilisée mais dans une publication tardive, à savoir le *Précis de l'art arabe et matériaux pour servir à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman* ([1889]-1892). La planche 16 de la partie consacrée aux Applications (Faïences – Pierres – Marbres), une des rares planches couleur de l'ouvrage, fait voir une composition d'après des mosaïques d'Amalfi, de la chapelle palatine de Palerme, etc. mais sa présence incongrue dans un ouvrage consacré aux arts arabes est justifiée dans l'explication de la planche lorsqu'il écrit que ces mosaïques « ont été données ici pour montrer le contraste de la tonalité chaude et dorée des mosaïques byzantines et de la Sicile, avec la tonalité froide, en clair de lune des mosaïques caïrotes ».

6. Jules Bourgoin, Pavement, Chapelle palatine, Palerme.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 3.

- ¹⁶ Dans le programme de sa *Revue de l'ornement*, Bourgoin avait également prévu de consacrer une ou plusieurs livraisons aux ornements grecs – pas seulement « les beaux et simples ornements de l'art grec, les denticules, les oves, les perles, les rais de-cœur, les godrons, etc. Ces ornements de génie, ou ces maîtresses pièces de l'art, [qui] ont leur plus parfaite et plus sobre expression chez les Grecs¹⁵ » – pour lesquelles les carnets dessinés en Grèce constituent un possible réservoir iconographique dans lequel il eût pu puiser des modèles.
- ¹⁷ Jules Bourgoin arrive vraisemblablement en Grèce le 14 janvier 1869, un billet d'entrée à l'Acropole lui est délivré le lendemain, billet que Bourgoin a précieusement conservé parmi ses papiers¹⁶. Les deux carnets qu'il va remplir de dessins en Grèce – l'un a été acquis à Naples chez « Migliorato Frères marchand de beaux-arts rue Toledo 232 à Naples » comme l'indique l'étiquette – n'offrent aucune mention de date et on ne peut donc que supposer la durée du séjour de l'artiste. Alors que Bourgoin s'était déplacé en Italie, allant de Civitavecchia à Messine, il semble qu'en Grèce il soit resté dans les environs d'Athènes, les carnets ne renfermant que des vues de l'Acropole, de la ville mais aussi du défilé de Daphni par lequel passe la Voie sacrée qui se dirige vers Eleusis avec le monastère byzantin de la Dormition, situé à quelques kilomètres au nord-ouest d'Athènes.
- ¹⁸ De tous les carnets de dessins de Bourgoin, les carnets de Grèce sont ceux qui offrent le plus de vues perspectives, d'élévations, mais aussi de relevés d'après des reliefs sculptés ou statues en ronde-bosse, comme si l'architecte dessinateur s'était souvenu de sa formation initiale à l'École des beaux-arts et de ses lectures d'ouvrages sur l'architecture classique et l'art antique. Il multiplie les vues de l'Acropole, du Parthénon, de l'Erechtéion et de la tribune des cariatides (fig. 7) mais aussi de l'Olympeion. Il montre aussi de l'intérêt pour une petite église byzantine du XII^e siècle à Athènes, la Panagia Gorgoepikoos ou Agios Elefthérios, dite la Petite Métropole, dont la richesse décorative exceptionnelle des panneaux sculptés insérés et disposés symétriquement et harmonieusement dans les murs extérieurs fournit la matière à cinq dessins (fig. 8). Le daguerréotypiste Joseph-Philibert Girault de Prangey, qui portait un regard exceptionnel sur l'architecture, s'était d'ailleurs déjà intéressé à cet édifice en le photographiant en 1842¹⁷. Un peu plus tard, vers 1860, Louis Boitte en dessinera également la façade¹⁸.

7. Jules Bourgoïn, Tribune des cariatides de l'Erechteion, Athènes.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 13.

8. Jules Bourgoïn, Façade latérale de la Petite Métropole, Athènes.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 12.

- 19 Les autres feuillets sont couverts de dessins tirés des métopes, frises, chapiteaux des temples, de stèles, de fragments sculptés décontextualisés et difficiles à identifier à quelques rares exceptions près comme cet ornement de l'église de Daphni (fig. 9). Bourgoïn porte son attention à la forme que génère l'image de la « nature naturante », en particulier les motifs végétaux travaillés avec une plasticité exceptionnelle.

9. Jules Bourgoïn, Ornement de l'église du monastère byzantin, Daphni.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 13.

- 20 Nous ne savons rien de la durée du séjour de Jules Bourgoïn en Grèce. Il revient en France avec deux carnets bien remplis, alors qu'il a souvent l'habitude de laisser des feuillets vierges de tout croquis. Certains dessins serviront à l'élaboration de plusieurs des 24 planches de la *Théorie de l'ornement*. Si des œuvres d'art grec dessinées à Athènes viennent enrichir le répertoire iconographique des planches consacrées aux frises, aux grecques, aux tresses ou aux rangées multiples, d'autres exemples tirés de stèles, de vases et de frises sont employés pour illustrer les dispositions palmées de la planche 23 (ils disputent la page aux ornements de proues de dahabiehs dessinés en Basse-Égypte en 1863-1866) mais surtout les dispositions recourbées ou crosses de la planche 24 (fig. 10).

10. Jules Bourgoïn, Étude pour la pl. 24 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

- 21 Une petite partie seulement des dessins collectés en Italie et en Grèce au cours du périple de 1868-1869 a été utilisée dans les planches gravées en taille-douce de la *Théorie de l'ornement*, mais comme Jules Bourgoïn l'écrit dans son introduction à l'ouvrage : « [...] encore une fois, ceci n'est point un recueil d'images rassemblées pour le plaisir des yeux, mais bien un recueil de choses réunies pour la satisfaction de l'esprit. »

NOTES

1. Jules BOURGOÏN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, Introduction, p. X.
2. Gilles BERTRAND, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome : École française de Rome, 2008 (Collection de l'École française de Rome, 398).
3. Jules BOURGOÏN, *Théorie...*, op. cit. (note 1), Introduction, p. IX ; Planche 23. – « Dispositions palmées. 4, 5, 6, 7, 8. Motifs de l'art grec tirés de vases, de stèles, de frises, etc., à Athènes » et Planche 24. – « Dispositions recourbées. Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Cette planche est consacrée entièrement aux dispositions recourbées ou crosses. [...]. Ces motifs tirés des stèles, des vases et des frises d'ornements de l'art grec ont été recueillis à Athènes ».

4. Carnets n° 13, 14 et 15, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 13 ; 14 et 15. Carnet n° 38, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 12.
5. La seule mention qui puisse permettre de dater certains des carnets de la première mission est celle de « Appartient à Bourgoin architecte à Alexandrie. Sa mère habite Joigny France ». La date de mort de Victoire Esclavy-Bourgoin en 1872 constitue un *terminus ante quem*.
6. Maryse BIDEAULT, « L'ordre et la forme : remarques sur les carnets de voyage de Jules Bourgoin dans le Sud de l'Italie en 1868-1869 », *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien*, n° 15-16, 2010, p. 178-188.
7. Les dessins faits par Guillaume-Abel Blouet et Félix Duban au musée des Études de Naples, conservés à l'École nationale supérieure des beaux-arts, ont été numérisés et sont accessibles sur <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.
8. Jules BOURGOIN, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot & C^{ie}, 1879, Avant-propos, p. 5.
9. Wilhelm Johann Karl ZAHN, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn... Zehn Hefte mit Funfzig Tafeln*, Berlin : bei G. Reimer, 1843.
10. *Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt, gezeichnet und mit erläuterndem Texte begleitet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institute zu Frankfurt am Main. Mit 120 in Farben gedruckten Tafeln*, Berlin : bei G. Reimer, 1842.
11. Gioacchino BARBERA (dir.), *Storie d'acqua e di marmo. Fontane di Messina del Cinquecento e del Seicento*, catalogue d'exposition (Messine, Museo regionale, 2003), Messine : La Grafica Editoriale, 2003.
12. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), *Introduction*, p. III.
13. *ID.*, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1879, p. 5.
14. Six de ces planches sont conservées dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts (EBA7901-0343, 0344, 0345, 0346, 0347, 0348) et une autre dans le fonds Bourgoin de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 2.
15. Jules Bourgoin, *Grammaire élémentaire...*, *op. cit.* (note 13), p. 201-202.
16. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 4. La date du 3 janvier qui est inscrite sur le billet se rapporte au calendrier julien alors en vigueur en Grèce, ce qui correspond à la date du 15 janvier selon le calendrier grégorien.
17. *A Historic Photographic Grand Tour. Important Daguerreotypes by Joseph-Philibert Girault de Prangey* : auction, New York NY, Rockefeller Plaza, Thursday 7 October 2010, lot 13.
18. Paris (France), musée d'Orsay, inv. F 3457 C 45 299.

AUTEUR

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103 CNRS-INHA), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoin de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoin, de Friedrich Maximilian Hessemer,

sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

Une saison damascène, 1874-1875

Maryse Bideault et Bassam Dayoub

- 1 Aussitôt rentré d'Égypte en octobre 1866, Jules Bourgoin avait fait demander auprès du ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, par l'intermédiaire d'Eugène Viollet-le-Duc, une nouvelle mission au Proche-Orient, destinée à combler les lacunes de la documentation graphique rapportée¹. La demande avait été réitérée en novembre 1869, exprimant le désir de Bourgoin d'être envoyé plus précisément à Damas pour compléter l'ensemble de documents sur les arts de l'Orient qu'il avait déjà rassemblés et qui avaient servi à l'élaboration de son premier grand ouvrage, *Les Arts arabes* (1868-1873) dans lequel Damas ne figure pas. Mais l'état des fonds du ministère n'avait pas rendu cette mission possible, d'autant que le même service avait souscrit à la publication alors en cours des *Arts arabes*. Ce n'est qu'à sa troisième requête que Bourgoin obtient finalement une mission pour se rendre à Damas.

- 2 Il est vrai que depuis son retour Bourgoin s'était attelé à la réalisation de deux projets éditoriaux. Le premier, les *Arts arabes*, était nourri des relevés et observations faits sur le terrain – l'Égypte et la Palestine – durant les années 1863-1866 ; le second, la *Théorie de l'ornement* (1873), plus abstrait, plus discursif mais aussi plus modeste du point de vue de l'élaboration, qui substitue aux grandes planches gravées sur acier et d'autres imprimées en chromolithographie, des planches en noir et blanc en taille-douce, offrait un spectre élargi des sources tant occidentales qu'orientales et extrême-orientales dont les modèles avaient été à la fois recueillis sur place mais aussi au travers d'expositions qui se succédaient alors à Paris. Les vitrines lui avaient fourni, entre autres, des exemples pris sur des céramiques, verreries, bronzes, textiles hispano-arabes, syro-arabes, byzantins mais aussi occidentaux – il est ainsi vraisemblable que l'incrustation d'une poterie d'Oiron de la figure 1 de la planche 17 de la *Théorie de l'ornement* consacrée aux répartitions, est liée à la splendide aiguière dite Faïence de Henri II tirée de la collection d'Alphonse de Rothschild qui est exposée dans la Galerie du travail à l'Exposition universelle de 1867 à Paris.

- 3 Les planches de la *Théorie* convoquent à trois reprises, ce qui est peu, des exemples pris dans des œuvres damascènes, essentiellement des dalles ciselées. Parce que ce type d'œuvres, plutôt monumentales, ne se trouvaient pas dans les collections particulières parisiennes, on peut raisonnablement penser que Bourgoin les a vues *in situ*. Ce qui

viendrait confirmer ce qu'il écrit brièvement dans une demande de mission, comme quoi il est passé à Damas avant de revenir en France en octobre 1866 mais que ce séjour a été trop bref pour qu'il puisse y étudier, comme il l'avait fait au Caire, les monuments de l'art arabe.

- 4 Le 29 décembre 1873, alors que la *Théorie de l'ornement* vient d'être publiée, Bourgoin sollicite du ministre de l'Instruction publique une « mission archéologique en Orient, qui aurait pour objet d'achever, dans un court délai, le relevé complet de la grande Mosquée de Damas² ». La mention « archéologique » surprend car Bourgoin n'est archéologue ni dans sa pratique ni dans son approche. Il semble qu'il emploie là une figure de style qui ferait passer plus aisément cette demande auprès d'une commission composée essentiellement d'historiens et d'archéologues.
- 5 La demande est appuyée par deux personnages influents, Eugène Guillaume, alors directeur de l'École des beaux-arts, et Ernest Renan, philologue et historien qui avait voyagé en Orient en 1860 tout d'abord, puis en 1865, et particulièrement en Syrie sur les traces de saint Paul³. Si la première recommandation est convenue et évoque « [...] Mr Bourgoin dont les études, au point de vue de la philosophie et de l'histoire des arts, ont une si haute importance », celle de Renan est davantage précise : « La mosquée de Damas (ancienne basilique de St Jean Baptiste) est un des édifices les plus curieux du monde. M. Bourgoin est parfaitement désigné pour la relever. Quelques maisons de Damas, derniers restes d'une splendeur qui disparaît chaque jour, devraient aussi être relevées⁴. » C'est à Charles Schefer, directeur de l'École des langues orientales qui avait séjourné à Damas à deux reprises⁵, qu'il revient en janvier 1874 d'en être le rapporteur. La mission qui est finalement accordée le 2 juillet 1874, s'accompagne de recommandations sur ce qui doit être relevé en particulier, aussi bien dans la mosquée des Omeyyades – relever les mosaïques, les inscriptions grecques et arabes, estamper les décrets des sultans gravés sur les colonnes intérieures ainsi que les portes en bronze – que dans d'autres édifices anciens de la ville (« Bien que Damas ait été incendié par Tamerlan au commencement du quinzième siècle, de nombreux monuments n'ont pas subi l'atteinte du feu ; je signalerai entre autres le tombeau de Nour-Eddin, celui du Sultan Bibars et les mosquées de Hogha et celle bien que plus moderne de Sinanieh etc. ; enfin, dans le quartier de Salahieh, celle de Mouhy-Eddin-Arabi si on vous accorde l'autorisation d'y pénétrer⁶ ») ou encore les inscriptions rupestres visibles dans les environs de la ville, à savoir sur le rocher al-Minshar à al-Rabwa à l'ouest de Damas.
- 6 Dans un autre document en date du 23 juin 1874⁷, Schefer note les sources à consulter : « Les voyageurs anciens ne donnent aucun détail sur la mosquée des Omniades [sic] où nul chrétien ne pouvait pénétrer. Les auteurs orientaux peuvent être consultés avec fruit. Il existe à la bibliothèque de la Grande mosquée un exemplaire de l'histoire de Damas par Ibn-Assakir qui s'étend longuement sur l'histoire de la mosquée et sur les réparations qui y ont été faites. M. Quatremère a écrit sur ce sujet un mémoire intéressant inséré dans l'appendice de la première partie du tome second de son Histoire des Sultans Mamelouks. Différents auteurs arabes ont abrégé l'histoire d'Ibn-Assakir ; le plus répandu est celui qui a pour titre Fadaïlech-Cham par le Cheikh el Bosry. Ce livre peut se trouver facilement à Damas. Enfin, Monsieur Von Kremer a inséré en 1854 et 1855 dans les Mémoires de l'Académie des Sciences de Vienne deux mémoires sur la topographie et les monuments de Damas. L'ouvrage de Monsieur Porter intitulé *Five years in Damascus* renferme des détails qui peuvent être mis à profit.

⁸ »

- 7 Il n'est pas certain que les recommandations de Schefer rencontrent les intentions cachées de Bourgoïn. Car enfin, il tient à compléter sa documentation sur les arts d'Orient, entendons les arts de l'Islam, mais de la manière qu'il l'a faite au Caire et en Grande Syrie entre 1863 et 1866, manière que révèlent ses nombreux carnets de dessins. D'autre part, sans formation d'historien ni de philologue, ne lisant vraisemblablement pas l'arabe (et d'ailleurs, connaissait-il l'allemand qui lui eût permis de lire l'ouvrage de Kremer ?), il lui était impossible de consulter deux des ouvrages mentionnés.
- 8 Lorsque Bourgoïn part pour Damas, Schefer a entrepris des démarches pour assurer les recommandations du voyageur : il a pris des contacts avec Charles-Jean-Melchior de Vogüé, alors ambassadeur à Constantinople, et fait demander à la Porte des lettres vizirielles pour le gouverneur général de la Syrie et pour les principales autorités de Damas afin que Bourgoïn trouve la protection et les facilités dont il aura besoin pour ses études. D'un autre côté, le ministère de l'Instruction publique adresse une lettre au supérieur général des lazaristes de Paris, lui demandant de recommander le voyageur aux prêtres de la congrégation qui se trouvent en Syrie et qui sont, depuis plusieurs décennies, dans leur couvent de Damas, la providence des voyageurs.
- 9 Bourgoïn est à Damas le 12 septembre 1874 comme il l'écrit à Oscar de Watteville, alors directeur de la Division des sciences et lettres au ministère de l'Instruction publique⁹. On en sait un tout petit peu plus sur les conditions matérielles du séjour de Bourgoïn à Damas que sur celles du séjour à Alexandrie et au Caire en 1863-1866. Il est vraisemblable qu'il demeure quelque temps auprès des lazaristes, mais, durant trois mois de 1875, il prend pension dans ce qui est l'hôtellerie la plus appréciée des Occidentaux, celle qui est citée par tous les voyageurs et par les guides touristiques, à savoir l'hôtel de Palmyre, très bien situé dans le quartier turc, à proximité de l'arrivée des messageries sur la route reliant Beyrouth et Damas, et tenu par un ancien *drogman* d'origine grecque du nom de Dimitri Kara, un « diable d'hôtelier, vêtu à l'orientale, grave comme un pacha et fier comme Artaban, [qui] s'accapare de nous et nous conduit à son auberge, située près de là dans le faubourg Salahiyéh¹⁰ ».
- 10 Deux preuves subsistent de ce séjour prolongé à l'hôtel de Palmyre : le projet de Bourgoïn d'inclure la maison de Dimitri Kara dans son ouvrage sur les maisons de Damas ; mais aussi, moins flatteuse, la traite que la veuve de l'hôtelier présente au ministère de l'Instruction publique le 12 juillet 1878, correspondant à une dette de 1 000 F pour frais de séjour impayés¹¹.
- 11 Cette demeure, transformée en hôtel, est décrite dans tous les récits de voyage comme étant à l'origine celle d'un riche négociant damascène. Fernand de Schickler parle de l'hôtel tenu par un Grec installé dans la maison qu'occupait il y a quelque vingt ans, c'est-à-dire dans les années 1838-1840, Ibrahim pacha, le fils aîné de Mehemet Ali, vainqueur des Turcs devenu gouverneur de Syrie : « La chambre où j'écris est encore restée pure de ces innovations ; le fond de la pièce est élevé sur une estrade dallée de marbre, les murs sont alternativement sculptés en bois et en pierre ; le plafond, de poutres entrecroisées, est couvert de peintures, fleurs et arabesques. D'un côté, mes fenêtres, formant l'ogive mauresque, donnent sur la salle du divan ; de l'autre côté, sur la cour, elles sont abritées par des touffes de jasmin et par de beaux myrtes en arbre¹². » Il en existe quelques témoignages visuels : les plus anciens sont les trois daguerréotypes de Joseph-Philibert Girault de Prangey datant de 1844¹³, dont seuls deux sont légendés « Hôtel Palmyre », ce qui permet d'en identifier un troisième comme une vue d'une des

grandes pièces de cette demeure¹⁴ (fig. 1) ; selon Badr el-Hage¹⁵, l'hôtel fut dessiné en 1850 par un peintre orientaliste mineur, Charles Muller-Soehme ; enfin, une photographie plus tardive, signée du photographe damascène Suleiman Hakim, fait voir la belle cour intérieure animée de l'hôtel Dimitri¹⁶.

1. Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Hôtel de Palmyre*, Damas.

Source : Collection particulière.

- 12 Nous le savons par une lettre autographe, Bourgoin n'est pas resté à Damas durant les onze mois de mission accordés. En effet, surpris, écrit-il, par la rudesse exceptionnelle de l'hiver, il décide, en en avertissant les autorités françaises, de partir sous le climat plus clément du Caire en janvier 1875, prévoyant de passer deux mois en Égypte et à Jérusalem – en fait, il demeurera absent de Damas trois mois – ; en outre, selon ses propres dires, deux mois de maladie (juin et juillet 1875) vont l'empêcher d'accomplir certaines des tâches demandées. Il écrit toutefois à Oscar de Watteville, dans une lettre non datée :

J'ose vous affirmer, Monsieur le Directeur, que vous serez satisfait, et qu'il y aura dorénavant en France, une série bien complète de documents sur l'Art arabe, et en particulier sur la ville de Damas. [...] En fait, j'ai déjà accumulé une telle quantité de dessins qu'il m'est bien permis de croire que je laisserai peu à faire après moi. Veuillez excuser, Monsieur le Directeur, ce monument de vanité et faites moi l'honneur, je vous prie, de croire simplement que je fais mon devoir et par zèle pour la quantité et par goût pour la qualité. Jusqu'à présent, j'ai travaillé avec une intensité un peu exclusive (il y a tant de choses à recueillir et j'ai si peu de temps devant moi) et sans m'arrêter pour me recueillir, et vous informer, Monsieur le Directeur, de l'état de mes travaux.¹⁷

- 13 En réalité, les travaux menés par Bourgoin à Damas ne rencontreront pas l'assentiment des savants qui avaient appuyé sa mission. En effet, Schefer, dans un rapport en date du

12 mars 1875, insiste pour faire savoir que « Bourgoin devra tout d'abord s'attacher à remplir exactement les instructions qui lui ont été données et il devra faire connaître le résultat de ses travaux, le Département de l'Instruction publique ne pouvant consentir à une prolongation de sa mission que si elle est justifiée par des résultats sérieux¹⁸ ». En fait, comme cela était prévisible, Bourgoin ne recueillera pas les estampages des inscriptions de la grande mosquée des Omeyyades pas plus qu'il ne fera le relevé des alentours de l'édifice, ce qui eût été du plus grand intérêt historique et archéologique parce que le plan publié dans l'ouvrage de Porter ne figure pas ces constructions adventices. Bourgoin fait d'ailleurs remarquer qu'il n'a pas pu entrer dans ces maisons arabes qui serrent de près l'édifice mais que peut-être cela n'aurait rien apporté car « c'est un fait assez étrange que le peu de traces qui sont restées ici de l'antiquité¹⁹ ».

La moisson de dessins à Damas

- 14 Dès son arrivée, Bourgoin arpente la ville pour reconnaître et examiner les monuments qu'il aura à relever pour répondre aux instructions reçues²⁰. Il dit avoir obtenu toutes les facilités pour pénétrer partout et estamper aussi bien que dessiner, prendre les mesures. Toutefois, il note que « beaucoup de monuments s'écroulent ou sont dénaturés par des réparations malencontreuses des particuliers et du gouvernement. La grande mosquée vient d'être badigeonnée et beaucoup de mosaïques ont disparu. Il est donc urgent de dessiner toutes ces choses pendant qu'il en est temps encore²¹ » ou encore :

[...] j'ai commencé à dessiner dans la grande mosquée les fragments de sculptures, d'inscriptions, de mosaïques... disséminées dans ce monument, sauf à mettre toutes les choses à leur place après le relevé définitif. Il y avait dans cette marche une nécessité malheureusement pressante : c'est que dans la restauration qui se poursuit actuellement, ces choses disparaissent pour être remplacées par un placage en marbre ou dérobées sous une forte couche de badigeon ; ainsi il m'est arrivé de dessiner un panneau de mosaïques qui deux jours plus tard était enlevé et détruit. [...] Je dessine d'ailleurs toutes les inscriptions et pour la plupart c'est le seul moyen de les transcrire²².

- 15 Nous ne saurons jamais ce que Bourgoin a vraiment dessiné de la mosquée des Omeyyades même s'il écrit dans un rapport adressé au ministère « J'ai relevé le plan de cette mosquée et tous les détails qui tapissent les murailles de cet édifice. [...] Je crois en somme que je n'ai rien négligé d'essentiel ou d'intéressant²³. » Le corpus graphique aujourd'hui connu, éclaté entre l'École nationale des beaux-arts et le fonds d'archives Bourgoin à l'Institut national d'histoire de l'art, ne livre que 23 dessins, dans des états très divers d'élaboration, qui puissent être mis en relation avec la grande mosquée. C'est peu, en tout cas insuffisant, pour constituer la matière d'une publication envisagée sur l'édifice, même s'il était prévu qu'elle fut augmentée d'une étude des autres monuments importants de la ville.
- 16 En décembre 1874, il se permet d'écrire au ministre de l'Instruction publique pour exposer la manière dont il comprend l'exécution de la mission qui lui est confiée et dicte son propre programme : « J'attaque d'emblée le relevé de tout Damas en dessinant tout ce qui peut être dessiné, c'est-à-dire les mosquées et leurs minarets, les écoles et les tombeaux, puis les maisons et leurs fontaines²⁴. »
- 17 Disons-le de suite : parce qu'aucune des publications envisagées sur Damas n'a vu le jour mais que des relevés faits sur place ont été utilisés dans deux ouvrages, les *Éléments*

de *l'art arabe* publié en 1879 (6 planches) et le *Précis de l'art arabe* publié en livraisons entre 1889 et 1892 (36 planches), on en est réduit à des conjectures sur la quantité de relevés faits à Damas. Le corpus de dessins originaux est plutôt difficile à quantifier, la raison majeure en étant l'absence de légendes ou d'annotations.

- 18 Si Bourgoin n'abandonne pas encore l'usage du carnet, c'est au cours de cette mission qu'il se met à dessiner sur des feuilles volantes d'un papier légèrement satiné, aujourd'hui jauni, d'un format plus carré et plus grand que celui des carnets précédemment utilisés. Parallèlement, et vraisemblablement parce qu'il est à cours de papier, il achète sur place, chez le papetier Aboucharab (présence du timbre du fournisseur), un papier rustique assez foncé, sur lequel le crayon marque difficilement, ce qui rend les relevés difficiles à lire.
- 19 On peut évaluer le corpus graphique damascène à quelque 160 dessins conservés, certains avec rehauts d'aquarelle, d'autres étant des planches plus travaillées destinées à la réalisation des publications. Tout laisse penser que le nombre des dessins consacrés à Damas était bien supérieur à ce qui subsiste et la perte de ces dessins est très dommageable car la ville a été moins représentée que Le Caire, le manque se faisant surtout sentir en ce qui concerne les édifices historiques de la ville que Bourgoin dit avoir dessinés.
- 20 Au nombre de ceux-ci, la grande mosquée des Omeyyades devait être au centre de l'attention du dessinateur. Il en demeure quelques relevés, qu'il s'agisse des minarets comme celui de la Fiancée vu dans sa totalité (fig. 2), d'une vue de la cour intérieure avec le bassin des ablutions (fig. 3), des vestiges de l'ancien temple de Jupiter damascène, mais aussi des claires-voies en plâtre ou bois (fig. 4), des panneaux de mosaïque insérés dans les piliers quadrangulaires des portiques de la cour. Bourgoin dessine la mosquée avant l'incendie destructeur de 1893, tout comme l'architecte britannique Richard Phené Spiers qui se trouve à Damas, puis au Caire, en 1866. Là où Bourgoin poursuit sa collecte d'éléments de détails – entrelacs, arabesques, réseaux, stalactites –, Spiers dessine les intérieurs des édifices de Damas avec un grand souci d'exactitude et une palette colorée²⁵.

2. Jules Bourgoïn, Mosquée des Omeyyades, minaret de la Fiancée, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

3. Jules Bourgoïn, Mosquée des Omeyyades, cour intérieure avec le bassin des ablutions, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

4. Jules Bourgoïn, *Claire-voies*, Mosquée des Omeyyades, Damas, pl. V des *Éléments de l'art arabe*, 1879.

- 21 Il convient de dire que le plan de la mosquée établi par Bourgoin²⁶ fait voir plusieurs éléments mal localisés, tels que la tombe de saint Jean-Baptiste (qabr Yahya), le mihrab des Hanafites (mihrab al-Hanafiyya), la grande coupole (*qubba* al-Nasr) et la coupole centrale de la cour. En même temps, ce plan est le seul qui montre la coupole construite par le gouverneur ottoman de la ville, Murad pacha, au XVI^e siècle²⁷, à l'ouest de la mosquée. De plus, il donne les mesures du minbar disparu dans l'incendie de 1891.
- 22 Dans ses recommandations, Schefer avait mentionné un certain nombre de monuments anciens que Bourgoin se devait de dessiner. Les œuvres graphiques conservées et certaines planches des ouvrages publiés après le séjour à Damas révèlent que Bourgoin a arpenté la ville, dans son centre historique et dans ses faubourgs. Ce ne sont pas tant les dessins conservés qui viennent documenter le travail de relevé accompli que les planches du *Précis de l'art arabe* qu'il a tirées de dessins aujourd'hui perdus. Il s'est intéressé aux structures des portails, en particulier les voûtes à stalactites, de plusieurs édifices (petites mosquées, tombeaux, *madrasas* ou *maristan* – hôpital – comme celui de Nur al Din²⁸) (fig. 5 et 6) intra-muros comme dans les faubourgs d'al-Salihiyya au nord et du Midan qui s'étend vers le sud. Plus encore qu'au Caire où il avait recours, pour légender ses dessins et pour peu qu'il le fît, à l'index de la *Description de la ville et de la citadelle du Kaire* de la monumentale *Description de l'Égypte*, Bourgoin titre très peu, et mal, les dessins faits à Damas. Les toponymes donnés dans les explications des planches du *Précis de l'art arabe* sont souvent étranges sinon erronés : ainsi quand il légende le portail de la planche 42 comme celui de la mosquée Toby du XIII^e siècle, à savoir la mosquée d'al-Tawba, fondée en 1231-1332, il est dans l'erreur puisqu'il s'agit du portail ouest de la mosquée Yalbugha (1347) sise sur le côté nord de l'actuelle place al-Marja et qui a été détruite en 1975 ; en d'autres occasions, comme au Caire, il emploie les toponymes vulgaires donnés aux édifices comme dans le cas de la mosquée funéraire Ka 'at el-Oula, au faubourg du Midan, dont il illustre le grand panneau d'intarsie de calcaire, marbre et faïence surmontant l'entrée : il s'agit en réalité du nom donné alors à la turba al-Rashidiyya (1366-1367), le même qui est employé par Kremer. Bourgoin dessine plusieurs monuments le long du Midan, comme la « mosquée er-Rifâ 'i », en l'occurrence la turba al-Taynabiyya (mausolée fondé par le gouverneur mamelouk de Damas Sayf al-Din Tanyabak ou Tanam b. 'Abd Allah al-Hasani al-Zahiri en 797/1394-1395) dont il relève le panneau en pierre calcaire incrusté de marbres blanc, rouge et turquoise qui est placé au-dessus de la porte de la façade occidentale de l'édifice (fig. 7).

5. Jules Bourgoïn, Portail de l'*iwan* sud du *maristan* de Nur al-Din, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

6. Jules Bourgoin, Portail de l'*iwan* sud du *maristan* de Nur al-Din, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

7. Jules Bourgoin, Panneau surmontant l'entrée de la *turba* al-Taynabiyya, Damas, pl. 29 de la série Les Applications du *Précis de l'art arabe*, 1889-1892.

- 23 Les dessins faits sur place, de même que les planches publiées dans le *Précis de l'art arabe*, révèlent la prédilection de Bourgoin pour les structures des portails monumentaux et la complexité des *muqarnas* et stalactites des conques surmontant les entrées des édifices dont il dessine les projections au sol. Mais il accorde également son attention aux boiseries travaillées, non plus les bois tournés qui caractérisent les moucharabieh alexandrins ou cairotes mais plutôt les claires-voies ou claustras – celles de la grande mosquée, la *maqsura* (espace séparé pour le prince) de la mosquée de Bab al-Musalla datant de 1104-1105²⁹ et aujourd'hui conservée au musée national de Damas ou encore des loggias comme celle du XVI^e siècle dont on sait, grâce à une photographie ancienne³⁰ qu'elle était jadis en place à l'entrée est de la *madrasa* al-Shadhbikiyya dans le quartier al-Qanawat à l'ouest de la ville.
- 24 Encore une fois, on ne peut que regretter la perte d'un certain nombre de dessins et relevés exécutés par Bourgoin à Damas car ce corpus graphique eût enrichi la connaissance du patrimoine architectural et artistique de la ville, aujourd'hui souvent disparu.

Les maisons de Damas

- 25 Ernest Renan, qui avait soutenu la demande de mission de Bourgoin à Damas, l'avait suggéré : il demeurerait à Damas des maisons qui mériteraient d'être relevées car elles disparaissaient peu à peu. Bourgoin semble ne pas avoir oublié cette recommandation puisqu'il va consacrer une grande partie de son séjour à dessiner les riches décors intérieurs de plusieurs demeures au point qu'il projettera un ouvrage consacré aux maisons et aux fontaines de Damas. Au déplaisir de Charles Schefer qui souligne dans le rapport fait le 20 mars 1875 devant la Commission des missions : « Bourgoin préfère les maisons et les fontaines, où il est pourtant facile d'entrer alors que pour le reste il a fallu des autorisations dont il faut profiter³¹. »
- 26 Comme tous les voyageurs du XIX^e siècle, Bourgoin ne peut qu'avoir été séduit par la beauté et la richesse des intérieurs damascènes éclatants de couleurs, de matériaux variés et riches, d'autant que le contraste était étonnant entre l'extérieur et l'intérieur. Les descriptions s'accordent toutes sur la pauvreté des façades donnant sur des rues étroites. Ainsi Jean-Joseph-François Poujoulat peut écrire en 1830 :

Les maisons et les palais de Damas, construits moitié en pierre, moitié en brique, n'offrent à l'extérieur qu'une apparence mesquine et grossière ; toutes ces habitations sont revêtues de terre ou de boue blanchâtre, et vous diriez qu'elles ne renferment que des pauvres ; quand on pénètre dans leur intérieur, on est tout surpris de trouver des cours pavées en marbre blanc, des appartements décorés avec luxe, de riches divans cramoisis, des lambris dorés et peints à la manière orientale ; chaque maison a une cour, chaque cour a une fontaine et des arbres tels que des orangers, des grenadiers, des citronniers ou des cèdres... La porte d'entrée est étroite et basse ; on trouve d'abord un corridor obscur et tout juste assez large pour qu'un ou deux hommes puissent y marcher de front ; ce passage ténébreux semble devoir nous mener à une grotte ou à une étable ; mais voilà que s'offre à nous soudain une cour ouverte au ciel, ornée d'arbres et d'une fontaine, puis vous arrivez dans des salles semblables à de brillants sanctuaires. Les poutres qui soutiennent le toit des maisons sont toutes en bois de peupliers. Des ciselures, des frises sarrasines, des paysages avec des kiosques ou des mosquées, toutes sortes de vases de porcelaine encadrés dans des boiseries, différents ustensiles en argent, en

cuivre ou en étain, tels sont les ornements qui décorent les murs intérieurs de l'appartement³².

- 27 Si les descriptions littéraires abondent, les représentations visuelles de ces intérieurs sont beaucoup plus rares. Certes Adrien Dauzats dessine et peint, déjà en 1830, l'intérieur d'une maison dite de Nicolas Sekazan³³ ; Girault de Prangey photographie l'intérieur de l'hôtel de Palmyre, autre belle demeure ancienne, en 1844³⁴. Mais c'est surtout le Britannique James Wild qui, lors d'un séjour à Damas après plusieurs années passées au Caire³⁵, au cours des années 1840, laisse le plus grand nombre de dessins et aquarelles des intérieurs damascènes³⁶. Wild dessine divers détails mais c'est surtout dans les élévations et coupes qu'il excelle. Ses dessins sont d'un intérêt exceptionnel car Bourgoin, lui, s'exerce au relevé de l'infiniment petit. Nul doute que si l'ouvrage prévu sur les maisons de Damas était paru, Bourgoin nous eût livré des vues intérieures d'une grande précision qu'il aurait restituées grâce à sa méthode éprouvée de mise en place des éléments de détail dans une composition plus vaste (fig. 8 et 9). Lorsque Bourgoin se trouve à Damas, quelques photographes ont déjà pénétré dans plusieurs de ces maisons et en ont pris des clichés, tels Otto von Ostheim vers 1850-1860, Louis de Clercq ou Wilhelm Hammerschmidt entre 1859 et 1860 et vers 1876 les Bonfils³⁷. Tous les récits rapportent l'impossibilité qu'il y a à visiter les maisons musulmanes tandis que les demeures chrétiennes et juives sont ouvertes aux étrangers. En ce qui concerne les maisons chrétiennes, une grande partie d'entre elles a disparu dans l'incendie de juillet 1860, toutes réduites à l'état de squelettes, ayant perdu la totalité de leur fragile décor de bois et de plâtre ou stuc doré et polychrome comme le montrent les photographies prises par Henri Sauvaire³⁸.

8. Jules Bourgoin, Élévation intérieure d'une maison, Damas.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0245.

9. Jules Bourgoïn, Élévation intérieure d'une maison, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

- 28 Outre les dessins réalisés par Bourgoïn, il existe dans les papiers du fonds de l'INHA deux projets de sommaires d'un ouvrage sur les maisons de Damas qui nous renseignent sur les demeures visitées et dessinées. Certaines sont identifiables : ainsi, l'ancien consulat de France dont le salon, selon Léon Paul en 1865³⁹, était un vrai musée et le boudoir une merveille orientale ; l'hôtel Dimitri Kara, c'est-à-dire l'hôtel de Palmyre dont il a déjà été question, mais aussi un autre hôtel, celui tenu par le sieur Gigot, rival de Kara, demeure dont Richard Phené Spiers dessinera aussi le plan⁴⁰ ; la maison karhi, celle dite Farhi-Daddah qui subsiste toujours⁴¹ (fig. 10), ou encore le consulat de Prusse, une des grandes demeures de Damas, maison construite pour Muhammad pacha al-'Azm au sud du suq al-Hamidiyya qui sera connue comme maison Lütticke du nom du négociant et banquier devenu consul d'Allemagne en 1893 qui y résidera et y accueillera tant de visiteurs⁴². On peut affirmer que cette demeure damascène est celle qui a été la mieux documentée par Bourgoïn, non qu'il ait légendé ses dessins, mais l'existence de photochromes de l'extrême fin du XIX^e siècle⁴³ montrant l'intérieur de la qa'a (pièce de réception principale) et une des cours intérieures, ainsi que la sauvegarde d'une partie du décor monumental de cette pièce⁴⁴ au riche décor de stucs polychromés, de pâtes vitreuses, de plaques de marbre, de boiseries peintes (fig. 11) permet d'identifier la demeure dans un grand nombre de dessins, certains rehaussés d'aquarelle.

10. Jules Bourgoïn, *Qa'a* de la maison al-'Azm / Lütticke, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

11. Jules Bourgoïn, Décor surmontant une porte de la maison Fahri (Daddah), Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

- 29 D'autres demeures sont impossibles à identifier : Bourgoïn liste un salon juif sans plus de précisions, une maison d'Ali Bey, en fait celle que visite Léon Paul en 1864 et Ernest Renan en 1865, que décrit Isabel Burton dans son journal⁴⁵ et qui est une des très rares maisons à posséder un bain, une maison Hamady (connue sous ce nom par les légendes de planches du *Précis de l'art arabe*), d'autres au nom illisible.
- 30 Comme la plupart des voyageurs, Schickler déplore l'évolution du décor intérieur des demeures :
- Cependant, j'ai le regret de le dire, les anciennes habitations sont d'un goût plus délicat que les modernes ; on y trouve des colonnes plus finement sculptées et le grand salon prend toute la hauteur de la maison, formé de deux nefs se coupant à angle droit et éclairées par le haut. Les demeures modernes sont plus somptueuses, mais l'ornementation est d'un goût douteux, et l'on couvre les parois de peintures qui m'ont rappelé celles du sultan de Constantinople et des auberges de France. Ce sont des paysages impossibles, des vaisseaux à toutes voiles, imitations européennes fort maladroitement juxtaposées près des sévères mais élégantes arabesques musulmanes⁴⁶.
- 31 Mais il faut accorder à Bourgoïn un œil exercé à l'authenticité du décor des maisons ottomanes. Il ne cède pas, comme les photographes qui multiplient dans les années 1860-1880 les vues des beaux salons, *iwans* ou cours des maisons les plus riches comme celles des familles Lisbona ou Stambouli, à « ce style de Constantinople, si l'on peut accorder le nom de style à l'imitation grossière et exagérée de tout ce que le mauvais goût a produit ailleurs de plus pertinent⁴⁷ ».
- 32 Pour son ouvrage projeté sur les maisons de Damas, Bourgoïn avait prévu d'illustrer les plans des maisons et de leurs cours, de présenter des coupes, des relevés de façades,

d'accorder un chapitre aux pavements – pavements bichromes noir et blanc ou alliant des marbres d'origines et de couleurs variées – ainsi qu'aux fontaines ou bassins des cours intérieures, mais aussi d'étudier les détails d'architecture et de décor, qu'il s'agisse des frises, compartiments, panneaux, bordures, carreaux en stuc coloré, ou encore des plafonds, à compartiments ou à solives apparentes, des détails de menuiserie de portes, fenêtres, lambris, divans, niches, balustrades, etc. Dans un premier temps, Bourgoin proposait d'illustrer son ouvrage de 100 planches en couleurs, avant de se limiter à 81, pour lesquelles il savait disposer des dessins préparatoires nécessaires à la mise au net.

- 33 Sur place, Bourgoin couvre ses feuillets de dessins au crayon, rendant avec perfection la finesse des éléments décoratifs qui font appel au végétal – abondent en effet les bouquets mêlant tulipes, lys, narcisses, œillets, etc., les branches de cyprès – ainsi que des panneaux plus géométriques, mais toujours colorés, qui ornent certaines demeures ou encore les médaillons qui tels des *bacini* dans les églises médiévales italiennes sont disposés au-dessus des arcs surbaissés des portes ou des niches (fig. 12). Mais surtout, il prend le temps de noter, dans un code qu'il a développé et qu'il maîtrise, les couleurs des éléments les plus infimes (fig. 13 et 14). Et la tâche est grande car les artisans damascènes sont passés maîtres dans l'usage de techniques autorisant les couleurs les plus vives et les plus raffinées qu'il s'agisse du marbre peint, de l'*ablaq* qui fait alterner des assises claires et sombres, de la *scagliola* selon la technique d'intarsie de stucs colorés développée en Italie au cours du XVII^e siècle ou de l'*ajami*, une sorte de pastillage composé de gypse moulu et de colle animale revêtu de feuilles de métaux variés, de glaçures colorées et transparentes ou de peinture mate en des coloris vibrants⁴⁸.

12. Jules Bourgoin, *Partie de la frise intérieure d'une maison, Damas*, pl. 32 et 33 de la série *Les Applications du Précis de l'art arabe*, [1889]-1892.

13. Jules Bourgoïn, Fragment de décor d'une maison, Damas.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0236.

14. Jules Bourgoïn, Fragment de décor d'une maison avec bouquet et ornements végétaux, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

- 34 Les plafonds des demeures damascènes constituent un autre attrait pour le dessinateur. Déjà séduit lors de son séjour entre 1863 et 1866 par les plafonds du Caire qui avaient fourni des planches colorées aux *Arts arabes*, Bourgoin observe et dessine divers plafonds à caissons ou solives apparentes qui mêlent aux motifs géométriques des ornements végétaux toujours plus variés, propres au répertoire décoratif ottoman, le tout éclatant de couleurs (fig. 15). Mais il examine aussi de très près le système constructif complexe de ces plafonds de bois ainsi que les stalactites de corniche ou des consoles d'angle qui supportent la structure. L'ingéniosité technique et la qualité de ces plafonds le poussent, comme il l'écrit au ministère, à en acquérir un « pour le démonter et en comprendre les mécanismes de construction, d'imbrication des éléments, tenons et mortaises⁴⁹ ». Nul doute que ces observations faites à Damas l'aient poussé, dans les années 1880-1884 au Caire, à regarder d'un œil plus exercé et plus attentif les plafonds des édifices religieux et privés de la ville dont les relevés serviront de modèles à de nombreuses planches dans le *Précis de l'art arabe*.

15. Photomontage de deux aquarelles de Jules Bourgoin reconstituant le plafond d'une maison, Damas.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0235 et Paris (France), Bibliothèque l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 3.

Jules Bourgoin « antiquaire »

Dès que nous eûmes pris possession de nos lits et que nous eûmes, en tournant le dos du côté du plancher, regardé à notre aise les ornements et les belles arabesques du plafond, M. Lacaze s'écria : "Ah ! que ce plafond est admirable ! C'est une vraie antiquité du temps de Sélim I^{er}. Je vais en emporter le modèle". Prenant au sérieux cette menace du chevalier, qui est un amateur passionné des beaux-arts, je m'attendais à être le lendemain témoin d'une scène rappelant l'enlèvement par Alexandre Dumas de la porte d'une boutique de Tunis. [...] ⁵⁰.

- 35 Cette anecdote du magistrat et écrivain brésilien Marcos Antônio de Macedo, alors à Damas et résidant à la « locanda » de Dimitri Kara qu'il décrit très précisément, pourrait parfaitement s'accorder à ce que nous savons d'une activité inattendue de Jules Bourgoin pendant sa mission à Damas, celle de pourvoyeur d'antiquités. Il est peu probable qu'il soit intervenu dans des transactions de ce type lors de son premier séjour en Égypte, mais à Damas, les choses sont mieux connues grâce à la correspondance de Bourgoin lui-même.
- 36 Il ne semble pas qu'il ait été chargé par une administration ou par un collectionneur privé de rechercher des pièces antiques à Damas, même si *a posteriori* Oscar de Watteville a eu le projet d'affecter un minimum de crédits aux érudits chargés de mission par le ministère de l'Instruction publique pour rechercher des pièces qui pourraient venir enrichir les musées nationaux⁵¹.
- 37 On ne sait pas auprès de quels intermédiaires Bourgoin a acquis les antiquités qu'il propose à l'administration française. Est-ce auprès du « Père des antiquités », ou de son successeur, dont Schickler⁵² décrit, savoureusement, l'antre des magasins situés près de l'hôtel Dimitri où s'entassaient quantité de pièces anciennes et objets qu'il propose aux voyageurs étrangers ? Là aussi, Bourgoin semble avoir acquis avec goût et discernement puisque Champfleury, alors chef des collections de la manufacture de porcelaine de Sèvres, écrira en 1875 ne pas avoir vu de pièces semblables à celles proposées par Bourgoin depuis au moins vingt ans⁵³.
- 38 Bourgoin fait l'acquisition de pièces céramiques et de verreries très rares et chères mais dont il se fait fort d'obtenir des bons prix et dont il réalise des dessins annotés qu'il adresse au ministère à Paris. En mai 1875, Champfleury choisira quatre pièces⁵⁴ (fig. 16 et 17) destinées aux collections de la manufacture de Sèvres auxquelles il ajoutera sept carreaux en septembre de la même année. À ces œuvres des arts du feu, Bourgoin ajoute trois plafonds sculptés et polychromés et un bassin de fontaine en marbre revêtu de mosaïques très fines dont il fait des dessins sommaires qu'il adresse à Paris tout en précisant qu'il a déjà des acheteurs pour ces pièces. Nous savons peu de chose sur le devenir de ces pièces davantage monumentales sinon que Bourgoin fait expédier de Damas⁵⁵, le 26 juillet 1875, des fardeaux et un ballot de boiseries, mais aussi que le musée du Louvre, contacté pour ces acquisitions, n'a pas donné suite en raison de l'état de ses fonds⁵⁶.

16. Jules Bourgoin, Céramique damascène.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0256.

17. Jules Bourgoin, Céramiques damascènes.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0256v.

- 39 Un de ces plafonds a peut-être eu une destinée insoupçonnée. En effet, le petit croquis d'un plafond de 3,30 m sur 4,50 m, à solives apparentes et caissons peuplés de rinceaux et de bouquets d'un art excellent, « dont les dessins fleuris sont tout particuliers à Damas et n'ont point la sécheresse des dessins analogues du Caire », est celui qui figure à la planche X des *Éléments de l'art arabe* légendé *Plafond d'une maison de Damas (fin du XVIII^e siècle)* et dont le dessin préparatoire existe toujours (fig. 18) mais annoté *Le Caire*⁵⁷. Nous avons observé à plusieurs reprises que l'absence de légendes sur les dessins au moment de leur exécution a souvent été, pour Bourgoin lui-même, source d'erreur et de confusion. Mais, dans le cas de cette pièce, il existe une photographie de Beniamino Facchinelli⁵⁸ conservée dans une collection particulière qui fait voir ce même plafond avec, au dos du cliché, une mention le localisant dans la demeure du comte Gaston de Saint-Maurice au Caire⁵⁹. Cette pièce aurait-elle finalement été acquise par le collectionneur français installé au Caire, dont l'hôtel particulier⁶⁰, construit sur les plans de l'architecte Ambroise Baudry, abritait les trésors amassés ? On sait également que Saint-Maurice avait été en contact avec Bourgoin qui, en tant que mandataire du collectionneur, signe à Damas le 16 avril 1875 un contrat avec un menuisier syrien, un certain Al-Salih Ibn 'Ali Abu Lahaf⁶¹, sans que l'on sache vraiment ce que celui-ci a réalisé dans la demeure cairote. Dans l'état actuel de nos connaissances, la question de ce plafond ne peut être résolue car il n'y en a aucune trace dans les photographies connues de l'intérieur de l'hôtel Saint-Maurice.

18. Jules Bourgoin, Plafond à caissons, Damas.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0337.

- 40 À ces antiquités qu'il réussit à négocier partiellement, il convient d'ajouter ce qui est sans prix aux yeux de Bourgoin, lui qui s'est toujours appuyé sur les objets « ouverts par les artisans » pour fonder sa théorie, à savoir un ensemble de 150 modèles, ou épreuves,

relatifs aux entrelacs et stalactites trouvés chez quelque ouvrier de Damas, dessins qu'il n'a toutefois pas pu acquérir mais dont il dit avoir fait tous les calques⁶² et auxquels il ajoutera 50 autres modèles un peu plus tard. Ces calques qu'il vendra en 1892 aux Beaux-Arts n'ont pas été retrouvés mais leur trace subsiste dans les 190 planches présentant des canevas abstraits, classés par série, selon les figures géométriques qui les engendrent, dans les *Éléments de l'art arabe* publié en 1879 à la suite du séjour damascène.

- 41 Rentré en France en août 1875, Bourgoïn, après avoir rendu compte de sa mission auprès du ministère de l'Instruction publique, non sans avoir réclamé des sommes d'argent qui lui auraient été dues, ce que les autorités contesteront, travaille à organiser et mettre au net le corpus d'œuvres graphiques rapporté de Damas. Quatre de ses aquarelles seront exposées dans une vitrine de la salle des Missions à l'Exposition universelle de 1878⁶³.
- 42 Si l'ouvrage projeté sur les maisons de Damas avait vu le jour, à condition que les coûts de fabrication n'aient pas réduit drastiquement le nombre de planches en couleurs prévues comme cela a souvent été le cas pour les publications de Bourgoïn, il eût fait forte impression parce qu'il aurait révélé un art totalement méconnu que l'auteur n'aurait peut-être pas présenté, cette fois-ci, quelque peu égaré le long de promenades sans fin dans les allées des explications.

NOTES

1. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2).
2. *Ibid.*
3. Jean GAULMIER, « Note sur le voyage de Renan en Syrie (1865) » in *Jean Gaulmier, un orientaliste : Recueil des textes publiés dans le Bulletin d'études orientales (1929-1972)*, Damas : Presses de l'Ifpo, 2006.
4. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 1.
5. Tout d'abord en 1844 après sa nomination comme *drogman* au consulat de Jérusalem, puis en 1860 comme porteur du grand cordon de la Légion d'honneur destiné à l'émir 'Abd al-Qadir.
6. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 29 ter.
7. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 9 bis et 9 ter.
8. Ibn 'ASAKIR, *Tarikh Dimashq* [Histoire de Damas], en 80 volumes. *La description de Damas* d'Ibn 'Asakir,... ; édition critique de Salah AL-DIN AL-MUNAJJID ; traduction de Nikita ELISSÉEF, Damas : Ifpo, Secrétariat général de Damas capitale arabe de la culture, 2008 (fac-sim. de l'éd. de Damas, Institut français de Damas, 1959). *Histoire des sultans mamlouks, de l'Égypte, écrite en arabe par Taki-Eddin-Ahmed-Makrizi*, traduite en français et accompagnée de notes philologiques par M. Quatremère, Paris : printed for the Oriental translation fund, 1837-1845. Ahmad b. Muhammad AL-BUSRAWI, *Tuhfat al-anamfifada'il al-Sham*, Le Caire : Dar al-Mutnabi, 1998 (contrairement à ce qu'écrit Schefer, il ne s'agit pas d'un abrégé de l'histoire d'Ibn 'Asakir). Alfred VON KREMER, *Topographie von Dasmascus*, Vienne, 1855 (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Bd. V. VI). L'auteur séjourne à Damas au cours des années 1849-1850 et 1851. Josias L. PORTER, *Five Years in Damascus, including an account of the*

history, topography, and antiquities of that city, with travels and researches in Palmyra, Lebanon and the Hauran, Londres : J. Murray, 1855.

9. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 19.
10. Alfred BRUNEEL, *Notes et souvenirs (Allemagne, Hongrie, Orient, Italie, Suisse)*, 1867, Gand : Impr. Vanderhaeghen, 1869, p. 120. Deux sources viennent confirmer l'identification de l'hôtel de Palmyre avec celui tenu par Dimitri Kara qui se trouvait extra-muros, près de l'entrée de la vieille ville, non loin du souk aux chevaux (*Suq al-Khayl*) : Charles DE PARDIEU, *Excursion en Orient : l'Égypte, le Mont Sinaï, l'Arabie, la Palestine, la Syrie, le Liban*, Paris : Garnier Frères, 1851, p. 340 (« Enfin, à cinq heures, je mis pied à terre, devant l'hôtel de Palmyre ; car il y a aujourd'hui à Damas un hôtel, un hôtel franc dans une ville où les Francs, il y a peu de temps, n'osaient se montrer. Cet hôtel est tenu par un Grec nommé Dimitri. C'est une maison à la turque, assez belle. On entre dans la cour au milieu de laquelle est un bassin de marbre avec un jet d'eau. Toute la maison est couverte de peintures, d'arabesques, où les couleurs tranchantes dominant... ») ; Nikolai ADLERBERG, *En Orient. Impressions et réminiscences*, St-Petersbourg, 1867, vol. 2, p. 272-273. Le premier hôtel mentionné à Damas en 1838-1839 appartient à Seïd-Ali « chancelier du consulat d'Angleterre » (voir Édouard BLONDEL, *Deux ans en Syrie et en Palestine (1838-1839)*, Paris : P. Dufart, 1840, p. 181).
11. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 42.
12. Fernand DE SCHICKLER, *En Orient : souvenirs de voyage, 1858-1861*, Paris : M. Lévy, 1863, p. 117.
13. Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. EG3- 854 et Rés. EG3- 855.
14. *Important daguerreotypes by Joseph-Philibert Girault de Prangey from the archive of the artist : auction Tuesday 20 May 2003, London, King Street*, London, Christie's, 2003, lot 50, p. 74-75.
15. Badr EL-HAGE, *Des photographes à Damas, 1840-1918*, Paris : Marval, 2000, p. 13.
16. Los Angeles, Getty Research Institute, Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection. URL: <http://hdl.handle.net/10020/cat792249>. Consulté le 6 mai 2014).
17. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 21 bis.
18. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 25.
19. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 26.
20. Sur Damas, voir Karl WULZINGER et Carl WATZINGER, *Damaskus : die islamische Stadt*, Berlin : W. de Gruyter, 1924 ; Gérard DEGEORGE, *Damas : des origines aux Mamluks*, Paris : L'Harmattan, 1997 (Comprendre le Moyen-Orient) ; *ID.*, *Damas : des Ottomans à nos jours*, Paris : L'Harmattan, 1994 (Comprendre le Moyen-Orient).
21. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 19.
22. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 21.
23. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 31.
24. *Ibid.*
25. Des dessins et aquarelles de Richard Phené Spiers concernant Damas se trouvent aujourd'hui au Victoria and Albert Museum.
26. Le plan le plus complet est conservé dans le fonds Bourgoin de l'École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0299.
27. Nu'man AL-QASAṬILI, *al-Rawdah al-ghanna' fi Dimashq al-fayha'*, Damas : Dar Ṭlas, 2004, p. 170.
28. Ernst HERZFELD, « Damascus : Studies in architecture », *Ars Islamica*, vol. 9, 1942, p. 1-53.
29. D'après la légende donnée par Bourgoin, cette *maqsurā* entourait « le cénotaphe d'une koubbé de Damas xv^e siècle », ce qui prouve qu'elle ne se trouvait pas dans cette mosquée à son époque. Il est fort probable qu'elle a été déplacée dans cette mosquée après sa restauration en 1803, avant d'être finalement transférée au musée.
30. Badr EL-HAGE, *Des photographes à Damas...*, *op. cit* (note 15), p. 106.
31. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 25.

32. Joseph-François MICHAUD et Jean-Joseph François POUJOLAT, *Correspondance d'Orient*, vol. 7, Paris : Ducollet, 1835, p. 163-164.
33. Le dessin est conservé au musée Magnin de Dijon (1938 DF 225).
34. Voir la note 15.
35. Sur James Wild au Proche-Orient, voir Abraham THOMAS, « James Wild, Cairo and the South Kensington Museum », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre), p. 41-68. URL: <https://inha.revues.org/4871>. Consulté le 30 septembre 2017.
36. Les œuvres graphiques de James Wild relatives à Damas, conservées au Victoria and Albert Museum, ont été numérisées et sont accessibles sur URL: <http://collections.vam.ac.uk/>. Consulté le 5 octobre 2017.
37. Le musée d'Orsay conserve deux photographies de la maison d'Abdallah Bey par Otto von Ostheim et six photographies de maisons damascènes par Louis de Clercq (voir <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>, consulté le 5 octobre 2017). Quant aux Bonfils, on leur est redevable d'une douzaine de photographies d'intérieurs et de cours de maisons de Damas.
38. Il existe dans les collections du musée d'Orsay huit photographies prises par Henri Sauvage du quartier chrétien en ruines après l'incendie. Voir <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>.
39. Léon PAUL, *Journal de voyage. Italie. Égypte. Judée. Samarie. Galilée. Syrie. Taurus cilicien. Archipel grec*, Paris : Libr. française et étrangère, 1865, 2^e éd. p. 142-143.
40. Londres (Royaume-Uni), Bibliothèque du Royal Institute of British Architects, PB305/7.
41. Stefan WEBER, *Damascus. Ottoman modernity and urban transformation*, Aarhus : Aarhus University Press, 2009, « Proceedings of the Danish Institute in Damascus 5 », vol. 2, p. 387. Sur les maisons damascènes, voir aussi Brigid KEENAN, *Damascus: hidden treasures of the old city*, London : Thames & Hudson, 2000.
42. Sur Ernst Lütticke, voir Stefan WEBER, *Zeugnisse kulturellen Wandels. Stadt, Architektur und Gesellschaft des osmanischen Damaskus im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Diss. Berlin : Freie Universität Berlin, 2001, chapitre II, p. 83-85. URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000002332/02_03-WeberDamascus-Kapitel2-Protagonisten.pdf?hosts. Consulté le 5 octobre 2017. Sur la maison Lütticke à Damas, voir *ID.*, *Damascus...*, op. cit. (note 41), vol. 1 p. 261-263 et vol. 2 catalogue n° 853 XXI/1-67 ; Maryse BIDEAULT, « La maison al-'Azam / Lütticke, Damas (1874-1875) », in Jules Bourgoïn 1838-1908. *L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris : INHA, 2012, p. 17-19.
43. Deux photochromes de cette demeure sont conservés à la Library of Congress, Washington, DC. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/2002724984/> et <http://www.loc.gov/pictures/item/2002724985/>. Consultés le 5 octobre 2017.
44. Les éléments principaux de cette *qa'a*, partiellement sauvée lorsque la reconfiguration urbaine de la zone après le bombardement de 1925 fit disparaître la maison, furent acquis dans les années 1950 auprès d'antiquaires de Damas, par l'archéologue orientaliste, mais aussi architecte décorateur, Lucien Cavro (1905-1973), chargé d'aménager la demeure de la famille Pharaon à Beyrouth. Il les remonta dans ce qui était la salle à manger de cette villa devenue en 2006 le musée privé Robert Mouawad. Voir Dorothea DUDA, *Innenarchitektur Syrischer Stadthäuser des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die Sammlung Henri Pharaon in Beirut mit einer Einführung von Fritz Steppat und einem Beitrag von Benedikt Reinert, Peter Bachmann und Sonia Khuri*, Beyrouth : Kommission bei Franz Steiner Verlag ; Wiesbaden, 1971 (Beiruter Texte und Studien. Bd. 12), p. 88-95.
45. Isabel BURTON, *The inner life of Syria, Palestine and the Holy Land from my private journal*, Londres : Henry S. King, 1875, vol. I, p. 172-173.

46. Fernand DE SCHICKLER, *op. cit.* (note 12), p. 116.
 47. Louis-Philippe-Albert D'ORLÉANS, comte, *Damas et le Liban. Extraits du journal d'un voyage en Syrie au printemps 1860*, Londres : W. Jeffs, 1861, p. 18-19.
 48. Anke SCHARRAHS, *Damascene 'ajami rooms. Forgotten jewels of interior design*, Londres : Archetype Publications, 2013.
 49. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 26.
 50. Marcos Antônio DE MACEDO, *Pèlerinage aux lieux saints suivi d'une excursion dans la Basse Égypte, en Syrie et à Constantinople*, Paris : Librairie internationale, 1867, p. 320.
 51. Ceci est connu par une lettre de Champfleury à Oscar de Watteville en date du 10 septembre 1875 (AN, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 29).
 52. Fernand DE SCHICKLER, *op. cit.* (note 12), p. 112-113.
 53. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 29.
 54. Le fonds Bourgoin de l'École nationale supérieure des beaux-arts conserve quatre dessins, certains rehaussés d'aquarelle, relatifs à ces pièces céramiques.
 55. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36).
 56. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 28.
 57. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0337.
 58. Ola SEIF, « Topographical Photography in Cairo : The Lens of Biniamino [sic] Facchinelli » in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié...*, *op. cit.* (note 35), p. 195-214.
 59. Ce cliché se trouve dans la collection constituée en Égypte par Ernest-Gabriel Le Barbier de Blignières. Nos remerciements à Mercedes Volait pour nous avoir signalé l'existence de ce document.
 60. Mercedes VOLAIT, *Maisons de France au Caire. Le emploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2012, p. 25-96.
 61. *Ibid.*, p. 52-55.
 62. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941 (36), pièce n° 21 bis.
 63. *Exposition universelle de 1878. Catalogue du Ministère de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts. 2/2, Missions et voyages scientifiques ; Exposition théâtrale*, Paris : Impr. de la Société de publications périodiques, 1878, p. 9.
-

AUTEURS

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103 CNRS-INHA), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoin de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoin, de Friedrich Maximilian Hessemer, sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

BASSAM DAYOUB

Bassam Dayoub, doctorant en archéologie islamique à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (UFR 03 Histoire de l'art et archéologie), prépare une thèse sur le quartier d'al-Midan à Damas. Travaillant sur l'histoire et l'archéologie islamique au Proche-Orient, en particulier la Syrie et

Damas, il est l'auteur de plusieurs articles publiés en arabe et en français dans diverses revues scientifiques.

Jules Bourgoïn et l'égyptologie, une liaison orageuse

Élisabeth David et Anne-Hélène Perrot

M. Bourgoïn (...) travaille avec un succès qui, réellement m'étonne. Je n'ai jamais vu une personne attraper plus vite et plus facilement que lui le style égyptien.¹

- 1 Admiré, le talent de Jules Bourgoïn le fut sans conteste. Cet éloge, extrait d'une lettre d'Auguste Mariette, prend d'autant plus de sens que le célèbre égyptologue dessinait lui-même avec talent. Comment contredire Mariette ? Le trait de Bourgoïn est en effet sûr et minutieux, et de l'art égyptien il restitue avec précision tant les représentations que les inscriptions hiéroglyphiques qui les accompagnent. Les publications de Bourgoïn, qui témoignent d'un intérêt constant pour l'ornement arabe, font de lui une référence incontournable des spécialistes d'art islamique, mais certainement pas une personnalité bien connue du monde égyptologique. On ignore souvent qu'il fut membre et même – très – brièvement sous-directeur de la Mission archéologique française (MAF) au Caire au côté de Gaston Maspero.
- 2 Témoignages principaux de la somme toute brève aventure de Jules Bourgoïn avec l'égyptologie, les dessins de l'École nationale supérieure des beaux-arts furent acquis par l'État en 1892 et 1893. Cet achat, à vocation didactique puisque destiné à l'enseignement aux élèves, fut déposé à la bibliothèque de l'École des beaux-arts². Fruits des travaux effectués lors de missions au service du ministère de l'Instruction publique, les dessins sont regroupés par thème et par « campagne iconographique », sans doute par Bourgoïn lui-même. Le fonds, tel qu'il apparaît sur la base de données mise en ligne par l'école³, comprend près de 990 dessins dont 206 pharaoniques et 11 coptes. Sur un même feuillet, des détails d'ornementation peuvent côtoyer des motifs isolés copiés dans des tombes, et nous permettent de « pister » le dessinateur : ses pérégrinations l'ont visiblement mené de Saqqara à Thèbes. Si certaines feuilles relèvent plus de l'esquisse que du dessin abouti, d'autres livrent de véritables études. Parfois, ce sont même des segments entiers de parois de tombes ou de monuments qui peuvent être raccordés sur plusieurs pages (fig. 1) : documents de travail de Bourgoïn, ils lui

permettaient de reproduire finalement les reliefs et peintures égyptiens avec une minutie admirable.

1. Photomontage de quatre dessins de Jules Bourgoïn, Paroi nord de la tombe de Hor-hotep, découverte à Thèbes. Aujourd'hui au Musée égyptien du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0084 ; 7901-0083 ; 7901-0082, 7901-0085.

- 3 Les sept gouaches du fonds Maspero, données au département des Antiquités égyptiennes du Louvre, révèlent l'étape intermédiaire entre ces études et les quelques planches gravées que l'on peut admirer dans les *Mémoires de la Mission archéologique française du Caire*. Carnets de dessins et calques du fonds Bourgoïn, conservé à l'INHA, complètent le matériel pharaonique dessiné dont nous disposons pour évaluer le travail de Jules Bourgoïn.
- 4 Ces éléments doivent être mis en regard des archives – le plus souvent administratives – relatives aux différentes missions qui lui furent confiées par le ministère de l'Instruction publique, et qui permettent de dater – avec plus ou moins de précision – la production de Bourgoïn déposée aux Beaux-Arts. Additionnés de brèves mentions dans la correspondance de ceux qui l'ont fréquenté, ces témoignages précieux restent lacunaires, en l'absence de lettres ou d'un journal qui permettraient de cerner plus précisément l'homme.

Premiers séjours en Égypte (1863-1866)-(1875)

- 5 C'est en qualité d'« architecte du gouvernement français » que Jules Bourgoïn découvre l'Égypte, entre 1863 et 1866⁴.
- 6 Aucun des dessins dont nous disposons, où abondent les objets et les parois de tombes découverts seulement quelques années plus tard, ne peut être daté avec certitude de ce séjour⁵. Pourtant, certaines sources bibliographiques y placent la rencontre de Bourgoïn et de Mariette, effectivement en Égypte à cette période⁶. Nulle attestation administrative ou mention épistolaire ne vient accréditer cette hypothèse. Si rencontre il y eut, elle ne marqua sans doute pas le début de leur collaboration, qui est, en revanche, bien attestée en 1880.
- 7 Dès son retour en France en 1866, les diverses missions que sollicite l'architecte sont, en outre, envisagées pour compléter les matériaux qu'il a pu réunir sur les arts arabes, et malgré le soutien de Viollet-le-Duc, une subvention pour parachever son travail au Caire lui est refusée⁷. C'est donc en Syrie que Bourgoïn choisira d'approfondir ses

travaux sur l'ornement, et qu'une mission d'un an lui est accordée entre août 1874 et 1875⁸. Le mauvais temps, aléa qui semble beaucoup le perturber⁹, le pousse à se réfugier en Égypte, où il passe trois mois visiblement occupés à compléter son corpus. On le voit, l'Égypte antique semble alors bien éloignée des centres d'intérêt de Bourgoïn.

La mission de 1880

- 8 C'est pourtant d'Antiquité qu'il est question lorsque, le 12 janvier 1880, le ministère de l'Instruction publique informe celui des Travaux publics qu'une mission est confiée à Bourgoïn :

J'ai chargé Bourgoing [sic], architecte, chargé de cours à l'École des Beaux-Arts et Georges Bénédite, dessinateur¹⁰, de se rendre en Égypte pour y étudier les sculptures et les peintures des monuments antiques au double point de vue de l'enseignement du dessin et de la formation du musée des moulages au Trocadéro¹¹.

- 9 Le sous-secrétariat des Beaux-Arts, dans une lettre à Bourgoïn précise :

[...] [je] vous informe que vous êtes chargé d'une mission en Égypte à l'effet d'exécuter d'après les sculptures et peintures de monuments antiques et des édifices récemment découverts une série de dessins pouvant servir de modèles à l'enseignement. En ce qui concerne le Musée du Trocadéro, vous aurez à dresser une liste de tous les morceaux importants des différentes époques dont il serait possible de faire prendre des moulages et estamper vous-même les pièces de petites dimensions¹².

- 10 Le caractère didactique de la mission confiée aux deux dessinateurs est à replacer dans le contexte de l'élection de Jules Grévy en 1879. Jules Ferry s'attelle alors à la réorganisation de l'enseignement et l'égyptologie est insérée dans le programme d'histoire à ce moment même¹³.

- 11 Si quelques dessins de l'École nationale supérieure des beaux-arts (Ensba) peuvent être rattachés à cette mission¹⁴, la majorité de ce travail a été envoyée à Georges Perrot et Charles Chipiez pour illustrer leur *Histoire de l'art de l'Antiquité*¹⁵, selon le rapport de Bourgoïn en octobre 1880¹⁶. Ce premier volume consacré à l'Égypte comporte « 616 gravures dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques »¹⁷. Les contributions de J. Bourgoïn et G. Bénédite sont citées en introduction par Perrot, qui leur attribue les dessins transformés en gravures des monuments de Boulaq (fig. 2). Cinquante-neuf figures sont légendées « dessin de Bourgoïn » et trois planches en couleurs complètent le tribut de l'architecte¹⁸. Étonnamment, aucun des éléments d'architecture (plans, relevés, chapiteaux ornementés...) n'est de sa main : ceux des Beaux-Arts, thébains, ne peuvent être datés de ce séjour, au cours duquel Bourgoïn a « dû renoncer à remonter jusqu'à Thèbes¹⁹ ». Aurait-il failli à sa tâche ? C'est en tout cas ce que semble indiquer une lettre d'Arthur Rhoné²⁰ à Gaston Maspero, datée de juillet 1880 :

Mauvaises nouvelles de Bourgoïn. Il ne peut revenir car il est bloqué à Alexandrie sans argent pour payer son passage. On lui doit encore 500 F au ministère, mais l'usage n'est de tout donner qu'au retour du missionnaire et quand il a remis son rapport. Il paraît qu'il a manqué sa mission, s'est mis mal avec le ministère et avec Chipiez en ne lui envoyant rien de ce qu'il demandait...²¹

2. Jules Bourgoïn, Statues du musée de Boulaq, Le Caire, étude pour G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, t. 1 *L'Égypte*, 1882.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0223.

- 12 L'autre volet de sa mission, les moulages du musée du Trocadéro, figure aussi dans le rapport du dessinateur qui mentionne les estampages réalisés à Saqqara en compagnie de Mariette. Il rapporte : « 1. Le relevé et les estampages complets du tombeau de Ptah-Hotep²² pour reconstitution au Musée du Trocadéro. 2. Tombeau de Kou-hotep²³. 3. Autre tombeau²⁴ ».
- 13 Le musée du Trocadéro désigne le musée de Sculpture comparée qui obtient en 1879 une aile du palais du Trocadéro pour installer ses collections de moulages : il ouvre ses portes en 1882²⁵. Parmi les « monuments étrangers²⁶ », l'Égypte y est alors représentée par six moulages de statues du musée de Boulaq ; dans la seconde édition du catalogue, publiée en 1890²⁷, la description de dix statues égyptiennes montre que les collections se sont enrichies. Aucun des reliefs que laisserait espérer la lecture du rapport de mission de Bourgoïn ne figure aux catalogues.
- 14 Inventoriés au Trocadéro en 1900, les « trois bas-reliefs » du mastaba de Ti, qui proviennent de Saqqara²⁸, ne sont sans doute pas cet « autre tombeau » du rapport de Bourgoïn. Le tombeau de Ti est si connu – et le nom de son propriétaire si facile à prononcer – qu'il est invraisemblable que Jules Bourgoïn l'ait ignoré. L'inventaire après-décès des biens de l'architecte mentionne des moulages de bas-reliefs égyptiens, sans plus de détails²⁹. Tout porte donc à croire que les estampages n'ont jamais été livrés au musée de Sculpture comparée, ce qui expliquerait que Rhoné écrive à Maspero que Bourgoïn « s'est mis mal avec le ministère³⁰ »...
- 15 La rencontre de Bourgoïn et de Mariette n'est sans doute pas antérieure à ce séjour. Un dessin des Beaux-Arts montre précisément la maison de Mariette à Saqqara, avec la pyramide de Djéser en arrière-plan, bien reconnaissable à ses degrés³¹ (fig. 3). Ce dessin,

seul paysage égyptien des Beaux-Arts, est daté du « 23 avril 1880 » ; Mariette ne rentrant en France qu'en juin³², tel un « cliché-souvenir », cette page immortalise vraisemblablement l'une de leurs excursions à Saqqara.

3. Jules Bourgoïn, Pyramide de Djéser et maison de Mariette, Saqqara.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0194.

- 16 Dans le compte rendu de sa mission, Bourgoïn ajoute : « Maspero et Mariette veulent me confier de faire tous les dessins d'un grand ouvrage sur les tombes de l'Ancien Empire... »³³. Des représentations de reliefs des mastabas de Saqqara, le fonds des Beaux-Arts en regorge. Si un certain nombre sont vraisemblablement des études préparatoires aux planches gravées dans la publication du premier volume de la Mission archéologique française en 1884, et sont donc plus tardifs, d'autres pourraient en revanche dater de 1880, comme les dessins du mastaba de Akhetetepher³⁴. Présentés par Bourgoïn comme des « esquisses au 1/5^e », et inachevées, leurs détails sont pourtant rendus avec une extrême minutie.
- 17 Le mastaba de Ptah-hotep, dont Jules Bourgoïn affirme rapporter des estampages, a sans nul doute fait également l'objet de relevés précis puisqu'on en retrouve le décor du plafond et d'une partie du mur ouest sur deux planches illustrées de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité* de Perrot et Chipiez³⁵.
- 18 La publication des tombes de l'Ancien Empire mentionnée par Bourgoïn verra le jour après la mort de Mariette, ses notes étant réunies par Maspero dans un ouvrage en 1889³⁶. À l'exception de quelques plans, tous les croquis et dessins sont de la main de Mariette. À ce sujet, Maspero écrit à Xavier Charmes en 1881 : « Mariette n'a jamais pu tirer de lui (Bourgoïn) que la promesse de dessiner, car il n'y a dans les papiers de Mariette aucun dessin de Bourgoïn³⁷ ». Ce qui ne signifie pas forcément que ces dessins n'ont jamais été réalisés...

L'École du Caire (1881-1884)

- 19 Si l'égyptologue parle en ces termes rudes de Jules Bourgoïn, c'est qu'amenés à travailler ensemble, ils sont promis à bien se connaître : à peine rentré à Paris, le dessinateur repart au Caire pour installer avec Maspero la Mission archéologique française fraîchement créée par décret fin 1880. Dans un contexte où l'état de santé de Mariette, rongé par le diabète, ne cesse de se dégrader, le ministère des Affaires étrangères s'inquiète de voir le service de Conservation des antiquités de l'Égypte, fondé par le célèbre égyptologue, perdre sa direction française et passer aux mains d'étrangers. Pour prévenir ou pallier cette perte, l'idée est lancée de fonder une école au Caire sur le modèle de celles de Rome ou d'Athènes³⁸. La direction de cette mission permanente revient à Gaston Maspero.
- 20 La présence de Jules Bourgoïn dans ce projet d'École du Caire, qui deviendra l'Institut français d'archéologie orientale en 1898, peut surprendre quand on connaît ses problèmes avec l'administration. C'est que Maspero tenait à ne pas confiner cette mission à l'égyptologie, et à l'ouvrir aux études orientales – anciennes et modernes – comme il le précise dans le premier rapport sur le fonctionnement de l'École³⁹. Renommé pour ses publications, familier du pays, Bourgoïn y fait office de sous-directeur au côté de l'égyptologue dans cette première version de la mission. Pour le dessinateur, outre l'opportunité d'être au plus près de l'objet de ses recherches sur l'ornement, c'est une sécurité financière bienvenue : une imposante correspondance administrative illustre en effet sa quête inlassable de financements.
- 21 Maspero et Bourgoïn partent donc tous deux fin décembre 1880 pour arriver le 5 janvier 1881 au Caire, et trouver un logement avant la venue des premiers élèves. Leur arrivée est assombrie par des circonstances dramatiques : Mariette est plus que jamais « en piteux état »⁴⁰ et mourra le 18 janvier 1881. Maspero prend acte de la confiance de l'égyptologue en Bourgoïn, comme il le stipule dans une lettre à Xavier Charmes : « Mariette (...) a accepté Bourgoïn avec plaisir, moi avec méfiance... »⁴¹.
- 22 La maison pour loger les pensionnaires trouvée, la mission se met en place. En 1881, elle accueille trois élèves aux profils différents : Urbain Bouriant⁴² et Victor Loret⁴³ pour l'égyptologie, Hippolyte Dulac pour les études arabes. Maspero définit rapidement les missions de chacun : « Programme : Bouriant s'occupera des scarabées funéraires de Boulaq, Loret des statuettes, Dulac étudiera les manuscrits arabes. Bourgoïn mènera Dulac une fois par semaine dans les mosquées pour lui inculquer les éléments de l'archéologie arabe. Bourgoïn fera de même à tout le monde un cours de dessin et d'architecture, levé de plans... [...] »⁴⁴. Les compétences de Bourgoïn comme enseignant sont donc sollicitées. Arthur Rhoné complète la mission à titre « d'attaché temporaire »⁴⁵ et fait l'inventaire des papiers de Mariette ; cette tâche sera prolongée jusqu'en 1882 par arrêté du ministère de l'Instruction publique⁴⁶. Le journaliste Gabriel Charmes⁴⁷ (*Journal des débats*), frère de Xavier, complète la petite troupe. Son influence pour que le Service des antiquités reste en des mains françaises semble avoir été non négligeable⁴⁸.
- 23 À l'égard de Bourgoïn, la méfiance initiale de Maspero se transforme en courroux ; il déplore l'absentéisme du professeur, qui n'a donné qu'une seule et unique leçon aux élèves qu'il lui a confiés⁴⁹. Et manifestement, en tant qu'adjoint Bourgoïn ne se distingue pas davantage aux yeux de l'égyptologue.

- 24 Bourgoïn ne restera en réalité adjoint du directeur que deux ou trois mois. Les événements en effet se précipitent : Maspero prend la direction du Service des antiquités et c'est Eugène Lefébure, parti pour l'Égypte le 3 mars⁵⁰, qui le remplace à la tête de la Mission. Plus vraiment besoin de sous-directeur, car c'est G. Maspero qui continue à diriger officieusement. « M. Lefébure est bien ce que nous l'avions jugé : très bon, très simple, très modeste, manquant d'énergie et d'initiative. [...] Il tient fort convenablement sa place, et s'il ne règle rien, du moins il n'empêche rien non plus : c'est là surtout ce que nous cherchions, et à dire le vrai, nous avons trouvé aussi bien que nous le désirions⁵¹. » Et c'est encore Maspero, pour sa première inspection du Service des antiquités en Haute-Égypte, de fin mars à mai 1881, qui emmène les élèves Bouriant et Loret tandis que Lefébure et Dulac restent au Caire. Une source unique et très postérieure aux faits⁵² indique que Bourgoïn aurait été du voyage, et peut-être certains croquis des Beaux-Arts datent-ils de cette inspection⁵³ ; on sait néanmoins que pour ce premier contact avec la Haute-Égypte Maspero tenait à ce que les élèves s'acclimatent au pays et prennent du recul avant d'effectuer tout relevé iconographique et hiéroglyphique, ce qui semble à Loret digne du supplice de Tantale⁵⁴.
- 25 La correspondance liée à la mission atteste à quel point Bourgoïn peine à trouver sa place ; ses défauts sont pointés bien davantage que ses qualités et il disparaît sans préavis de juin à fin novembre, afin de rencontrer son éditeur parisien⁵⁵. Lefébure et Maspero sont excédés, et interrogent Xavier Charmes sur l'éventualité de se débarrasser de lui. Ce dernier fera une tentative de médiation. Si Bourgoïn, à son retour, promet de ne plus enfreindre la discipline de l'École, il se montre découragé quant à son rôle et sa mission, comme le rapporte de nouveau Eugène Lefébure à Xavier Charmes⁵⁶.
- 26 Après ces débuts difficiles, lui qui a tant travaillé sur l'ornement au Caire est associé à un projet où ses connaissances sont un atout précieux : il est appelé à participer au Comité de conservation des monuments de l'art arabe au côté d'Ambroise Baudry, au début de l'année suivante⁵⁷. Les travaux de cette commission, ainsi que les relevés de monuments au Caire, semblent occuper considérablement cette année 1882⁵⁸, également ponctuée d'un retour à Paris dans le contexte politique troublé de la révolte d'Arabi pacha⁵⁹. L'année suivante, Maspero recourt à Bourgoïn pour réaliser des relevés architecturaux des pyramides qui, à Saqqara, se sont révélées contenir des textes funéraires de l'Ancien Empire, les *Textes des pyramides*. Celles d'Ounas (5^e dynastie), de Téti, de Pépi I^{er} et de Pépi II (6^e dynastie), font l'objet de plans et de croquis cotés (fig. 4), conservés aux Beaux-Arts, destinés à illustrer la publication dans le *Recueil de Travaux*⁶⁰. Lefébure a, quant à lui, des projets pour le dessinateur de la Mission qu'il dirige.

4. Jules Bourgoïn, Croquis cotés de plusieurs pyramides de l'Ancien Empire, Saqqara.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0199.

Les publications de la Mission archéologique française

La tombe de Séthi I^{er}

- 27 Prévenu de la nécessité de diriger fermement Bourgoïn pour optimiser ses talents, Lefébure souhaite l'attacher à une fonction bien précise : la publication complète de la tombe du roi Séthi I^{er}, « de manière à en soustraire au moins les textes aux ravages inévitables des touristes et des Arabes⁶¹ ». Cette publication s'inscrit dans une politique défendue par Maspero : très tôt, celui-ci souhaite en effet la création à l'École d'une imprimerie, afin de diffuser les travaux de la Mission⁶². Ce projet peine à se concrétiser, et c'est dans le *Recueil de Travaux* que Maspero publie les premières études de la Mission. En 1884, les premières monographies paraissent dans les *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire* (MMAF) édités non pas en Égypte, mais à Paris par E. Leroux.
- 28 Si l'ouvrage de Lefébure sur la tombe de Séthi I^{er} prend bel et bien place parmi les MMAF, ce ne sont pas les dessins minutieux de Bourgoïn qui l'illustrent⁶³. Une lecture attentive permet néanmoins d'y trouver cette remarque : « Il est maintenant indispensable, pour l'intelligence des planches, de donner une idée sommaire de la décoration, en ce qui concerne au moins son exécution matérielle ; quant à sa valeur artistique, on en jugera d'après un choix de sujets copiés avec une parfaite exactitude par M. Bourgoïn, en février et mars 1883 et destinés à paraître en un recueil d'une trentaine de gravures⁶⁴ ». Quelques dessins des Beaux-Arts illustrent ces sujets, bribes

d'études préparatoires à la publication⁶⁵. L'un des plus détaillés représente la déesse Neith accueillant le roi⁶⁶, scène qui prenait place dans la « salle à quatre piliers » de Léfébure⁶⁷. Le dessin est au crayon et certains détails sont rehaussés de rouge (fig. 5). Un système d'annotations détaillées indique au dessinateur la palette de couleurs qui ornait la scène ; à chaque couleur est associée une lettre, parfois une syllabe, et il suffisait de suivre ces instructions sur les dessins destinés à la gravure pour qu'ils restent au plus près du modèle original. Les motifs les plus complexes bénéficient d'études approfondies : ici, le devant du pagne royal côtoie les rangs de perles d'un collier *ousekh*⁶⁸, là le plumage du canard qui désigne Séthi comme le « fils de Ré » est détaillé à côté du relevé exact de sa titulature⁶⁹. Élément intéressant, Bourgoin a reproduit certains décors avec leur « mise au carreau », ce qui témoigne de son intérêt pour les techniques de dessin des Égyptiens, observées sur des reliefs inachevés⁷⁰.

5. Photomontage de deux dessins de Jules Bourgoin, Tombe de Séthi I^{er}, Vallée des Rois.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0103 ; 7901-0104.

- 29 Le travail de Bourgoin et Léfébure dans la sépulture royale est attesté par différentes sources : Charles Edwin Wilbour, compagnon de voyage de la mission en 1883 et 1884 signale dans sa correspondance la présence des deux hommes dans la tombe le 10 février 1883⁷¹. À Maspero, Léfébure écrit cependant quelques jours plus tard : « J'aurai terminé dans trois jours seulement le brouillon complet du tombeau de Seti I^{er} : le relevé de tous les détails est assez long à faire, surtout sans le concours de M. Bourgoin, qui paraît-il ne va pas bien du tout...⁷² ». Bourgoin semble de santé vacillante, et les années suivantes ses indispositions seront régulièrement sa justification du retard à rendre ses travaux, qui lui est si souvent reproché. Pour la mise au net des dessins, Bourgoin est rappelé à Paris par Émile Guimet, qui supervise l'édition au côté de Leroux⁷³. La correspondance entre Charmes et Léfébure, couplée avec celle de

Bourgoin, nous apprend que le dessinateur peine à terminer : une nouvelle fois alité, il ne peut rendre les planches qui lui sont expressément réclamées. Finalement, on décide en novembre 1883, de le remplacer, comme Lefébure le demande à Charmes : « Les dessins de Bouriant et les miens ne sont là que pour guider un dessinateur. Votre intention, au début de l'année, était de choisir Bourgoin (...) mais la saison est trop avancée, maintenant, pour qu'il y ait lieu de s'intéresser à lui. Il faudrait plutôt chercher à Lyon⁷⁴ ». *Les Hypogées royaux de Thèbes* sont donc illustrés par une autre main. Quant aux six dessins de la tombe de Séthi I^{er}, mentionnés par Bourgoin dans une lettre à Charmes où il prend rendez-vous pour leur remise début 1885⁷⁵, ils étaient vraisemblablement destinés au volume supplémentaire annoncé par Lefébure. Il n'est jamais paru, et les dessins des Beaux-Arts sont sans doute les seuls témoignages de ce projet avorté.

Tombeaux de Thèbes et de Memphis

- 30 Des planches gravées à partir des dessins de Bourgoin dans les *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*, il en existe pourtant quelques-unes. Dans le premier volume de la série, elles illustrent les travaux de la mission entre 1881 et 1884, publiés par Maspero sous le titre « Trois années de fouilles dans les tombeaux de Thèbes et de Memphis⁷⁶ ». De ces neuf planches, le fonds des Beaux-Arts conserve plusieurs étapes préliminaires : pour quelques éléments finalement publiés, Bourgoin a au préalable réalisé de nombreuses études et documents de mise en place. La comparaison avec les gouaches du Louvre révèle la chaîne opératoire, de l'esquisse à la gravure.
- 31 La tombe de Khoubaou, découverte en avril 1883 à Saqqara⁷⁷, est particulièrement bien documentée : sur deux feuillets des Beaux-Arts⁷⁸, les colliers, coffres et vases disposés en *frises d'objets* sont tracés au crayon, accompagnés des annotations familières à Bourgoin pour restituer la polychromie (fig. 6). Sur la gouache du Louvre⁷⁹, la mise en couleurs est restée inachevée (fig. 7). Ces détails nous fournissent des informations exceptionnelles sur les préliminaires à la gravure : les études de Bourgoin sont annotées, enrichies parfois de rehauts au crayon de couleur ; sur les dessins du Louvre, certains éléments uniques sont soulignés à la gouache, attestant une étape supplémentaire⁸⁰, destinée au graveur qui transformera ensuite le travail en planche⁸¹.

6. Photomontage de deux dessins de Jules Bourgoïn, Tombe de Khoubauou, Saqqara.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0059 ; 7901-0058.

7. Jules Bourgoïn, Tombe de Khoubauou, Saqqara.

Source : Paris (France), musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, E 33125.

- 32 Une autre tombe, celle de Pépi-Néni, découverte également à Saqqara⁸², fait l'objet d'une étude où la polychromie est partiellement restituée à l'aide de hachures de couleur, tandis que le dessin conservé au Louvre est quasiment identique à la gravure finale⁸³ ; une frise d'objets complète nous est aussi connue par des études colorées au crayon puis par la gouache du Louvre, visiblement la plus achevée⁸⁴.
- 33 Bourgoïn a en outre effectué des relevés très complets de plusieurs autres tombeaux et sarcophages mentionnés dans ce rapport⁸⁵, comme la tombe d'Hor-hotep⁸⁶ dont la chambre funéraire, découverte en 1883, a été transportée au musée de Boulaq⁸⁷. La légende de certains de ces dessins, « Thèbes-Musée de Boulak », pourrait bien indiquer que le dessinateur a essentiellement travaillé au musée. La paroi est du sarcophage de Dagi et sa corniche caractéristique ont les honneurs d'une page indépendante : l'ornementation de la fausse porte, typique des enveloppes funéraires et des tombes des époques les plus anciennes, semble avoir beaucoup intéressé Jules Bourgoïn, qui en livre différentes études, dessinées d'après plusieurs exemples⁸⁸. Pourtant, ces dessins sont supplantés dans la publication par des photographies d'Emil Brugsch⁸⁹.
- 34 Leur absence est-elle due au retard proverbial de Bourgoïn ? Maspero écrit en effet à sa femme Louise : « J'ai réussi à lui arracher les dessins à l'attention de Leroux : c'est un effort de diplomatie dont je ne suis pas peu fier⁹⁰. » Ravi du résultat, il écrira à Louise après la sortie du volume : « Le second fascicule de l'École a paru, avec les planches de Bourgoïn et la musique du petit Loret. [...] Le volume a fait sensation à l'Institut et fait sensation ici. Il m'a coûté beaucoup de peine à mettre sur pied mais il réussit et c'est l'important⁹¹ ».

Bourgoïn en société

- 35 La présence de Bourgoïn au sein de la Mission est l'opportunité d'en apprendre un peu plus sur le personnage. Ses collègues qui le côtoient quotidiennement le mentionnent parfois dans leurs échanges épistolaires, comme Maspero dans ses lettres à sa femme, Arthur-Ali Rhoné, Ambroise Baudry ou encore Wilbour. Ceux-ci ne sont pas avares de remarques sur le caractère ombrageux de leur compagnon. Les moments où cet « ennemi du genre humain⁹² » ne tempête pas semblent rares, à en croire Wilbour dans ses lettres⁹³.
- 36 Ses amis l'amadouaient par une bienveillance teintée d'ironie à son égard ; la correspondance de Baudry à Rhoné, en particulier, montre que Bourgoïn comptait parmi leurs proches⁹⁴. Maspero, en revanche, n'est pas tendre avec le dessinateur, et les difficultés des débuts ne s'arrangent guère avec le temps. Les tensions sont vives entre les deux hommes, et en mars 1884, Baudry qui accompagne Maspero⁹⁵ dans son inspection annuelle écrit à sa femme : « Il est toujours comme en crise ce bon Bourgoïn et je ne sais comment le hasard a pu réussir à associer même pour un court temps, dans une œuvre commune, deux caractères aussi dissemblables que le sien et celui de son ex-directeur. » Il poursuit : « Aussi vivent-ils dans une contradiction tendue qui ne contribue que très médiocrement à l'agrément de la vie commune. Ce sont deux coqs qui battent de l'aile et se sautent sans cesse à la crête⁹⁶. » L'incompatibilité de caractère des deux hommes est manifeste, et les tensions sont peut-être aggravées par le fait que Baudry et Rhoné n'apprécient guère Maspero, en qui ils ne voient qu'un « substitut de Mariette ». Le seul point d'entente entre les deux hommes est peut-être Louise, l'épouse

de Maspero, que Bourgoïn semble beaucoup apprécier : « Bourgoïn, le croirais-tu, s'intéresse vraiment à toi, et ne cesse de me demander de tes nouvelles⁹⁷. »

- 37 Bien que Maspero soit renommé pour sa patience, les deux hommes finissent par se brouiller plus gravement : durant l'année 1884, une sombre histoire de bouteilles de bière met le feu aux poudres⁹⁸ et le 15 septembre 1884, Bourgoïn est relevé de ses fonctions : c'est Albert Gayet qui prendra dès lors sa place en tant que dessinateur au sein de « l'École du Caire ».

Des projets inaboutis

- 38 Si la correspondance administrative ne plaide pas en faveur d'un grand entrain de Jules Bourgoïn dans ses travaux sur l'Égypte pharaonique, les sujets divers des dessins de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris fournissent beaucoup d'études préparatoires à des planches, qui ne furent apparemment jamais publiées. Le dessinateur s'en défendra auprès de Charmes après son éviction de la mission : « Vous me reprochez, et j'y suis sensible de par votre bienveillance à mon égard, d'être ardent à commencer un travail, mais aussitôt fait de l'abandonner... Je ne suis pas le seul coupable : j'ai mis souvent des planches sur pied mais qui ne mènent à rien ». Quelques-uns des croquis des Beaux-Arts permettent en effet d'affirmer que Bourgoïn a beaucoup dessiné dans la nécropole thébaine⁹⁹, où son travail est aussi confirmé par Wilbour en 1884¹⁰⁰.
- 39 Les plus beaux vestiges de ces études sont probablement les douze calques conservés à l'INHA¹⁰¹. Ils nous livrent le relevé iconographique d'une partie de la tombe thébaine d'un certain Amenhotep (fig. 8), découverte par Maspero en février 1883 ; elle fit l'objet d'une brève publication dans les *MMAF*¹⁰². Les calques étaient probablement voués à illustrer une publication plus conséquente de Loret, qui ne parut, elle non plus, jamais. Si les parois relevées par Bourgoïn étaient en excellent état, le reste de la tombe semblait, quant à lui, beaucoup moins bien conservé.

8. Jules Bourgoïn, Tombe thébaine découverte en 1883, détail du visage d'Amenhotep.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 13, 4.

- 40 Cette tombe thébaine est aujourd'hui perdue. Elle n'était déjà plus localisée dans la liste de Bertha Porter et Rosalind Moss en 1960¹⁰³. Les calques de l'INHA, qui restituent les scènes de manière extrêmement détaillée (fig. 9), fournissent aujourd'hui le témoignage inestimable d'un monument probablement disparu¹⁰⁴.

9. Jules Bourgoïn, Tombe thébaine découverte en 1883, détail du singe sous le siège de l'épouse d'Amenhotep.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 13, 4.

- 41 Quant à Maspero, peut-être sa puissance de travail, sa rapidité d'exécution de multiples projets – tant admirées de ses pairs – n'ont pas été étrangères à la mise à l'écart d'une partie des travaux de Bourgoïn. En effet, l'égyptologue a-t-il eu la patience d'attendre le travail du dessinateur, perpétuellement retardé par sa « nature hésitante » (Charmes) ? Maspero se félicite d'ailleurs rapidement auprès de ce dernier de l'avoir remplacé, en ces termes : « Gayet nous dédommage par son habileté et sa bonne tenue de Bourgoïn¹⁰⁵. »
- 42 Malgré tout, c'est Maspero qui le recommandera à Raoul de Saint-Arroman, chargé d'organiser l'espace dévolu aux travaux de l'École du Caire à l'Exposition universelle de 1889¹⁰⁶. Bourgoïn fournira pour l'occasion onze dessins, dont deux ont pour sujet l'Égypte ancienne : deux bas-reliefs, l'un du temple de Deir el-Bahari (fig. 10), l'autre d'un temple d'Abydos¹⁰⁷.

NOTES

1. Extrait d'une lettre d'Auguste Mariette, s. d., collection particulière, cité par Élisabeth DAVID, « Égypte pharaonique » in *Jules Bourgoïn 1838-1908. L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris : INHA, 2012, p. 32.
2. Voir les archives de la direction des Beaux-Arts, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2124 datées de 1892-1893 ayant trait à cette acquisition. Nous remercions chaleureusement Mercedes Volait qui nous a transmis de nombreux éléments d'archives de la direction des Beaux-Arts, des Archives nationales et des archives scientifiques de l'IFAO. Sauf mentions contraires, celles citées dans cet article ont été réunies par ses soins.
3. <http://www.ensba.fr/ow2/catarts/index.xsp>. Consulté le 29 juin 2014.
4. Lettres de Jules Bourgoïn au ministère de l'Instruction publique, 29 novembre 1873 et janvier 1877 : Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941. Le détail de la mission de Jules Bourgoïn est mentionné dans une lettre du ministère des Affaires étrangères au ministère de l'Instruction publique datée du 9 octobre 1873 (Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2). Voir Maryse BIDEAULT, « Jules Bourgoïn, artiste et savant », *supra*, p. 21-42.
5. À titre d'exemple, les statues de Rahotep et Nofret figurées sur un carnet de dessin conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Arch. 67, 10, 8, carnet n° 34) furent découvertes à Méïdoun en 1871 ; de même, le sarcophage de Dagi, et la tombe de Hor-hotep furent mis au jour par la Mission archéologique française dirigée par Gaston Maspero en 1883.
6. Jules BALTEAU, Marius BARROUX, Jean-Charles ROMAND'AMAT, Michel PRÉVOST, Henri TRIBOUT DE MOREMBERT, Jean-Pierre LOBIES, *Dictionnaire de biographie française*, Paris : Letouzey et Ané, tome 6, 1954, p. 1498.
7. Lettre du 26 octobre 1866 de la surintendance des Beaux-Arts à Viollet-le-Duc, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2.
8. Lettre de M. Shefer (École des langues orientales) à Jules Bourgoïn, 29 juin 1874, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941, pièce n° 9 ter.
9. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2941, pièce n° 31 : « La part des circonstances extérieures est que le temps a généralement été mauvais, que la pluie et la neige m'ont contraint de me réfugier en Égypte de Janvier à Mars (...) ».
10. L'homme qui dirigera un jour le département des Antiquités égyptiennes du Louvre a commencé par étudier aux Beaux-Arts l'architecture, l'art et le dessin. Dès son retour de mission, il obéit à sa nouvelle vocation, s'inscrit à l'École pratique des hautes études, et reviendra au Caire en 1887-1888, en tant que membre de la MAF. Sur Georges Aaron Bénédict (1857-1926), voir M. L. BIERBRIER (dir.), *Who was who in Egyptology ?* [4^e éd. rév.], Londres : Egypt Exploration Society, 2012, p. 53-54.
11. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2. Il faut probablement voir derrière le « ministère de l'Instruction publique » Xavier Charmes (1849-1919). En effet, Xavier Charmes entre au ministère de l'Instruction publique dès 1872 en qualité de secrétaire du député Agénor Bardoux (1829-1897) puis devient son chef de cabinet lorsque Bardoux occupe le poste de ministre de 1877 à 1879. Xavier Charmes dirige alors la section des Sciences et Lettres et s'occupe particulièrement des missions scientifiques à l'étranger. Il reste au ministère après le départ de Bardoux et la direction de la compatibilité est ajoutée à ses fonctions. Voir Ève GRAN-AYMERICH, *Dictionnaire biographique d'archéologie (1798-1945) (DBA)*, Paris : CNRS éditions, 2001, p. 167, référence citée par Éric GADY, *Le pharaon, l'égyptologue et le diplomate. Les égyptologues français en Égypte, du voyage de Champollion à la crise de Suez (1828-1956)*, thèse soutenue en 2005 à l'université Paris IV-Sorbonne, sous la direction du Pr. J. Frémeaux, volume 1, p. 301.
12. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2, 12 janvier 1880.

13. Lettre de Victor Duruy à Gaston Maspero, 23 juillet 1880, Paris (France), bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4015, folio 458.
14. EBA 7901-0220, EBA 7901-0223, EBA 7901-0225, EBA 7901-0227 qui trouve son parallèle avec Georges PERROT et Charles CHAPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité, Tome premier : l'Égypte*, éd. 1911, Paris : Hachette, fig. 165, p. 253.
15. Georges PERROT et Charles CHAPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité, Tome premier : l'Égypte*, Paris : Librairie Hachette et C^{ie}, 1882.
16. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2.
17. Georges PERROT et Charles CHAPIEZ, *op. cit.* (note 14), éd. 1911, page de garde.
18. Toujours dans la réédition de 1911, il s'agit des planches XI, XIII et XIV.
19. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2, 27 octobre 1880.
20. Arthur-Ali Rhoné (1836-1910).
21. Lettre d'Arthur Rhoné à Gaston Maspero, juillet 1880, Le Caire (Égypte), Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0287.
22. Au moins six Ptah-hotep sont propriétaires de mastabas étudiés par Mariette à Saqqara. On est tenté d'identifier le tombeau reproduit à celui, numéroté D.62, dont Mariette vantait « la perfection des sculptures... l'ampleur et l'élégance du style... » (Auguste MARIETTE, *Les Mastabas de l'Ancien Empire. Fragment du dernier ouvrage de A. Mariette publié d'après le manuscrit de l'auteur par G. Maspero*, Paris : F. Vieweg, 1889, p. 351-352). Pourtant, il s'agit à peu près certainement du mastaba D.64, voir note suivante.
23. Probablement le *Khou-hotep* de Mariette. Ce nom est lu aujourd'hui *Akhethotep*, et au moins deux mastabas de Saqqara sont candidats à l'identification. Le numéro D.64 nous paraît le plus plausible, bien que la publication de Mariette (p. 353) n'en fournisse que le plan et soit muette sur son décor. En effet, ce tombeau est double, et comprend les installations distinctes de deux occupants, Akhethotep et son fils Ptah-hotep. Or on sait que Bourgoin a dessiné une partie de la chapelle du Ptahhotep de D.64 : Rosalind L. B. MOSS et Bertha PORTER, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings* (PM), Oxford : Clarendon Press, vol. 3 part. 2, 2^e éd. 1979, p. 604 (22). D'ailleurs il s'agit d'un des plus beaux mastabas du site de Saqqara, où sa visite est de nos jours incontournable.
24. Lettre de Jules Bourgoin au sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts, datée du 27 octobre 1880, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284-2.
25. Arrêté du 4 novembre 1879 du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Musée de sculpture comparée, *Catalogue des Moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art, exposés dans les galeries du Trocadéro, suivi du catalogue des dessins de Viollet-Le-Duc conservés dans la bibliothèque*, Paris : Imp. nationale, 1890, p. 5-6.
26. Nous remercions Emmanuelle Polack, chargée de mission et responsable des archives des Monuments français, ainsi que son assistant archiviste, Mickaël Bendali, dont l'aide a été précieuse pour retrouver les éléments liés aux moulages égyptiens.
27. *Catalogue des Moulages de sculptures ...*, *op. cit.* (note 25), p. 94-95.
28. Musée de sculpture comparée, *Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art exposés dans les galeries du Trocadéro*, Paris : Imp. nationale, 1900, p. 175. La collection égyptienne du musée est à l'étude et fera l'objet d'une prochaine publication.
29. Inventaire dressé après décès les 22, 23, et 25 mai 1908 par l'étude de M^e A. Grégoire, notaire à Saint-Julien-du-Sault. Annonce de la vente aux enchères du fonds d'atelier de Jules Bourgoin, 14 juin 1908, Saint-Julien-du-Sault (Yonne), *Le Courrier de Joigny*, n° 22, 30 mai 1908, dans Sébastien CHAUFFOUR, « Les archives Bourgoin à la bibliothèque de l'INHA », in *Jules Bourgoin (1838-1908). L'obsession du trait*, *op. cit.* (note 1), p. 49.
30. *Supra* note 24.
31. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0194.

32. Élisabeth DAVID, *Mariette Pacha 1821-1881*, Paris : Pygmalion, 1994 « Bibliothèque de l'Égypte ancienne », p. 259-260.
33. Lettre de Jules Bourgoïn au sous-secrétariat des Beaux-Arts datée du 27 octobre 1880, AN, F²¹ 2284-2.
34. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0228 à 0231. Il s'agit du Mastaba D.60, 5^e dynastie, Saqqara. Auguste MARIETTE, *op. cit.* (note 22), p. 340-348. PM III2, p. 593-595. Ces éléments sont aujourd'hui au musée de Leyde (inv. F. 1904/3.1). Bourgoïn indique en légende « Ptah hotep ». Nous remercions Renaud Pietri dont le concours fut précieux pour rectifier cette erreur du dessinateur.
35. Georges PERROT et Charles CHIPIEZ, *op. cit.* (note 14), p. 807, pl. XIII et XIV. PM III2, p. 604 (22).
36. Auguste MARIETTE, *op. cit.* (note 22).
37. Lettre de Gaston Maspero à Xavier Charmes datée du 20 novembre 1881, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce n° 84.
38. Voir Éric GADY, *op. cit.* (note 11), vol. 1, p. 311-322.
39. Rapport de Gaston Maspero daté du 20 septembre 1881 sur « l'institut archéologique du Caire », transcrit dans son intégralité par Élisabeth DAVID, *Gaston Maspero (1846-1916) le gentleman égyptologue*, Paris : Pygmalion, 1999 (Bibliothèque de l'Égypte ancienne), p. 278-290.
40. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 10.
41. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 10, 11 janvier 1881.
42. Urbain Bouriant (1849-1903).
43. Victor Loret (1859-1946).
44. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 15, 5 février 1881.
45. Éric GADY, *op. cit.* (note 11), vol. 2, annexe 18.
46. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 46.
47. M. L. BIERBRIER (dir.), *op. cit.* (note 10), p. 117.
48. Éric GADY, *op. cit.* (note 11), vol. 1, p. 327-328.
49. Rapport de Gaston Maspero daté du 20 septembre 1881. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 48, p. 72.
50. Lettre d'Eugène Lefébure à Gaston Maspero, 20 février 1881. Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4026, folio 59.
51. Lettre de Gaston Maspero à Xavier Charmes datée du 12 mai 1881, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930-I, folio 30. Référence citée par Éric GADY, *op. cit.* (note 11), vol. 1, p. 333, note 6.
52. Philippe VIREY, « Notice biographique d'Eugène Lefébure », *Bibliothèque égyptologique*, tome 34, Paris, 1910, p. XXXIX.
53. Voir par exemple Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0137, 0141, 0156, 0158, 0167-0168 et 0170.
54. Les propos de Loret sont rapportés par René CAGNAT, « Notice sur la vie et les travaux de Gaston Maspero », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. 61, n° 6, 1917, p. 18-19.
55. Lettre d'Eugène Lefébure à Xavier Charmes datée du 10 juin 1881, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 32, ainsi que le rapport de Gaston Maspero daté du 20 septembre 1881. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 48, p. 72.
56. Lettre d'Eugène Lefébure à Xavier Charmes datée du 23 décembre 1881, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 91.
57. Donald Malcolm REID, *Whose Pharaohs ? Archaeology, museums and Egyptian national identity from Napoleon to World War I*, Berkeley, CA ; Los Angeles, CA ; London : University of California Press, 2002, p. 224.

58. Voir par exemple la lettre de Jules Bourgoïn à Xavier Charmes, datée de septembre 1882, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), pièce 115.
59. Le départ de Bourgoïn est mentionné le 21 juin 1882, dans une lettre d'Emil Brugsch à Gaston Maspero, Paris, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4008, folio 52.
60. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0195, 0196, 0198, 0199 et 0200. La publication de Maspero comporte effectivement des plans et coupes cotés, sans précision de l'auteur : *Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* 3, 1882, pl. face à la p. 177 (Ounas) ; RT 5, 1884, pl. face à la p. 2 (Téti), et pl. face à la p. 158 (Pépi I^{er}) ; RT 9, 1887, p. 179 (Mérenrê) ; RT 12, 1892, p. 55.
61. Lettre d'Eugène Lefébure à Gaston Maspero datée du 30 décembre 1881, Paris (France), bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4026, folio 72 et suivant.
62. Rapport de Gaston Maspero daté du 20 septembre 1881 sur « l'institut archéologique du Caire », transcrit dans son intégralité par Élisabeth DAVID, *op. cit.* (note 39), 1999, p. 278-290. La question de la publication des travaux est spécifiée p. 286.
63. Eugène LEFÉBURE, « Les Hypogées royaux de Thèbes », *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire* (MMAF), vol. 2-3, 1886-1889. Le volume 2, entièrement consacré à Séthi I^{er}, est assorti de 136 planches autographiées Ch. Chédiac, *del. & Autog.*
64. Eugène LEFÉBURE, *op. cit.* (note 63), vol 2, p. 16.
65. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0103 à 0111, EBA 7901-0232 et 0233.
66. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0103 et 0104.
67. Eugène LEFÉBURE, *op. cit.* (note 63), 1886, p. 22-23.
68. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0109.
69. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0110.
70. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0232 et 0233.
71. *Travels in Egypt (December 1880 to May 1891). Letters of Charles Edwin Wilbour*, Brooklyn, NY : Brooklyn Museum, 1936, p. 212-213, édité par Jean Capart.
72. Lettre d'Eugène Lefébure à Gaston Maspero, 24 février 1883, Paris, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4026, folio 87.
73. Lettre d'Eugène Lefébure à Gaston Maspero datée du 23 mai 1883, Paris, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4026, folio 89. Outre sa publication dans les MMAF, la première division des « Hypogées royaux de Thèbes » est publiée dans le 9^e tome des *Annales du Musée Guimet*, qui correspond au volume II des MMAF.
74. Lettre d'Eugène Lefébure à Gaston Maspero datée du 1^{er} novembre 1883, AN, F¹⁷ 2930 (2), pièce 68.
75. Lettre de Jules Bourgoïn à Xavier Charmes datée du 4 janvier 1885, AN, F¹⁷ 2930 (3), pièce 10.
76. Gaston MASPERO, « Trois années de fouilles dans les tombeaux de Thèbes et de Memphis », MMAF vol. 1 fasc. 2, Paris, 1885, p. 133-242, pl. I-IX.
77. Gaston MASPERO, *op. cit.* (note 76), p. 199, pl. I, II, III (A-E), IV et VIII. La tombe est mentionnée dans PM III2, p. 685. La présence de la mission à Saqqara est en outre mentionnée dans la correspondance d'Ambroise Baudry à Arthur Rhoné, lettre datée du 12 avril 1883, Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0011.
78. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0058 et 0059.
79. E 33125. Elle correspond à la planche I du MMAF.
80. Pour la planche II du MMAF : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0057, et la planche du Louvre portant le numéro E 33126 ; de même, les études de la planche III sont les dessins EBA 7901-0063 et 0071, et la gouache du Louvre E 33127 ; la planche IV correspond aux dessins jointifs EBA 7901-0060 et 0072, tandis que la table d'offrandes figure sur la planche E 33128 du Louvre où sa mise en couleurs est quasiment achevée.

81. Nous souhaitons ici remercier vivement Mélanie Salitot, doctorante, pour les précisions qu'elle a pu nous apporter sur la technique de la gravure dans le cadre de l'édition au XIX^e siècle.
82. Gaston MASPERO, *op. cit.* (note 76), p. 196-199 ; pl. VI et VII. La tombe est citée dans *PM III2*, p. 686.
83. Dessins EBA 7901-0131 et 132, planche du Louvre E 33123, qui correspondent à la planche VI du MMAF.
84. Études des Beaux-Arts : EBA 7901-0214 à 0217, la planche E 33129 du Louvre correspond à la partie droite de la planche VII du MMAF.
85. Outre les tombes déjà mentionnées, la tombe de Sokariemterf, *PM III2*, p. 687. Les dessins des Beaux-Arts EBA 7901-0070 et 0073 correspondent respectivement à la planche Va et Vb de la publication, tandis que le sarcophage de Dagi, aujourd'hui conservé au Musée égyptien du Caire (CG 28023) et provenant de la TT103 (*PM I1*, p. 216-217), est représenté par les dessins EBA 7901-0115 à 0120. Une partie de sa paroi orientale figure pl. IX du MMAF.
86. TT 314, 11^e dynastie, *PM I1*, p. 389.
87. Les dessins représentant la tombe de Hor-hotep dans la collection des Beaux-Arts portent les numéros d'inventaire EBA 7901-0077 à 0091, 7901-0121 et 0122, enfin 7901-0133 et 0134.
88. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0078, 7901-0191 et 0193.
89. Emil (ou Émile) Brugsch pacha (1842-1930).
90. Lettre de Gaston Maspero à Louise Maspero datée du 16 décembre 1883, transcrite par Élisabeth DAVID, *Gaston Maspero, Lettres d'Égypte : correspondance avec Louise Maspero, 1883-1914*, Paris : Seuil, 2003, p. 27.
91. Lettre de Gaston Maspero à Louise Maspero datée du 27 janvier 1885, Élisabeth DAVID (dir.), *Gaston Maspero, Lettres d'Égypte...*, *op. cit.* (note 90), p. 99.
92. Lettre de Gabrielle Rhoné à Fanny Baudry datée du 22 février 1884, collection particulière.
93. Jean CAPART, *op. cit.* (note 76), 1936, p. 212. Wilbour écrit : « Bourgoin (...) was in ferocious humour because he generally is ».
94. Voir particulièrement la lettre d'Ambroise Baudry à Arthur Rhoné datée du 27 décembre 1897, Le Caire, Archives scientifiques de l'IFAO, Fonds Rhoné, ms. 2008-0096.
95. La mission est entre temps passée sous la direction d'Eugène Grébaut (1846-1915), d'octobre 1883 à 1886. M. L. BIERBRIER (dir.), *op. cit.* (note 10), p. 223.
96. Lettre d'Ambroise Baudry à Fanny Baudry datée du 3 mars 1884, collection particulière.
97. Lettre de Gaston Maspero à Louise, datée du 16 décembre 1883, Élisabeth DAVID (dir.), *op. cit.* (note 90), p. 33.
98. Lettre de Jules Bourgoin à Xavier Charmes datée du 24 octobre 1884, Paris (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (2).
99. Par exemple, certains motifs de la tombe de Ramsès III (KV 11) en EBA 7901-0123 et 0124, ou le harpiste de la tombe d'Amenemhat (TT82-Cheikh Abd el-Gourna) en EBA 7901-0135.
100. Lettre datée du 14 mars 1884. *Travels in Egypt (December 1880 to May 1891). Letters of Charles Edwin Wilbour*, Brooklyn, NY : Brooklyn Museum, 1936, p. 290-291, édité par Jean Capart : « Bourgoin goes accross the river every other day to sketch in the tombs ».
101. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 13, 4, 1 à 12.
102. Victor LORET « Le tombeau de l'Am-xent Amenhotep », *MMAF I*, fasc. 1, 1889, p. 23-32, pl. I.
103. Tombe C1 au nom d'Amenhotep, XVIII^e dynastie, règne d'Aménophis III, *PM I1*, p. 456.
104. Ces calques sont à l'étude et feront l'objet d'une publication par É. David et A.-H. Perrot.
105. Lettre de Gaston Maspero à Xavier Charmes datée du 6 avril 1885, AN, F¹⁷ 2930 (pièce 41).
106. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut de France, correspondance de Gaston Maspero et Raoul de Saint-Arroman, ms. 4042, folio 10 à 16 ; 18 à 29, 33.
107. *Ibid.*, ms. 4042, folio 16.

AUTEURS

ÉLISABETH DAVID

Élisabeth David, docteur en égyptologie, chargée d'études documentaires, responsable de la documentation du chantier de fouilles de Mouweis (Soudan) et correspondante-archives au département des Antiquités égyptiennes du Louvre, a publié les biographies des égyptologues Auguste Mariette et Gaston Maspero, et édité la correspondance de ce dernier avec son épouse.

ANNE-HÉLÈNE PERROT

Anne-Hélène Perrot, doctorante en égyptologie, chargée de cours à l'École de Louvre, a collaboré avec le musée du Louvre (expositions), en Égypte avec le Centre franco-égyptien d'étude des temples de Karnak et la mission archéologique de Kom el-Hettan (documentation). Au Liban, elle travaille sur la partie égyptienne du fonds photographique de la Collection Fouad Debbas.

L'Extrême-Orient dans l'œuvre dessiné de Jules Bourgoïn

Geneviève Lacambre

- 1 S'il semble bien qu'une des principales préoccupations de Jules Bourgoïn fut l'analyse de l'art arabe, il apparaît qu'il s'est intéressé à des cultures plus lointaines que la capitale française commençait à mieux connaître. Les papiers de l'architecte conservés à l'Institut national d'histoire de l'art l'attestent¹. On y trouve par exemple une feuille de peinture chinoise (fig. 1) dans le style de la ville de Suzhou² utilisant la technique *gongbi*, caractérisée par un dessin précis, et datant de l'époque Qing, peut-être du XVIII^e siècle. Y est également conservée une pochette imprimée (fig. 2), destinée à accueillir le volume 11 de la *Manga* d'Hokusai, une suite célèbre auprès des artistes depuis le début des années 1860 qui se composait de quatorze, puis de quinze volumes. Même si l'ouvrage, dans son ensemble, avec ses innombrables vignettes naturalistes, ne correspondait pas à son esprit analytique, Bourgoïn a dû posséder au moins ce volume. L'affiche de sa vente après décès à Saint-Julien-du-Sault, le 14 juin 1908, signale des « papiers et albums japonais », tandis que l'inventaire après décès précise qu'il possédait « trente cinq albums japonais », très certainement des ouvrages illustrés, comme il s'en trouvait beaucoup à Paris, comprenant nombre de manuels destinés aux artistes et artisans japonais, car Bourgoïn n'en lisait pas, comme la plupart des japonisants de l'époque, la langue.

1. Feuille de peinture chinoise, époque Qing.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 3.

2. Pochette imprimée contenant le volume 11 de la *Manga* d'Hokusai.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 3.

- 2 On trouve en effet dans ce volume 11 des motifs (fig. 3) qui ont pu l'intéresser : au-dessus de la figure du roi Wen de la dynastie des Zhou sont représentés quatre trigrammes du *Yi Jing*, l'antique divination chinoise. Bourgoïn tente de décliner en des croquis rapides les possibilités d'assemblage de ces trigrammes composés de traits continus (le *Yang* ou principe créatif) et discontinus (le *Yin* ou principe réceptif) (fig. 4). Vraisemblablement les a-t-il considérés, sans comprendre leur signification, comme un simple jeu d'alternances. De rares exemples de schémas de motifs décoratifs japonais se trouvent dans les volumes 2 et 9 de la *Manga* d'Hokusai, mais Bourgoïn ne les reprend pas d'une manière littérale ; il pouvait aussi trouver l'équivalent dans d'autres ouvrages, japonais ou, déjà, européens³.

3. Trigrammes du *Yi Jing*, détail d'une page du volume 11 de la *Manga* d'Hokusai.

4. Jules Bourgoïn, Trigrammes.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 26.

- 3 Bien des éléments extrême-orientaux, notamment japonais, qui se trouvent dans ses carnets 18 et 21 à 26⁴ doivent ainsi provenir de livres de sa bibliothèque qu'il est difficile d'identifier avec précision. Il apparaît clairement qu'il n'a pas négligé les modèles asiatiques de toutes sortes disponibles à son époque et qu'il a, à sa manière, été sensible à la mode du japonisme.

Premiers contacts avec des objets asiatiques dans le Paris du Second Empire

- 4 Dès le début du Second Empire, les arts de l'Inde et de la Chine étaient présents à Paris, sur le marché comme dans les collections publiques. Les modèles chinois étaient abondants depuis 1849 dans les salles du musée de la Marine sises au deuxième étage de la Cour carrée du Louvre ; ils avaient été rapportés par la mission Lagrené qui avait signé avec la Chine en octobre 1844 le traité de Whampoa, près de Canton⁵. De nombreux albums de peinture faits à Canton étaient entrés, toujours en 1849, au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Lors de l'Exposition universelle de 1855, la collection de Charles de Montigny, le premier consul de France à Ningpo et Shanghai où il avait ouvert la concession française, exposée au palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, fut acquise pour le musée de la Marine ; en janvier 1856, Napoléon III avait remis à ce musée les objets en métal décorés dans la technique du *bidri* (du nom de la ville de Bidar dans le Deccan), offerts par les exposants de l'Inde anglaise, brillamment représentée au palais de l'Industrie⁶. L'art chinois était donc aisément accessible à Paris avant le retour de l'expédition franco-anglaise marquée par le sac du palais d'Été près de Pékin en octobre 1860. Outre la collection offerte à l'impératrice Eugénie, maintenant au château de Fontainebleau, des objets variés, notamment de somptueux cloisonnés, rapportés par des militaires, étaient proposés dès 1861 dans des ventes publiques, souvent anonymes. De son côté, le commerce avec le Japon s'était rapidement développé après le traité signé avec la France en octobre 1858 et l'ouverture du nouveau port de Yokohama en 1859 : livres et estampes modernes, tissus, objets variés étaient disponibles à Paris.
- 5 Les objets asiatiques sont également connus par les recueils d'ornement qui se multiplient. Adalbert de Beaumont et Eugène Collinot publient, par fascicules de 1859 à 1872, dans les *Dessins pour l'art et l'industrie*, des planches montrant dans un ordre aléatoire des modèles arabes, chinois, puis, à partir de 1861, japonais, après le retour de l'ambassade du baron Gros⁷. Par ailleurs, depuis l'Exposition universelle de 1851 à Londres, les publications d'Owen Jones avaient diffusé nombre de motifs décoratifs exotiques. Son ouvrage *The Grammar of Ornament* de 1856 avait même fait, en 1865, l'objet d'une nouvelle édition française, qui figure dans les bibliothèques de certains artistes français, Gustave Moreau par exemple⁸. Owen Jones est également l'auteur, en 1867, d'un ouvrage plus spécialisé, illustré de cent planches, *Examples of Chinese ornament*⁹, dont Bourgoïn copie des pages avec légendes en anglais dans l'un de ses carnets¹⁰ ; s'il ne l'a pas lui-même possédé, il a pu en consulter un exemplaire à la bibliothèque des Arts décoratifs, fondée en 1864 et installée alors 15, place Royale (l'actuelle place des Vosges) où il est immédiatement disponible. C'est certainement avant 1870 qu'il copie et analyse divers motifs issus de l'introduction de cet ouvrage (fig. 5).

5. Jules Bourgoïn, *Continuous stem System*, d'après Owen Jones, *Examples of Chinese Ornament*.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 18.

Le Musée oriental exposé en 1869

- 6 L'Exposition universelle de 1867 à Paris où l'envoi officiel japonais fit grande impression est suivie, en 1868, d'une vente organisée au 41, rue de la Victoire à Paris, chez Chevrillon, négociant, de milliers d'objets japonais de toutes techniques. Les collectionneurs privés, en 1869, exposent au palais de l'Industrie leurs premiers trésors des trois civilisations, sous les auspices de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, sous le nom de Musée oriental, du 10 avril au 10 novembre 1869. Il semble acquis, à l'époque, que ces cultures orientales de haut niveau étaient riches en motifs décoratifs aptes à renouveler le répertoire occidental englué dans une tradition classique qui s'épuisait.
- 7 Il existe du Musée oriental de 1869 un guide¹¹ qui décrit rapidement le type d'objets présentés par les amateurs – notamment des livres, des estampes, des textiles, des céramiques, etc. –, ainsi qu'un catalogue¹², en fait très partiel malgré ses 1 069 numéros, qui ne donne la liste que de certaines catégories d'objets dont les bronzes et les cloisonnés. Les bronzes décrits entre les numéros 215 et 588 – un numéro correspondant parfois à une paire – étaient nombreux, sans doute près de quatre cents. Seize sont décrits comme ornés de grecques, dont trois seulement sont indiqués comme japonais¹³, les autres étant chinois¹⁴. Il en était de même pour les émaux cloisonnés, décrits entre les numéros 898 et 1 029 : tous sur fond bleu turquoise dont cinq présentent des grecques, mais aussi, pour certains, des rinceaux et des dents-de-loup¹⁵. Il est difficile de savoir ce que ces objets sont devenus. Un des prêteurs, le duc de

Sangro, est Placido de Sangro, duc de Martina, actif collectionneur à Paris à la fin du Second Empire qui s'intéressait aussi à la Perse et à l'Inde. Sa collection est maintenant conservée au Museo Duca di Martina de Naples ; sans doute y trouverait-on les bronzes qu'il a exposés en 1869¹⁶.

- 8 Ce Musée oriental était suffisamment développé pour fournir à Bourgoïn des motifs pour sa *Théorie de l'ornement* de 1873, où il évoque brièvement « les délinéations cursives et chiffonnées des Japonais et des Chinois¹⁷ ». Dans les planches I, III, V¹⁸, VI, les rangées dites chinoises pourraient provenir de bronzes, tandis que le motif chinois de la planche IX provient d'un « panneau en laque rouge ciselé¹⁹ » et celui de la planche XVII d'une porcelaine²⁰.
- 9 Les objets exposés au Musée oriental servirent aussi de modèles aux premières planches de *L'Ornement polychrome* d'Auguste Racinet, publié par fascicules à partir de 1869, mais, dans les six planches consacrées à la Chine et au Japon, Racinet donne des motifs différents de ceux que dessine Bourgoïn. Cette publication qui s'intéresse, comme l'indique son titre, à la polychromie²¹, ne semble pas avoir servi de modèle à Bourgoïn, et les nombreux croquis de Bourgoïn annotés de couleurs sont pris devant des cloisonnés, des céramiques ou des textiles observés directement. En fait, il travaillait lui-même à la préparation de ses propres publications à partir de l'observation directe d'objets exotiques.

Une exposition très remarquée : les « Arts de l'Extrême-Orient » en 1873

- 10 L'occasion s'est présentée d'étudier plus précisément les ornements d'Extrême-Orient, lorsqu'au moment du premier Congrès international des orientalistes qui se tint à la Sorbonne du 1^{er} au 11 septembre 1873 à l'initiative de Léon de Rosny, professeur de japonais à l'École des langues orientales vivantes, une grande exposition a lieu au palais de l'Industrie, au voisinage du « musée européen » ou musée des copies organisé par Charles Blanc. L'exposition demeure ouverte jusqu'en janvier 1874 ; ses organisateurs sont Adrien Longpérier, ancien conservateur au musée du Louvre et membre de l'Institut, et Henri Cernuschi. Si elle est largement composée de la collection rapportée par Cernuschi de son voyage autour du monde avec Théodore Duret en 1871-1872, d'autres collectionneurs y ont également fait des prêts, certes de moindre importance : l'épouse d'Édouard Madier de Montjau, un des organisateurs du congrès, voyageur dans l'Extrême-Orient qui a séjourné plusieurs années au Japon et en Chine, « inspecteur d'un de nos grands établissements de crédit²² », l'amiral Pierre-Gustave Roze, Léon de Rosny, le baron de Méritens, ainsi qu'un négociant de Yokohama, J. Maron. Il y a même un modèle de magnanerie japonaise proposé par M. Guérin-Méneville. Ainsi Émile Reiber, visiteur des expositions de 1869, de 1873, puis de 1876 organisées par l'Union centrale, reproduit, dans *Le Premier volume des Albums-Reiber*²³ paru en 1877, des objets appartenant en 1873 à Maron de Yokohama (planches 55, 60, 84) et à Madier de Montjau (planche 37) à côté de nombreux objets rapportés par Cernuschi. Le rôle de Reiber, directeur-fondateur de *L'Art pour tous*²⁴, chef dessinateur chez Christofle, est bien étudié²⁵ et sa démarche d'observation d'objets issus de diverses civilisations non européennes est comparable à celle de Bourgoïn : sur 96 pages, 28 sont consacrées au Japon, 11 à la Chine et 5 au monde arabe, avec une majorité d'exemples pris dans cette exposition des arts de l'Extrême-Orient de 1873. Reiber y fait au moins une dizaine de

visites, entre le 21 octobre 1873 et le 8 janvier 1874, si l'on se fie aux dates reportées sur les pages de son album pour les seize planches qu'il publie (dont douze illustrent des bronzes de la collection Cernuschi).

- 11 Dès le 7 septembre 1873, Jules-Antoine Castagnary, critique d'art et ami de Gustave Courbet, avait écrit dans *Le Siècle* : « Une civilisation toute entière se déroule sous nos yeux [...] on y voit des animaux de toutes natures [...] et des vases, et quels vases ! ». Quelques jours plus tard, le 19 septembre, Edmond de Goncourt note dans son *Journal* : « Aujourd'hui, dans l'exposition japonaise de Cernuschi, je rencontre Burty [...] », accompagné de Gambetta²⁶. Dans la *Gazette des beaux-arts* du 1^{er} novembre 1873, Albert Jacquemart livre ce précieux témoignage : « Partout dessinateurs, modeleurs profitant des autorisations libéralement accordées par M. Cernuschi recueillent des croquis et des empreintes²⁷ ». Gustave Moreau note quelques détails d'objets chinois et japonais et prend des croquis d'après des photographies rapportées de l'Inde et de Ceylan dans des albums toujours conservés au musée Cernuschi²⁸. Il les date de novembre 1873 et précise même sur un dessin : « 7 h 30 du matin – ce 5 9bre 1873²⁹ », ce qui montre que les artistes avaient accès aux salles du palais de l'Industrie avant l'ouverture au public. Il y copie également des photographies de l'Inde et de Ceylan, feuilletant les albums mis à la disposition des artistes par Cernuschi, puisque bon nombre sont encore conservés dans son musée. C'est sans doute dans le même contexte – même si le modèle ne se retrouve pas au musée Cernuschi – que Bourgoin a pu observer, peut-être grâce à une photographie de Samuel Bourne, rentré des Indes en 1871, dont Cernuschi avait acquis plusieurs albums, un chapiteau (fig. 6) de style *gupta*, sans doute un de ceux du site rupestre d'Ajanta. Découverts par les Anglais au début du XIX^e siècle, ces spectaculaires monastères bouddhiques ont été creusés dans les premiers siècles de notre ère et ce sont d'abord leurs sculptures qui attirèrent les photographes avant que l'on ne s'intéresse aux peintures qui couvrent leurs parois.

6. Jules Bourgoïn, Chapiteau indien.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22.

- 12 Les pages voisines contiennent aussi des pliages japonais ou *noshi*, papier destiné à être fixé au paquet contenant un cadeau, sans doute d'après un de ces manuels encyclopédiques destinés à apprendre les bonnes manières aux jeunes filles (fig. 7). On trouve aussi copie d'une partie de bordure à décor végétal dense, typique de ces encadrements des pages de préface des livres japonais de l'époque : il s'agit sans doute ici du bas de la dernière page d'une préface. Bourgoïn a dû visiter à plusieurs reprises l'exposition de 1873 et y a notamment dessiné une lanterne (fig. 8) qui n'a pu être retrouvée, mais dont la description apparaît dans l'article, déjà cité, d'Albert Jacquemart :

Un mot enfin sur la nombreuse série de lanternes qui, au Japon comme en Chine, jouent un si grand rôle dans la décoration des édifices. Nous n'avons pas besoin de signaler celles de taille gigantesque et d'une élégante complication dont le rôle est d'orner les temples, elles ont frappé tous les yeux ; nous nous arrêterons volontiers sur des pièces plus modestes, en forme de ruche et à découpures, qui se suspendent dans les habitations. On en voit plusieurs dont les médaillons principaux reproduisent les armoiries du Taïcoun, et d'autres, semées de fleurs de pêcher, qui détachent leurs fines silhouettes sur un papier transparent. L'effet de ces lanternes, lorsqu'elles sont allumées, est d'une douceur poétique rappelant la lumière de la lune³⁰.

7. Jules Bourgoïn, Pliages japonais ou *noshi*.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22.

9. Jules Bourgoïn, Objets et ornements japonais, dont verseuse.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch., 67, 9, 23.

10. Verseuse japonaise.

Source : Paris (France), musée Cernuschi, MC01334.

11. Émile Reiber, Verseuses japonaises, pl. 22 du *Premier volume des Albums-Reiber*, 1877.

- 15 S'il consacre une page entière à chacune des deux lanternes au décor complexe, la seconde en bronze se trouvant au musée Cernuschi³³, il regroupe généralement de nombreux vases – jusqu'à neuf ou dix – sur la même page. Il s'agit majoritairement de bronzes japonais ; cinq seulement sont chinois. Mais on pouvait trouver des vases chinois sur le marché japonais où Cernuschi s'était fourni lors de son séjour au Japon, avant de passer par la Chine, et ils étaient peut-être présentés dans le voisinage des bronzes japonais. Quelques-uns, sans doute de même origine, n'ont pu être identifiés. Alors que la collection Cernuschi contient nombre de bronzes animaliers dont certains furent copiés par Reiber, Bourgoin n'en dessine qu'un seul, un pluvier debout sur un feuillage stylisé³⁴ (fig. 9) qui fait écho à d'autres croquis d'oiseaux en vol sans doute inspirés par des textiles ou des albums imprimés. Il s'intéresse plutôt à des récipients de toutes sortes : aiguières, bouteilles, carafes, cornets, gourdes, *pi-tong*, pots à couvercle, tripodes, vases, verseuses pour l'eau et le thé aux silhouettes très variées. Il note le profil des bronzes, complet ou par moitié, et les accompagne parfois de détails décoratifs, comme c'est le cas au voisinage de la silhouette d'un beau vase chinois ancien³⁵ (fig. 12 et 13). Il lui arrive de revenir sur le même objet : ainsi pour une verseuse en forme d'octaèdre en fonte rugueuse (fig. 14 et 16). Cette forme géométrique l'intéressait tout particulièrement, comme le montrent dans les dernières pages du même carnet, de multiples exemples de polyèdres³⁶.

12. Jules Bourgoïn, Objets extrême-orientaux dont un vase chinois ancien en bronze, aujourd'hui au musée Cernuschi.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22.

13. Vase chinois ancien en bronze.

Source : Paris (France), musée Cernuschi, MC01154.

14. Verseuse en forme d'octaèdre.

Source : Paris (France), musée Cernuschi, MC01629.

- 16 Pour certains bronzes, on s'aperçoit qu'ils ont perdu, depuis 1873, le socle dessiné par Bourgoïn ou qu'ils ont été endommagés : bec plus court pour une aiguière, pieds cassés pour un vase hexagone à panse renflée, bouton hexagonal rivé au couvercle d'une verseuse et remplaçant un motif animalier, perdu dès l'entrée au musée³⁷. Les croquis de Bourgoïn constituent ainsi un document précieux pour connaître l'aspect originel de ces pièces (fig. 15, 16 et 17).

15. Vase à quatre pans et à ouverture évasée.

Source : Paris (France), musée Cernuschi, MC01629.

16. Jules Bourgoïn, objets japonais, dont une verseuse et un vase, aujourd'hui au musée Cernuschi.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22.

17. Jules Bourgoïn, Objets japonais dont une aiguière, aujourd'hui au musée Cernuschi, MC01070.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 23.

La découverte des blasons japonais

- 17 De retour à Paris, après un nouveau voyage au Proche-Orient en 1874-1875, Bourgoïn trouve la capitale en proie à une mode japonaise envahissante : Philippe Sichel est revenu en 1874 d'un voyage au Japon avec 450 caisses de curiosités japonaises à vendre ; Siegfried Bing s'est orienté clairement vers le commerce de l'art de la Chine et du Japon autour de 1875 et prête des bronzes à l'exposition de l'Union centrale de 1876³⁸. L'Exposition universelle de 1878 ne fait qu'accentuer ce « japonisme », Jules Claretie et Philippe Burty utilisant le terme dans leurs écrits depuis 1872. Citons, dans la *Gazette des beaux-arts*, les articles d'Ernest Chesneau intitulés « Le Japon à Paris » en septembre et décembre 1878, parmi d'autres mettant à l'honneur l'art décoratif japonais. Il ne faut pas s'étonner que Bourgoïn ait proposé de parler du Japon dans une de ses trois conférences annoncées à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 3, place des Vosges. Le 4 mars 1879, il donne « Une leçon au tableau sur l'art japonais³⁹ » dont le contenu reste malheureusement inconnu.
- 18 Peut-être a-t-il déjà engrangé les informations contenues dans les carnets 24 et 25⁴⁰, car au revers de la couverture du carnet 24, une date : « 10 Xbre 1877 » permet de penser qu'il l'a utilisé vers cette époque. Ces deux carnets contiennent d'innombrables dessins faits d'après un recueil de *mon* ou emblèmes japonais qu'il devait posséder, car il a pris soin de reporter des numéros qu'il avait dû inscrire sur le livre même. Ce devait être une pratique courante que l'on trouve, par exemple, sur un ouvrage plus ancien, en trois volumes, de la bibliothèque du musée Guimet (musée national des Arts asiatiques),

répertoriant les différents emblèmes de quelques centaines de familles nobles, dont les *mon*, numérotés à l'encre en chiffres européens⁴¹. D'autres recueils de l'époque d'Edo ne comprenaient que les *mon*, motifs circulaires inscrits dans un carré, surmontés de leur description, classés traditionnellement dans l'ordre du syllabaire (c'est-à-dire selon l'ordre du poème Iroha, de la période Heian). Il s'agit de publications remises régulièrement à jour, comme des annuaires. La restauration de Meiji a vulgarisé l'usage des *mon* après la fin de l'aristocratie traditionnelle : ils sont devenus de simples motifs décoratifs, progressivement plus nombreux et utilisables par tous. Citons le recueil que le baron Charles de Chassiron avait acquis en octobre 1858 à Edo lors de la première ambassade française, puis légué en 1870 à la ville de La Rochelle⁴², mais il ne contient pas assez de motifs pour correspondre à celui utilisé par Bourgoin. Le recueil que possédait Bourgoin comprenait très certainement, après les pages consacrées aux *mon* accompagnés de leur brève description (en japonais), des annexes, comme celle, analytique, que reproduit Cutler en 1880 qui permet de comprendre les règles de composition utilisées⁴³ (fig. 18). On la retrouve dans des éditions postérieures, par exemple celle de 1893, *Shin monchô taizen*⁴⁴ (Le Nouveau grand répertoire des *mon* ou emblèmes familiaux), compilé par Asai Hironobu et publié en 1893 par Yamada Unsôdô, de Kyôto. Il s'agit d'une maison d'édition fondée en 1891 et qui avait racheté les fonds d'anciens éditeurs de l'époque d'Edo. Une nouvelle édition datée de juin 1900⁴⁵, chez le même éditeur, contient quelques pages de plus et peut être rapprochée des dessins réalisés par Bourgoin. Comme l'explique la préface, cet ouvrage réunit une sélection d'emblèmes familiaux anciens, considérés comme les plus élégants, en vue de les proposer comme modèle aux artisans contemporains. Il reproduit, avec leur description, 2 424 *mon*. Or le numéro le plus élevé noté par Bourgoin est 2 348⁴⁶. En considérant la place de ce *mon* sur la dernière page, précédant les annexes, de l'édition de 1900, on peut estimer que Bourgoin devait avoir une édition contenant sans doute trois pages de 24 *mon* de moins. En effet, avec un léger décalage dans la numérotation, les *mon* qu'il copie se retrouvent dans le même ordre dans cette édition, parfois avec quelques légères variantes dans le dessin.

18. Thomas William Cutler, Analyse de la composition des *mon*, pl. A de la *Grammar of Japanese Ornament*, 1880.

- 19 Au début du carnet 24, il semble d'abord s'intéresser à l'annexe contenant les trente analyses⁴⁷ de *mon* (fig. 19), puis il copie les figures en partant des numéros les plus élevés, comme s'il avait ouvert le livre à la manière européenne en commençant par ce qui est la fin au Japon, avant de reprendre dans le sens de lecture japonais.

19. Jules Bourgoïn, Série de *mon*.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 24.

- 20 Sur la première page du carnet 25, les mots inscrits par Bourgoïn « *mon* ou blasons des princes japonais » peuvent renvoyer au vocabulaire utilisé dans la première édition française, en 1877, de l'ouvrage de George Ashdown Audsley et James Lord Bowes, *La Céramique japonaise*⁴⁸, mais c'est d'une autre source européenne qu'il tire la transcription – peu orthodoxe parfois – de certains des noms des familles de *daimyô* dont il représente l'emblème sur cette page.
- 21 Il copie ensuite, en prolongement du carnet précédent, des *mon* avec des numéros entre 900 et 1 500. On trouve ainsi des sujets animaliers avec leurs numéros : « 1 225, 1 226, millepattes, 1 227 lapin, 1 228 trois lapins, 1 229 lapin vague⁴⁹ » : ces motifs se suivent effectivement encore dans les pages de l'édition de 1900. Les carnets 24 et 25 comprennent bien d'autres *mon* soigneusement numérotés. S'y trouvent également deux célèbres motifs associés, le chrysanthème impérial et la branche fleurie de paulownia⁵⁰ (fig. 20) qui semble provenir d'un autre livre ou d'un décor de céramique⁵¹.

20. Jules Bourgoïn, *Mon* à motifs de chrysanthème impérial et branche fleurie de paulownia.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 25.

- 22 S'il est difficile de savoir, faute de connaître exactement son modèle japonais, à partir de quelle date – vraisemblablement dès 1877-1878 – Bourgoïn a rempli les pages des carnets 24 et 25, il faut noter qu'il y a également, dans les carnets 22 et 23⁵², quelques croquis inspirés d'éléments circulaires qui sont des *mon* ou des motifs décoratifs que l'on trouve aussi bien sur le mobilier que sur les kimonos ou, pourquoi pas, dans d'autres livres japonais de modèles.

Des motifs décontextualisés

- 23 Un autre ouvrage japonais était présent dans la bibliothèque personnelle de Bourgoïn. C'est celui qu'il reproduit – après y avoir ajouté des pointillés – pour la planche 171 des *Études architectoniques et graphiques* (fig. 21)⁵³. Il en donne le commentaire : « La multiplication étant indéfiniment répétée, on a finalement une nappe tissée de trois brins dont chacun passe alternativement sur et sous les trois. Cette planche est la copie d'une vignette tirée d'un album japonais, l'un des plus riches en dessins spirituels et élégants que nous connaissons⁵⁴ ».

21. Jules Bourgoïn, Motif japonais, pl. 171 des *Études architectoniques et graphiques*, t. 2, 1901.

- 24 Cette page provient du troisième volume du *Ban shoku zukô* (*Dessins pour les artisans ou Modèles de dessins pour tous les métiers*)⁵⁵ par un élève de Hokusai, Hokusai Taito (actif dans les années 1818-1854) qui avait participé à l'édition du deuxième volume de la célèbre *Manga* d'Hokusai (fig. 22). Cet ouvrage en cinq volumes fut édité à Osaka en 1835 (pour les volumes 1 à 3) et en 1850 (pour les volumes 4 et 5). La préface du volume 1 est de 1827. Cet artiste signe *Katsushika Taito sensei fude* et est aussi désigné comme Katsushika Taito II. Le troisième volume qui contient des motifs pour le décor des étoffes, semble avoir été aisément disponible à l'époque. Certaines pages, dont celle qu'utilise Bourgoïn, sont collées dans l'un des albums Maciet⁵⁶ de la bibliothèque des Arts décoratifs. Le volume lui-même est conservé entier dans cette même bibliothèque ; il a été acquis en 1890 de M^{me} Langweil, ce qui a permis l'identification de l'ouvrage utilisé par Bourgoïn⁵⁷. Une autre page de ce même volume est reproduite en couleur dans *Le Japon artistique*⁵⁸. Georges Clemenceau en possédait également un exemplaire, qui apparaît dans la vente de sa collection (« un amateur parisien ») les 17-20 décembre 1894 à l'hôtel Drouot et se trouve maintenant aux musées royaux d'Art et d'histoire de Bruxelles⁵⁹, acquis alors par le collectionneur belge Edmond Michotte. Il s'en trouve également une série complète au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale dans la collection réunie par Théodore Duret⁶⁰. Enfin, un exemplaire en a été vendu récemment, provenant du marchand Hayashi Tadamasa⁶¹ qui, resté à Paris après l'Exposition universelle de 1878 et installé comme marchand rue de la Victoire quelques années plus tard, a largement contribué à l'importation d'estampes et de livres anciens du Japon et à leur diffusion en France. La page qui retient l'attention de Bourgoïn représente un tressage pour une nasse de pêcheur. Il ne s'intéresse qu'à la partie de droite d'un double motif, le filet, visible à gauche continuant sur le feuillet voisin.

22. Hokusai Taito, page extraite du troisième volume du *Ban shoku zukô*.

- 25 Dans les *Études architectoniques et graphiques*, il porte également son intérêt à la passementerie asiatique, lorsqu'il en dessine les nœuds complexes (planche 150, fig. 23). Il a pu voir de tels objets à Paris, comme le montre un dessin portant l'inscription « Jou-i sceptres de mandarin » (fig. 24). Un sceptre de mandarin avec passementerie, conservé au musée Dobrée de Nantes, a été acquis en 1866 chez Louirette, un marchand parisien qui allait se fournir directement en Extrême-Orient. Plusieurs sceptres sont exposés au Musée oriental en 1869⁶² et l'on trouvait également des passementeries dans la section des douanes chinoises lors de l'Exposition universelle de 1878 où s'est fourni le musée de l'École de médecine de Bordeaux.

23. Jules Bourgoïn, Nœud japonais, pl. 150 des *Études architectoniques et graphiques*, t. II, 1901.

24. Jules Bourgoïn, Jou-i, sceptres de mandarin.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 6, 5.

- 26 En copiant ces divers motifs extrême-orientaux observés à Paris ou dans le calme de sa bibliothèque personnelle, Bourgoin se révèle homme de son temps, attentif à tout ce qui peut nourrir sa réflexion sur le trait et ses variations. Ce qui l'intéresse est moins la technique utilisée que la combinaison des lignes, le résultat graphique des motifs observés et comme extraits de toute matérialité (fig. 25).

25. Jules Bourgoin, Composition japonisante.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 7.

26. Carnet 23 f° 20v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

27. Carnet 22 f° 4v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

28. Carnet 22 f° 7v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

29. Carnet 23 f° 19.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

30. Carnet 23 f° 20v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

31. Carnet 23 f° 21v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

32. Carnet 23 f° 22.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

33. Carnet 23 f° 22 v.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. 9.

ANNEXES

Annexe

Liste des bronzes japonais (sauf mention contraire) de la collection Cernuschi dessinés par Jules Bourgoïn en 1873-1874 au palais de l'Industrie (carnets conservés à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9) et identifiés dans les réserves du musée Cernuschi.

Sur chaque feuillet de gauche à droite, puis de haut en bas.

Carnet 22 fol. 1 (fig. 26)

- MC02073 (28 × 16,5 cm) : pi-tong cylindrique ou vase à suspendre en forme de branche de bambou.
 - MC01131 (27,5 × 11,5 cm) : vase bursuaire à anses tubulaires (Chine).
- Bibl. : Michel MAUCUER, « Bronzes chinois antiques et archaïsants de la collection Cernuschi », *Arts asiatiques*, vol. 53, 1998, p. 42, 46, repr. fig. 15.
- Vase cylindrique (pi-tong ?) non identifié.

- MC00123 (23,5 × 17,5 cm) : vase à panse ovoïde (Chine).
- Détail de la partie supérieure de MC01132 (voir carnet 22 folio 5, ci-dessous).

Carnet 22 fol. 4v (fig. 27)

- MC01163 (24,5 × 16,5 cm) : vase quadrilobé.

Carnet 22 fol. 5 (fig. 12)

- MC02069 (20,5 × 8 cm) : bouteille à panse aplatie.
- MC01154 (23,5 × 11 cm) : vase (Chine, XII^e-XIII^e s.).
- Détail de la partie basse de la panse de MC01154.
- MC01132 (26,6 × 16 cm) : cornet cylindrique.
- MC01599 (28 × 15 cm) : pi-tong cylindrique avec couvercle.
- MC01632 (23 × 13,5 cm) : cornet.
- MC01199 (24,5 × 17 cm) : vase à panse sphérique.
- MC01217 (25 × 11 cm) : pi-tong cylindrique.
- MC01224 (27 × 15,5 cm) : carafe à panse sphérique.
- MC01145 (30,5 × 16 cm) : cornet à panse cylindrique et à ouverture évasée et aplatie.

Carnet 22 fol. 5v (fig. 16)

- MC01216 (25 × 11 cm) : pi-tong cylindrique.
- MC01140 (25,5 × 12,5 cm) : vase à panse sphérique.
- MC01629 (24,5 × 19 cm) : vase à quatre pans et à ouverture évasée.
- MC01124 (19 × 15 cm) : tripode hexagone, couvercle surmonté d'une chimère et ajouré.
- MC02196 (19 × 17 cm) : théière octaèdre à anse supérieure mobile en fer, avec couvercle en bronze. (Théière également représentée au folio 10v).
- MC01321 (11 × 12,5 cm) : verseuse, avec couvercle dont le bouton hexagonal n'est pas d'origine. Remplaçant un motif animalier disparu.

Carnet 22 fol. 7v (fig. 28)

- MC01398 (41 × 25 cm) : lanterne ovoïde hexagone ajourée. Toit octogone, et anneaux fixes en haut représente un dragon (le godet représenté à gauche par Bourgoin est absent).

Carnet 23 fol. 19 (fig. 29)

- MC01129 (24 × 20,5 cm) : vase losangé.
- MC01134 (23 × 11 cm) : bouteille en forme de gourde.
- MC01136 (27,5 × 14 cm) : vase ovoïde.
- MC01135 (27 × 15,5 cm) : vase carré.
- MC01147 (31 × 14 cm) : cornet à panse cylindrique.
- MC02263 (25 × 21,5 cm) : cornet à ouverture évasée.
- MC01137 (27 × 14 cm) : gourde à panse aplatie (ovale damasquiné selon Bourgoin).
- MC01189 (24,5 × 14 cm) : bouteille à panse sphérique.
- MC01220 (27 × 11 cm) : pi-tong cylindrique, couché en bas.

Carnet 23 fol. 20 (fig. 9)

- MC01334 (7,5 × 7,5 cm) : verseuse à eau pour l'encre.
- MC01746 (24 × 16,5 cm) : grue ou pluvier debout sur un feuillage stylisé.

Carnet 23 fol. 20v (fig. 30)

- MC01223 (28,5 × 16 cm) : carafe à pans sphérique aplatie, à poignée fixe.
- MC01153 (23,5 × 12,5 cm) : vase hexagone à anses latérales fixes en forme de courge.

- MC05452 (10 × 16 cm) : vase hexagone à panse renflée, col très plat largement évasé, (quatre pieds cassés actuellement).
- MC01164 (23 × 14 cm) : bouteille.
- MC01054 (25 × 22 cm) : bouteille piriforme.
- MC01215 (21 × 7 cm) : bouteille à panse sphérique, col cylindrique allongé terminé par cinq lobes.

Carnet 23 fol. 21 (fig. 17)

- MC01070 (22 × 22 cm) : aiguière (actuellement, le bec est cassé, une moitié perdue).
- MC01012 (26 × 13 cm) : gourde.
- MC01183 (27,5 × 12,5 cm) : bouteille à panse sphérique.
- MC01184 (22 × 11,5 cm) : vase piriforme à anses latérales fixes, têtes de chimère.
- Vase non identifié.
- MC02077 (23 × 10 cm) : bouteille à panse renflée (avec décor de dragon).

Carnet 23 fol. 21v (fig. 31)

- MC01013 (25,5 × 16 cm) : vase à panse allongée.
- MC01133 (28 × 13 cm) : bouteille à panse sphérique.
- MC01052 : vase oblong.
- MC01072 (23,5 × 17,5 cm) : vase à trois pieds de forme ovoïde (un autre presque semblable MC01074, 23,5 × 17,5 cm).
- Récipient tripode non identifié.
- MC00697 (30,5 × 31 cm) : vase lancelle à panse renflée posé sur trois pieds cachés dessous.

Carnet 23 fol. 22 (fig. 32)

- MC01173 (25 × 14,5 cm) : bouteille en forme de gourde à anses latérales tubulaires fixes.
- MC01228 (31 × 17 cm) : carafe à panse sphérique.
- MC01076 (26 × 22 cm) : aiguière à poignée fixe.
- MC01171 (30 × 16 cm) : vase quadrangulaire (une applique au centre de deux faces opposées, non dessinée).
- MC01225 (27 × 15,5 cm) : bouteille à panse sphérique.
- MC01037 (26 × 16 cm) : pot à couvercle à lobes dentelés (a une anse qui se fixe sur les deux appendices latéraux, non dessinée ; actuellement un couvercle non assorti posé dessus).
- MC01073 (28 × 15,5 cm) : aiguière à poignées fixes.
- MC01140 (25,5 × 12,5 cm) : vase à panse sphérique.
- MC01629 (24,5 × 19 cm) : vase à quatre pans et ouverture évasée.
- Vase non identifié avec socle, couché en bas.

Carnet 23 fol. 22 v (fig. 33)

- MC01141 (26 × 15 cm) : vase bursuaire à anses tubulaires fixes (Chine ?), a perdu une anse.
- MC01197 (24 × 19 cm) : vase lancelle à col évasé. Sur la panse quatre arêtes.
- MC02351 (28,5 × 22 cm) : bouteille à panse aplatie et renflée et à col cylindrique terminé par six lobes. Piédouche.
- MC01984 (20 × 27,5 cm) : vase en forme d'entonnoir. La partie inférieure manque ; proportions sans le pied.
- MC01167 (22,5 × 7 cm) : bouteille cylindrique à la base.

- MC01009 (16,5 × 6,5 cm) : pi-tong cylindrique. La panse ornée de grues en relief au milieu de nuages. Bande de grecques en haut et en bas.
- MC01229 (29,5 × 17,5 cm) : bouteille à panse aplatie et renflée et à col cylindrique renflé vers le haut.
- MC01635 (28 × 18,5 cm) : vase à panse sphérique et ouverture évasée, type « gu », à motifs imitant les bronzes archaïques (Chine).
- MC01169 (23,5 × 12 cm) : vase à quatre faces et à anses.
- MC01149 (32 × 15 cm) : vase hexagone à trois anses mobiles.

NOTES

1. L'identification des dessins de Bourgoïn relatifs à l'Extrême-Orient a été rendue possible grâce à Maryse Bideault et Sébastien Chauffour (INHA), Estelle Thibault (ENSA Paris-Belleville), Laure Haberschill (bibliothèque des Arts décoratifs), Masako Hasegawa-Sockeel (musée national des Arts asiatiques – Guimet), Christophe Marquet (Maison franco-japonaise de Tokyo), et tout particulièrement Michel Maucuer, conservateur en chef au musée Cernuschi, assisté de Nicolas Grangeret, sans qui mes premières pistes d'identification des bronzes n'auraient pu être confirmées.
2. Selon l'avis d'Éric Lefèvre. Voir *Le Palais du printemps. Peintures érotiques de Chine*, catalogue d'exposition (Paris, musée Cernuschi, 3 février-7 mai 2006), Paris : Paris Musées, 2006, p. 115.
3. Par exemple, Thomas William CUTLER, *A Grammar of Japanese Ornament and Design*, Londres : B. T. Batsford, 1880.
4. Carnets conservés à la Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9.
5. Geneviève LACAMBRE, « Les collections chinoises et japonaises du musée de la Marine avant 1878 : un cas marginal pour l'ethnographie », in Marie-Barbara LE GONDEC et Didier BOUILLON (dir.), *Le rôle des voyages dans la constitution des collections ethnographiques, historiques et scientifiques*, Actes du 130^e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques (La Rochelle, 2005), Paris : CTHS, 2008, p. 97-109.
6. Ces pièces se trouvent actuellement au musée du Quai Branly, Paris, et aux musées d'Art et d'histoire de La Rochelle (*Trésors de l'Inde. Les collections indiennes du Musée d'Orbigny-Bernon*, catalogue d'exposition (La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, 22 octobre 2010-14 mars 2011), La Rochelle : Musées d'Art et d'histoire de La Rochelle, 2010, p. 10 et p. 38-40.
7. Geneviève LACAMBRE, « Hokusai and the French Diplomats. Some Remarks on the Collection of Baron de Chassiron », in Gabriel P. WEISBERG et Laurinda S. DIXON (dirs.) *The Documented Image. Visions in Art History*, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 1987, p. 71-86.
8. Paris (France), musée Gustave Moreau, Inv. 13276 : l'artiste en avait acquis un exemplaire cartonné le 28 octobre 1867 pour 130 francs chez Rappilly, 5, quai Malaquais à Paris.
9. Owen JONES, *Examples of Chinese ornament selected from objects in the South Kensington Museum and other collections, one hundred plates*, Londres : S.T. Gilbert, 1867. L'ouvrage est présent à la bibliothèque des Arts décoratifs, Paris (cote XD11).
10. Jules Bourgoïn, carnet 18, fol. 18v et 19r, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 18. Ce carnet toilé de 15 × 9 cm avec porte-crayon a une étiquette de la maison Chapron, Chevalier successeur, papetier relieur, 34, rue de Seine. Chevalier est attesté dans les annuaires du commerce Didot-Bottin depuis 1861 et remplacé à partir de 1872 par Coquelin.
11. Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. Guide du visiteur au Musée oriental, Paris : Union centrale, 1869.

12. Catalogue du Musée oriental. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1869, Paris : au siège de l'Union centrale, 1869.
13. Numéros 288 et 436 – deux vases japonais – (à M. Gasnault).
14. Numéros 282 (à M. Taigny), 293 (à M. Galichon), 321 (à M. le duc de Sangro), 332 (à M^{me} Furtado), 337 (à M. Hirsch), 349 (à M. l'amiral Coupvent des Bois), 359 (à M. le docteur Mentzer), 378, 379 (à M. Taigny), 381 (à M. Gasnault), 398 (à M. Burty), 415 (à M. le comte de Butenval), 458 (à M. Burty), 559 (à M. le duc de Martina).
15. Numéros 917 (à M. de Sainte-Croix), 934 (à M. Galichon), 953 et 954 (à M. Taigny), 957 (à M. Gustave Brion).
16. Lucia CATERINA, *Il Museo Duca di Martina. La collezione orientale*, Naples : Electa Napoli, 1999, p. 104-108.
17. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 82.
18. *Ibid.*, p. 346, il évoque un « vase chinois », sans indiquer la matière.
19. *Ibid.*, p. 349.
20. *Ibid.*, p. 358.
21. Elle possède la cote A 30 à la bibliothèque des Arts décoratifs et y était donc disponible dès sa publication.
22. Julien DUCHÂTEAU, *Une création scientifique française, le premier Congrès international des orientalistes*, Paris : Maisonneuve, 1875.
23. 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.
24. Ce périodique, qui paraît de 1861 à 1905, reproduit en noir et blanc des objets remarquables de toutes les civilisations avec un commentaire.
25. Geneviève LACAMBRE, « La diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes : l'exemple de la collection Cernuschi », *Ebisu. Études japonaises*, n° 19, 1998 (Henri Cernuschi (1821-1896), homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique), p. 123-134 ; 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 4, 2006.
26. Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, Paris : Robert Laffont, 1989, t. 2, p. 532.
27. Albert JACQUEMART, « Les bronzes japonais au palais de l'Industrie », *Gazette des beaux-arts*, t. 8, 1^{er} novembre 1873, p. 468-469. Voir aussi Michel MAUCUER, « La copie des objets asiatiques au XIX^e siècle : Émile Reiber, Théodore Deck, et la collection Cernuschi », *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, n° 3, 2011, p. 80-90.
28. *L'Inde de Gustave Moreau*, catalogue de l'exposition (Paris, musée Cernuschi, 15 février-17 mai 1997 ; Lorient (Port-Louis), musée de la Compagnie des Indes, 17 juin-15 septembre 1997), Paris : Paris Musées, 1997.
29. Paris (France), musée Gustave-Moreau, Des. 12747-42.
30. Albert JACQUEMART, *art. cit.* (note 27), p. 463.
31. Jules Bourgoïn, carnets 22 et 23. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22 et 67, 9, 23. Ils mesurent 15 × 9 cm.
32. Émile REIBER, *op. cit.* (note 23), n° 37, planche 22.
33. Aujourd'hui conservé à Paris (France), musée Cernuschi, MC01398 (annexe, fig. 28).
34. Paris (France), musée Cernuschi, MC01746. *Art animalier au temps des derniers Shôgun XVIII^e-XIX^e siècles. Animaux d'Edo. Fonds Cernuschi 1871-1872*, catalogue de l'exposition (Paris, musée Cernuschi, 17 juin-12 octobre 1986), Paris : musée Cernuschi, 1986, n° 58, repr.
35. Ce vase est reproduit dans le catalogue *Henri Cernuschi (1821-1896), voyageur et collectionneur*, catalogue d'exposition (Paris, musée Cernuschi, 8 avril-22 juin 1998), Paris : Paris Musées, 1998, n° 37, p. 74-75 ; il est daté des XII^e-XIII^e siècles. Un second vase retenu par Bourgoïn est également reproduit (MC01163), n° 61, p. 86-87, japonais du XIX^e siècle, de l'école de Murata Seimin

(1761-1837). Il se trouve déjà reproduit dans Louis GONSE, *L'Art japonais*, Paris : Quantin, 1883, t. 2, p. 63, où il est donné comme œuvre de Seïmin.

36. Voir Jenny BOUCARD et CHRISTOPHE ECKES, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn : cristaux, polygones et polyèdres », *infra*, p. 299-318 et fig. 13.

37. Paris (France), musée Cernuschi, MC01070, MC05452, MC01321 (liste en annexe).

38. Certains ont été publiés par Émile REIBER, *op. cit.* (note 23), planches 30 (bronzes japonais), 71 et 88 (Japon ancien).

39. Liste des conférences de l'année 1879, Paris (France), bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, AAD, D5/26.

40. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 24 et 67, 9, 25. Ils mesurent 17 × 10,5 cm et proviennent, comme l'indique l'étiquette, de la papeterie Chapron, Coquelin successeur, 34, rue de Seine, maison qui porte ce nom depuis 1872.

41. *Tai-seï-bou-ken*, trois volumes, Paris, musée national des Arts asiatiques, cote 15458 à 15460-O. 2 VII.

42. La Rochelle (France), Musées d'Art et d'histoire de La Rochelle : *Haya Biki Moncho* (inv. EO 63) présenté dans *Le japonisme*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 17 mai-15 août 1988 ; Tokyo, musée d'Art occidental, 25 septembre-11 décembre 1988), Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1988, n° 1.1. repr. dans Thierry LEFRANÇOIS, *Le baron de Chassiron et l'Asie extrême-orientale au dix-neuvième siècle*, catalogue d'exposition (La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, 1999), La Rochelle : Éditions des musées d'Art et d'histoire de La Rochelle, 1999, n° 52.

43. Thomas William CUTLER, *op. cit.* (note 3), pl. A.

44. Un exemplaire est conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas J. Watson Library.

45. Collection particulière.

46. Jules Bourgoïn, carnet 24 fol. 5. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 24.

47. Un seul est différent des trente que propose Cutler en 1880.

48. George Ashdown AUDSLEY et James L. BOWES, *La Céramique japonaise*, Paris : Didot, 1881.

49. Jules Bourgoïn, carnet 25 fol. 7. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 25.

50. *Id.*, carnet 25 fol. 21, Arch. 67, 9, 25.

51. Ce double motif est reproduit par James L. BOWES, *Japanese Marks and Seals*, Londres : Henry Southan, 1881, p. 41 (d'après une boîte à parfum) et se trouve aussi sur des *kôgô* de la collection de Clemenceau (Montréal, musée des Beaux-Arts, inv. 960 EC 371 et 372).

52. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22 et 67, 9, 23.

53. Jules BOURGOÏN, *Études architectoniques et graphiques*, Paris : Ch. Schmid, t. 2, 1901, pl. 171.

54. *Ibid.*, p. 210.

55. Ce volume (H. 22,2 ; L. 15,7 cm) contient 32 feuilles incluant 59 pages d'illustrations gravées sur bois en couleurs.

56. Paris (France), bibliothèque des Arts décoratifs, album Maciet 296/23 (Tissus-Orient-Japon).

57. Paris (France), bibliothèque des Arts décoratifs, réserve japonaise (A 273) et *Annuaire des Arts décoratifs de 1890* signalant l'acquisition.

58. *Le Japon artistique*, n° 20, décembre 1890, planche BCD.

59. Inv. JB 301 ; voir Clemenceau, *le tigre et l'Asie*, catalogue d'exposition (Paris, musée national des Arts asiatiques, 12 mars-16 juin 2014), Paris : Snoeck ; musée national des Arts asiatiques, 2014, p. 43.

60. Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, *Livres et albums illustrés du Japon réunis et catalogués par Théodore Duret*, Paris : E. Leroux, 1900, p. 198, n° 324.
61. *Vente d'estampes japonaises, collection Galerie Bérès et privée européenne*, 5^e vente, Paris, Pierre Bergé et associés, 2 mars 2011, n° 2287 (volumes 2 et 3).
62. *Catalogue du musée oriental*, op. cit. (note 12), notamment les n° 1057 (sceptre de mandarin), n° 1058 (sceptre chinois), tous deux à M. Evans.
-

AUTEUR

GENEVIÈVE LACAMBRE

Geneviève Lacambre est conservateur général honoraire du patrimoine et chargée de mission au musée d'Orsay. Elle a été conservateur au département des Peintures du musée du Louvre (1965-1979), puis au musée d'Orsay (1979-2002) et a dirigé le musée Gustave Moreau de 1985 à 2002. Elle a participé à de nombreuses expositions, dont *Le Japonisme* en 1988, *Gustave Moreau* en 1998 et *Manet Vélasquez* en 2002.

Dessiner dans la Bibliothèque khédiviale du Caire

Maryse Bideault

- 1 Si les arts de l'enluminure trouvent leur place dans le *Précis de l'art arabe* – 38 des planches sont consacrées aux manuscrits, titres, vignettes, écritures, ornements –, leur présence s'explique très précisément. Dans son premier ouvrage, les *Arts arabes*, Bourgoin a ignoré les arts souvent dits « mineurs » ou encore « indépendants de l'architecture ». Lorsqu'il dessine des éléments de bronze ou des damasquinures, il s'agit de revêtements de plaques ajourées, de heurtoirs en place sur des portes ; de même, les menuiseries sont architecturales, claires-voies ou moucharabieh. Il ne publie aucune pièce de mobilier, aucune reliure ou page de manuscrits enluminés, n'accorde aucune place au travail du verre des très belles lampes de mosquées, contrairement à Émile Prisse d'Avennes, qui, au même moment, dans son monumental *Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, et pour ne se limiter qu'à la production cairote, publie un nombre non négligeable de planches d'après des pièces d'arts somptuaires, de verreries, damasquinures, écriture arabe, arabesques calligraphiques, manuscrits enluminés, miroirs et coffrets, étoffes, tapis, tentures.
- 2 L'ouvrage de Prisse présente onze planches d'enluminures de cinq corans cairotes. L'auteur donne quelques précisions sur les circonstances qui lui ont permis de consulter et de copier (ou faire copier) certaines des plus belles pages enluminées de ces manuscrits. Nul doute qu'il ait pu en voir, au cours de ses séjours en Égypte, encore conservés dans les mosquées du Caire (mosquées de Qawsun, de Faraj ibn Barquq, d'al-Ghuri) mais il accorde une grande importance à l'un d'entre eux, un coran provenant de la mosquée d'al-Ghuri, dont des pages avaient été montrées dans des vitrines des Galeries égyptiennes de l'Exposition universelle de Paris en 1867, le manuscrit ayant été vendu au Caire en 1858, acquis par un Grec qui l'apporta à Paris et que Prisse dit avoir eu l'occasion de copier à son aise¹.
- 3 Antérieurement, c'est probablement l'Anglais James Wild installé au Caire à partir de 1844 qui fournit les plus beaux dessins aquarellés de pages de corans enluminés². À peu près au même moment, le Français Adalbert de Beaumont, lui aussi au Caire, dessine

des corans, et si l'on peut compter pour peu les assez vilaines planches publiées dans le *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*³, une très belle gouache sur papier calque d'une page d'un coran du x^e siècle conservée à la bibliothèque des Arts décoratifs de Paris témoigne de la qualité du dessin⁴.

- 4 Il faudra donc attendre le *Précis de l'art arabe* de Bourgoin entre 1887 et 1892 pour voir publiées d'autres planches d'après des manuscrits enluminés conservés au Caire. En fait, c'est vraisemblablement parce qu'Arthur Rhoné mentionne, dans ses recommandations faites à la veille de son départ de Bourgoin⁵ pour Le Caire en 1880, les très beaux manuscrits enluminés conservés à la Bibliothèque khédiviale que dirige alors l'orientaliste allemand Wilhelm Spitta (Spitta bey), que Bourgoin porte son intérêt à ces manuscrits et entreprend d'en copier certaines pages. Il semble qu'il ait entretenu de bonnes relations avec Spitta bey qui fait appel à lui et à l'égyptologue Eugène Lefébure pour une relecture attentive de l'édition en français de ses *Contes arabes modernes* (Leyde et Paris, 1883). Bourgoin s'est vraisemblablement mis à travailler sur ces manuscrits dès 1881 puisqu'il écrit à Xavier Charmes⁶ qu'au cours de l'hiver 1881 il avait proposé à l'éditeur parisien Didot, avec l'appui du gouvernement égyptien, « un recueil des plus beaux manuscrits du Caire, arabes, persans et turcs, soit au moins 40 planches en couleurs dont 10 exceptionnelles (les vignettes si intéressantes du Bousthan de Saadi)... » qui serait précédé d'un texte comprenant l'explication détaillée des planches.
- 5 La domination britannique de l'Égypte en 1882 va mettre fin à ce projet. Non seulement la plupart des Occidentaux, et Bourgoin n'est pas le dernier, fuient le pays par Alexandrie bombardée, mais surtout Wilhelm Spitta est révoqué sous des prétextes fallacieux⁷. L'accès à la bibliothèque ayant été rendu à Bourgoin à l'automne de 1882, celui-ci se fait fort d'achever la copie des dits manuscrits en un mois et de suivre l'impression de l'ouvrage qui pourrait être achevé courant 1883-1884.
- 6 Les 38 planches publiées dans le *Précis de l'art arabe*, et une centaine de dessins, dont certains rehaussés d'aquarelles, sont les seuls témoignages de cette entreprise inaboutie.
- 7 La Bibliothèque khédiviale, formée sous Ismaïl pacha par la réunion des bibliothèques de divers établissements publics et surtout des fonds d'ouvrages précieux provenant des mosquées, connu sa première installation dans les appartements d'un palais situé à Darb al-Gammamiz et est inaugurée le 24 septembre 1870. L'augmentation des collections contraignit à la construction d'un nouveau bâtiment entre 1899 et 1904 à Bab al-Khalq. Un nouveau bâtiment est construit dans le quartier de Boulaq, sur la corniche du Nil, entre 1961 et 1971 pour l'institution devenue Bibliothèque nationale (Dar al-Kutub). Plus récemment, les manuscrits les plus importants et les plus beaux avaient rejoint le bâtiment de Bab al-Khalq dans une muséographie achevée en 2007 qui exposait dans des vitrines sécurisées les plus beaux exemplaires des manuscrits arabes, turcs et persans. Mais l'explosion d'une bombe à proximité du bâtiment néo-mamelouk le 19 janvier 2014, si elle a causé des dommages irrémediables aux collections du musée d'Art islamique qui venait d'être totalement rénové dans le même bâtiment, a, par chance, peu atteint les manuscrits exposés au second étage de l'édifice. Ironie de l'histoire, quelques jours avant cette explosion, l'Unesco avait célébré l'inscription au programme Mémoire du monde, de 140 des manuscrits et reliures de cette collection prestigieuse, attribués avec certitude à la période mamelouke (1250-1517) au vu de leurs colophons, de leur dotation et de leurs dédicaces.

- 8 Bourgoin avait vraisemblablement eu l'occasion de voir déjà certaines pages enluminées de manuscrits arabes du Caire, tout d'abord en 1867 à l'Exposition universelle de Paris mais aussi les corans, ainsi que le *Bustan*, prêtés par le khédivé et exposés dans les galeries du Trocadéro à l'Exposition universelle de 1878⁸.
- 9 De la collection inestimable rassemblée dans la Bibliothèque khédiviale⁹, Bourgoin sélectionne quatorze corans différents, datant des XIV^e et XV^e siècles, qui ont tous en commun d'être de dimensions considérables, le plus petit mesurant 51 cm de haut (un coran légué en 828/1425 par le sultan al-Ashraf Barsbay, planche XXXVIII du *Précis*), le plus grand 98 cm de haut (un coran légué en 820/1417 par le sultan al-Mu'ayyad, planches XXVIII et XXIX du *Précis*). Ces dimensions impressionnantes qui ne peuvent s'expliquer que par l'origine et la fonction prestigieuses des manuscrits et l'emploi du papier, celui produit par les ateliers du Vieux-Caire, comme support du texte et de l'enluminure, sont inconnues dans le monde occidental dont les « bibles atlantiques », réalisées en Italie centrale entre le milieu du XI^e et la seconde moitié du XII^e siècle, ou autres bibles géantes ne dépassent pas les quelque 55/60 cm de haut. Ces mêmes dimensions ont vraisemblablement facilité le travail de relevé de Bourgoin, confronté à la complexité du dessin des pages-tapis mais aussi au raffinement des couleurs employées.
- 10 Bourgoin possédait davantage la pratique du relevé des compositions d'ensemble et les détails des mosaïques, des enduits ou des plafonds, mais comme l'écrit Prisse d'Avennes à propos d'une des pages d'un coran enluminé de la mosquée de Qawsun, « le milieu présente un entrelac [*sic*] qui pourrait servir de plafond¹⁰ ». Le vocabulaire décoratif employé dans certaines des pages enluminées des corans, en particulier ceux légués par le sultan al-Ashraf Zayn al-Din Sha'ban, joue sur la géométrie des polygones que Bourgoin a analysée. Beaucoup d'autres font appel à l'arabesque, au rinceau végétal ou floral, à la guirlande, ce qui n'est pas sans rappeler les marges touffues de manuscrits du XV^e siècle occidental.
- 11 Alors que les pages de manuscrits publiées chez Prisse sont toutes gravées en couleurs par les meilleurs lithographes de l'époque, une seule planche double en couleurs (pl. VII et VIII) illustre dans le *Précis* de Bourgoin le quart de la première page du coran en deux volumes légué par le sultan Sha'ban à son complexe religieux situé près de la citadelle (fig. 1), toutes les autres planches ayant été réalisées en photogravure d'après les dessins à la plume de Bourgoin tirés de ses propres dessins préparatoires faits sur place au Caire. Prisse d'Avennes demeure silencieux sur les techniques d'enluminure, ne maîtrisant probablement pas le vocabulaire propre à cet art ; Bourgoin, lui, décrit avec plus de précisions que d'habitude les étapes du travail de l'enlumineur mais aussi les couleurs (par exemple, pour les planches XVI et XVII d'un autre coran légué par le sultan Sha'ban « ... fond bleu clair, rouge carné et nué, terre de sienne orangé et le rouge carné ; [...] la rosace milieu fond bleu, rinceaux or, rechapés noir et vert le centre nué rouge carné... ». Peut-être a-t-il bénéficié des conseils de Spitta bey ? Plusieurs dessins préparatoires rehaussés d'aquarelle subsistent (fig. 2) qui permettent de comprendre la méthode de travail du dessinateur qui lui aurait permis de restituer des planches en couleurs.

1. Jules Bourgoïn, Quart de la première page d'un coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire, étude pour la double planche 7 et 8 de la série Les Manuscrits du *Précis de l'art arabe*, [1889]-1892.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

2. Jules Bourgoïn, Ornaments d'une page de coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

- 12 L'ensemble des dessins de Bourgoïn relatifs aux manuscrits de la Bibliothèque khédiviale du Caire qui atteint actuellement le nombre de 103 feuilles, est partagé à peu près également entre l'École nationale des beaux-arts (Ensba) et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), mais les feuilles de l'Ensba sont essentiellement des dessins faits d'après les corans tandis que parmi celles de l'INHA beaucoup sont à mettre en relation avec le manuscrit persan le plus prestigieux de la bibliothèque cairote, à savoir une copie du *Bustan* du poète Sa'adi, enluminé par Behzad¹¹ et ses élèves.
- 13 Bourgoïn a parfois porté sur les dessins d'après les corans des annotations qui sont des versions des légendes des planches du *Précis*. Il ne donne pas les cotes des manuscrits, le travail de catalogage ayant pourtant été une des grandes entreprises de Spitta bey. Chaque coran est décrit par le nom du sultan qui a légué le prestigieux manuscrit, par la date de ce legs et par les dimensions de l'objet. Dans un seul cas, la feuille dessinée fournit davantage d'informations que la planche définitive : ainsi, la planche XXX légendée « Ensemble et détails de la dernière page du Coran n° 318 du catalogue de la Bibliothèque khédiviale du Caire » possède un dessin préparatoire¹² sur lequel est précisé qu'il s'agit d'un coran « légué par le sultan Farag, fils de Barquq (1399-1412), écrit par Abderrahman fils Eççaih en 814 H. 0^m, 95 × 0^m 75 ».
- 14 Les feuilles dessinées d'après les manuscrits sont construites de la même façon que bien d'autres relevés d'après des monuments du Caire. Bourgoïn remplit le champ, juxtaposant divers éléments de la page et rappelant, dans un angle, le schéma général de la page-tapis (fig. 3 et 4). Il s'était déjà exercé en 1874-1875, et ce jusqu'au vertige, sur le dessin des rinceaux, guirlandes, bouquets des décors en pastillage des intérieurs

damascènes. Dans d'autres circonstances à la même époque, au Caire, il dessine avec les mêmes délicatesse et justesse les rinceaux d'éléments en stuc ou en marbre. Mais dans le cas de dessins de manuscrits, le crayon est encore davantage affiné, d'une virtuosité sans égale (fig. 5).

3. Jules Bourgoïn, Ornaments d'une page d'un coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0029.

4. Jules Bourgoïn, Ornaments d'une page d'un coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0023.

5. Jules Bourgoïn, Ornaments d'une page d'un coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0022.

- 15 Bourgoïn consacre neuf planches du *Précis de l'art arabe* à l'un des corans prestigieux de la bibliothèque, celui en deux volumes légué par le sultan Sha'ban en 770/1368 dont il a publié une double planche en couleurs, qui sera d'ailleurs choisie, avec d'autres dessins du même, pour être exposée dans le meuble à volets destiné à la mission du Caire à l'Exposition universelle de 1889¹³. C'est sur ce manuscrit que Bourgoïn s'appuie pour résumer les différentes phases d'exécution de l'enluminure dans son *Explication des planches* de la partie consacrée aux manuscrits dans le *Précis*. Parce que la majorité des planches du *Précis* vont être imprimées en noir et blanc pour des raisons de coût de fabrication de l'ouvrage, Bourgoïn qui avait pourtant rehaussé d'aquarelle certains de ses dessins (fig. 6) entreprend, pour ne pas perdre le bénéfice d'un tel travail, de clarifier les conventions adoptées : « les hachures entre-croisées représentent le bleu lapis ou foncé ; les hachures verticales, le bleu clair ; les hachures horizontales, le rouge ; les hachures obliques de gauche à droite (comme la barre de l'N), le vert ; les hachures obliques de droite à gauche, le pourpre ; le pointillé, l'or, et, exceptionnellement, le jaune ; enfin, le noir plein représente le noir. » Mais manquent les subtilités du vocabulaire de la palette dont il dit qu'elle est celle du blason, un sujet qui l'a fasciné.

6. Jules Bourgoïn, Ornaments d'une page d'un coran conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0025.

- 16 Bourgoïn n'omet pas non plus de dessiner les meubles et objets qui sont liés à ces manuscrits, comme les pupitres à corans devant lesquels s'accroupissent les lecteurs ou les boîtes destinées à recueillir les précieux manuscrits dont il estampe les décors, ou encore les reliures de ces ouvrages saints.
- 17 Dans son projet de publication des manuscrits enluminés de la Bibliothèque khédiviale, Bourgoïn mentionnait également les manuscrits turcs et persans. La bibliothèque est toujours connue pour posséder quelques-uns des chefs-d'œuvre de cet art et en 2007, un ensemble de 71 manuscrits persans enluminés particulièrement précieux ont été inscrits au programme Mémoire du monde de l'Unesco, soit six ans avant les corans enluminés de la même bibliothèque.
- 18 Il apparaît au vu des dessins conservés que Bourgoïn a concentré son attention sur un seul de ces chefs-d'œuvre de l'enluminure persane, une copie du *Bustan* (ou *Verger*) du poète Sa'adi (Bibliothèque nationale du Caire, Adab Farsi 908), enluminée en 893-894 / 1488-1489 par le grand maître Behzad, originaire d'Herat (actuel Afghanistan) et actif à la cour du sultan timouride Husayn Bayqara.
- 19 Une information supplémentaire est livrée par Bourgoïn dans la lettre déjà citée, adressée en septembre 1882 à Xavier Charmes : « En outre, il devait être fait un tirage à part des 10 vignettes du Bousthan de Saadi pour accompagner une nouvelle édition de la traduction du Bousthan par Barbier de Meynard »¹⁴. Effectivement, l'orientaliste Charles Adrien Casimir Barbier de Meynard, professeur de langue et littérature persanes au Collège de France à partir de 1875, est non pas le premier traducteur du *Bustan* en français mais le premier à en fournir une traduction complète annotée, publiée en 1880 chez l'éditeur parisien Ernest Leroux sans aucune illustration¹⁵. On ne sait rien d'autre

de ce projet d'édition illustrée mais il semble que Bourgoin ait réalisé de ce manuscrit, d'après une des nombreuses notes manuscrites qu'il a laissées, six cartons, 33 (38 barré) feuilles et huit grandes feuilles, c'est-à-dire 47 feuilles en tout sur un peu plus de 100 feuilles en tout consacrées aux manuscrits. Comme souvent, on ne peut affirmer ce que Bourgoin distingue comme cartons et comme grandes feuilles ; il a dessiné toutes les pages enluminées du manuscrit, sans toutefois les numérotter, ceux signés de Behzad¹⁶ à qui la science moderne n'attribue que quatre des enluminures (signature cachée dans des éléments du décor, architecture ou carquois), et ceux donnés aux élèves du maître.

- 20 L'autorité du crayon de Bourgoin assure à ces dessins des folios enluminés une qualité supérieure à ce qu'aurait pu apporter une photographie. Le dessinateur a employé des feuilles d'un format plus grand que celui des feuilles qu'il utilise pour dessiner les corans enluminés, d'un papier plus épais mais qui semble d'une qualité inférieure, et plusieurs de ces dessins ont malheureusement souffert, probablement chez Bourgoin, d'un mauvais état de conservation.
- 21 Une fois la page mise en place, il reste à réaliser une habile mise au point du détail, à figurer ces détails agrandis, comme magnifiés sous une loupe, qui lui auraient permis après coup de tout mieux préciser et définir. En pénétrant dans le monde de l'enluminure persane, Bourgoin se trouve soudainement confronté à la représentation animale et humaine, à un sens de la vie mais aussi à l'utilisation réaliste d'effets. Dans son œuvre de copiste, il n'a certainement pas été fasciné par cet art qui lui est peu habituel mais sa probité et son art consommé de dessinateur font de ces dessins des témoignages exceptionnels de l'art de l'enlumineur Behzad qui use d'une puissance d'invention infinie.
- 22 Les compositions des pages enluminées données à Behzad facilitent le travail de Bourgoin qui applique sa méthode déjà éprouvée de relation des parties au tout. À part la deuxième miniature qui fait voir un paysage délicieux et idyllique, mais remarquablement construit, qui sert de cadre à la scène du roi Dana avec le pâtre (ou Darius et l'employé des haras selon Barbier de Meynard), les autres scènes sont construites dans des architectures extrêmement complexes, merveilleusement décorées dont le sommet est atteint dans la cinquième miniature présentant l'étrange pavillon aux sextuples portes que fit construire Zuleïka, la femme de Putiphar (fig. 7).

7. Jules Bourgoin, Page représentant la scène de Joseph et Zuleïkha dans le *Bustan* de Sa'adi conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

- 23 La minutie de Bourgoin s'exerce sur le rendu des détails les plus infimes des éléments décoratifs des architectures qui servent de cadre aux scènes, comme la tour hexagonale d'une des pages du frontispice illustrant une fête à la cour du sultan Husayn Mirza (fig. 8) ou la tenture tenue par une perche sur la même page (fig. 9). Il s'amuse également à dessiner les attitudes des nombreux personnages qui animent ces enluminures, ainsi que les objets, instruments de musique (fig. 10) que ceux-ci tiennent. Mais le fou d'ornement qu'est Bourgoin n'oublie pas non plus de collecter les éléments décoratifs les plus variés pour accroître son trésor (fig. 11).

8. Jules Bourgoïn, Page représentant une fête à la cour du sultan Husayn Mirza dans le *Bustan* de Sa'adi conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

9. Jules Bourgoïn, Détail de la page représentant une fête à la cour du sultan Husayn Mirza dans le *Bustan* de Sa'adi conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

10. Jules Bourgoïn, Détails pris dans des pages du *Bustan* de Sa'adi conservé au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

11. Jules Bourgoin, Feuille d'ornements pris dans des pages de manuscrits conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale et des Archives du Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 9.

- 24 L'architecte Henri Saladin appelé pour classer le fonds Bourgoin tout juste entré à la bibliothèque d'Art et d'archéologie ne s'y est pas trompé quand il vante à René-Jean, bibliothécaire de Jacques Doucet, l'exceptionnel intérêt et la beauté des dessins d'après les manuscrits du Caire, et en particulier d'après le *Bustan* de Sa'adi¹⁷. L'abandon du projet de l'ouvrage consacré aux plus beaux manuscrits enluminés de la Bibliothèque khédiviale du Caire a privé le public de ce qui aurait pu être une véritable révélation d'un art séduisant et méconnu.

NOTES

1. Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris : V^e A. Morel, 1869-1877, vol. de texte, p. 286.
2. Abraham THOMAS, « James Wild, Cairo and the South Kensington Museum », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre), p. 48-53. URL: <https://inha.revues.org/4871>. Consulté le 30 septembre 2017.
3. Chantal BOUCHON, « Astrées polygonales, galérites pyramidales, sycomores « arrondis comme des dômes », palmiers « élancés comme des minarets » : Le Caire d'Adalbert de Beaumont », in

Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, op. cit. (note 2), p. 245-274. URL: <https://inha.revues.org/4893>. Consulté le 30 septembre 2017.

4. *ID.*, « Voyage, ornement, industrie : Adalbert de Beaumont saisi par l'Orient », in Rémi LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'islam, regards du XIX^e siècle*, collections des Arts décoratifs, catalogue d'exposition (Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris : les Arts décoratifs ; musée du Louvre éd., 2007, p. 243.
5. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.
6. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), Correspondance 1880-1882.
7. Le jeune orientaliste allemand, si actif au service de la Bibliothèque khédiviale, mais affaibli depuis longtemps par un état de santé précaire, rentre en Allemagne où il meurt en 1883 à l'âge de 30 ans.
8. Gabriel CHARMES, *L'Égypte : archéologie, histoire, littérature*, Paris : C. Lévy, 1891, p. 295.
9. Ivan STCHOUKINE, « Les manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire », *Gazette des beaux-arts*, t. 13 (mars), 1935, p. 138-158.
10. Émile PRISSE D'AVENNES, op. cit. (note 1), p. 285.
11. Michael BARRY, *L'Art figuratif en Islam médiéval et l'énigme de Behzâd de Hérât (1465-1535)*, Paris : Flammarion, 2004.
12. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0014.
13. Lettre de Raoul de Saint-Arroman, secrétaire de la Commission des missions à l'Exposition universelle de 1889, en date du 18 avril 1899 (Paris (France), bibliothèque de l'Institut de France, ms. 4042, fol. 16). Nous remercions Élisabeth David de nous avoir communiqué ce document.
14. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930 (1), Correspondance 1880-1882.
15. *Le Boustân, ou Verger : poème persan de Saadi*, traduit pour la première fois en français, avec une introduction et des notes par Charles Adrien-Casimir BARBIER DE MEYNARD, Paris : E. Leroux, 1880.
16. Eustache DE LOREY, « Behzâd », *Gazette des beaux-arts*, t. 20 (juillet), 1938, p. 25-44 ; Ivan STCHOUKINE, *Les peintures des manuscrits timûrides*, Paris : P. Geuthner, 1954 (Bibliothèque archéologique et historique ; 60).
17. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Aut. 145, 2, 113.

AUTEUR

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103 CNRS-INHA), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoin de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoin, de Friedrich Maximilian Hessemer, sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

Pour une généalogie graphique de l'œuvre de Jules Bourgoin sur les arts arabes

Maryse Bideault

- ¹ Parce que Jules Bourgoin s'est souvent interrogé, et exprimé, sur la fonction du dessin dans la pratique comme dans l'enseignement, et qu'il a laissé un corpus conséquent de plusieurs milliers de pièces ainsi que des publications illustrées qui ont fait date, il semble opportun de tenter d'établir une généalogie graphique de son œuvre, une généalogie « relative » qui permettrait d'observer l'artiste au travail. Le corpus Bourgoin est complexe, caractérisé, d'un côté, par son éclatement en plusieurs ensembles au classement parfois bousculé, de l'autre, par une décontextualisation des œuvres due à l'absence de légendage et de datation des feuilles, d'où le besoin de recourir à une lecture croisée des sources afin de pouvoir rétablir une chronologie relative à l'intérieur de ce que Bourgoin lui-même qualifiait de « fouillis de toute provenance » constitué de « documents considérables [dont il était lui-même] effrayé...¹ ».

Le corpus graphique

- ² Les trois ensembles aujourd'hui dispersés ont eu des origines et des fortunes différentes qui en expliquent l'hétérogénéité.
- ³ Le premier, le plus cohérent, est constitué de dessins à la plume préparatoires aux planches du *Précis de l'art arabe* ([1889]-1892) vendus à la Bibliothèque nationale en 1891-1892². Il s'agit de ces dessins dont Bourgoin écrit qu'il s'est imposé l'obligation de les faire tous lui-même afin de réduire les coûts de fabrication de l'ouvrage mais pour la réalisation desquels il obtiendra, du ministère de l'Instruction publique, une aide financière en vue de s'adjoindre un aide, un jeune Autrichien qu'il avait déjà fait travailler, un certain Schelchta (plus vraisemblablement Schlechta qui est une forme

plus habituelle dans l'Empire austro-hongrois). Une collation des dessins à la plume et des planches lithographiées fait apparaître des manques³.

- 4 Le deuxième ensemble fut cédé en deux lots, en 1892-1893, à l'initiative de Xavier Charmes, qui s'entremet auprès de la direction de l'École des beaux-arts⁴ pour inciter à l'acquisition d'un grand nombre de dessins dont il craignait qu'ils ne se perdissent entre les mains de Bourgoin qui, d'un autre côté, était contraint de s'en séparer pour des raisons pécuniaires. À l'exception d'Eugène Müntz, alors conservateur des collections des Beaux-Arts, réticent à l'entrée de ces documents car, à l'exception des dessins relatifs à l'Égypte ancienne, ils n'entraient qu'indirectement dans le programme de l'enseignement de l'école, plusieurs autres avis louaient l'intérêt de ces œuvres, l'habileté et le goût du dessinateur, mais aussi, parce qu'il s'agissait essentiellement de relevés, prônaient la nécessité de conserver l'ensemble sous forme de dossiers « qui exigent sinon des commentaires écrits, du moins des légendes explicatives. Faute de cette forme, faute de ce soin, les relevés, dessins, notes dessinées, resteront muets pour celui qui les consultera, ou tout au moins auront moins d'intérêt pour lui⁵ ». Il s'agissait là d'une utile précaution à laquelle Bourgoin ne répondit pas vraiment. Il livra quelque 1 200 documents graphiques : dessins et aquarelles exécutés au cours de ses divers séjours au Proche-Orient, avec une prédominance de relevés faits entre 1880 et 1884, des calques de modèles et d'épures obtenus auprès d'ouvriers de Damas en 1875, mais aussi des mises au net destinées à l'illustration de ses ouvrages sur les arts arabes.
- 5 Enfin le troisième ensemble, le plus considérable mais aussi le plus hétérogène, est le fonds d'atelier proposé lors de la vente après décès organisée à Saint-Julien-du-Sault le 14 juin 1908, qui entre très tôt à la bibliothèque d'Art et d'archéologie fondée par Jacques Doucet⁶. S'y trouvent des milliers de pages de notes et de croquis, 38 carnets de dessins, des documents qui illustrent toutes les étapes de la pensée de l'auteur mais aussi la variété de ses activités tout au long de sa vie. De formats et supports variés, ces documents trouvés dans des états de conservation très divers, qui connurent un premier classement fait par Henri Saladin en 1910 et dont le reclassement vient de s'achever en 2013⁷, rassemblent certes ce qui a trait aux ouvrages théoriques de Bourgoin, mais aussi des dessins de très haute qualité appartenant à la même série chronologique que celle vendue aux Beaux-Arts et dont on explique mal le fait qu'ils n'aient pas été présentés par Bourgoin en 1892. Ainsi le corpus de dessins relatifs aux manuscrits enluminés de la Bibliothèque khédiviale du Caire est aujourd'hui éclaté entre l'École nationale supérieure des beaux-arts et la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) ; quant au corpus damascène des années 1874-1875, c'est dans le fonds de l'INHA qu'il se révèle le plus riche.
- 6 Les milliers de dessins et aquarelles, simples croquis, dessins plus construits ou planches préparatoires sont, dans un désordre évident, les témoignages du travail effectué lors des différents séjours de Bourgoin autour de la Méditerranée. On pourrait penser, un peu hâtivement, que c'est au cours de sa mission à Damas en 1874-1875 que le dessinateur a définitivement abandonné le carnet de dessins pour la feuille libre, d'un papier satiné qui a fortement jauni et de format identique, 21, 9 × 16, 8 cm. Il n'en est rien. Au cours de son premier séjour en 1863-1866, Bourgoin accumule les carnets tous généralement acquis chez Chapron et successeurs (Guerrier, Chevalier, Coquelin), papetier et relieur situé au 34, rue de Seine, chez qui il s'était déjà fourni du temps de ses études aux Beaux-Arts. Le carnet est rassurant pour qui veut approcher la méthode

de travail de Bourgoin car la numérotation des feuillets semble assurer une logique de lecture, ce qui permet d'induire que telle page couverte de croquis peu parlants doit être mise en relation avec le monument, l'œuvre ou l'objet esquissé trois ou quatre feuillets plus avant. Toutefois, le carnet n'échappe pas à la disparition de pages visiblement déchirées ou à l'insertion de pages erratiques provenant de carnets démembrés, ce qui est le cas pour les carnets datant des études aux Beaux-Arts. En ce qui concerne la chronologie relative des carnets, le moindre indice doit être observé puisque Bourgoin ne prenait la peine d'y porter ni date ni localisation. Ainsi, la mention trouvée sur plusieurs carnets précisant l'appartenance de l'objet à « Jules Bourgoin, architecte à Alexandrie, dont la mère habite Joigny en France », permet sans conteste de placer l'exécution de ces carnets d'Égypte et de Palestine dans les années 1863-1866 ; quant à la présence, sur le contreplat supérieur d'un autre carnet, d'un dessin des statues de Rahotep et Nofret découvertes par Auguste Mariette en 1871 à Meïdoum, elle constitue un *terminus post quem* et détermine à dater cet album soit de 1875 ou bien du dernier séjour cairote entre 1880 et 1884 ; ou encore, les relevés de l'intérieur de la tour d'enceinte dite Burg al-Zafar au Caire (fig. 1), lieu qui n'est pas visité habituellement, est à mettre en relation avec des recommandations faites par Arthur Rhoné à Bourgoin en partance pour l'Égypte en 1880⁸ et ainsi d'attribuer le carnet au dernier séjour de Bourgoin au Caire.

1. Jules Bourgoin, Intérieur de la salle circulaire de la muraille de Saladin au Burj al-Zafar, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 8.

- 7 Le corpus graphique de Bourgoin présente des problèmes identiques concernant l'identification des lieux, monuments ou œuvres dessinés et relevés. Car le dessinateur ne légende pas ses dessins, ou si peu et si mal. L'absence d'identifications sera d'ailleurs, pour lui, source d'erreurs, ce que Rhoné ne manquera pas de fustiger en 1892

lorsqu'il sera appelé à relire des épreuves du *Précis de l'art arabe*⁹. Les carnets de dessins des années 1863-1866 ne portent pas d'inscriptions et l'identification d'une grande partie des monuments est rendue possible par les légendes des planches qui en ont été tirées et publiées dans les *Arts arabes*. Il arrive toutefois que Bourgoin demeure vague dans ses légendes comme le montre la planche 91 des *Arts arabes* légendée « Reliefs sur pierre à Jérusalem » et dont le compartiment supérieur peut être aisément identifié comme un des panneaux sculptés remployés dans les murs de la cour du monastère du patriarchat arménien de Jérusalem. Les carnets du voyage en Italie et en Grèce ne sont guère plus légendés. Pas davantage les feuilles isolées relatives aux maisons de Damas dessinées en 1874-1875 dont beaucoup vont demeurer muettes pour longtemps. L'ensemble des dessins d'art arabe réalisés au cours de son dernier séjour au Caire, celui qui fut remis le 20 janvier 1893 en un bloc de 638 feuilles de même format et réparties en 59 cahiers, semble offrir davantage de légendes mais s'agit-il d'un travail fait *a posteriori* à la suite des observations de Charles Yriarte ? Certaines de ces légendes sont erronées, d'autres désinvoltes. Bourgoin, qui ne connaissait pas suffisamment l'arabe, utilise parfois les noms vulgaires donnés aux édifices mais aussi les coordonnées et numéros attribués à ces mêmes édifices par l'index du plan de la ville du Caire paru dans la *Description de l'Égypte*, informations portées parfois en haut de la feuille mais aussi dans une première version des légendes des planches du *Précis de l'art arabe*, ce qui peut permettre d'identifier plus précisément certains de ces édifices pour peu que l'on croise plusieurs sources. Il est à noter que l'épigraphiste arabisant Max van Berchem recourra lui aussi, dans les notices de son ouvrage *Matériaux pour un Corpus inscriptionum arabicarum* (1894), à la multiplication des toponymes définis par leurs sources, qu'il s'agisse du Plan français (c'est-à-dire de celui de la *Description de l'Égypte*), du plan Grand Bey dressé en 1874, du nom vulgaire ou de celui donné, avec des variantes, par le Comité de conservation des monuments de l'art arabe¹⁰.

« Pour peu qu'on ait la curiosité vive et flâneuse » : la collecte de la documentation

- 8 Cette curiosité amenait trop souvent Bourgoin à ne pas remplir les tâches qui lui étaient confiées mais à prendre des chemins de traverse lui permettant d'exercer ses sens et assouvir sa curiosité d'esprit. Il n'appartient pas à cette lignée d'artistes ou d'archéologues voyageurs qui traitent des descriptions vécues et senties, historiques et poétiques, des dessins pittoresques offrant des vues perspectives, des vues d'ensemble, des mises en contexte à l'exemple de Pascal Coste¹¹, de Karl Girardet, de Paul Louis Léger Chardin ou d'Émile Prisse d'Avennes¹² pour l'Égypte, de William J. Tipping, James Wild ou Richard Phené Spiers pour Damas, ou d'innombrables autres artistes ou architectes voyageant en Italie, en Grèce ou sur d'autres sites archéologiques du Proche-Orient.
- 9 Ce qui frappe dans cet œuvre, c'est une forme d'aniconisme tant sont rares les représentations humaines, une quinzaine au plus sur quelque 3 000 dessins et aquarelles, de même que les vues perspectives ou pittoresques dont on a vu que Bourgoin prisait peu le genre. Les carnets liés à son séjour à Alexandrie dès 1863 montrent qu'il savait aussi croquer des portraits ou même des petites scènes d'artisanat local dans la lignée de certaines planches de la *Description de l'Égypte* ainsi que de celles de Pascal Coste. Mais, rapidement, la personne humaine et l'anecdote disparaissent des

carnets. La séquence des dessins préparatoires à la planche 3 des *Arts arabes* figurant la façade d'une mosquée à Alexandrie, en fait celle d'al-Terbana, illustre cette attitude : si Bourgoïn s'essaie à figurer, dans l'embrasement de la porte, un personnage tout d'abord de trois-quarts puis de dos, la planche chromolithographiée finale a effacé toute présence humaine.

- 10 L'approche de Bourgoïn dans la pratique du relevé évolue au cours de sa carrière. Il n'avait vraisemblablement pas encore l'idée d'une publication lorsqu'il commence à remplir ses premiers carnets de dessins très variés, très fragmentaires, sans aucune mention de couleurs, ce qui pousse à nous interroger sur la façon dont le dessinateur a réussi à produire les planches colorées des *Arts arabes* consacrées aux intarsies, mosaïques, enduits ou plafonds polychromés ; il est probable qu'un certain nombre de dessins ou de notes nécessaires à ce travail sont aujourd'hui perdus. À partir de la publication de son premier ouvrage, l'idée de tirer un ouvrage de ses voyages ou missions lui est constamment présente à l'esprit et sa collecte de dessins répond davantage à un projet. L'intuition cède la place au programme, par exemple lors de son séjour damascène. Quant à la production des années 1880-1884, hormis le corpus de dessins réalisés dans le cadre de la Mission archéologique française pour les divers projets et publications des égyptologues qui était lié à une mission précise, elle s'inscrit très clairement en marge de la tentative d'inventaire et de sauvegarde du patrimoine artistique cairote mise en place par quelques amateurs français résidant au Caire¹³. Si Bourgoïn est nommé membre du Comité de conservation des monuments de l'art arabe le 21 janvier 1882, ce n'est pas en tant que dessinateur attitré. Mais, « par zèle pour la quantité et par goût pour la qualité », comme il l'écrit à un autre propos, Bourgoïn dessine ce qu'il n'avait pas encore relevé, tant dans les rues et les monuments du Caire qu'au musée d'Art arabe tout d'abord installé à partir de 1881 dans une partie de la mosquée al-Hakim, ou encore à la Bibliothèque khédiviale abritée à Darb al-Gammamiz, en obéissant toutefois aux recommandations d'Arthur Rhoné qui se servira d'ailleurs de certains de ces dessins pour illustrer ses chroniques d'Égypte ou son ouvrage *Coup d'œil sur l'état du Caire ancien et moderne*. Ce zèle et ce goût montrés par Bourgoïn feront écrire à Gabriel Charmes que « Bourgoïn les [les monuments du Caire] a relevés et dessinés presque tous, et, quand le Caire n'existera plus, ses cartons pourront le faire revivre¹⁴. »
- 11 Dans l'entreprise d'inventaire lancée par le Comité de conservation des monuments de l'art arabe, Bourgoïn se trouve confronté à l'emploi grandissant qui est fait de la photographie, des campagnes étant lancées et proposées à divers professionnels présents au Caire dans les années 1880-1890, parmi lesquels un Italien, Beniamino Facchinelli¹⁵ à qui Arthur Rhoné commande des prises de vue spécifiques. Si les daguerréotypes réalisés par Joseph-Philibert Girault de Prangey au Caire en 1842-1844 ou les photographies d'Édouard Athanase Jarrot prises dans le cadre du voyage d'Émile Prisse d'Avennes en 1858-1859 ont servi à l'élaboration de certaines planches d'ouvrages, respectivement des *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, et d'Asie Mineure* (1846) et de *L'Art arabe d'après les monuments du Caire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e* (1869-1877), les clichés de Facchinelli avaient valeur de témoignage documentaire, négligeant très souvent les qualités techniques de cadrage, d'éclairage mais privilégiant la vision de près, le détail, ce que John Ruskin, enthousiasmé par l'invention du daguerréotype, mettait en avant dès 1851-1853 dans son ouvrage *Seven Lamps of Architecture* (1849).

- 12 Il convient alors de s'interroger sur l'apport des dessins de Bourgoïn. Dessinateur infatigable et sans pareil, il fait provision de dessins analytiques, cherchant « comment derrière les ensembles, bien des détails sont accumulés, que l'on veut savoir et dont on veut prendre possession ». Lui dont les notes manuscrites abondent en citations mettant en avant la question de la relation du tout à la partie, ou vice-versa – ses sources convoquent aussi bien Leibniz dans la *Monadologie* (« car le composé n'est autre chose qu'un amas ou *aggregatum* des simples¹⁶ ») qu'Émile Littré (« C'est le tout qui est la page suprême des parties »¹⁷) – applique cette forme à sa méthode de relevé.
- 13 Dès les premiers carnets des années 1863-1866, Bourgoïn pratique une sorte de tachygraphie et développe un système qui lui permet d'optimiser le temps passé à dessiner sur place mais qui, en retour, nécessite une agilité intellectuelle et une grande rigueur pour restituer une vue d'ensemble, qu'il s'agisse de l'élévation d'un édifice, d'un placard en bois travaillé, d'un plafond à caissons, d'une porte aux vantaux revêtus de plaques de bronze travaillées mais fragmentaires. Ses dessins ne sont pas toujours cotés, les échelles manquent mais il semble que Bourgoïn se trouve totalement à l'aise avec des informations telles que « trois longueurs d'album » par laquelle il signifie que la page du carnet sur laquelle il a dessiné sert de module, ou encore « quatre [ou sept, huit...] en hauteur [ou en largeur, longueur] » qui lui rappelle que le piédroit du portail est constitué d'autant d'assises ou que la claustra de bois ajourée présente autant de motifs qui se répètent. Au fil des années, non seulement le dessin de Bourgoïn s'aiguisé, devient de plus en plus assuré, toujours plus délicat dans l'infiniment petit, mais ce système de notations se complexifie. Ces notations permettent surtout d'accorder une attention au détail ornemental en lui assurant sa place définitive dans la composition plus vaste. Parce que l'art décoratif du monde islamique joue souvent sur la symétrie et la géométrie constructive, le système de Bourgoïn en est facilité.
- 14 Quoique très rapidement confronté à la réduction des planches en couleurs qui lui est imposée dans ses publications successives, Bourgoïn espère toujours pouvoir inclure dans ses ouvrages un certain nombre de planches en chromolithographie et il n'omet donc pas de noter les couleurs, souvent sous une forme réduite à des lettres, réservant la forme en toutes lettres aux tons les plus délicats et aux matériaux les plus rares, par exemple « fond étain granulé » ou « grand rinceau or cerné rouge laque ». La technique force l'admiration face à certains dessins d'ornements végétaux de décor intérieur damascène tant la finesse du dessin des fleurs et des feuilles et la polychromie du travail de pastillage sont grandes (fig. 2). A contrario, on ne peut que rester déconcerté lorsque l'on rapproche deux dessins des ornements des vantaux d'une des deux portes de l'iconostase de l'église Saint-Jacques des Arméniens à Jérusalem (fig. 3 et 4) avec la planche en couleurs de la porte, d'une richesse chromatique et d'une variété infinie des bois et matériaux les plus précieux, qui a été publiée dans les *Arts arabes* (fig. 5), d'autant que nous ne disposons pas d'autres dessins préparatoires à cette planche que ceux trouvés dans le carnet de Palestine¹⁸.

2. Jules Bourgoïn, Ornements polychromes d'une porte intérieure d'une maison, Damas.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

3. Jules Bourgoïn, Détails d'une des portes de l'iconostase de l'église Saint-Jacques des Arméniens, Jérusalem.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 11.

4. Jules Bourgoïn, Détails d'une des portes de l'iconostase de l'église Saint-Jacques des Arméniens, Jérusalem.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 11.

5. Jules Bourgoïn, *Porte de l'église de St Jacques des Arméniens. À Jérusalem*, pl. 27 des *Arts arabes*, [1868]-1873.

- 15 De la comparaison entre photographie et dessin, Bourgoïn sort vainqueur. Une seule mise en parallèle suffit à s'en convaincre : à peu près au même moment, Beniamino Facchinelli¹⁹ et Jules Bourgoïn photographie pour l'un et dessine pour l'autre l'intérieur du dôme de la *qubba* al-Fadawiyya (884-886 / 1479-1481) dans le quartier d'Abbasiyya au Caire, connu pour offrir un décor exceptionnel d'un enduit de chaux colorée où se découpe une véritable guipure d'ornements. La photographie connue de Facchinelli fait voir un décor sans relief, comme écrasé, que vient frapper un rai de soleil ; les dessins de Bourgoïn de ce qu'il identifie comme la « koubbé d'Achraf (Abbassieh) » multiplient les détails des écoinçons et du dôme avec un sens exceptionnel de la plasticité du travail du stuc. À son habitude, il prend le temps de mentionner les couleurs. Le dessin de Bourgoïn magnifie toujours l'œuvre en lui conférant une finesse d'exécution qui n'est peut-être pas réelle mais surtout en oblitérant les blessures du temps et là aussi une comparaison avec la photographie contemporaine fait apparaître une tendance à restituer un état idéal. Il ne travaille pas comme un dessinateur sur un chantier de fouilles, attentif au moindre manque, mais comme un insatiable collectionneur de formes et d'ornements.

Du dessin à la planche

- 16 Chaque mission au Proche-Orient s'est accompagnée, pour Bourgoïn, de la mise en projet d'une publication qui devait exploiter la moisson de dessins rapportée des pays visités. Le premier de ces ouvrages, *Les Arts arabes*, est en effet illustré de 92 planches tirées des nombreux croquis faits sur le motif en Égypte et en Palestine entre 1863 et 1866. Si la *Théorie de l'ornement* propose un retravail du corpus de ces mêmes années qui

se voit augmenté des dessins et relevés faits en Italie et en Grèce en 1868-1869, la rédaction des *Éléments de l'art arabe* est à mettre directement en relation avec le séjour damascène de 1874-1875. Quant au *Précis de l'art arabe*, il résulte des quatre années passées au Caire au service de la Mission archéologique française et du Comité de conservation des monuments de l'art arabe avec un recyclage du corpus de relevés damascènes.

- 17 Aux ouvrages édités, non sans difficultés en raison de leur coût et de leur financement complexe, il convient d'ajouter les nombreux projets qui ne virent pas le jour mais pour lesquels Bourgoin avaient amassé une documentation impressionnante. C'est la mission à Damas qui inaugure cette série de publications inabouties. Bourgoin, qui avait lassé l'administration tant par ses demandes répétées de missions et de financement que par son attitude au cours de sa mission damascène, essuie des refus qui ne le découragent pas totalement puisqu'autour de 1877, il envisage de lancer une publication en série, au titre incertain qui oscille entre *Revue de l'ornement* et *Mémorial des arts*, dont la variété des sujets embrassés révèle l'habileté de Bourgoin à recycler dessins et relevés. Ainsi, étaient prévues des livraisons sur le trait des entrelacs dans l'art arabe, les mosaïques byzantines italiennes, le trait et l'appareil des stalactites d'après les monuments du Caire, de Jérusalem et de Damas, les ornements grecs, les éléments de la menuiserie arabe, l'art décoratif à Damas, mais aussi la théorie des grecques, les petits ornements japonais, etc., livraisons pour lesquelles il disposait des dessins préparatoires nécessaires et dont il avait entrepris de mettre au net certaines planches. Il convient d'ajouter à ces titres une autre publication qui n'a pas vu le jour mais pour laquelle la documentation avait été rassemblée, à savoir un ouvrage sur les plus beaux manuscrits enluminés de la Bibliothèque khédiviale du Caire²⁰.
- 18 Si le corpus graphique de Bourgoin livre quantité de dessins qui n'ont jamais été utilisés, il arrive aussi que certaines planches publiées ne puissent être mises en relation avec aucun dessin connu, aussi bien dans les *Arts arabes* que dans le *Précis de l'art arabe*. En outre, un examen des multiples versions que Bourgoin a laissées des légendes des planches du *Précis* laisse apparaître que la sélection finale a été réduite et différente de ce que Bourgoin avait prévu. Si la légende d'une de ces planches décrivant une « Fleur-de-lys incisée sur le linteau de Bab-el-Hadid à Damas. Le type est certainement occidental et date du temps de Salah-ed-Dîn mais l'interprétation est bien oriental [sic] par la recherche des contournements. Un autre type sensiblement différent se voit encore dans l'ancien Moristan de Damas » renvoie à deux dessins différents conservés dans le fonds Bourgoin de l'INHA²¹, une autre légende mentionnant un plafond de la maison Saint-Maurice²² dont il dit avoir achevé la planche, ne peut, à ce jour, être mise en relation avec aucun des dessins de plafonds connus. Ces mêmes légendes révèlent que Bourgoin avait prévu d'y faire figurer davantage de précisions relatives aux noms des édifices, à leur localisation, datation, état de conservation, détails qui furent abandonnés.
- 19 Il est parfois possible de suivre pas à pas la méthode de Bourgoin. Ainsi, la planche LXVII de la troisième partie du *Précis de l'art arabe* qui figure un des plafonds à caissons de la mosquée du complexe al-Nasir Muhammad ibn Qalawun au Caire (718 / 1318 - 735 / 1335), fait juxtaposer une vue partielle du plafond avec des détails des caissons octogonaux garnis de « calottes hémisphériques en cartonage de fibres de palmier alternativement de deux dessins différents » et la structure de l'ensemble avec un plan de l'assemblage des bois. Les explications des planches du *Précis* consacrées aux

plafonds du Caire et de Damas abondent en précisions de techniques et couleurs (ainsi, les caissons du plafond de Qalawun sont décrits « ... alternativement de deux dessins différents : l'un, figure 2, à fond bleu réseau blanc et fleurons pastillage or ; l'autre, figure 3, à fond bleu, bouton or, chevrons verts de trois tons, l'un local ou franc, l'autre rembruni et le troisième vert jaune clair ; une bordure dorée en pastillage avec cercles rouge brun et une suite de points blancs sur fond bleu. »). La plupart des dessins de plafonds faits par Bourgoin dans les années 1880-1884 portent quantité d'indications de couleurs, ce qui prouve que le dessinateur avait l'intention d'en tirer des planches du plus bel effet. Concernant le plafond de la mosquée de Qalawun, il a été possible de retrouver dans un carnet datant du premier séjour en Égypte, un croquis (fig. 6) donnant les éléments essentiels de la structure des assemblages et du dessin des caissons. Le feuillet ne porte aucune identification et ce n'est que par un examen attentif que ce feuillet a pu être mis en relation avec la planche publiée dans le *Précis* quelque 20 ans plus tard. Deux autres feuillets erratiques (fig. 7-8), dispersés dans le fonds de dessins de Bourgoin, présentent des mises en couleurs des caissons hémisphériques et de la grille des solives avec un entrecroisement de « listels méplats ciselés, dorés sur les reliefs et azurés dans les creux ». Tout est mis en place, le dessin, les éléments, les ornements, la polychromie qui permet au dessinateur de faire la mise au net à la plume (fig. 9) avant de confier la planche à l'imprimeur qui n'en tirera qu'une photogravure en noir et blanc.

6. Jules Bourgoin, Plafond à caissons de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 9.

7. Jules Bourgoïn, Plafond à caissons de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 9.

8. Jules Bourgoïn, Plafond à caissons de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 9.

9. Jules Bourgoïn, Plafond à caissons de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, Le Caire, étude pour la pl. 67 de la série Menuiserie du *Précis de l'art arabe*, 1889-1892.

Source : Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, 4-HD-77 (++).

- 20 Un autre exemple de cette démarche est fourni par les divers dessins et aquarelles qui documentent autant d'étapes du processus d'élaboration des planches finales concernant le *mihrab*, jadis revêtu de mosaïques de céramique bleue et blanche et surmonté d'une inscription en coufique carré, du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni au Caire (831 / 1428)²³, mosaïques qui ont aujourd'hui totalement disparu. Bourgoïn a consacré un certain nombre d'œuvres graphiques, aujourd'hui dispersées entre les différents fonds, qui expliquent, une fois leur séquence restituée, la façon de travailler du dessinateur. Aux feuilles réalisées sur place (fig. 10), très remplies, fouillées, enrichies d'annotations diverses dont celles relatives à la polychromie des mosaïques, viennent s'ajouter d'autres dessins plus épurés, proposant le schéma du cadre du *mihrab* enrichi de cotes (fig. 11-12), le tout se résolvant dans des aquarelles²⁴ (fig. 13-14) avec mise en place de la polychromie. Contrairement aux planches du plafond de la mosquée du sultan Qalawun, celles consacrées au *mihrab* du mausolée d'al-'Aynī sont imprimées en couleurs. Une fois de plus Bourgoïn restitue un état idéal de l'ensemble puisqu'on le sait grâce à une photographie contemporaine, les mosaïques étaient déjà partiellement endommagées, en particulier le long des piédroits.

10. Jules Bourgoïn, *Mirhab* du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0451.

11. Jules Bourgoïn, *Mirhab* du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 4, 3.

- 21 Divers documents autographes et pièces d'archives témoignent des difficultés rencontrées par Bourgoin dans l'élaboration de ses publications, la principale difficulté en étant le financement. Pour la publication de son premier ouvrage, les *Arts arabes*, il bénéficie incontestablement de l'appui d'Eugène Viollet-le-Duc auprès du libraire éditeur A. Morel & C^{ie} qui, depuis 1860, affiche un impressionnant catalogue de livres sur l'art et l'architecture. L'ouvrage de Bourgoin, qui paraît en même temps que *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e* d'Émile Prisse d'Avennes, est proposé en 40 livraisons *in folio* au prix de 5 F chacune contre 50 livraisons *in-plano* au prix de 20 F chacune pour l'édition de prestige du Prisse. Les planches seront réalisées par les meilleurs lithographes de l'époque. Pour le *Précis de l'art arabe*, initialement proposé à la maison Firmin Didot puis finalement publié chez Ernest Leroux, spécialisé dans l'orientalisme et l'archéologie, mais dans la série des *Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire*, le principe des livraisons – 300 planches distribuées en quatre séries distinctes qui paraîtront l'une après l'autre en 30 livraisons (en 1887 il en a paru 12) – sera également adopté. Aucune des planches imprimées du *Précis de l'art arabe* ne porte de mention de graveur et l'explication se trouve chez Bourgoin lui-même lorsqu'il écrit qu'il avait dû se résoudre à faire les dessins lui-même pour réduire les coûts de la publication²⁵. Ce qui fait comprendre qu'une majorité – pas la totalité – des dessins à la plume préparatoires aux planches du *Précis* aient été conservées alors que nous ne possédons que très peu de planches destinées aux *Arts arabes*, les dessins étant restés, comme c'était alors l'habitude, propriété de l'éditeur.

12. Jules Bourgoin, *Mirhab* du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0327.

13. Jules Bourgoïn, *Mirhab* du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0330 ; 7901-0331.

14. Jules Bourgoïn, *Mirhab* du mausolée de Badr al-Din al-'Ayni, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0330 ; 7901-0331.

- 22 La fortune éditoriale de Bourgoïn est caractérisée par un appauvrissement non seulement de la quantité de planches en couleurs mais aussi des techniques d'impression. Le second ouvrage, la *Théorie de l'ornement* (1873), fait appel à deux techniques différentes, la gravure sur bois pour les figures intercalées dans le texte et la gravure en taille-douce pour les planches, et comme l'écrit Bourgoïn²⁶ : « Nous avons dû négliger une grande partie des particularités inhérentes à ces objets, ainsi le voulaient l'échelle du dessin et le plan suivi dans ces études. Ces dessins sont le plus souvent très abrégés, mais ils sont toujours exacts au moins dans leur forme essentielle, celle qui demeure du moins sous toutes les traductions plus ou moins intelligentes que le dessinateur et le graveur peuvent en faire. Nous avons dû nous résoudre à tous ces sacrifices, afin de donner le plus de choses possibles dans un petit nombre de planches ». La couleur réapparaît, mais de manière limitée, dans 10 planches des *Éléments de l'art arabe* (1879) ; quant au *Précis de l'art arabe*, quelques rares planches doubles seront rendues en couleur mais selon une technique d'impression assez plate.
- 23 Un examen croisé des croquis, dessins, planches préparatoires qui subsistent dans les différents fonds Bourgoïn avec les illustrations des ouvrages publiés fait apparaître une gestation souvent difficile, rendue compliquée non seulement par les difficultés de financement des publications mais aussi par la pensée parfois confuse de l'auteur. Il est toutefois assez rare de disposer d'une telle masse de documents qui viennent éclairer le travail d'un auteur.

NOTES

1. Lettre de Bourgoïn à Xavier Charmes en date du 4 janvier 1885, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 2930, 3^e dossier, pièce n^o 4.
2. Ce jeune dessinateur n'a pas pu être identifié. Bourgoïn l'a-t-il rencontré lors d'un séjour à Vienne effectué à une date inconnue, qui le voit visiter le K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie que dirige alors Alois Riegl ? Pourrait-il s'agir du futur architecte, dessinateur et peintre de l'école d'Otto Wagner, Hans Schlechta qui avait 22 ans en 1889 ? Il est impossible de répondre à cette question dans l'état actuel de nos connaissances.
3. Deux cent sept dessins préparatoires sont reliés en trois volumes (Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Hd-77 ++-4 à Hd-77 +++-4). Ces planches viennent d'être numérisées et sont consultables sur Gallica. [ark:/12148/btv1b10509003g](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509003g) ; [ark:/12148/btv1b10509008q](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509008q) ; [ark:/12148/btv1b10509014b](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509014b). Consulté le 6 octobre 2017.
4. Ces dessins, au nombre de 989, sont toujours conservés dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (France) sous les cotes EBA-7900 et EBA-7901. Ils ont été numérisés, catalogués et indexés et sont accessibles sur le site <http://www.ensba.fr/ow2/catarts/index.xsp>. Consulté le 6 octobre 2017.
5. Rapport de Charles Yriarte, 2 juillet 1892, Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2124.
6. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67. Sébastien CHAUFFOUR, « Les archives Bourgoïn à la Bibliothèque de l'INHA » in Jules

Bourgoin 1838-1908. *L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris : INHA, 2012, p. 48-49.

7. L'inventaire de ce fonds d'archives est consultable en ligne sur Agorha.

8. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1. Ce document est transcrit intégralement dans l'annexe à la contribution de Mercedes Volait publiée dans ce volume, « Compagnonnages dans le milieu des amateurs d'art islamique et des artisans d'Égypte et de Syrie », p. 61-78.

9. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 4, 6.

10. Max VAN BERCHEM, *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum. Première partie Égypte. Fascicule premier Le Caire*, Mémoires publiés par les Membres de la Mission archéologique française au Caire, Paris : Ernest Leroux éditeur, tome 19, 1894.

11. Pascal COSTE, *Architecture arabe, ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1826*, Paris : Firmin-Didot, 1837-1839 ; Mercedes VOLAIT, « Les monuments de l'art arabe » in Dominique JACOBI (dir.), *Pascal Coste, toutes les Égypte*, catalogue d'exposition (Marseille, bibliothèque municipale, 17 juin-30 septembre 1998), Marseille : Éditions Parenthèses ; Bibliothèque municipale de Marseille, 1998, p. 97-130.

12. Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris : V^{ve} A. Morel, 1869-1877 ; Mercedes VOLAIT (dir.), *Émile Prisse d'Avennes : un artiste-antiquaire en Égypte au XIX^e siècle*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2013 (Bibliothèque d'étude, 156).

13. Mercedes VOLAIT, « Du relevé à la conservation des « Monuments de l'art arabe » : l'itinéraire égyptien d'Ambroise Baudry (1871-1886) », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 73-74, 1994, p. 77-97 ; *id.*, « Arthur-Ali Rhoné (1836-1910). Du Caire ancien au Vieux-Paris ou le patrimoine au prisme de l'érudition dilettante », *Socio-anthropologie*, n° 19, 2006, p. 17-30. URL: <https://socio-anthropologie.revues.org/543>. Consulté le 6 octobre 2017 ; Arthur RHONÉ, *L'Égypte à petites journées, études et souvenirs : Le Kaire et ses environs*, Paris : E. Leroux, 1877 ; *Coup d'œil sur l'état du Caire ancien et moderne*, Paris : impr. de A. Quantin, 1882 et *L'Égypte à petites journées : le Caire d'autrefois*, Paris : Société générale d'éditions, 1910.

14. Gabriel CHARMES, « L'Institut d'archéologie orientale du Caire (juin 1883) », in *id.*, *L'Égypte. Archéologie - Histoire - Littérature*, Paris : Calmann Lévy éditeur, 1891, p. 230-231.

15. Ola SEIF, « Topographical Photography in Cairo : The Lens of Biniamino [sic] Facchinelli » in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre), p. 195-214. URL: <https://inha.revues.org/4884>. Consulté le 6 octobre 2017.

16. Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *La Monadologie*, publ. d'après les ms. et accompagnée d'éclaircissements par Émile Boutroux. Suivi d'une « Note sur les principes de la mécanique » dans Descartes et dans Leibniz / par Henri Poincaré, 3^e éd., Paris : Ch. Delagrave, 1892, p. 142.

17. À son habitude Bourgoin ne cite pas complètement ses sources ou les cite de manière incorrecte. La citation de Littré est : « Le tout se fit, et c'était l'essentiel ; car, en bien des cas, il est le juge suprême des parties » (extrait de *Études et glanures : pour faire suite à l'« Histoire de la langue française »*, Paris : Didier, 1880).

18. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 11.

19. Ola SEIF, *op. cit.* (note 15).

20. Voir Maryse BIDEAULT, « Dessiner dans la Bibliothèque khédiviale du Caire », *supra*, p. 159-170.

21. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 13, 1.

22. Sur cette demeure, sa décoration intérieure et les collections amassées, voir Mercedes VOLAIT, *Maisons de France au Caire. Le emploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2012.
23. Sur cet édifice et son *mihrab*, voir Laila IBRAHIM, Bernard O'KANE, « The Madrasa of Badr al-Dīn al-'Aynī and its Tiled Mihrāb », *Annales islamologiques*, n° 24, 1988, p. 253-268.
24. Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0325, 0330 et 0331.
25. « L'auteur, s'étant imposé l'obligation de faire tous les dessins lui-même et à user des procédés de la photogravure, et afin que l'ouvrage fut d'un prix abordable, a cru bien faire, dans l'intérêt même de ses clients, en fragmentant ainsi la publication. »
26. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, *Introduction*, p. XI.
-

AUTEUR

MARYSE BIDEAULT

Maryse Bideault, chercheur associé au laboratoire InVisu (USR 3103 CNRS-INHA), a œuvré à l'inventaire et à l'étude du fonds d'archives Bourgoïn de l'INHA. Parallèlement à ce travail, ses recherches et publications ont porté sur l'œuvre de Bourgoïn, de Friedrich Maximilian Hessemer, sur Émile Prisse d'Avennes ainsi que sur la topographie monumentale du Caire islamique au travers des collections patrimoniales françaises.

Science et barbarie : l'antipositivisme de Jules Bourgoïn

Rémi Labrusse

Les deux préoccupations malsaines de la géométrie scolastique et de l'industrie mécanique anéantissent rapidement chez les modernes le sens vrai de la forme. Rien de plus incroyablement barbare que les théories esthétiques des géomètres, des industriels et aussi, il faut bien le reconnaître, de quelques artistes ; de ceux-là, du moins, qui, atteints de la manie spéculative et enseignante, abandonnent leurs nobles occupations pour prétendre à bâtir un système d'art à l'aide de quelques bribes de science empruntées aux métaphysiciens et aux positivistes. [...] Heureusement que les véritables artistes [...] savent bien que jamais l'art (non plus d'ailleurs que la philosophie, la morale ou la politique) ne pourra revêtir la forme d'une doctrine scientifique qui aurait ses principes, sa méthode, ses définitions et ses classifications¹.

- 1 Toute la renommée de Jules Bourgoïn, dès ses premières publications au début des années 1870, a procédé de l'idée qu'il était, en France, le meilleur analyste des fondements mathématiques de l'ornementation islamique et, plus largement, le brillant défenseur d'une théorie scientifique de l'ornement poussée à l'extrême. Cette vision, qui prévaut encore aujourd'hui, s'appuie sur un certain nombre de vérités : la passion exclusive de l'architecte pour la théorie, ses exceptionnels talents de dessinateur géomètre, son vocabulaire conceptuel hanté par les références mathématiques, sans parler de ses liens – apparemment étroits mais en fait compliqués – avec les tenants d'une esthétique rationaliste dans le sillage de Viollet-le-Duc, préfacier de son premier grand ouvrage publié, *Les Arts arabes* (fig. 1).

1. Jules Bourgoïn, Pavement du vestibule d'une fontaine au Caire, étude pour la pl. 45 des *Arts arabes*, [1868]-1873.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0247.

- 2 Pourtant, cette vision scientiste de l'œuvre de Bourgoïn procède d'un malentendu fondamental : exactement à l'opposé de l'image généralement diffusée, à l'opposé aussi des conceptions des principaux théoriciens de l'ornement de son temps, sa pensée a trouvé son énergie première et dernière dans une critique radicale de la science occidentale, qu'il a cherché à renverser de l'intérieur. Le résultat est une œuvre plutôt déchirée que dialectique, car incapable de maîtriser et d'articuler entre elles les forces contradictoires qui la traversent : d'où la dérive hermétique de ses écrits tardifs, que Bourgoïn lui-même a lucidement diagnostiquée et qui explique, aussi bien, sa marginalisation progressive, tant du côté des amateurs d'art que des scientifiques. Les uns comme les autres, en quête de jouissances esthétiques ou de certitudes intellectuelles, ne pouvaient être que rebutés, voire paniqués par un itinéraire et un discours où, à partir de simples questions d'ornement, la culture scientifique et industrielle moderne apparaissait obscurément comme le lieu d'un désastre métaphysique majeur.
- 3 Pour commencer, c'est dans son rapport avec les arts de l'Islam que le scientisme apparent de Jules Bourgoïn s'est imposé aux yeux de ses contemporains et a forcé leur respect, comme l'ont montré les travaux de Maryse Bideault et Mercedes Volait². Ses études, principalement au Caire, ont débouché sur un premier livre monumental, *Les Arts arabes*, publié entre 1868 et 1873, qui s'inscrit dans un mouvement contemporain en faveur de l'étude « raisonnée », pour reprendre un terme cher à Viollet-le-Duc, des arts de l'Islam, sur un fondement architectural. Au tournant des années 1860-1870, trois jeunes artistes ont ainsi été encouragés par le vieux maître à publier leurs travaux sur

l'architecture de l'Islam médiéval : Léon Parvillée pour la Turquie du ^{xv}^e siècle, Edmond Duthoit pour l'Algérie du ^{xiv}^e siècle, et Bourgoin lui-même pour l'Égypte essentiellement mamelouke. Viollet-le-Duc les associe, en 1874, dans un même combat pour la mise au jour d'une esthétique rationnelle, en Islam, à l'opposé des clichés « fantaisistes » véhiculés par les arts figuratifs et la littérature orientalistes : « Aux yeux des partisans de la fantaisie en tout – il en est – les recherches des Parvillée, des Bourgoin, des Duthoit, sont considérées comme une invasion désastreuse de la science dans le domaine de l'art³. » Dans ce cadre, Bourgoin, lui aussi, dénonce les facilités de l'esthétique orientaliste, ses penchants pour le « pittoresque » alhambresque et pour les bibelots en tous genres⁴, enfin « ce fameux style oriental que l'on connaît » et qu'il relie au « romantisme⁵ », en lui opposant les exigences d'une analyse rigoureuse, libérée des attraits littéraires de l'exotisme. L'art mamelouk se trouve ainsi associé, à ce stade de la pensée de Bourgoin, à une sorte d'archi-classicisme où se mêlent la tradition de l'École des beaux-arts et les prestiges de la géométrie pure.

- 4 Au sein de cette tendance rationaliste à l'égard des arts de l'Islam, il occupe cependant une place à part en ce que, à la différence de Parvillée ou de Duthoit, il se désintéresse à peu près complètement aussi bien des considérations historiques et raciales (très en vogue à l'époque) que du goût antiquaire pour l'objet remarquable, et se concentre « exclusivement » – c'est son mot, signe d'une radicalité qui ne fera que s'accroître – sur la construction formelle : « Sans nous préoccuper ni des dates ni des contestations que pourraient soulever des archéologues », annonce-t-il d'emblée, « nous faisons avant tout un livre d'études et nous tenons à lui conserver ce caractère tout à fait exclusif⁶ ». Autant en ce qui concerne l'étude historique des monuments du Caire et, plus largement, de l'ornementation islamique en Égypte et en Syrie, il n'était ni le premier ni le seul (qu'on songe aux travaux antérieurs de Pascal Coste⁷ ou d'Émile Prisse d'Avennes⁸), autant cette radicalité formaliste et mathématique lui appartenait en propre : c'est, écrit-il, « le point spécial que nous avons en vue, à savoir, l'importance de la donnée géométrique dans cet art décoratif⁹ ». En toute logique, sa réputation s'est donc établie sur ce plan, soutenue par la sûreté et la minutie presque vertigineuse de son dessin, toujours exécuté à main levée (fig. 2). Des critiques influents de la Troisième République ont emboîté le pas aux premiers éloges de Viollet-le-Duc sur sa capacité à distinguer les « formules génératrices d'un grand nombre de combinaisons d'ornements arabes¹⁰ ». Charles Blanc, par exemple, considère qu'« il est prouvé aujourd'hui, notamment dans le bel ouvrage de M. Bourgoin (*Les Arts arabes*), que la confusion de ces trapèzes, de ces triangles interrompus, de ces polygones emmêlés, de ces disques intermittents, n'est qu'une confusion apparente ; il est prouvé qu'une méthode parfaitement simple a présidé à l'embrouillement aimable de ces arides figures, et que l'on peut aisément retrouver le fil de ce mystérieux labyrinthe¹¹ ». Et selon Louis Gonse, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts* depuis 1875, Bourgoin « est parvenu à classer, étiqueter et ordonner le kaléidoscope musulman. Chaque motif d'ornement devient pour lui un problème dont il poursuit la solution¹² ». Il en a été de même dans le milieu des amateurs « d'art musulman », comme on disait à l'époque, notamment en 1893, à l'époque de la première exposition d'art musulman au comité d'organisation de laquelle Bourgoin participait ; Paul Casanova, futur professeur d'arabe au Collège de France, célèbre à cette occasion les « merveilleux dessins de M. Bourgoin, qui a su, avec une précision invraisemblable, copier ces figures si compliquées, si fantaisistes au premier abord, en donner la clef, en découvrir le germe pour ainsi dire, et les lois évolutives¹³ » (fig. 3).

2. Jules Bourgoïn, Heurtoir de la porte de la mosquée al-Mu'ayyad Chaykh, Le Caire.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 11, 2.

3. Jules Bourgoïn, Mosaïques, étude pour la pl. VI des *Éléments de l'art arabe*, 1879.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0339.

- 5 Cette réputation a été renforcée par le fait que, parallèlement à ses travaux sur l'ornement islamique, Bourgoïn a bâti une œuvre d'apparence purement rationnelle, sans références patrimoniales spécifiques, qui commence avec sa *Théorie de l'ornement*, écrite entre 1866 et 1868, se poursuit avec un projet encyclopédique de *Revue de l'ornement* en 1877 et avec une ambitieuse *Grammaire élémentaire de l'ornement* de 1880, pour s'accomplir enfin dans ses derniers ouvrages sur la « science » de la « graphique », entre 1899 et 1905. On peut donc parler d'une véritable compulsion théorique, qui le conduit très vite à renoncer à toute pratique architecturale concrète, comme il l'a lui-même diagnostiqué en 1901 : « Ce à quoi nous tendions, en véritable théoricien, c'était à l'analyse, à l'analyse incessante – mais desséchante aussi¹⁴ ». Cette vocation despotique, hantée par les spéculations conceptuelles et graphiques, s'est assise sur des fondations qui ont pu sembler d'esprit néoplatonicien à des lecteurs rapides : par exemple lorsqu'il associe l'arithmétique, le solfège et la graphique¹⁵, et glorifie l'ornement pour sa nature de pure forme non mimétique, pour son indépendance absolue à l'égard des formes observables dans la nature : « Ni la nature ni l'industrie qui en est l'imitation logique, n'ont pu régler ces premières conventions, ces premiers éléments radicaux qui, combinés entre eux, ont déterminé les premières compositions artificielles, inattendues et extraordinaires parce qu'elles sont tout entières de la main des hommes¹⁶. » Remarquons aussitôt, cependant, que, pour Bourgoïn, ces « conventions » graphiques qu'il admire tant sont issues de la « main » humaine et non de quelque ciel des idées. Dès 1873, autrement dit, date à laquelle il publie cette remarque, sa pensée s'oriente dans une direction bien spécifique, qui n'a rien à voir avec une vision en quelque sorte nouménale de la géométrie, idée pure à la racine de toute réalité ; loin de là, sa célébration de la forme a fondamentalement maille à partir avec le corps vivant du dessinateur, ce à quoi il faudra revenir. Mais avant cela, il s'agit d'abord de comprendre comment Bourgoïn a cherché à retourner la vision techno-scientifique du monde de son temps contre elle-même, comme s'il avait voulu endosser ses habits, user de ses propres armes – les figures géométriques, les purs énoncés théoriques – pour la mettre en pièces.
- 6 À un premier niveau, il dénonce la collusion spécifiquement moderne entre art et science, en s'attaquant aussi bien à l'enseignement académique du dessin à partir des mathématiques¹⁷ qu'à la théorie scientifique des couleurs du chimiste Chevreul¹⁸ ; il ne décolère pas contre la « monotonie désespérante » qui résulte de la tendance à « subordonner l'artiste fier et libre au garçon de laboratoire, dont l'esprit besogneux et stérile tend à rapetisser tout ce qui l'entoure¹⁹ ». D'où sa charge, au début des années 1870, non seulement contre la rigueur géométrique du néo-classicisme de la fin du XVIII^e siècle²⁰ mais aussi contre le rationalisme architectural de son temps, celui des architectes diocésains, de ces « prétendus rationalistes de l'école néo-gothique qui, tout infatués d'une petite logique sèche et impertinente, ont des explications préconçues pour toutes choses, des justifications anticipées pour toutes leurs entreprises lourdes et grossières²¹ » – c'est-à-dire les disciples de Viollet-le-Duc, au moment même où ce dernier le soutenait pourtant et préfaçait son livre le plus célèbre, *Les Arts arabes*. Autant dire que le classicisme que Bourgoïn n'a cessé par ailleurs de professer (fidèle en cela à ses premières années à l'École des beaux-arts) a pris une tonalité très particulière : il s'écarterait en particulier radicalement de la tradition européenne dans la mesure où elle avait relégué « dans la plus indigne obscurité l'œuvre vive, spontanée et toute d'invention sortie des entrailles mêmes du peuple²² ». Et, tout en s'appuyant sur

l'Islam mamelouk et, à un moindre degré, sur l'Antiquité grecque, il s'en tenait à quelques concepts – l'ordre, la mesure, la proportion – sans répercussions méthodologiques ni, *a fortiori*, pratiques.

- 7 Cette position paradoxale va au-delà du simple débat sur les relations entre art et science : elle touche à la démarche scientifique en tant que telle. D'un côté, une incontestable fascination lie Bourgoïn à la science comme mode d'énonciation de la vérité, lorsqu'il confie rétrospectivement qu'« ayant le goût des sciences et une propension naturelle à leur culture, [il aurait] été facilement un bon professeur de mathématiques, de chimie ou de botanique²³ » tandis que, de l'autre, il en récuse la prétention à une validité universelle et dénonce donc son expansion moderne dans tous les champs des pratiques sociales, expansion qu'il perçoit comme mortifère : « Plus on fait de progrès dans l'ordre de la connaissance scientifique, plus on s'éloigne du sentiment vrai de la vie²⁴. » Cette double postulation est emblématisée par son rapport à la fois passionnel et critique avec l'œuvre du philosophe néo-kantien et mathématicien probabiliste Antoine-Augustin Cournot, au moment où ce dernier publie *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Étude sur l'emploi des données de la science en philosophie* (1875), ultime synthèse dans laquelle il distingue radicalement l'exercice de la raison abstraite et le mouvement de la vie organique, avant de mourir en 1877. Dès la fin des années 1860, Bourgoïn se présente comme le disciple de ce « philosophe éminent²⁵ », mais un disciple toujours plus insoumis, qui finit par renverser la hiérarchie bâtie par le maître, pour créditer les « arts d'industrie » d'une vertu « vivante » et « autonome », supérieure au strict exercice de la raison :

Il devint clair pour nous que la philosophie de Cournot, à laquelle nous étions tant attaché, était pour le moins incomplète et qu'en se bornant à embrasser les lettres et les sciences, il y manquait une tierce partie non moins essentielle que les deux autres, à savoir l'ample et vivant domaine des arts d'industrie, de l'architecture et des arts d'ornement, envisagés dans leurs fondements propres et autonomes²⁶.

- 8 La voie est alors ouverte pour une critique en soi du « mode de conception de la Raison²⁷ », au profit de ce que Bourgoïn nomme, cette fois d'après le linguiste et philosophe évolutionniste strasbourgeois Frédéric (ou Friedrich) G. Bergmann, « l'Intelligence », incarnant un dépassement de l'opposition entre Intuition et Raison²⁸ ; corrélativement, le recours aux mathématiques stricto sensu, aussi bien en tant que science qu'en tant que méthode rationnelle, est prohibé dans la pratique artistique, au profit de la « graphique », cette discipline nouvelle dont l'invention constitue, comme on va le voir, l'ultime sujet de fierté de Bourgoïn. Notons simplement, à ce stade, que ces positions tardives de Bourgoïn étaient déjà sensibles dans ses premiers ouvrages, notamment la *Théorie de l'ornement* de 1873, où il écrit par exemple que, « plus une méthode est parfaite en soi et claire à l'esprit plus elle est nuisible : elle limite et réduit les pouvoirs là où, au contraire, il les faudrait développer et les faire s'épanouir²⁹ » ; et où il demande qu'on laisse au contraire « aux signes mêmes de la pensée et aux mots tout le vague et l'indétermination qu'ils comportent, car c'est ce vague et cette indétermination mêmes qui sont expressifs³⁰ ». À nouveau, lorsqu'on compare ce type d'énoncés aux constructions méthodologiques exacerbées qui caractérisent l'œuvre théorique de l'architecte-penseur, on ne peut que constater la tension interne aiguë qui mine de l'intérieur sa propre démarche.
- 9 Aucune contradiction n'apparaît, en revanche, sur le versant politico-économique de son antiscientisme. De ce point de vue, ses opinions, dès l'origine, s'inscrivent dans une lignée critique du capitalisme industriel, à connotations sociales fortement affirmées :

l'ouvrier actuel, écrit-il, est le « frère esclave de l'artisan d'autrefois », « qu'une barbarie savante condamne au dur labeur de forger des engins démesurés qui trimbalent de par le monde les modernes Européens et leur fortune³¹ » ; et ce moderne esclave doit son triste sort à l'exercice violent du pouvoir par de « nouveaux et étranges pasteurs des peuples : les légistes, les scientifiques et les économistes³² », tout cela avec « la connivence des pouvoirs publics³³ ». Sans connaître la dénonciation contemporaine, par Karl Marx, de la division du travail, ou sa reprise par William Morris en Angleterre, Bourgoïn s'appuie essentiellement sur l'œuvre économique de Cournot pour viser les prétentions totalisantes de l'économie capitaliste, ce qu'il appelle, dès les premières pages de sa *Théorie de l'ornement*, « la redoutable contrainte d'un aménagement administratif et industriel, c'est-à-dire économique, de toute activité³⁴ ». Sur ce fondement, c'est toute l'organisation occidentale du monde dont il dénonce l'expansion désormais universelle, celle de « cette créature de progrès qu'on appelle le moderne Européen³⁵ » :

Que l'on se représente [...] avec quelle hâte [le monde moderne] s'empare des productions de l'humanité tout entière, pour se les approprier, les dénaturer et finalement les anéantir en les noyant dans ces produits incertains et médiocres dont il inonde les marchés de la terre. Que l'on remonte, d'autre part, tout ce passé déjà si loin de nous, où s'épanouissent tant de civilisations si grandes et si magnifiques, où tant d'hommes obscurs ont produit, dans la sincérité de leur vie, ces œuvres simples, franches et naïves, qui nous font encore le peu que nous sommes³⁶.

- 10 Bourgoïn endosse, autrement dit, une haine de soi typiquement moderne, face à ce qui était souvent vécu, à son époque, comme une alliance tragique de surpuissance matérielle et d'effondrement spirituel des sociétés contemporaines. Cet effondrement, il l'attribue non seulement à l'*idéologie* scientiste mais à la démarche scientifique même, dont il considère le mode d'approche analytique et déductif, par catégories, comme une expérience de la « séparation », un clivage traumatique de l'être au monde :

L'évolution progressive des idées et des choses a amené dans notre monde occidental ou européen la *séparation de plus en plus tranchée des différentes formes de l'activité humaine*. Cette activité qui, dans son unité confuse, se traduisait au dehors par les arts et métiers, l'architecture et les beaux-arts, est aujourd'hui gouvernée par la méthode, la logique, le calcul. [...] Le terme extrême de cette évolution est dans l'organisation de l'industrie³⁷.

- 11 À ce « séparatisme odieux³⁸ » s'opposent à ses yeux, notamment en terres d'Islam, des cultures fidèles à l'unité salvatrice de la vie, que reflètent des pratiques artisanales portées, par le biais de l'ornement, au plus haut de leur puissance créatrice. Sa colère autocritique, autrement dit, motive *a contrario* sa passion arabe, ce qu'on peut à bon droit nommer – sans connotations religieuses – son islamophilie, étant donné le rôle salvateur joué, pour lui, par ses séjours en Égypte, par ces « longs jours, véritablement enchantés, dans la Bagdad toute élyséenne des Mille et une nuits, dans l'incomparable cité du Caire³⁹ », comme il les décrit encore à la fin de sa vie, avec une poignante nostalgie. Cette vision dualiste, qui fait de l'Occident un lieu de perdition et de l'Orient islamique à la fois une origine et une terre promise, s'inscrit dans une longue tradition de mélancolie occidentale :

Pendant que l'Occident s'abandonne en masse au régime des affaires, si impitoyable pour ceux qu'il n'enrichit pas, pendant que remplissant sa vie de la seule satisfaction des besoins matériels et des appétits physiologiques, il remplace l'émotion profonde et la paix du Livre par la curiosité inquiète et les excitations du journal, enfin pendant que son élite d'esprits supérieurs et de délicats qui devraient

avoir charge d'aimer, s'abîme dans le dilettantisme suprême de la haute culture, ou s'épuise aux raffinements de la sensualité artistique, l'Orient, où tout est peuple, où la satisfaction des besoins intellectuels et moraux est considérée comme la grande affaire de la vie, va tantôt revivre et, parce qu'il est le nombre et parce que les temps sont proches, faire s'épanouir à nouveau l'inépuisable trésor de sa vie morale et esthétique⁴⁰.

- 12 Mais l'enjeu ultime de l'islamophilie de Bourgoin va au-delà du rêve de Renaissance orientale, popularisé par Edgar Quinet à partir de 1841 et devenu un lieu commun, en France, à la fin du siècle⁴¹. Ce qui, au Caire, a motivé fondamentalement son émerveillement, c'est de constater que son idée occidentale d'un régime de séparation entre la pensée géométrique et le travail manuel n'était pas universelle :

Nous trouvant aux prises avec un art étranger, l'art oriental du moyen-âge asiatique, c'est-à-dire et brièvement l'art arabe, qui est d'allures et d'inspiration essentiellement géométriques, nous prétendions l'instruire à l'aide de notre géométrie de collège et le soumettre de force à la triture toute scolastique qui nous avait été enseignée. [...] C'était une faute d'ailleurs inévitable puisqu'elle tenait à nos préjugés d'éducation et, pour tout dire, à nos préjugés d'Européen. [...] Il nous apparut tout d'un coup que la diversité du génie humain était infinie⁴².

- 13 Il imagine alors que « les Arabes ont fait de la géométrie sans bien se rendre compte de ce que peut être la science de la géométrie » et que, « lorsqu'ils inventaient les stalactites et les entrelacs, ce n'était point en déduction d'une théorie qu'ils ignoraient, mais bien, ce qui est le propre de l'art, en suite d'une *perception simultanée de la forme pure et de l'œuvre à accomplir*⁴³. »

- 14 Indépendamment de toute considération culturelle, le point central de la révélation qui a réorienté toute la vie du jeune architecte se trouve dans cette dernière articulation entre « forme pure » et « œuvre à accomplir » : il reconnaît la grandeur de la pratique artistique dans le fait qu'elle n'a pas d'autre fondement qu'elle-même, qu'elle n'a pas de modèle dans le monde extérieur *et simultanément* dans le fait qu'elle est mue par une exigence pratique, qu'elle est vouée à s'incarner dans un *faire*. D'une part, l'élan subjectif de la création est, pour lui, radicalement autonome : il ne doit rien au monde objectif, à la nature environnante, mais procède d'un sentiment intérieur de la vie, grâce auquel la subjectivité individuelle se constitue intégralement à partir d'elle-même. « Aller demander aux fleurs, aux insectes ou aux coquillages de nous enseigner la chromatique, c'est comme si l'on demandait au rossignol de nous apprendre la musique », écrit-il par exemple, pour opposer aux formes répétitives de la nature les « compositions artificielles, inattendues et extraordinaires parce qu'elles sont tout entières de la main des hommes⁴⁴. » D'autre part, ce sentiment vital autonome est *incarné*, c'est-à-dire indéracinablement attaché à un corps vivant, et il s'accomplit donc tout entier dans un *geste* manuel, dans une production concrète plutôt que dans une pensée abstraite. Autonomie de la subjectivité et pragmatique du corps vivant forment ainsi les deux piliers d'une pensée et d'une démarche esthétiques qui se sont établies au cœur d'un certain type de rapport au monde – l'objectivation scientifique moderne de la perception – et, face à la puissance d'assèchement qui s'y manifestait, ont cherché à le retourner de l'intérieur. C'est là la face claire, positive, militante, qui fait pièce, dans l'œuvre de Bourgoin, à ses visions noires du monde moderne.

- 15 Précisons. Même si tous les éléments de son système se tiennent les uns les autres, un point de départ peut être isolé dans son éloge presque obsessionnel du monde artisanal, ce « monde bien obscur et bien modeste mais rempli de génie, que tous nos beaux messieurs, artistes ou lettrés, industriels ou marchands, fonctionnaires ou gens du

monde, semblent ignorer », de sorte que, finalement, il « a disparu, ne laissant après lui qu'un fond d'industrie courante où la science supplante la vie⁴⁵ ». La faute en revient, selon lui, à la fausse distinction entre « Art » et « Science », instances respectivement représentées, en France, par le « gouvernement » de l'École des beaux-arts et par celui du Conservatoire des arts et métiers qui « ne touchent pas au fond des choses » et qui, à deux, « encadrent officiellement » « le génie propre des ouvriers, des artisans et des artistes⁴⁶ ». A *contrario*, cette notion de « génie propre » revient sans cesse sous la plume de Bourgoïn pour caractériser l'activité de création concrète : elle lui sert à exprimer une ambition fondamentale : celle de dépasser, philosophiquement, les hiérarchies de son temps entre artisans, artistes et savants, c'est-à-dire aussi entre l'invention conceptuelle et la fabrication matérielle, entre l'activité cérébrale et la main agissante.

- 16 À partir de là, en toute logique, cette alliance d'autonomie formelle et d'application matérielle, ces noces de la pure intériorité subjective et de l'extériorité mondaine trouvent leur plus parfaite expression dans les ornements, « cette variété innombrable de formes, de reliefs, d'enluminures, que l'homme a répandus, et en profusion, tout à l'entour de lui, et qui témoignent si expressément de son pouvoir d'invention et de création. *L'ornement est purement et privativement l'œuvre d'art*, c'est-à-dire l'œuvre de l'artisan, par la raison que rien dans l'ordre des choses pratiques et usuelles ne rend compte de sa création⁴⁷ » (fig. 4 et 5). Encore faut-il insister sur le fait que ces « formes pures » et « innombrables » n'ont rien de nouménal ; elles ne renvoient pas à un monde des essences originelles, comme pouvaient le suggérer, en revanche, certaines théories de l'ornement contemporaines, nourries de rationalisme néo-platonicien, comme la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones en 1856.

4. Jules Bourgoïn, Décor du mausolée d'Hasan Sadaqa, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0204.

5. Jules Bourgoïn, Vitraux de plâtre ajouré, Le Caire.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7900-0455.

- 17 L'ornement, selon Bourgoïn, ne préexiste pas à l'activité vivante de l'individu : géométrie et corps subjectif ne font qu'un – ce qui explique que Bourgoïn puisse écrire très tôt, dès son premier retour d'Égypte, des phrases aussi paradoxales et audacieuses que celle-ci : « Il faudra entendre par géométrie pure la collecte des intuitions premières ou des données psychologiques fondamentales⁴⁸ » ; ou que celle-ci : « La forme ouvrée et parfaite, étant dépouillée de tous ses attributs réels et tangibles, est *imaginée* par les données de l'intuition immédiate⁴⁹. » Et c'est ce qu'il lui a semblé que les mondes islamiques avaient mis en œuvre mieux qu'aucune autre culture, en plaçant l'infinie profusion ornementale au cœur de leur culture visuelle – d'où son éloge passionné et permanent de ces cultures simultanément artisanales et spéculatives (fig. 6).

6. Jules Bourgoïn, Petits métiers observés en Égypte.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 9, 9.

- 18 Bourgoïn avait suffisamment conscience de l'originalité de sa pensée pour s'attacher à en faire lui-même l'épistémologie et à donner un nom à cette science paradoxale, antiscientiste, dont il se voulait le fondateur, « la science des arts d'industrie, de l'architecture et des arts d'ornement⁵⁰ ». Dans un premier temps (c'est-à-dire dans sa *Théorie de l'ornement*, à la fin des années 1860), il l'a nommée « architectonique », un terme qui lui permettait d'insister sur la puissance structurelle unitaire exprimée à la fois par l'activité de création ornementale et par l'architecture, non sans faire écho – très certainement sans le savoir – à la notion allemande contemporaine de « tectonique », notamment chez Karl Bötticher⁵¹. Bourgoïn s'attribue d'ailleurs la paternité de ce terme d'architectonique utilisé également en 1875 par Cournot⁵² et qui viendrait, écrit-il à la fin de sa vie, de la communication qu'il aurait faite au grand mathématicien, en 1868, du manuscrit de sa propre *Théorie de l'ornement*, alors intitulé *L'Ordre et la Forme*⁵³. Déjà, à cette époque, pour Bourgoïn, le concept d'architectonique devait mettre en valeur l'inséparabilité de la pensée formelle et de la fabrication concrète :

Si l'on prend soin de ne négliger aucun des termes de l'enchaînement continu qui relie l'esthétique à l'architectonique, et celle-ci aux *matériaux premiers déterminés par le génie artiste de l'homme*, et que l'ethnologie, l'histoire et la théorie nous révèlent dans l'humanité tout entière, si, en un mot, on ne sépare jamais l'idée esthétique de l'œuvre d'art qui la suggère ou la recèle, on ne sera plus exposé à être dupe de cette prétendue littérature philosophique qui établit a priori une théorie du beau, fondée tout entière sur l'abstraction métaphysique⁵⁴.

- 19 Parallèlement, dans *Les Arts arabes*, pour que la critique interne de la démarche scientifique soit encore plus explicite, il préfère recourir frontalement au concept de géométrie, qu'il fait éclater en distinguant une géométrie « descriptive » ou « utile »,

proprement scientifique et vouée au « perfectionnement de l'industrie⁵⁵ », et une « géométrie esthétique » (il dit aussi, parfois, une géométrie « pure »), fondée, elle, sur le sentiment et, par là même, explicitement antiscientifique⁵⁶. La « géométrie esthétique » n'est pas seulement *distincte* de la « géométrie descriptive » ; elle est surtout *originaire* – ce qui revient à dire que les mathématiques proprement dites, comme toute science, loin de révéler un niveau fondamental de l'être, ne constituent que la formulation contingente, dans un cadre culturel donné, d'une structure subjective primordiale, enracinée dans une pratique corporelle, « dont les données, d'intuition immédiate, se retrouvent dans tous les arts et sur lesquelles, en définitive, reposent la science et ses formules⁵⁷ ».

- 20 Enfin, la « graphique », à partir des années 1890, considérée comme « la langue et la science des figures⁵⁸ », a incarné le dernier terme de l'évolution de la pensée de Bourgoïn, sous une forme qui n'était plus seulement spéculative mais aussi pédagogique (fig. 7). Il s'agit de la définition d'une méthode d'apprentissage du dessin susceptible de faire pièce aux manuels contemporains à destination des élèves de l'enseignement primaire, en ayant « en vue le monde des artisans⁵⁹ ». Qu'on ne se méprenne pas, dans ce cadre, sur l'emploi du mot « science » : Bourgoïn insiste sur le fait que son objectif est « de régler pratiquement la méthode à suivre » pour maîtriser le « monde des figures » – ce monde fascinant à ses yeux parce qu'*originaire*, antérieur à la distinction entre celui des nombres, qui relève des mathématiques, et celui des images, qui relève des beaux-arts – et de « pourvoir [...] à l'éducation technique de l'œil, de l'esprit et de la main, *agissant de concert et simultanément*⁶⁰ ». Le séparatisme analytique de la théorie et de la pratique, propre à la modernité occidentale, doit donc, à ses yeux, être surmonté par une démarche qui restitue à la « science », dans une acception toute personnelle du mot, sa dimension unitaire, en y incluant le corps agissant.

7. Jules Bourgoïn, Figures de traits sur plan carré, esquisse pour le t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 6, 6.

- 21 Déjà, en 1873, l'auteur des *Arts arabes* insistait sur le rôle central de la main, du geste, des habitudes corporelles, au point de demander à ses lecteurs de s'incorporer les tracés des ornements traditionnels de l'Islam, en les « effectuant » à leur tour :

Nous engageons vivement nos lecteurs à ne point s'en tenir à une simple lecture qui n'avancerait à rien ; il est indispensable de suivre un à un tous les tracés et de les effectuer réellement. [...] Il importe avant tout de se rendre familières ces quelques notions de géométrie. [...] Or cette application est subordonnée entièrement à l'habileté pratique des artisans et ne suppose nullement une connaissance scientifique et raisonnée de la géométrie⁶¹.

- 22 Plus tard, après avoir proscrit l'usage « de la règle et du compas » même dans le tracé des « épures » les plus austères⁶² et avoir illustré sa *Grammaire élémentaire de l'ornement*, en 1880, avec des figures géométriques tracées à main levée, aux contours volontairement inégaux, il a fondé la méthode de la « graphique » tout entière sur l'exigence d'« inventer des dispositions toujours nouvelles ou renouvelées, et, dans tous les cas, infiniment variées et qui n'empruntent rien ou presque rien à l'expérience, c'est-à-dire à l'imitation, au décalque ou à la copie de compositions préexistantes⁶³ ». Soit encore ce précepte qui renverse les réflexes traditionnels de l'apprentissage :

Le lecteur [...] devra donc, en se conformant soigneusement aux indications du texte et son propre vouloir lui venant en aide, recommencer les figures à nouveau, les graphier pour ainsi dire d'original, et cela librement, à main levée, comme on dit. Il ne faut point qu'il tente d'imiter nos figures en les copiant, ce qui serait un pur exercice de dessin aussi mécanique et aussi ennuyeux que les autres ; mais au contraire, qu'il en fasse pour ainsi dire abstraction et qu'après les avoir rapidement parcourues de l'œil, il entreprenne d'illustrer, comme pour son propre compte, un texte qui lui serait livré à nu⁶⁴.

- 23 Ainsi aurait pu s'accomplir ultimement une esthétique subjectiviste et vitaliste du « trait »⁶⁵ – notion à tous égards fondamentale pour Bourgoin, en ce que, à la différence de l'idée de ligne ou de contour, elle met l'accent sur le geste physique du tracé, par rapport à la représentation. Dans cette « science » pour le moins paradoxale des figures, l'ordre et la forme « pure » sont des produits de l'affectivité originaire de l'individu, radicalement autosuffisante, qui conditionne l'exercice de la raison conceptuelle. La mise en forme n'est plus une mise en ordre objective du monde, mais une mise en branle de l'immaîtrisable puissance créatrice, étrangère et antérieure à toute réalité visible, qui constitue l'individu.
- 24 Ce serait travestir cette œuvre, cependant, tant sur le plan graphique que sur le plan discursif, si l'on se contentait d'y voir une structure dialectique, partant d'une étude mathématique des ornements arabes pour déconstruire la démarche scientifique et pour finalement proposer une réconciliation inédite entre art et science, à partir d'une philosophie de la subjectivité. Dans la réalité, la position de Jules Bourgoin est beaucoup moins claire ; elle est même frappée au sceau d'un hermétisme croissant, au fur et à mesure des années, qui explique en partie sa mise à l'écart, jusqu'aux frontières de la misère, et son oubli, loin de l'admiration qu'avaient suscitée ses premiers travaux sur l'Égypte islamique. Plutôt que dialectique, cette œuvre est tragiquement contradictoire, comme si elle avait été broyée par les tensions internes de son époque, sans parvenir à les mettre à distance ni à les maîtriser, que ce soit artistiquement ou conceptuellement. Son « découragement », comme il l'écrit à Xavier Charmes dès 1884, ne vient pas seulement du fait « qu'aucun débouché ne [lui] était offert⁶⁶ », mais aussi qu'au plus intime de lui-même, il se heurtait à des impasses.

- 25 Dès le moment où il n'est plus tenu par l'exigence qu'il s'est d'abord fixée d'enregistrer le plus fidèlement possible les modèles ornementaux traditionnels de l'Islam, ses propres compositions se démultiplient compulsivement, reflets d'une incontestable puissance créatrice, mais en même temps symptômes d'une incapacité à se fixer dans une œuvre à produire. Ses publications, en effet, ne constituent que l'infime face émergente – et promise à l'insuccès croissant – d'un continent englouti de notes et de figures, effondré sous son propre poids.
- 26 Alors monte le chaos, dans la prolifération fourmillante de ses dessins d'ornements, multipliés par milliers, suivant des règles géométriques par ailleurs irréprochables et même souvent stupéfiantes d'habileté et de complexité (fig. 8). Plus encore, dans ses écrits, l'excès de construction et l'inquiétante exubérance des créations sémantiques deviennent des indices de dérèglement. La difficulté majeure est d'ordre sémantique, comme si le vocabulaire de son temps ne lui permettait pas de formuler correctement ses intuitions. Soit il s'efforce de conférer un sens nouveau à des concepts classiques comme ceux de géométrie ou de graphique, soit il accumule les subdivisions techniques de ses livres jusqu'à la quasi-inintelligibilité : raccords et inflexions, angulations et rebroussements, bouclements et croisements, branchements et tactions, dispositions agglomérées, linéaires, périphériques, orbiculées, radiées, pennées, palmées, recourbées, ramifiées, groupées, coordonnées, figures polygonales et curviales, ternaires et tricèles, quaternaires, polygonales, inscrites et dérivées ou gironnées, etc., peuplent ainsi les tables des matières de ses livres théoriques et pédagogiques, de la *Théorie de l'ornement* à *La Graphique*, en passant par la *Grammaire élémentaire de l'ornement* et par les *Études architectoniques et graphiques*.

8. Jules Bourgoïn, *Coran écrit par le cheikh Mohammed ibn Kamâl el Ansâry el Mothhabbib au Caire, année 734 (1333)*, Étude pour la pl. 35 de la série V Les Manuscrits du *Précis de l'art arabe*, [1889]-1892.

Source : Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie. 4-HD-77 (++++).

- 27 Mais ces dérives sémantiques, à leur tour, doivent être reconduites à leur origine dans une structure psychologique de double contrainte dont Bourgoïn lui-même a d'ailleurs rigoureusement – et mélancoliquement – diagnostiqué la force d'aliénation. À la fois passionnément attaché à la vision scientifique des formes et profondément repoussé par elle, il se voyait « empêtré de science positive » et prisonnier, par conséquent, d'une « plume qui, toujours sincère et libre, ne laisse pas que de trahir la première éducation reçue, éducation toute moderne, c'est-à-dire entachée de positivisme, et plus encombrée de science qu'embellie de littérature⁶⁷ ». Le caractère délétère de cette *fatalité* scientiste le hante, et il appelle donc de ses vœux un renversement que lui-même n'est pas en mesure d'orchestrer : « Nous nous efforçons d'ébaucher quelques fondements certains desquels puissent partir d'autres esprits plus vifs et moins empêtrés de science positive, pour contribuer à fonder un jour quelque doctrine salutaire et féconde⁶⁸. »
- 28 Sa fascination scientifique se marque jusque dans la maladroite tentative de faire de la « graphique » une « science », alors même qu'il l'a pensée comme une arme de guerre contre le positivisme de son temps. Et l'on retrouve cette fascination dans ses descriptions des « figures d'échiquier » (c'est-à-dire de l'infinité des combinaisons de carrés noirs et blancs sur une grille), sorte d'intuition prophétique – à mi-chemin entre l'enthousiasme et l'affolement – de la pixellisation (fig. 9) :

Le nombre prodigieux de figures d'échiquier que l'on obtient à mesure qu'augmente le nombre des cases permet de concevoir, en une envolée de l'esprit toute métaphysique et purement verbale, que leur suite, si elle n'était innombrable et impossible à tout jamais de se réaliser complètement [*sic*], impliquerait toutes les

représentations figurées connues et à connaître ; toutes les œuvres d'art, en tant que les représentations seraient planes ou à deux dimensions [sic], y seraient contenues. Même en accordant qu'une machine rotative, perfectionnée à un degré inconcevable, déroulerait ces figures devant nos yeux, il faudrait encore non seulement un temps infini, mais un esprit infiniment puissant aussi et de science infuse pour les reconnaître et les nommer. C'est là le côté magique et ensorcelant du monde des combinaisons⁶⁹.

9. Jules Bourgoïn, Figures d'échiquier, pl. 10 et 11 du vol. 2 de *La Graphique*, 1905.

- 29 Sa colère antiscientifique n'a jamais baissé d'intensité pour autant. D'où cette tentative pathétique, en 1905, de superposer – plutôt que de concilier –, dans la « graphique », une pédagogie méthodique, en s'adressant « particulièrement aux chefs d'industrie et aux dessinateurs de fabrique, aux instituteurs et aux institutrices⁷⁰ », et une pragmatique libertaire, en invitant l'élève à se libérer des règles pédagogiques et à se fonder, dans l'incessante invention de ses propres combinaisons ornementales, sur sa seule puissance de création subjective, dans l'espoir de créer « une génération d'artisans habiles et d'esprit ouvert à toutes les surprises de l'art et de la vie⁷¹ ». Arc-bouté contre le règne de l'objectivité scientifique occidentale, Bourgoïn a considéré la création ornementale comme le moyen par excellence de restituer à la subjectivité sa royauté originaire. Il a ainsi fait peser sur la pensée de l'ornement les plus hauts enjeux esthétiques, politiques et métaphysiques. Puis l'égarement de sa pensée et l'emballlement compulsif de sa production graphique, rongéant l'intelligibilité de son œuvre, ont incarné jusqu'au tragique les contradictions de la conscience occidentale moderne : conscience malheureuse qu'accable sa propre puissance d'arraisonnement du monde, par l'exercice des lois de la forme rationnelle, et qui n'en finit pas de vouloir et de ne pas pouvoir se défaire de ce fardeau délétère.

NOTES

1. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 183-184.
2. Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire. Excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1867-1914*, Apt : L'Archange Minotaure, 2009, p. 154-179 ; Maryse BIDEAULT, « D'une exactitude scrupuleuse et artistiquement accomplie : Le Caire dans l'œuvre graphique de Jules Bourgoïn », in Mercedes VOLAIT (dir.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris : Picard, 2013 (D'une rive l'autre), p. 95-116. URL: <https://inha.revues.org/4875>. Consulté le 6 octobre 2017.
3. Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Préface », in Léon PARVILLÉE, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, Paris : V^{ve} A. Morel, 1874, p. III.
4. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux*, Paris : V^{ve} A. Morel, [1868]-1873, p. III.
5. *Ibid.* et Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. IV.
6. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 4), « Explication des planches », p. 1. Voir également *id.*, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot & C^{ie}, 1879, p. 7.
7. Pascal COSTE, *Architecture arabe ou monuments du Kaire*, Paris : Firmin Didot & C^{ie}, 1834-1839.
8. Achille Émile PRISSE D'AVENNES, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris : V^{ve} A. Morel, 1869-1877.
9. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 4), p. IV.
10. Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Préface », in Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 4), n. p.
11. Charles BLANC, *Voyage de la Haute-Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris : Librairie Renouard ; Henri Loones Successeur, 1876, p. 62.
12. Louis GONSE, « Bibliographie. Les Éléments de l'art arabe. Le trait des entrelacs, par M. J. Bourgoïn », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 15, 12 avril 1879, p. 123.
13. P. [Paul] CASANOVA, « L'Art musulman, d'après l'exposition organisée au Palais des Champs-Élysées, à Paris (octobre-novembre 1893) », *Revue encyclopédique*, t. 3, n° 72, 1^{er} décembre 1893, p. 1171.
14. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, Paris : Ch. Schmid, t. 2, 1901, p. 6. Voir également *id.*, brouillon de lettre au ministre de l'Instruction publique, vers 1891 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3).
15. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 2, p. X.
16. *id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 43.
17. *Ibid.*, p. 13 et 17, ou, plus tard, sa critique des *Essais sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts*, d'Eugène Guillaume (1896), avec « son intelligence abstraite et législative » (*Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. 103-104).
18. *Ibid.*, p. 35. Michel-Eugène Chevreul avait publié en 1864 son ouvrage *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, Paris : J.-B. Baillière et fils.
19. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 43.
20. *Ibid.*, p. 51.
21. *Ibid.*, p. IV.
22. Projet d'avant-propos à Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, vers 1899-1901 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 5, 1).
23. Jules Bourgoïn, Brouillon de lettre au ministre de l'Instruction publique, vers 1891 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3).
24. *id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 17.

25. *Ibid.*, p. X.
26. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. 27.
27. *Ibid.*, p. 32.
28. *Ibid.*, p. 8-10. Le premier volume s'ouvre par une longue citation de l'ouvrage de synthèse majeur de Bergmann, *Résumé d'études d'ontologie générale et de linguistique générale*, Paris : Joël Cherbuliez, 1869.
29. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. VII.
30. *Ibid.*, p. 37.
31. *Ibid.*, p. 5.
32. *Ibid.*, p. II.
33. *Ibid.*, p. 14.
34. *Ibid.*, p. II.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 83.
37. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 4), p. V (je souligne).
38. *Id.*, projet d'avertissement pour le *Précis de l'art arabe*, 1890-1892 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 4, 1). Les nombreuses versions manuscrites de ce texte sont un indice de l'importance qu'il pouvait avoir pour son auteur.
39. *Id.*, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 2, p. VI.
40. *Id.*, projet d'avertissement pour le *Précis de l'art arabe*, 1890-1892 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 4, 1).
41. Sur l'idée de Renaissance orientale, voir Raymond SCHWAB, *La Renaissance orientale*, préf. Louis RENOU, Paris : Payot, 1950.
42. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. 31.
43. *Id.*, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 4), p. VII (je souligne).
44. *Id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 42-43. Voir également *ibid.*, p. 277-279. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoin : cristaux, polygones et polyèdres », *infra*, p. 299-318.
45. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. I. Voir également *ibid.*, p. 307.
46. *Id.*, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. VII.
47. *Id.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 4 (je souligne).
48. *Ibid.*, p. 11 (le manuscrit était achevé dès 1868 ou 1869).
49. *Ibid.*, p. 7.
50. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. IX.
51. Karl BÖTTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam : Riegel, 1844-1852 (2^e éd., Berlin : Ernst & Korn, 1872-1881). Sur la notion de tectonique chez Bötticher, voir Manfred KLINKOTT, « Die Tektonik der Hellenen als Sprachlehre und Fessel der klassizistischen Baukunst », in Hans KOLLHOFF (dir.), *Über Tektonik in der Baukunst*, Braunschweig/Wiesbaden : Vieweg Verlag, 1993, p. 38-54 ; et Kenneth FRAMPTON, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Chicago, Ill. ; Cambridge, MA et Londres : Graham Foundation for Advanced Studies et The MIT Press, 1995.
52. Antoine-Augustin COURNOT, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Étude sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris : Hachette, 1875, IV, § 9, p. 370 : « Il sera vrai de dire avec Nicolas Oresme [...] que la philosophie ordonne de tout ou mieux encore qu'elle ordonne du tout : son objet propre étant l'architectonique des sciences ». Bourgoin a repris cette citation du philosophe scolastique Nicolas Oresme en exergue de ses propres *Études architectoniques et graphiques*, en 1899.
53. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 14), t. 1, p. 28.

54. *ID., Théorie..., op. cit. (note 1), p. 58 (je souligne).*
 55. *ID., Les Arts arabes..., op. cit. (note 4), p. V.*
 56. *Ibid., p. VI.*
 57. *Ibid., p. 2.*
 58. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques..., op. cit. (note 14), t. 1, p. 33.*
 59. *ID., Brouillon de lettre au ministre de l'Instruction publique, vers 1891 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 1, 3).*
 60. *ID., La Graphique, Paris : Ch. Delagrave, 1905, t. 1, p. VI (je souligne).*
 61. *ID., Les Arts arabes..., op. cit. (note 4), p. VII.*
 62. *ID., Les Éléments..., op. cit. (note 6), p. 9.*
 63. *ID., La Graphique, op. cit. (note 60), t. 1, p. VI.*
 64. *ID., Études architectoniques..., op. cit. (note 14), t. 2, p. VII (je souligne).*
 65. Les expressions de « trait de l'art arabe » ou de « trait des entrelacs » sont utilisées respectivement comme sous-titres des *Arts arabes* et des *Éléments de l'art arabe*.
 66. Jules Bourgoïn, projet de lettre au directeur du Service des missions du ministère de l'Instruction publique, le 24 octobre 1884 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 1, 3).
 67. Jules BOURGOIN, *Théorie..., op. cit. (note 1), p. X.*
 68. *Ibid., p. IX. Voir également ID., Études architectoniques..., op. cit. (note 14), t. 2, p. V ; ou encore Précis de l'art arabe, op. cit. (note 38), p. I.*
 69. *ID., La Graphique, op. cit. (note 60), t. 1, p. V.*
 70. Jules Bourgoïn, projet de lettre au président de la chambre de commerce de Lyon (Édouard Aynard) pour des séries de conférences, janvier 1905 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 1, 3).
 71. *ID., Études architectoniques..., op. cit. (note 14), t. 2, p. XI.*
-

AUTEUR

RÉMI LABRUSSE

Rémi Labrusse est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Paris Ouest – Nanterre. Il a notamment publié *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam* en 2011, et il travaille actuellement sur les théories de l'ornement à l'âge de l'industrie.

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

Estelle Thibault

- 1 Comment comprendre la *Théorie de l'ornement*¹, publiée en 1873 ? L'aridité d'un propos essentiellement tourné vers des questions d'ordre géométrique, servi par une écriture laborieuse et par de nombreux néologismes, n'a pas facilité la réception du livre, rendu d'autant moins accessible au lecteur d'aujourd'hui que les indignations qui en émaillent la rédaction restent souvent allusives.
- 2 La tentative conceptuelle de Bourgoïn peut être éclairée par son contexte. Elle participe de l'essor des réflexions sur l'ornement dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle et tente de répondre à plusieurs des questionnements catalysés tant par l'Exposition universelle de Londres de 1851 que par la découverte de l'Orient : l'inquiétude suscitée par l'industrialisation, le sentiment d'une faillite de la civilisation européenne². L'auteur avance l'hypothèse d'un ressourcement hors des sentiers académiques, par les traditions non occidentales, et fait sienne deux attitudes plus généralement adoptées par les artistes et théoriciens contemporains, d'un côté, la collecte cumulative de matériaux visuels pour la constitution d'une documentation élargie, de l'autre, sous la métaphore partagée de la grammaire, la tentative d'en extraire la syntaxe essentielle pour refonder, hors de l'imitation, l'invention stylistique. L'entreprise de Bourgoïn n'en est pas moins singulière. Elle s'élabore dans l'orbite des institutions les plus représentatives : l'École des beaux-arts où ses tentatives d'enseignement n'auront qu'un faible succès et l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie avec laquelle il entretient des relations épisodiques mais distantes. Réservé vis-à-vis des doctrines dominantes dans ces institutions, Bourgoïn suit un chemin plus solitaire, cherchant ses fondements du côté de la philosophie des sciences plutôt que dans les théories artistiques.
- 3 L'ouvrage doit être situé dans une trajectoire personnelle où les études spécifiquement dédiées à la compréhension de l'art islamique alternent avec un dessein théorique plus universel. Les derniers projets éditoriaux de Bourgoïn éclairent rétrospectivement

l'étape initiale que constitue la *Théorie* en ce qu'ils montrent l'élaboration patiente, inquiète, itérative et obstinée d'un système explicatif capable de saisir l'ensemble des productions architectoniques, partant de l'étude attentive des motifs décoratifs pour remonter aux racines les plus abstraites du langage formel. Considérée par son auteur comme une tentative inaugurale et imparfaite, un « essai grossier³ », la *Théorie de l'ornement* signe le début d'un engagement à long terme pour l'établissement d'un domaine d'étude spécifiquement dédié aux structures ornementales. L'auteur s'y confronte à plusieurs contradictions qui se résorberont dans les ouvrages suivants, la principale étant sa défiance envers sa propre entreprise. Bourgoïn est en effet écartelé entre d'un côté son désir de mise en ordre conceptuelle et de l'autre son rejet des prétentions abusives de la science ou, plus généralement, de tout processus de rationalisation. L'antipositivisme paradoxal de Bourgoïn⁴ est à son comble dans la *Théorie de l'ornement*. Ce sont ces contradictions qui motivent l'ouvrage, première étape dans la construction d'une épistémologie capable de les résoudre.

- 4 Revenant dans l'introduction sur la genèse de son projet théorique, Bourgoïn lui reconnaît deux ferments principaux : d'une part, la rencontre avec les « œuvres fortes et substantielles⁵ » du philosophe et mathématicien Antoine-Augustin Cournot, qu'il veut étendre à l'univers de l'ornement, d'autre part, la vaste collecte de matériaux rassemblés dans ses carnets depuis ses années d'études. Si l'ouvrage n'est publié qu'en 1873, le chantier d'écriture s'est probablement ouvert dès 1866, dans les années qui suivent son retour d'Égypte. Une première version en aurait été achevée vers 1868 ou 1869 sous le titre *L'Ordre et la Forme*⁶. Bourgoïn indique également que ce volume avait initialement été conçu comme le premier d'un ensemble comprenant trois autres livres intitulés *Le Relief et la Couleur*, *Les Arts et métiers* et enfin *L'Architecture* qui ne verront pas le jour. Les « Préliminaires généraux⁷ » introduisent d'ailleurs l'ensemble de ces thèmes pour esquisser un système général des arts techniques. Un échange avec l'éditeur Jules Baudry, daté de 1869, témoigne également d'un projet de « Matériaux pour servir à la théorie et à la pratique des arts⁸ » constitué principalement de planches. La *Théorie*, dont la rédaction s'effectue parallèlement à celle des *Arts arabes* ([1868]-1873), n'est ainsi qu'un fragment de ce qu'il désignera plus tard comme un « projet ambitieux et alors fort inconsideré » destiné à « embrasser l'universalité des arts dans tous les temps et dans tous les lieux »⁹.

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

- 5 L'introduction prend la forme d'un amer réquisitoire contre l'expansion des sociétés occidentales, accusées de provoquer l'extinction de la figure traditionnelle de l'artisan, dont elle fait l'éloge. Ingénieux et discret, peu instruit mais pourvu d'une solide intuition artistique, dépositaire du génie collectif des peuples et fort de son originalité individuelle, l'artisan serait condamné à disparaître sous les effets du capitalisme européen. Bourgoïn dénonce en premier lieu les effets de l'impérialisme auxquels il a été, comme d'autres voyageurs, sensibilisé lors de son séjour en Orient. L'industrialisation, dont Jules Michelet dénonçait les conséquences sociales dès les années 1840¹⁰, est également incriminée. Les manufactures réduiraient l'artisan « à la dure et terrible condition de l'ouvrier » en le dépossédant de ses capacités créatrices et la machine anéantirait toute trace d'humanité, transformant l'œuvre d'art en produit

utilitaire. Si la mécanisation et la division du travail sont alors souvent considérées comme des causes d'affaiblissement artistique, le pessimisme de Bourgoin contraste avec les tentatives réconciliatrices de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie¹¹. Sa nostalgie préindustrielle, qui définit l'artisan comme un créateur indépendant et heureux, en opposition à l'ouvrier esclave, simple exécutant d'un projet dont il est exclu, apparaît proche de celle exprimée par John Ruskin, dont les thèses sont exposées au public français dès le début des années 1860 par Joseph Milsand¹². La diatribe antimoderne de Bourgoin s'étend bien au-delà de ces seuls aspects pour attaquer l'ensemble des acteurs du prétendu progrès de l'Occident, administrateurs, ingénieurs, industriels, commerçants, pédagogues, scientifiques ou encore esthéticiens, rendus conjointement responsables de l'effacement des cultures artisanales.

- 6 Cette critique politique et sociale se double d'une dénonciation tout aussi radicale du milieu artistique et notamment des aînés qui ont rejeté la tradition classique sans proposer d'alternative, qui ont « tout dépensé, tout usé », laissant la génération suivante sans héritage. Bourgoin salue pourtant « les œuvres et l'enseignement de Labrousse, Duban et Constant-Dufeux » qui « témoignent de la vitalité de ce renouveau de l'architecture classique¹³ ». Mais à ces « tentatives chaleureuses à leurs débuts » auraient succédé d'une part, les « doctrines niveleuses¹⁴ » des architectes diocésains, d'autre part, la fuite en avant vers un hypothétique renouveau, affranchi de tout modèle historique. Les contemporains auraient ainsi dilapidé tout le legs des anciens, laissant leurs cadets dans une situation paradoxale de dénuement : d'un côté, désavouant le modèle gréco-romain, mais de l'autre, trop marqués par une éducation imprégnée de l'idéal classique pour apprécier la valeur esthétique d'autres traditions.
- 7 Que reste-t-il alors aux « jeunes hommes de la génération présente¹⁵ » ? Comment reconstruire les fondements culturels pour l'art de l'avenir ? La fin de l'introduction indique un programme en deux versants. Le premier consiste à recueillir les matériaux issus de toutes les traditions disponibles, en tous lieux et en tous temps : « renions nos aînés comme ceux-ci ont renié leur pères ; mais moins égoïstes et plus désintéressés qu'eux. [...] Interrogeons tous ces aïeux dont la lignée se prolonge durant des siècles¹⁶ ». Cette ouverture à tous les horizons est loin d'être inédite dans le paysage artistique contemporain. Elle s'apparente à l'éclectisme revendiqué par César Daly dans la *Revue générale de l'architecture*, invitant à s'approprier le passé tout entier pour en laisser éclore le style de l'avenir¹⁷, ou au programme que l'artiste industriel Émile Reiber assigne à son périodique *L'Art pour tous*¹⁸. Dans le cas de Bourgoin, cette attitude s'oppose au repli vers l'art « prétendu national¹⁹ » des disciples d'Eugène Viollet-le-Duc, comme l'indiquent ses rappels sur l'absence de génie natif d'un peuple français dont les grandes réalisations artistiques n'ont été possibles qu'à force de « culture assidue et prolongée », « d'acquisitions et d'emprunts²⁰ ». À l'encontre de l'hypothèse d'une autochtonie de l'art, sa compréhension de l'histoire artistique, nourrie des travaux archéologiques et de l'ethnologie naissante, insiste sur les processus d'assimilation et d'hybridation, où la Grèce ne serait rien sans les « solides matériaux accumulés par les civilisations si extraordinaires et si originales du Haut-Orient²¹ », de l'Égypte ou de l'Assyrie. Dès lors, l'ouverture de l'Europe à une culture universelle devient salutaire : « le monde pour les modernes c'est la terre entière, c'est-à-dire le monde quasi fabuleux du Haut-Orient, le monde gréco-romain, puis l'Europe et l'Asie du Moyen Âge, enfin ces régions immenses de l'Extrême-Orient²² ». Parallèlement s'opère la réévaluation des traditions mineures, en marge du grand art. S'il faut « s'intéresser un

peu au monde des artisans²³ », c'est qu'il recèle des richesses inexploitées pour affronter la crise du style. Succédant à l'entreprise de mémoire qui en sauvegarde, par le relevé, les dernières traces, le deuxième versant du programme réside dans l'analyse de ces matériaux. L'étude requiert un « esprit investigateur et véritablement philosophique » pour retenir ce que les exemples « contiennent d'essentiel, de fécond et de supérieur », délaissant « leur enveloppe caractéristique, originale et saisissante, mais qu'après tout on ne peut recommencer²⁴ ».

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

On entend se séparer résolument et à tous risques de l'opinion ayant aujourd'hui force de loi, et qui consiste à subordonner toutes les branches de l'art, soit théoriquement, à la doctrine très relevée des beaux-arts ou des arts du dessin ; soit pratiquement, au compromis de condition grossière et intéressée qu'on appelle l'art industriel, entendant sous ce terme barbare l'application systématique et forcée des beaux-arts à l'industrie²⁵.

- 8 L'intérêt que Bourgoïn porte aux « industries d'art » – terme qui, sous sa plume, désigne les activités artisanales traditionnelles – va de pair avec la dénonciation vigoureuse de la notion d'« art industriel » au sens où l'entendent ses contemporains, notamment dans le contexte de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Il s'affirme hostile à l'alliance de la science industrielle et de l'esthétique académique, rejetant symétriquement le « matérialisme inepte » d'un utilitarisme guidé par des enjeux économiques et le « spiritualisme outré » des théories des beaux-arts²⁶.
- 9 Du côté de l'esthétique, le récit historique adopté par Bourgoïn identifie la Renaissance comme le moment où la séparation de l'art et des métiers conduit à déprécier l'artisan par rapport à l'artiste enclin à la « spéculation ontologique²⁷ ». L'émergence de la philosophie esthétique, dissertation littéraire valorisant les idées abstraites, aurait placé plus encore en retrait les habiletés manuelles. Lorsqu'il incrimine ainsi la sophistication idéaliste d'une théorie classique de l'art qui, indexée sur les belles-lettres ou la musique, est incapable de saisir la spécificité des créations artisanales, l'auteur pourrait avoir à l'esprit les développements récents de la « science du beau » à la définition de laquelle la section de philosophie de l'Académie avait, en 1857, consacré un concours, sous l'autorité de Victor Cousin²⁸. L'ouvrage lauréat du philosophe Charles Lévêque, qui développe une théorie spiritualiste de la réception centrée sur l'analyse psychologique des « effets du beau sur l'âme humaine », apparaît relativement éloigné des préoccupations de Bourgoïn, orientées vers les processus de création et vers l'étude formaliste des œuvres concrètes. La question du beau est d'ailleurs absente de la *Théorie*. La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc²⁹ semble incarner à ses yeux l'imposture des théories esthétiques contemporaines : une littérature prétendument philosophique, aux « aphorismes orgueilleux³⁰ », teintée d'une métaphysique du beau très étrangère à la matérialité des œuvres, et qui soumet le monde de l'ornement, supposé inférieur, aux principes idéaux qui régissent le beau dans la nature et dans l'art. Exactement contemporaine de l'ouvrage de Bourgoïn puisque parue dès 1870, l'introduction de la *Grammaire des arts décoratifs*³¹ de Charles Blanc confirme d'ailleurs l'écart entre les deux auteurs, en dépit des critères formalistes qu'ils partagent. À la volonté de Bourgoïn de restituer à l'habileté manuelle la paternité des formes, s'oppose

le système intellectualisé de Blanc, posant *a priori* les « lois générales de l'ornement » en les déduisant de l'ordre régulier des ouvrages de la nature.

- 10 Du côté de la science industrielle, la critique se focalise sur l'emprise croissante des méthodes rationnelles, de la pensée de l'ingénieur et du graphisme technique sur les pédagogies des arts et métiers. Ses critiques visent surtout la succession des programmes qui ont, depuis le début du XIX^e siècle, codifié les procédés d'apprentissage du dessin à destination des enfants des classes populaires. L'histoire de ces pédagogies est aujourd'hui bien connue³² ; rappelons qu'après la diffusion, sous la Restauration, de la méthode de dessin linéaire de Louis Benjamin Francœur dans les écoles mutuelles, puis l'inscription, sous la monarchie de Juillet, des éléments de la géométrie au programme des écoles primaires, l'implication de l'État s'est poursuivie sous le Second Empire avec la promotion militante d'un enseignement du dessin envisagé comme écriture de l'industrie, pierre angulaire de la lutte contre les concurrences étrangères. Hostile à cette scolarisation, Bourgoïn en fustige l'idéologie utilitariste et les méthodes jugées néfastes au développement de l'intuition créatrice. Ses positions contrastent avec celles de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, pionnière dans les débats sur la pédagogie. La conférence qu'Eugène Guillaume, alors directeur de l'École des beaux-arts, délivre le 23 mai 1866 sous le titre *Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie*³³, en résume les orientations principales : la conception du dessin comme langue commune à l'artiste et à l'ouvrier, la promotion d'une méthode rationnelle fondée sur la géométrie, l'acculturation progressive aux idéaux esthétiques des beaux-arts. L'exposition organisée par l'Union centrale en 1869 donne à Bourgoïn l'occasion d'exprimer son opinion, à un moment où il a vraisemblablement déjà achevé la rédaction de la *Théorie*. La manifestation offre un miroir à sa démarche puisqu'elle présente les productions modernes aux côtés d'un « Musée oriental ». Elle comporte également une section consacrée aux écoles du dessin et se clôt par un congrès international sur l'enseignement du dessin, du 29 septembre au 5 octobre 1869³⁴. Bourgoïn y participe et contribue aux débats, sans pour autant faire partie du premier cercle parmi lesquels comptent notamment Auguste Louvrier de Lajolais qui préside les séances, des artistes tels le sculpteur Auguste Ottin, auteur d'une *Méthode élémentaire du dessin* parue l'année précédente, et Émile Reiber qui milite pour l'amélioration des pédagogies primaires. Tout en partageant certains constats critiques, notamment le rejet d'apprentissages basés sur la copie de modèles d'estampes, les positions de Bourgoïn apparaissent excentrées lorsqu'il exprime son scepticisme quant à l'efficacité même de l'apprentissage scolaire. Sur la question « de l'organisation actuelle et du développement à donner aux études des arts du dessin », l'exemple de l'artisan oriental lui sert à réfuter l'idée d'une discipline imposée à l'élève : « sa liberté reste entière, il obéit volontairement à la tradition qu'il interprète toujours, sans avoir besoin de subir l'autorité d'une discipline, d'une éducation première, organisée, réglementée », à l'inverse des méthodes rationnelles européennes qui tendraient à « émousser les saillies, les aspérités de chacun³⁵ ». L'aspect géométrique de ces enseignements est sévèrement jugé : « la géométrie usuelle dont on parle est entièrement à reprendre et à renouveler lorsqu'il s'agit d'en rendre l'étude utile et fructueuse aux élèves ou aux artistes³⁶ ». La « géométrie des savants » est opposée à celle « des simples, dont tous les jours les Orientaux font un usage inconscient, c'est vrai, mais éminemment utile » (fig. 1). À la critique des méthodes rationnelles s'ajoute celle de leurs ambitions d'éducation esthétique. Bourgoïn revient sur les différences profondes qui séparent les activités respectives de l'ouvrier et de

l'artiste pour nuancer l'idée souvent avancée d'une « unité du dessin », langue commune à l'art et à l'industrie. Il dénonce une conception esthétique par trop tributaire des beaux-arts, ce qui l'éloigne de la réalité des métiers : « N'accordons plus une confiance si complète à l'enseignement du dessin fait seulement pour les peintres, sachons honorer la pratique et rendons à l'ouvrier son outil plutôt que de lui mettre entre les mains le crayon du peintre³⁷. »

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

1. Jules Bourgoïn, Enfant dessinant.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.

Définir l'ornement comme objet d'étude

Sous le terme générique d'*ornements*, on entend désigner et considérer à part cette variété innombrable de dessins, de formes, de reliefs, d'enluminures, etc., que l'homme a répandu, et en profusion, tout à l'entour de lui, et qui témoignent si expressément de son pouvoir d'invention et de création³⁸.

- 12 La première partie de la *Théorie* esquisse un cadre pour l'étude des formes ornementales. Elle s'ouvre par la définition d'un territoire spécifique, distinct du grand art comme de la pure industrie. L'ornement n'est certes pas un impensé à la fin des années 1860. À l'étranger, et pour ne citer que les publications les plus marquantes, la *Grammar of Ornament* (1856, traduite en français en 1865) d'Owen Jones³⁹ ou encore les écrits de Gottfried Semper, du texte sur la détermination formelle de l'ornement

(traduit la même année, mais rien n'indique que Bourgoin en ait pris connaissance)⁴⁰ aux deux volumes de *Der Stil* (1860-1863), donnent la mesure de l'attention désormais portée aux arts mineurs. Dans le contexte français, les voix plurielles qui s'expriment sur les relations entre art et industrie, y compris au sein de l'Union centrale, ne peuvent se résumer aux approches utilitaristes dénoncées par Bourgoin. Les écrits de Viollet-le-Duc fournissent également des hypothèses intéressantes, qu'il s'agisse de revaloriser le rôle des artisans à partir de l'exemple médiéval ou de repenser les processus d'apprentissage en marge du cursus académique. Bourgoin s'efforce néanmoins de poser ses propres définitions. L'ornement au sens où il l'entend se situe au-delà de toute considération liée à l'utilité. Il n'est pas un accessoire que l'on viendrait apposer à un produit fonctionnel ; il se différencie également des beaux-arts en ce qu'il n'est ni intellectualisé ni médiatisé par le dessin. Il naît de l'effort par lequel l'artisan anonyme transfigure un objet prosaïque en un geste esthétique qui possède sa propre nature. Loin de l'idée d'une alliance des beaux-arts et de l'industrie, la *Théorie* cherche une voie adaptée à la spécificité de l'objet ornement.

- 13 Sous le terme de « formes ouvrées » sont regroupés les objets produits par l'homme « dans le cadre d'une industrie », entendue ici comme l'habileté à exercer une activité manuelle⁴¹. Ces formes ne sont pas déterminées par la destination utilitaire mais par trois autres aspects : le matériau (la « matière à ouvrir »), le procédé de façonnage (« le mode de manutention ») et enfin « ceux qui relèvent de l'art ». De ces définitions découle une première typologie classant les formes en cinq ensembles selon les procédés de façonnage : formes modelées, taillées, assemblées, superposées ou tissées. Il est tentant de rapprocher cette typologie des quatre catégories – céramique, textile, tectonique et maçonnerie – posées par Gottfried Semper dans *Der Stil*, également liées aux gestes techniques⁴².
- 14 En soulignant la dimension spécifiquement humaine de ces formes ouvrées, Bourgoin insiste sur leur caractère de pure invention, indépendamment de tout modèle naturel. Ce n'est qu'après avoir été « dénaturées⁴³ » que les impressions reçues de la nature pourraient nourrir l'œuvre de l'artisan. La distinction entre des formes issues de l'observation et celles « artificielles » de l'ornement avait été formulée par Félix Ravaisson qui, dans son rapport sur l'enseignement du dessin de 1853⁴⁴, soulignait la hiérarchie entre les deux catégories. Selon Ravaisson, les formes artificielles ne surpassent pas en difficultés celles des animaux, végétaux ou celle, jugée supérieure, de la figure humaine ; ce qui le conduisait à réserver l'étude des formes artificielles à l'école primaire et celle de la figure aux programmes de lycée. En inversant cette hiérarchie, Bourgoin valorise l'invention et se démarque des théories académiques qui placent l'imitation de la nature au sommet de l'idéal artistique.
- 15 La contestation d'une origine naturelle de l'ornement pourrait également répondre aux enseignements donnés à la Petite école de dessin par Viollet-le-Duc puis par Ruprich-Robert, qui font de la flore une source d'inspiration privilégiée pour le dessinateur. Les premiers cahiers de Bourgoin contiennent des études de plantes très proches de celles proposées par Ruprich-Robert dans son cours de composition d'ornement⁴⁵ (fig. 2. et 3). Le professeur recommandait de s'intéresser à la structure géométrique tout autant qu'au symbolisme introduit par le règne végétal, qui offre à l'ornemaniste « les ressources les plus fécondes⁴⁶ ». Délaissant les « douces émotions » évoquées par Ruprich-Robert pour centrer son attention sur les dispositions formelles, Bourgoin ironise sur les « délicats, tout alanguis d'un commerce amoureux avec la nature et les

herbes des champs, [qui] se proposent de révéler les mystères infinis de la structure d'un myosotis », en guise de consolation à l'ouvrier, ce « frère esclave de l'artisan d'autrefois⁴⁷ ». Il met encore en garde « contre ces rapprochements que l'on établit trop vite entre les créations de la nature et les œuvres de l'homme » et révoque le parallèle fallacieux, établi par Viollet-le-Duc dans la préface des *Arts arabes*, entre « l'aspect microscopique de certains tissus organiques de plantes ou d'animaux et les merveilleuses broderies de l'ornementation orientale⁴⁸ ». Ainsi, de la méthode prônée par Ruprich-Robert, Bourgoin néglige le registre symbolique et délaisse bientôt toute sensibilité pittoresque, pour ne retenir que la froide attitude classificatoire du botaniste, observant les types et les caractères formels. Si le monde végétal conserve une part notable dans ses carnets, c'est parce que sa propre morphologie s'inspire des modes d'analyse utilisés par les naturalistes, comme lorsqu'il étudie, par exemple, la « phytogénie » de Charles Fermond⁴⁹ (fig. 4).

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 4.

- 16 L'ornement serait donc de pure invention, une forme esthétique dénaturée, artificielle. Il s'agit d'en appréhender non pas les individus, variables à l'infini, mais le type, la « forme purement intelligible⁵⁰ ». Il faut alors laisser de côté le mode technique de décoration et les développements esthétiques particuliers, dépouiller la forme ouvrée de tous ses attributs sensibles et tangibles, pour en aborder la « généralité abstraite » : une forme « purement géométrique qui ne consiste plus qu'en des rapports de forme et de situation⁵¹ ». Autrement dit, abandonner délibérément l'étoffe souple et mouvante de l'ornement, sa part vivante et indisciplinée, pour en étudier l'essence abstraite : l'ordre et la forme.
- 17 L'ornement ainsi réduit à sa structure formelle trouve une parenté avec l'art non imitatif qu'est l'architecture. Dans le système général esquissé par Bourgoïn, les notions d'ordre et de forme sont complétées par un autre couple, le relief et la couleur. Ces termes permettent de distinguer les registres de l'ornement, de l'art décoratif et de l'art monumental. Le décoratif, selon Bourgoïn, fait primer le relief et la couleur, dans un « épanouissement luxuriant⁵² ». À l'inverse, dans l'ornement proprement dit comme dans l'art monumental, l'ordre et la forme dominent le relief et la couleur. L'ornement est une sorte d'équivalent de l'architecture à une autre échelle. Bourgoïn accorde ainsi à l'architecture une analogie avec l'ornement qu'il refuse aux autres arts du dessin et plus particulièrement à la peinture. Il accepte la subordination des arts et métiers à l'ordonnance supérieure d'un projet monumental. L'architecture représente le stade supérieur de l'ordre, manifestant « la faculté géniale de concevoir ou d'imaginer d'emblée dans l'espace⁵³ ». Le « sens monumental » est également assimilé au « sens philosophique » dans le domaine intellectuel : une faculté supérieure engendrant des œuvres exceptionnelles.

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

- 18 L'objet « ornement » ainsi posé, Bourgoïn envisage un domaine d'étude dont il cherche à préciser la place dans une organisation générale des savoirs. C'est ici que le détour par la philosophie cournotienne prend tout son sens. On ignore par quel biais l'appétit théorique du jeune artiste se dirige vers les œuvres pourtant complexes du philosophe, qu'il s'agisse d'épistémologie générale, comme l'*Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique* (1851) et le *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire* (1861), comme de théorie mathématique tel *De l'origine et des limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie* (1847) ou encore des réflexions sur la pédagogie rassemblées dans *Des institutions d'instruction publique en France* (1864). Choisir Antoine-Augustin Cournot comme tuteur intellectuel équivalait à emprunter une voie philosophique désertée par les théoriciens de l'art contemporains, en marge de l'idéalisme spiritualiste dominant à l'Académie comme des références positivistes d'une esthétique scientifique émergente, représentée notamment par Hippolyte Taine.
- 19 Jenny Boucard et Christophe Eckes⁵⁴ ont montré que les deux notions centrales que sont « l'ordre et la forme » proviennent des sciences mathématiques où elles désignent initialement les rapports de situation entre divers objets. Ces notions acquièrent chez Cournot une très grande généralité, puisqu'il les présente comme des catégories

supérieures de l'entendement, qui concernent tout ce qui se rapporte « aux idées-mères de classification et de combinaison⁵⁵ ». Efficientes dans les sciences qui décrivent l'organisation spatiale d'objets matériels, comme la botanique ou la cristallographie, elles dominent également les systèmes plus abstraits des sciences logiques et mathématiques⁵⁶. Au côté de ces deux domaines – c'est-à-dire au même niveau hiérarchique – Bourgoïn propose de créer un nouvel ensemble, celui des « sciences architectoniques » qui instruirait spécifiquement les connaissances relatives aux arts d'ornement⁵⁷.

- 20 Le livre ouvre une réflexion épistémologique dont le principal motif est la distinction entre d'une part, une géométrie constituée en discipline scientifique et scolaire, et d'autre part, un sens instinctif de la géométrie qui fonde le génie ornemental. Dès l'introduction des *Arts arabes*, les « principes élémentaires et fondamentaux » sur lesquels s'appuient les entrelacs sont décrits comme des données « purement instinctives et communes à tous les hommes [...] à travers lesquelles l'analyse ne pénètre pas⁵⁸ ». Cette géométrie obscure, non raisonnée, dite « esthétique », qui guide la main de l'artisan, aurait été concurrencée par la diffusion d'une géométrie « utile », érigée en une doctrine perfectionnée au service de l'industrie moderne.
- 21 La *Théorie de l'ornement* s'attarde plus longuement sur l'examen critique des différentes conceptions de la géométrie et conteste la pertinence, pour le domaine architectonique, des conventions habituellement utilisées par les universitaires et les pédagogues. Bourgoïn démontre aisément l'inadéquation de la géométrie analytique de Descartes, fondée sur l'algèbre et sur le système des coordonnées, pour aborder la réalité concrète de l'ornement. Quant à la critique qu'il adresse à la géométrie descriptive, elle témoigne d'une conscience aiguë du rôle qu'a effectivement joué cette discipline dans l'évolution des métiers, subordonnant peu à peu les activités manuelles à une construction scientifique issue du monde de l'ingénieur⁵⁹. L'œuvre de Gaspard Monge, souligne-t-il en suivant une critique suggérée par Cournot, « n'a rien fait de plus que d'agrandir la sphère de la spéculation mathématique, bien loin qu'elle ait contribué [...] à augmenter le dépôt des notions vraiment importantes et souveraines⁶⁰ ». Bourgoïn dénonce surtout l'illusion d'une « doctrine universelle » qui signe « l'intrusion du monde des mathématiques dans les arts⁶¹ » et qui, prétendant augmenter les compétences de l'artisan, en a au contraire anéanti les intuitions les plus sûres. Il vise plus spécifiquement ses dérivés pour l'école primaire, dénonçant un enseignement « gauche et maladroit⁶² » du dessin linéaire qui enserme, dès l'enfance, l'imagination créatrice dans un exposé euclidien appauvri.
- 22 À cette vulgarisation dogmatique est opposée l'intuition préscientifique des artisans qui « n'ont point attendu, pour créer et mettre au monde les œuvres de leur main, que la géométrie fut devenue une science parfaite et un modèle de raisonnements justes⁶³ ». Cournot désignait en effet la géométrie comme le meilleur exemple d'un domaine de connaissances fondé sur des « vérités d'intuition⁶⁴ ». Ce fonds d'intuition précéderait l'élaboration de tout système conventionnel. Assimiler la lourde logique mathématique de la géométrie scientifique s'avère un détour inutile s'il est possible de cultiver directement les « données psychologiques fondamentales⁶⁵ » en direction des métiers. L'autorité qu'exerce sur eux la science des ingénieurs est ainsi déconstruite.
- 23 L'hypothèse de Bourgoïn consiste alors à repartir des « intuitions primitives⁶⁶ » pour proposer un cadre théorique alternatif. Il entend restituer au monde des métiers les fondements initiaux d'une « géométrie pure », à partir de données sensibles

directement mobilisées par l'œil et la main dans le travail de façonnage. Navré d'écrire un livre encore « tout grisonné d'algèbre⁶⁷ » et tributaire de son éducation positiviste, Bourgoïn veut réduire en théorie une géométrie esthétique jusqu'alors intuitive. L'ambition, perçue comme paradoxale, est bien d'élaborer les fondements d'une nouvelle discipline, une science de l'architectonique capable d'encadrer conceptuellement les pratiques des arts d'ornement.

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

- 24 Les deux parties centrales du livre tentent l'exposé de ces données géométriques intuitives. Il s'agit de fournir des définitions plus subtiles que celles, simplistes, des manuels de dessin linéaire, pour égaler en complexité les ouvrages de géométrie mathématique ; formuler en somme le cadre d'une géométrie tout aussi exigeante, mais accommodée au domaine spécifique des formes ouvrées. La logique didactique va du simple au complexe et aborde successivement des structures qui procèdent de la ligne, de la surface, puis du volume. Les descriptions s'avèrent exploratoires et souvent laborieuses. L'effort de formulation concerne tant le vocabulaire que les définitions, délaissant celles conventionnellement mobilisées dans les ouvrages de géométrie pour des démonstrations mieux accordées aux métiers d'art, plus proches des évidences de la perception et des modalités concrètes de fabrication.
- 25 Ainsi, par exemple, si les configurations linéaires sont évoquées des plus simples – la droite – aux plus complexes – l'hélice conique –, l'analyse se recentre sur les trois cas les plus facilement identifiables : la droite, l'arc et la « recourbée ». Inutile, pour cette dernière, de désigner plus avant la nature de l'inflexion, parabole, ellipse ou autre, car la définition mathématique d'une courbe n'en garantit aucunement la valeur esthétique. « L'enroulement considéré comme forme, explique-t-il, est absolument indépendant de toutes espèces d'idées mathématiques⁶⁸ » : celui qui taille ou modèle n'a que faire de nuances conceptuelles imperceptibles à l'œil. Bourgoïn préfère se référer plus directement au « mouvement de la main qui dessine ou plus généralement qui façonne⁶⁹ » (fig. 5).

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 2.

- 26 Bourgoïn se distingue également de la géométrie analytique quand il décrit les configurations comme des totalités plutôt que comme la somme additionnelle d'éléments. On pourrait, en ce sens, voir ses tentatives comme une forme précoce de *Gestalttheorie*. Si les figures sont appréhendées à partir d'entités élémentaires – lignes, surfaces, volumes –, l'enjeu est de repérer les combinaisons aisément intelligibles. Ainsi les « conjugaisons » de lignes constituent-elles de nouvelles entités perceptibles. De même, l'inventaire des types de symétrie permet d'appréhender les motifs dans leur intégrité : « il faut se conformer au mode intuitif [...], quelle que soit l'acuité de l'esprit qui analyse ou dissèque, on est jamais autorisé à perdre de vue l'intuition première⁷⁰ ». Cette approche globale l'amène à reconnaître aux figures des « coordonnées harmoniques » ou intrinsèques, qui permettent notamment de les compartimenter sans altérer leur unité initiale. La volonté de repérer prioritairement, parmi la multitude des configurations possibles, celles qui sont immédiatement intelligibles différencie encore sa démarche d'une analyse mathématique.
- 27 L'invention terminologique se rapporte au souci de décrire des totalités remarquables. Loin de se limiter aux termes usuels de la géométrie (qu'il mobilise largement pour les polygones), Bourgoïn recourt au vocabulaire de l'ornementation architecturale (oves, palmettes, etc.) et textile (boucles, engrêlures, festons, frises, etc.). Il trouve des ressources du côté de l'héraldique (sautoir, motif écartelé, gironné, etc.) ou de la botanique (dispositions pennées, pédalées, palmées, etc.). Ce riche lexique, complété par de nombreux néologismes, s'appuie aussi sur les démonstrations visuelles (fig. 6).

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 2.

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

Si au lieu de rédiger laborieusement un livre nous avions la faculté de discourir devant un auditoire, nous appuierions nos explications de figures dessinées à la craie. La leçon finie, les figures disparaîtraient et seraient recueillies, sous une forme ou sous une autre, dans la mémoire ou dans les notes. C'est ainsi qu'il faut comprendre les figures de ce livre : leur fixité typographique n'entraîne pas nécessairement l'idée d'une importance inéluctable, et elles pourraient être en plus ou moins grand nombre et même sensiblement différentes de ce qu'elles sont⁷¹.

- 29 Ces figures schématiques montrent également sa capacité d'invention et d'extrapolation. Esquissées dans les carnets, elles s'inspirent des notations mathématiques, musicales, chimiques ou autres, résumant les dispositions à des systèmes de lettres, de points ou de réseaux⁷² (fig. 7).

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 5.

- 30 La répartition entre des schémas qui accompagnent au plus près le propos didactique et des planches soignées, détachées du texte et offertes à l'étude, caractérisait déjà *Les Arts arabes*, néanmoins la *Théorie* engage une nouvelle réflexion sur le statut de l'image. Si les planches hors-texte apparentent encore le livre aux recueils d'ornement, elles s'en distinguent d'abord par un format nettement plus modeste, accordé à la priorité donnée au texte, à l'inverse des *Arts arabes* où prévalait la force visuelle des chromolithographies.
- 31 La genèse des vingt-quatre planches hors-texte, qui rassemblent en tout trois cent trente motifs, est documentée par des études préalables⁷³ qui réorganisent des exemples collectés dans ses carnets depuis le début des années 1860. Deux séries préparatoires montrent l'agencement progressif des exemples ainsi que la recherche du rendu graphique le plus pertinent. La première comporte une vingtaine de planches et organise les références selon une disposition encore provisoire, incluant des modèles absents de l'ouvrage final. Les dix-neuf planches de la seconde série, de format plus grand, se rapprochent des versions publiées. Bourgoïn livre ainsi un matériel visuel d'une grande richesse, issue de l'enquête étendue qui a nourri le projet de l'ouvrage.
- 32 Cette collection de motifs participe d'un genre inédit dans le paysage contemporain des ouvrages d'ornement en ce qu'elle adopte une typologie formaliste. De ce point de vue, elle se distingue de la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones et de son équivalent français, *L'Ornement polychrome* d'Auguste Racinet, où les exemples sont d'abord groupés par familles géographiques et stylistiques. Bourgoïn abandonne aussi le classement par matériaux et par type d'éléments architecturaux retenu dans *Les Arts arabes*. Les planches de la *Théorie* rapprochent alors des objets très hétérogènes, tant par leur échelle, par les techniques (poteries, textiles, enluminures, pavements, ciselures, etc.) que par leur appartenance à des traditions stylistiques très diversifiées, de l'Égypte ancienne à Henri Labrousse, des mosaïques siciliennes à l'art décoratif chinois. L'intérêt n'est donc ni historique ni technique, même si la diversité des

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

- 33 Le refus de la séduction des images est une autre caractéristique qui sépare ces planches des somptueuses chromolithographies des *Arts arabes* et d'autres recueils contemporains. Ces dessins, explique l'auteur, sont « très abrégés » : « ceci n'est point un recueil d'images rassemblées pour le plaisir des yeux, mais bien un recueil de choses réunies pour la satisfaction de l'esprit⁷⁴ ». L'élimination de la couleur signe le retrait du décoratif et permet de concentrer l'attention sur les arrangements formels. Les motifs sont livrés au lecteur pour stimuler sa capacité à analyser ces différentes dispositions, elles appellent de sa part un véritable travail : identifier les motifs de base et leur mode de répétition, confronter et comparer les déclinaisons à partir d'un même motif, reconnaître des structures analogues. Les planches ouvrent vers l'invention et invitent à s'appropriier les modes d'engendrement (fig. 8 à 14). Certains motifs sont d'ailleurs des pures créations où l'auteur s'exerce à des « Variations » à titre démonstratif⁷⁵.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 2, 1.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

Un mauvais livre ?

- 34 Ainsi, la rédaction de la *Théorie de l'ornement* est motivée par une conscience aiguë des transformations qui affectent les métiers, face auxquelles la philosophie de l'art ou la science des ingénieurs s'avèrent insuffisantes. Dans un contexte où les livres d'ornement s'attachent à fournir des modèles et à délivrer des principes de composition, sa particularité tient à son ambition épistémologique, préliminaire à toute connaissance, à toute pratique et à toute pédagogie de l'ornement. Cette entreprise de fondation disciplinaire échoue pourtant à s'identifier comme telle, tant son auteur peine à séparer son engagement dans une quête de connaissance de son rejet des idéologies scientifiques et techniques de son temps.
- 35 En dépit des doutes exprimés quant à la légitimité d'une entreprise théorique appliquée à un objet qui doit ses qualités à son indisciplin, la *Théorie* peut bel et bien être caractérisée comme une tentative de fonder un domaine de savoir. Premièrement, Bourgoïn s'attaque à la déconstruction critique des discours et pratiques pédagogiques en place, deuxièmement, il s'efforce à définir son objet, documenté par un corpus patiemment constitué, troisièmement, il élabore des outils d'analyse. Interprétant la crise des arts décoratifs comme le symptôme d'une défaillance conceptuelle, il tente de construire un appareil théorique adapté à la spécificité des arts techniques.
- 36 Dans ses ouvrages suivants, Jules Bourgoïn présente la *Théorie de l'ornement* comme un mauvais livre. Les réorientations qu'il opère éclairent cette autocritique. Les vitupérations de l'auteur s'atténuent dans le contexte politique, institutionnel et

pédagogique de la Troisième République, supposé plus favorable. La *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880), puis les *Études architectoniques et graphiques* (1899-1901), assument plus franchement une entreprise de rationalisation disciplinaire qui se dirige, peu à peu, vers l'école et les ateliers, surmontant la nostalgie de l'artisanat exprimée dans l'ouvrage de 1873. De « l'ornement » comme objet d'étude à la « graphique » comme discipline scientifique et scolaire, le programme se clarifie et sa montée en généralité est perçue comme un véritable progrès intellectuel.

- 37 Si la *Théorie* est décrite *a posteriori* comme un projet « fort inconsideré », c'est peut-être parce qu'elle condense en un seul livre des ambitions que les projets éditoriaux suivants tenteront d'approfondir de manière séparée. Tout « grossier » qu'il est, l'essai sert de matrice pour les tentatives ultérieures. Sa première demande pour dispenser des « leçons sur la théorie de l'ornement » à l'École des beaux-arts, datée de 1873⁷⁶, s'appuie largement sur cette expérience. La trame des parties centrales de la *Théorie*, « définitions et matériaux analytiques » et « l'ordre et la disposition dans l'ornement et dans les formes », sera reprise et simplifiée dans la *Grammaire élémentaire de l'ornement*. La réflexion sur une science géométrique et la recherche d'une pédagogie alternative est poursuivie dans le premier volume des *Études architectoniques*. La combinatoire de la dernière partie « développements et applications » trouve son aboutissement dans *La Graphique*.
- 38 Certes, l'écriture des ouvrages suivants n'est guère plus aisément pénétrable, malgré l'engagement de l'auteur sur le terrain pédagogique. Les projets ultérieurs, publiés ou projetés, poursuivent l'interrogation sur les niveaux de discours et sur le rôle attribué aux images, ce que reflètent des intitulés variés : « grammaire », « précis », « études », « collection », « revue », etc. L'abstraction croissante, délaissant les effets pittoresques de la couleur et du relief au profit de simples diagrammes, transforme peu à peu le statut des figures, de la précision documentaire vers des gammes d'exercices pour la formation du génie inventif.

NOTES

1. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873.
2. Rémi LABRUSSE, « Une traversée du malheur occidental », in Rémi LABRUSSE (dir.), *Purs décors ? Arts de l'islam, regards du XIX^e siècle, collections des Arts décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris : les Arts décoratifs ; musée du Louvre éd., 2007, p. 32-53.
3. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. VI.
4. Voir Rémi LABRUSSE, « Science et barbarie : l'antipositivisme de Jules Bourgoïn », *supra*, p. 189-208.
5. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. IX.
6. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 1, Paris : Ch. Schmid, 1899, p. 26-28.
7. *ID.*, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 19-34.
8. « Par livraison de 50 planches en 8° Jésus accompagné de 8 pages de textes ». Jules Baudry, lettre à Jules Bourgoïn, 8 novembre 1869, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 2, 1.

9. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, op. cit. (note 6), t. 1, p. 26.
10. Jules MICHELET, *Le Peuple*, Paris : Paulin, 1846.
11. Stéphane LAURENT, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris : CTHS, 1999 ; Rossella FROISSART, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 13-48.
12. Joseph MILSAND, « Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre. M. John Ruskin », *Revue des Deux Mondes*, n° 28, 1^{er} juillet 1860, p. 184-213 ; *Id.*, « De l'influence littéraire dans les beaux-arts », *Revue des Deux Mondes*, n° 34, 15 août 1861, p. 870-915.
13. Jules BOURGOIN, manuscrit préparatoire à la *Théorie*, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 2, 2.
14. *Id.*, *Théorie...*, op. cit. (note 1), p. IV.
15. *Ibid.*, p. VI.
16. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 1), p. VII-VIII.
17. Marc SABOYA, *Presse et architecture au XIX^e siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris : Picard, 1991.
18. *L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, périodique fondé par Émile Reiber en 1861.
19. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 1), p. IV.
20. *Ibid.*, p. VI.
21. *Ibid.*, p. VIII.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. I.
24. *Ibid.*, p. IX.
25. *Ibid.*, p. I.
26. *Ibid.*, p. II.
27. *Ibid.*, p. III.
28. Michel ESPAGNE, « La Science du beau de Charles Lévêque », in Jacqueline LICHTENSTEIN, Carole MAIGNÉ et Arnaud PIERRE (dirs.), *Vers la science de l'art. L'Esthétique scientifique en France 1857-1937*, Paris : PUPS, 2013, p. 33-45.
29. Des extraits non référencés issus de Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris : Renouard, 1867, et de Jules ZIEGLER, *Études céramiques*, Paris : Paulin, 1850, appuient la dénonciation par Bourgoin des maximes métaphysiques.
30. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 1), p. II et p. 56.
31. Charles BLANC, « Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la Grammaire des arts du dessin. Introduction. Lois générales de l'ornement », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} avril 1870, p. 297-328.
32. Renaud D'ENFERT, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris : Belin, 2003 ; Alain BONNET, « L'Enseignement du dessin dans le système public d'enseignement au XIX^e siècle », in Dominique POULOT, Jean-Miguel PIRE et Alain BONNET (dirs.), *L'Éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e et XIX^e siècles*, Rennes : PUR, 2010, p. 263-284.
33. Eugène GUILLAUME, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliquée à l'industrie*, Paris : Union centrale, 1866.
34. Paris (France), bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, AAD D6/1 (Participants, liste de présence par séance) et D6/2 (compte rendu manuscrit des débats). Voir également la *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 10 octobre 1869, p. 1-2.
35. Paris (France), bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, AAD D6/2, compte rendu manuscrit, p. 29.
36. *Ibid.*, p. 37.

37. *Ibid.*
38. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 4.
39. Owen JONES, *Grammar of Ornament*, London : Day and Son, 1856, tr. fr. Londres : B. Quaritch, 1865.
40. Gottfried SEMPER, « De l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art. Esthétique. Cours de M. Semper », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, année 2, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n° 33, 15 juillet 1865, p. 539-542.
41. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 2.
42. Ces analogies entre Bourgoïn et Semper ont été relevées par Pierre BOURLIER, *Style, temps, architecture ou l'éternel retour de l'enjeu stylistique*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Saint-Denis, Université Paris 8, 2006.
43. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 4.
44. Félix RAVASSON, « Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique et des cultes » [décembre 1853], *Journal général de l'Instruction publique et des cultes*, vol. 23, n° 5, 18 janvier 1854, p. 33-49, notamment p. 48-49. Cette distinction est empruntée à Vincenzo Scamozzi.
45. Les carnets 2, 4 et 5 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9) peuvent être rapprochés des planches de Victor RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement*, Paris : Dunod, 1866-1876.
46. Victor RUPRICH-ROBERT, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 11, 1853, col. 387.
47. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 5.
48. *Ibid.*, p. 279.
49. Jules BOURGOIN, notes d'après Charles FERMOND, *Phytogénie, ou Théorie mécanique de la végétation*, Paris : G. Baillière, 1867. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 4.
50. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 6.
51. *Ibid.*, p. 6-7.
52. *Ibid.*, p. 34.
53. *Ibid.*
54. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn », *infra*, p. 281-298.
55. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, Paris : L. Hachette et C^{ie}, 1861, t. 1, p. 105.
56. *Ibid.*, chapitre « L'Ordre et la forme », notamment p. 1-12.
57. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 24.
58. *ID.*, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux*, Paris : V^{ve} A. Morel, [1868]-1873 p. V.
59. Yves DEFORGE, *Le Graphisme technique. Son histoire et son enseignement*, Paris : Champ Vallon, 1981 ; Joël SAKAROVITCH, *Épures d'architecture. De la coupe des pierres à la géométrie descriptive XVI^e-XIX^e siècles*, Bâle ; Boston ; Berlin : Birkhäuser, 1998.
60. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 182. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Des institutions d'instruction publique en France*, Paris : L. Hachette et C^{ie}, 1864, p. 569-570.
61. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 13.
62. *Ibid.*, p. 14. Voir aussi *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 58), p. 23.
63. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 16.
64. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 55), t. 1, p. 41.
65. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 11.
66. *Ibid.*, p. 7. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 55), t. 1, p. 27 et suiv.

67. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.*(note 1), p. 26.
68. *Ibid.*, p. 70.
69. *Ibid.*, p. 9.
70. *Ibid.*, p. 188.
71. *Ibid.*, p. XI.
72. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Carnet 18 (Arch. 67, 9, 18) et carnet 31 (Arch. 67, 10, 5).
73. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.
74. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 1), p. 11.
75. *Ibid.*, pl. 9.
76. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2), lettre de Bourgoin au ministre de l'Instruction publique, 13 mai 1873.
-

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^e siècle. Elle a notamment publié *La Géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* en 2010.

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'industrie¹, ainsi que par de nombreux projets de publications. Deux seuls verront le jour, les *Éléments de l'art arabe*² (1879) et la *Grammaire élémentaire de l'ornement*³ (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 philologue⁴ ». 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 siècle⁵. Souvent désignée comme emblématique, la *Grammaire* de Bourgoïn condense plusieurs des hypothèses qui guide l'emploi du terme chez ses prédécesseurs ou contemporains – Owen 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 jardin⁶.

- 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 planches⁷ (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'ornement⁸ » et arguait de l'antériorité de son enseignement, présenté dès 1850 dans la *Revue générale de l'architecture*⁹, 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 artistique¹⁰.

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

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

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 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 langage¹¹, 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^e 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 comparée¹². 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'anthropologie¹³.

Philologue-jardinier ou linguiste-botaniste

- 8 Cette linguistique naturaliste d'origine allemande est relativement minoritaire en France¹⁴, 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*¹⁵ 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 particulières¹⁶ » dérive des observations du philosophe.
- 9 La « comparaison avec la philologie et la linguistique¹⁷ » 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 populaires¹⁸. Bourgoin 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 fleurs¹⁹ ».

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

- 10 Bourgoin 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 idées²⁰ ? 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 langage²¹ offre un miroir intéressant à l'activité de Bourgoin 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*²².
- 12 Peut-être même n'est-il pas excessif de rapprocher la caractérisation des trois styles privilégiés par Bourgoin – 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 développement²³. 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 Bourgoin 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'images²⁴.

- 14 Ces catégories stylistiques ne se superposent pas exactement aux divisions anthropologiques des linguistes, d'ailleurs sujettes à débat, ni aux hiérarchies racialistes 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 congénitale²⁵ » 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 ensembles 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 définie²⁶.

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 général²⁷ » 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 Galland²⁸. 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 décoratifs²⁹.
- 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 mitigé³⁰. 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 désolé³¹ ». 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 sujet³².

- 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 Sauvageot³³, 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 Bourgoin* 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 instigateur³⁴. 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 Bourgoin 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 ?³⁵

- 21 Il est difficile d'évaluer la sincérité de ce revirement en faveur d'une discipline scolaire « salubre et vigilante³⁶ ». 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 ? Bourgoin 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 ?³⁷

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 1860³⁸. 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 pensée³⁹.

- 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 1881⁴⁰ », 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 1878⁴¹. 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.

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 ouvrees » 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'esprit⁴² » 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.

- 24 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

- 25 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. Bourgoïn 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. Bourgoïn, « L'alphabet graphique et la conjugaison », *Grammaire élémentaire de l'ornement*, 1880, p. 21.

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.

- 26 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 simples⁴³ ». 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'intuition⁴⁴ » éduquant l'œil et le geste par l'incorporation progressive de figures simples.
- 27 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 primaire⁴⁵ », 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 Pestalozzi⁴⁶. La *Grammaire* de Bourgoin, rédigée l'année de l'Exposition de 1878, est strictement contemporaine de ces réflexions.
- 28 Si la métaphore de l'alphabet nous invite déjà à rapprocher les démarches respectives de Reiber et de Bourgoin, 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 Bourgoin, 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*⁴⁷, 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 1877⁴⁸. Cet ouvrage « portatif » est mieux accordé à une utilisation pour l'école et l'atelier, à l'instar du petit format de la *Grammaire élémentaire* de Bourgoin (fig. 7 et 8).

7. É. Reiber, « Menuiserie arabe. Système quadrangulaire orthogonal », pl. 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.

- 29 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 primaire⁴⁹ », 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*⁵⁰, 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 jour⁵¹. 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 ».

- 30 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), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 3, 6.

- 33 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 conjugaison⁵² ». 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 contenues⁵³.

- 34 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.⁵⁴

- 35 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), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 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), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 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 (France), Archives nationales, AJ⁵² 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 (France), bibliothèque des Arts décoratifs, Archives, D5/21 et D5/26.
2. Jules BOURGOIN, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot et C^{ie}, 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, « Ethnicisation 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^e 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 BOURGOIN, *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, 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 BOURGOIN, *Les Éléments...*, op. cit. (note 2), p. 5-6.
11. Parmi les notes de Bourgoïn (médiathèque de Joigny, fonds Bourgoïn, 64.14 et Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 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^{er} 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^{ie}, 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* (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 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 (Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, 67, 1, 3).
20. Frédéric-Guillaume BERGMANN, *Résumé d'études d'ontologie générale et de linguistique générale*, 2^e 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 (Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 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 (France), Archives nationales, F²¹ 2284 (2) (13 mai 1873) et F¹⁷ 2941 (28 octobre 1875).
28. Henry HAVARD, *La peinture décorative au XIX^e 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 (Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840).
30. Lettre de Jules Bourgoïn à Eugène Guillaume, 10 mai 1878 (Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840 pièce 3386). Les brouillons sont conservés à Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 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 : INRP; Rouen : 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 CERNESSEON, *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^{ie}, 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 (France), 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 », Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 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^e siècle. Elle a notamment

publié *La Géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* en 2010.

La graphique, une science des figures pour l'école et l'atelier

Estelle Thibault

De l'ornement à la graphique : un changement de perspective

- 1 Dans les deux dernières décennies de sa vie, Jules Bourgoïn s'attèle à nouveau au chantier qu'avait ouvert la *Théorie de l'ornement*. Les interrogations exprimées dans cet ouvrage sont restées irrésolues : si le « fonds essentiel » des arts d'industrie relève d'une intuition préscientifique, avec quels outils peut-on espérer en aborder le contenu ? Quel domaine d'étude serait capable d'instruire l'invention ornementale de l'humanité, négligée par les doctrines classiques des beaux-arts et rétive à la géométrie de collège ? Comment réduire en enseignement une matière formelle si étrangère aux traditions de pensée académiques européennes ?
- 2 Il entrevoit désormais la solution dans un nouveau système qu'il appelle la graphique, par lequel ses recherches précédentes auraient enfin, après des années d'errements, trouvé leur aboutissement, condensées en un « petit corps de doctrine très simple et très précis ». Cette nouvelle discipline serait « aux figures ce que l'arithmétique usuelle est aux nombres¹ », ou encore ce que le solfège est à la musique. Basée sur un système de notation abstraite, elle permettrait de décrire l'ensemble des arrangements formels. Mais surtout, la graphique lui apparaît comme une solution à la question de l'enseignement. Elle pourrait constituer l'un des savoirs fondamentaux dispensés à l'école et serait le socle sur lequel refonder l'initiation au monde des formes. Convaincu de la pertinence de son système, Bourgoïn va jusqu'à demander au ministre de l'Instruction publique la réunion d'une commission devant laquelle il pourrait « exposer oralement et graphiquement ses théories² », et revendique une charge de cours dans une école normale d'instituteurs. Interprétée comme le signe de sa détresse financière, cette requête suscite le scepticisme de ses amis Xavier Charmes et Ambroise Baudry qui ont sans doute du mal à voir en ce solitaire inquiet un spécialiste de

l'enfance et lui suggèrent plutôt, étant donné ses compétences, de postuler à l'École des arts décoratifs.

- 3 Nonobstant l'incompréhension rencontrée, qu'il attribue à la précocité de sa découverte face à la lenteur des évolutions institutionnelles, Bourgoïn s'engage dans la rédaction des *Études architectoniques et graphiques*³, dans l'idée d'en transmettre la matière aux générations suivantes qu'il espère plus réceptives. Aux deux tomes publiés en 1899 et 1901 font suite en 1905 les trois fascicules de *La Graphique*⁴.
- 4 L'évolution des recherches de Bourgoïn, de la fin des années 1860 au seuil du xx^e siècle, est liée aux évolutions que connaît la pensée philosophique et scientifique sur les deux dernières décennies du siècle. Chercheur solitaire, Bourgoïn n'en est pas moins réceptif aux travaux les plus récents dans le domaine de la philosophie des sciences et des mathématiques, comme en témoignent ses notes de lecture⁵. Il est également sensible aux réflexions sur l'enseignement primaire et professionnel qui ont pris un nouveau tournant suite aux grandes lois scolaires des années 1880. C'est sur cette toile de fond que s'opère ce que Bourgoïn désigne comme une véritable transformation de son programme. Concentré trente ans plus tôt vers l'étude analytique de l'ornement, il assume désormais les enjeux pédagogiques entrevus dans la *Grammaire* et s'engage dans l'élaboration d'une matière scolaire. Le changement de perspective, de l'ornement comme objet d'étude à la graphique comme pédagogie heuristique, s'accompagne d'une transformation des usages présumés du livre et du statut accordé aux planches publiées. Des planches de références analysées dans la *Théorie de l'ornement* aux pages d'exercices de *La Graphique*, l'abstraction croissante des figures traduit la recherche de l'armature conceptuelle à partir de laquelle l'élève pourra se libérer définitivement de la copie, pour donner un nouvel essor aux métiers d'art.
- 5 Si les derniers ouvrages de Bourgoïn traitent de pédagogie, à qui s'adressent-ils exactement ? L'épigraphie des *Études architectoniques et graphiques* désigne un positionnement disciplinaire complexe, où le triptyque « Arts d'industrie – Architecture – Arts d'ornement » se cherche un territoire autonome entre les mathématiques et les beaux-arts. Les *Études architectoniques* se donnent des visées historique, théorique et technique et désignent des destinataires et des modes de transmission variés, de l'espace individualisé de « la famille », en passant par l'encadrement collectif de « l'école », jusqu'à « l'atelier ». Cette amplitude renvoie au caractère général de la graphique, tout en reflétant la situation d'une formation aux métiers d'art, entre enseignement et apprentissage, à la fois technique, professionnelle et artistique.
- 6 Plutôt adressé aux autorités, le premier tome des *Études architectoniques et graphiques* en assume la part proprement théorique. Le texte se compose d'un montage de longs extraits empruntés à divers intellectuels qui restituent au lecteur une sorte d'état des lieux sur la question. Tissés avec les commentaires de Bourgoïn, ils mettent en relief sa propre position. Plus directement adressé au « public studieux », le second tome en expose le contenu. L'analyse des planches et de leur mode d'emploi, complétée par l'examen des milliers d'études préparatoires, permet de pénétrer un système qui s'adresse aux premiers apprentissages de l'enfant avant d'ouvrir à de multiples interprétations dans les arts techniques.

Pour une nouvelle géométrie : « une invention comparable à celle de Descartes »

- 7 La simplicité de la graphique, basée sur la combinaison de trois types de traits, droite, arc et recourbée, contraste avec l'aridité de la première partie des *Études architectoniques*, entièrement consacrée à ses ancrages épistémologiques. Antoine Augustin Cournot, auquel le volume est dédié, conserve une place de choix parmi la mosaïque d'auteurs cités. Son tableau de la classification des savoirs sert à reformuler l'hypothèse d'une tierce partie jusqu'alors manquante pour aborder le territoire des arts d'industrie, qu'il s'agit d'extirper de la domination conjointe des sciences et des humanités classiques⁶. Ce chantier consiste, du côté des sciences, à déconstruire l'autorité de la géométrie descriptive sur les métiers et, du côté des humanités, à dégager l'ornement de sa soumission aux normes esthétiques académiques qui régissent les beaux-arts. Ces aspects convergent vers une profonde remise en question du dessin tel qu'il est enseigné aux enfants des classes populaires dans les années 1890.

- 8 Pour ce qui concerne les sciences, la critique de la géométrie des ingénieurs et de ses versions appauvries pour l'école – le dessin linéaire – avait déjà été amorcée dans la *Théorie de l'ornement*. Les *Études architectoniques* en reprennent les principaux arguments au fil d'une histoire élargie des doctrines géométriques. Depuis les éléments d'Euclide jusqu'au système des coordonnées algébriques de Descartes, Bourgoïn met en lumière l'emprise de la pensée mathématique sur le domaine et, consécutivement, l'absence d'une science géométrique ajustée à la spécificité des arts d'ornement. S'il trouve déjà chez Cournot une solide réfutation de la descriptive de Monge qui n'est qu'une « méthode, une technologie et non une science⁷ », incapable d'éduquer l'esprit, ses postures critiques rencontrent aussi l'actualité philosophique et scientifique. La géométrie « intuitive » qu'envisagent en 1894 les mathématiciens bergsoniens Édouard Le Roy et Georges Vincent⁸ lui confirme l'hypothèse qu'il défendait dès 1873, lorsqu'il cherchait à substituer aux systèmes trop intellectualisés de Descartes et de Monge une approche immédiate, en prise directe avec les processus cognitifs qui guident l'invention ornementale. Le même ordre de préoccupations motive son intérêt pour la « Géométrographie » élaborée autour de 1890 par le polytechnicien Émile Lemoine⁹, un projet d'optimisation des définitions géométriques pour les besoins de la construction d'épures à la règle et au compas. Lemoine propose en effet de substituer aux développements mathématisés des notions immédiatement liées aux tracés : abandonner, en somme, la géométrie spéculative aux mathématiciens pour en inventer une nouvelle, directement utile au dessinateur, ce que Bourgoïn aspire à réaliser en direction des métiers.

- 9 L'établissement de la graphique, « langue et science des figures », ne constitue rien de moins, selon son auteur, qu'un paradigme nouveau dans l'histoire de la géométrie, une découverte comparable aux éléments d'Euclide et à la géométrie analytique de Descartes. En repartant des intuitions premières qui précèdent toute notion géométrique, Bourgoïn imagine construire l'embranchement manquant de la discipline. Une partie emphatiquement dénommée « Prolégomènes à toute géométrie comme à toute graphique » tente d'en exposer les bases.

Une alternative au dessin pour sortir l'ornement de l'emprise des beaux-arts

- 10 Dégager l'ornement de l'emprise de l'esthétique académique n'est pas un chantier moins ambitieux. En utilisant le terme de graphique plutôt que celui de dessin, Émile Reiber avait déjà, en 1878, indiqué qu'il souhaitait éliminer des premiers apprentissages « le côté esthétique », écarter « l'art d'agrément » pour lui préférer « l'écriture des formes »¹⁰.
- 11 La critique de l'enseignement primaire du dessin prend une nouvelle ampleur dans les derniers ouvrages de Bourgoïn. S'il dénonçait globalement, dans la *Théorie de l'ornement*, un appareil pédagogique nocif au développement naturel d'un instinct formel ; si, à rebours, le vent réformateur de la Troisième République pouvait lui sembler constituer un terrain favorable à la réception de sa *Grammaire élémentaire*, jusqu'à en placer les premières pages sous l'autorité d'Eugène Guillaume, les derniers ouvrages se présentent comme une véritable alternative à ses doctrines. Le contexte est assez différent, puisque les théories prônées par Guillaume sont désormais concrétisées dans les programmes officiels. Rappelons que la réforme mise en place entre 1880 et 1882 propose une synthèse des méthodes de dessin linéaire, jusqu'alors destinées à l'école primaire, et de dessin de la figure, auparavant réservé au cursus secondaire. Si ces méthodes, placées sous l'égide de la géométrie, connaissent déjà des contestations, les années 1890 correspondent surtout à leur solidification et à leur diffusion¹¹.
- 12 La réflexion de Bourgoïn reste cependant à l'écart des cercles, congrès et revues spécialisées où enseignants et inspecteurs abordent la question du dessin. Leurs débats lui apparaissent, en dépit des nuances, d'une « imperturbable uniformité¹² », fidèles dans leurs grandes lignes à l'idéologie exprimée par Eugène Guillaume dans son article « Dessin » du *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* de Ferdinand Buisson¹³. L'exposé des doctrines pédagogiques de l'académicien constitue en effet une pièce centrale du dossier argumentaire des *Études architectoniques* et, tout en rendant hommage à ce « statuaire éminent, à la fois artiste et penseur, administrateur et moraliste, et, à tous ces titres, représentant le plus autorisé d'une tradition qui n'est pas sans gloire, la tradition académique¹⁴ », Bourgoïn exprime ses réserves vis-à-vis d'une œuvre pédagogique qui illustre à ses yeux la position dominante en Europe, qui consiste à réconcilier une approche scolastique et utilitaire de la géométrie et les doctrines classiques des beaux-arts. En ce sens, et bien que ces méthodes reflètent un engagement en faveur d'une éducation artistique diffusée dans toutes les couches de la société, « des ouvriers aux gens du monde » selon l'expression de Guillaume¹⁵, elles apparaissent doublement inadaptées à l'école primaire. D'une part, elles maintiennent les visées industrialistes d'un dessin géométral conçu comme préparation au métier d'ouvrier, sans explorer toutes les potentialités éducatives du maniement des formes. D'autre part et avec une certaine condescendance, tout en prétendant élever vers une culture esthétique, elles restreignent celle-ci à une conception du beau idéal indexé sur les modèles académiques. Si les critiques généralement adressées aux programmes officiels portent sur leur versant géométrique et rationnel, Bourgoïn insiste aussi sur l'inanité des prétentions esthétiques : « le résumé positif et dogmatique le plus complet d'une doctrine aujourd'hui singulièrement déchuée mais qui [...] prétend se survivre en devenant un instrument d'éducation¹⁶ ». Il est vrai que pour développer le goût

artistique des enfants, Guillaume privilégie des modèles canoniques de l'Antiquité et de la Renaissance, négligeant de fait des corpus que Bourgoin juge indéniablement plus pertinents, c'est-à-dire les traditions anonymes des arts d'industrie.

La question du dessin vue par la question du latin

¹³ Hors des congrès dédiés à l'enseignement du dessin, les auteurs que Bourgoin consulte appuient une analyse surplombante et radicalement critique. Ils permettent de repenser les finalités de l'apprentissage graphique : ainsi du botaniste Alphonse de Candolle¹⁷, qui prône l'observation et invite à chercher le mode de représentation le plus pertinent selon l'objet étudié ; ou des expériences pédagogiques émancipatrices de Léon Tolstoï, qui voit dans l'acquisition de l'aisance graphique un moyen de développer l'instinct d'indépendance¹⁸. Avec les théoriciens de l'éducation, la réflexion s'élargit jusqu'à questionner la place du cycle primaire dans un système d'instruction publique qui reste à améliorer. En tant que recteur de l'Académie de Dijon, Cournot avait livré en 1864 un ensemble de contributions sur les *Institutions d'instruction publique en France*¹⁹. D'autres intellectuels réformateurs de la pédagogie, tels Octave Gréard et Louis Liard²⁰, analysent les relations entre les différents secteurs de l'enseignement, primaire, secondaire, professionnel et supérieur. Le débat de fond concerne la séparation qui persiste entre deux cursus, l'un dit « primaire » destiné au peuple et l'autre dit « secondaire » pour les classes supérieures, héritage d'une division sociale antérieure à la Révolution et que la République échoue encore à effacer. Pour résorber ces différences, il apparaît insuffisant de déplacer vers l'école primaire, populaire et publique, des savoirs jusqu'alors réservés à l'élite sociale qui fréquente le secondaire. Bourgoin s'élève contre cette conception qui fait de l'école du peuple une réduction de l'enseignement classique destiné aux classes supérieures, « une approximation grossière et pour tout dire une vulgaire contrefaçon : exactement ce que la chromolithographie est à la peinture, [...] ce que la fanfare municipale est à la musique ; en un mot une imitation d'imitation²¹ ». Bourgoin n'a pas entièrement tort lorsqu'il décrit la doctrine d'Eugène Guillaume comme symptomatique d'un philanthropisme hautain qui masque les enjeux industrialistes du dessin géométral derrière une version appauvrie de l'esthétique académique, et qui transpose dans le primaire des modèles classiques dérivés du secondaire. Il prend position pour une approche plus résolument démocratique, concevant les cursus primaire et secondaire non comme deux voies séparées, l'un étant l'abrégé de l'autre, mais comme deux degrés successifs du dispositif éducatif. Dans un système véritablement unifié, il s'agirait alors de penser la spécificité d'un niveau primaire conçu comme un socle essentiel. C'est ainsi qu'Octave Gréard, notamment, pense le cycle élémentaire. Par ailleurs, il s'agirait d'y réconcilier les activités intellectuelles et manuelles, d'y revaloriser les connaissances techniques et pratiques.

¹⁴ Pour préciser son analyse de « la question du dessin²² », Bourgoin trouve ses arguments les plus fins du côté des débats contemporains sur l'enseignement du latin, confrontant différentes opinions. Dans son livre *La Question du latin* (1885)²³, le normalien Raoul Frary avait réfuté l'ensemble des arguments habituellement avancés en faveur de l'enseignement du latin, avant d'opérer une critique acerbe du système d'éducation de la Troisième République. Il déplorait l'incapacité à s'émanciper des traditions scolaires issues de l'Ancien Régime pour penser un enseignement véritablement démocratique.

Bourgoin le rejoint sur cet aspect. Le latin peut aisément être comparé à la culture des arts du dessin, ceux-ci fondant l'esthétique classique comme celui-là l'étude des belles-lettres. L'un comme l'autre relèvent d'un système d'éducation guidé par des idéaux académiques élitistes qu'il semble absurde de transférer dans un régime républicain, plus encore au niveau primaire.

- 15 Le latin offre néanmoins une métaphore plus positive par l'entremise d'auteurs plus modérés. Partisans du latin, le philosophe Joseph Milsand et le linguiste Michel Bréal espèrent régénérer l'apprentissage de la langue par les apports de la philologie comparée²⁴. Les réflexions sur un « enseignement purement grammatical » du latin viennent alors éclairer les enjeux d'un « enseignement purement technique et manuel du dessin », distingués de leurs versions classiques. Envisagé dans l'optique d'une réforme démocratique profonde, le latin ne doit plus être appréhendé comme le véhicule des valeurs littéraires académiques. Il pourrait devenir un instrument d'éducation grammaticale qui trouve sa place dans des études élémentaires pour tous. Un enseignement simultané du français et du latin permettrait de porter l'attention sur les racines étymologiques et sur les structures linguistiques communes afin de rendre l'enfant conscient des mécanismes de celles-ci. L'analogie est manifeste avec un enseignement initial de la graphique conçue comme une « grammaire élémentaire » recentrée sur les notions primordiales, dans la perspective d'une appropriation créative. Bréal insiste sur l'intérêt de travailler non seulement sur le latin classique des grands écrivains de l'Antiquité mais aussi sur les formes moins canoniques de la basse latinité, plus proche de l'ancien français, afin de mieux comprendre le cœur linguistique qui en a dérivé. Redécouvrant ainsi ses origines, le français contemporain pourrait s'y ressourcer et y puiser une nouvelle force. Le rôle et la nature des modèles est alors mis en question. Si l'assimilation des principes des beaux-arts par l'étude des chefs-d'œuvre peut éventuellement avoir sa validité dans les niveaux supérieurs, Bourgoin préfère, pour le niveau élémentaire, l'assimilation d'un fonds original, populaire, anonyme et toujours actif, comparable au noyau vivant de la langue.

Un solfège pour les arts d'industrie

- 16 La définition des spécificités d'une instruction élémentaire est au cœur des *Études architectoniques*. Réfutant la conception du primaire comme vulgarisation diminuée des niveaux secondaire et supérieur, Bourgoin y voit, à l'inverse, la source essentielle à laquelle puisent les développements ultérieurs. À cet effet, il mobilise un schéma à trois étages faisant correspondre le premier, qui correspond à l'instruction élémentaire, à l'intuition, le second, secondaire et classique, à la raison et le troisième, supérieur ou professionnel, à l'intelligence²⁵. Cette vision, tributaire de la psychologie évolutionniste, fait de l'enfance une phase dominée par le corps et par l'instinct, le lieu d'une éducation perceptive, affective, « physiologique et technologique²⁶ ». À ce stade, l'enjeu est de former les habitudes, d'entraîner les esprits et les gestes afin de les prédisposer aux acquisitions futures, d'exercer des mécanismes cognitifs en s'appuyant sur les données immédiates. Cournot invitait déjà à considérer les apprentissages initiaux comme le lieu où les intuitions se formalisent en un ensemble de conventions sur lesquelles se construisent les principaux domaines de connaissance et d'activité. Il s'agit alors d'apprendre à l'enfant les représentations codifiées propres à chaque

domaine, lettres, chiffres et autres, transcrivant le fonds d'intuition en des « signes d'institution²⁷ ».

- 17 Loin de n'être qu'une alternative aux pédagogies du dessin, la graphique s'insère ainsi dans un projet complet de refonte d'un enseignement primaire. Dans le système imaginé par Bourgoin, l'éducation initiale se recentre sur ses bases essentielles. Elle se limiterait, après l'acquisition des mécanismes de la lecture et de l'écriture – conjointement en français et en latin –, aux fondements de trois langages : arithmétique, graphique et solfège. La graphique trouve sa place naturelle au centre de ce triptyque, d'un côté elle partage avec l'arithmétique son ancrage mathématique, de l'autre elle s'articule à la dimension artistique que représente la musique. À l'âge de quinze ans au plus, le jeune en pleine possession de ces grammaires pourra faire son entrée au lycée ou à l'atelier selon la voie choisie, pour y aborder avec profit tous les applications proprement « secondaires » (dessin, littérature, mathématiques mais aussi histoire, sciences naturelles, etc.). La graphique constituerait ainsi la base élémentaire et syntaxique d'un ensemble de domaines d'application, orientés vers le dessin géométrique, les beaux-arts ou les arts d'industrie.
- 18 Après le premier volume des *Études architectoniques*, long préambule destiné à asseoir la discipline, le second expose à proprement parler la matière de la graphique. S'il se présente comme une série de « leçons », il s'agit moins d'un contenu magistral que d'un mode d'emploi pour guider et soutenir les apprentissages, à l'image des cahiers des maîtres que comportent les méthodes de dessin. Bourgoin résume, en ouverture, la philosophie générale et la démarche pédagogique avant d'aborder les outils : une simple feuille de papier et un crayon pour l'éducation conjointe de l'œil, de la main et de l'esprit, éventuellement quelques couleurs ; un tableau noir et des craies pour l'enseignement collectif. La règle graduée, le compas ou l'équerre, dans leurs versions les plus rudimentaires – bande de tailleur ou feuille pliée – ne sont pas envisagés comme des outils de précision mais comme des secours provisoires à une malhabileté initiale bientôt surpassée par l'élève. À l'utilisation d'instruments de géométrie trop « encombrants » est préférée une éducation graphique « empirique et à vue » où l'élève divise intuitivement un segment ou un angle. Le rapport direct entre « l'esprit qui conduit ou qui dicte et la main qui exécute et obéit »²⁸ est ainsi cultivé. Notons que cet apprentissage à main levée rejoint les approches intuitives prônées par les artistes Auguste Ottin ou Émile Reiber²⁹ (fig. 1, 2 et 3).

1. J. Bourgoïn, « Combinaisons linéaires », p. 53 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

2. A. Ottin, pl. 31 de la *Méthode élémentaire de dessin*, 1868.

3. É. Reiber, pl. 63-64 de *L'ABC des formes. Le dessin enseigné comme l'écriture*, 1883.

- 19 L'enjeu est l'incorporation, au sens propre, des mécanismes de la graphique, des gestes et des attitudes qui conditionnent le tracé, par une éducation qui concerne le sens visuel comme le sens musculaire. La minutie avec laquelle Bourgoïn décrit jusqu'à la « légère contracture des muscles digitaux³⁰ » ou la force à appliquer au trait traduit la volonté de dépasser rapidement les premiers automatismes pour gagner l'aisance ultérieure. L'extrême précision avec laquelle il entend encadrer les premiers essais de tracés contraste avec la liberté laissée, une fois les mécanismes intégrés, dans l'interprétation des figures elles-mêmes. L'apprentissage initial est assimilé à un entraînement aux opérations fondamentales : savoir « graphier » une droite, un arc, un enroulement tout en intégrant les qualités géométriques inhérentes à ses trois figures, avant de varier leurs positions puis d'envisager leurs combinaisons. Après un chapitre préliminaire qui donne la marche à suivre, la matière première de la graphique tient en trois chapitres qui redéveloppent, avec un systématisme inédit, les démonstrations esquissées dans la *Grammaire* sur la conjugaison des traits élémentaires.
- 20 Des schémas insérés dans le texte, équivalents de figures tracées au tableau, accompagnent l'exposé didactique. Plus que la figure comme résultat, c'est le geste qu'il s'agit de transmettre, au plus près de la nature géométrique de l'objet. Intégrer le procédé, c'est prendre conscience de l'alignement successif des fragments qui composent la droite, de l'équidistance des points qui forment le cercle par rapport à un centre. Bourgoïn désapprouve la copie des schémas et encourage le lecteur à les recomposer librement, pour lui-même et à main levée, à partir des indications du texte. Il exprime d'ailleurs tous ses regrets à l'égard de la précision trop apprêtée, à la règle et au compas, d'une illustration « toute livresque [...] imposée par les exigences marchandes de la librairie³¹ », à laquelle il aurait préféré la forme moins achevée de simples croquis comme ceux qui peuplent ses dossiers préparatoires, ou comme les figures à main levée, plus souples assimilables, qui illustreront *La Graphique* en 1905.

Du solfège à l'interprétation sur un mode technique

- 21 Au texte livrant la marche à suivre, Bourgoin adjoint un ensemble de cent quatre-vingt-dix-neuf planches partagées en deux séries, intitulées respectivement « Exercices et développements » et « Développements et applications ». Plus abstraites, les premières proposent un entraînement au maniement des traits élémentaires, droite, arc, recourbée. Elles forment à la logique intrinsèque des figures et de leurs modes de répétition, éveillant ainsi l'esprit combinatoire de l'élève. Ces exercices permettent de « se rompre la main, s'habituer à tracer des lignes courbes infiniment variées et les graphier le plus souplement³² » tout en assimilant les modalités de leur répétition dans des dispositions linéaires puis circulaires. Peu à peu, les figures sont laissées à l'interprétation. Dans les coulisses du livre, les croquis préparatoires laissent entrevoir les variations auxquelles est convié l'élève. Outre le systématisme des développements, épuisant toutes les combinaisons à partir d'un même thème, on y voit la recherche de modes de notation et d'accessoires efficaces, comme l'utilisation de la couleur qui permet de repérer le motif de base, ou encore le recours ponctuel à des canevas quadrillés, comme ceux, hexagonaux, que Bourgoin emprunte à la méthode de dessin d'Auguste Ottin (fig. 4). Les planches publiées sont plus hiératiques que les esquisses préparatoires à main levée, mais les figures y sont choisies pour leur caractère démonstratif. Un commentaire détaillé, détaché de l'illustration, en explicite la structure et les caractéristiques. Les « exercices » progressent peu à peu vers des formes concrètes, introduisant « quelque ingrédient de réalité par la transformation des figures abstraites de la théorie en vignettes, tissuteries, ornements³³ ». La deuxième série, « développements et applications », poursuit cette évolution et cultive l'inventivité de l'élève, convié à transposer les figures dans des domaines techniques variés.

4. J. Bourgoïn, Études sur papier à réseau hexagonal « Méthode Ottin ».

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 6, 6.

- 22 Les *Études architectoniques* avancent ainsi vers l'utilisation possible de cet alphabet dans les métiers d'art. Il n'est pas anodin que les premiers pas vers la réalité délaissent le tracé au crayon au profit des manipulations concrètes, creusant l'écart avec les arts du dessin. En substituant « au trait qui en écrit le schéma³⁴ » un élément linéaire concret, l'élève pénètre dans l'univers textile, tout en intégrant les possibilités nouvelles offertes selon qu'il s'agit de fils flexibles, éventuellement colorés, ou de listels pliés. Autant les variations des figures théoriques, exprimées par des notations au trait, font appel au sens logique et mathématique ; autant le maniement des formes concrètes relève de l'intelligence manuelle, de la dextérité et du sens esthétique (fig. 5, 6, 7 et 8).

5. J. Bourgoïn, *Variations sur un même schéma*, pl. 122, 123, 124, 126 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

6. J. Bourgoïn, *Variations sur un même schéma*, pl. 122, 123, 124, 126 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

7. J. Bourgoïn, *Variations sur un même schéma*, pl. 122, 123, 124, 126 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

8. J. Bourgoïn, *Variations sur un même schéma*, pl. 122, 123, 124, 126 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

- 23 Ces manipulations non dessinées font partie des stratégies par lesquelles la graphique primaire entend préparer à l'atelier. Par cet aspect, l'ouvrage de Bourgoin fait écho aux réflexions sur l'introduction à l'école primaire du travail manuel, au moment de son institutionnalisation dans les grandes lois des années 1880. Les promoteurs de ces pédagogies, Gustave Salicis au milieu des années 1880 ou René Leblanc au début des années 1890, soulignent non seulement leur rôle de préparation aux métiers, mais aussi leurs vertus éducatives, physiques, intellectuelles et morales, jusqu'à y entrevoir la voie d'une émancipation ouvrière³⁵ (fig. 9 et 10).

9. J. Bourgoin, pl. 161 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

10. P. Martin, p. 26-27 de *L'année préparatoire de travail manuel*, 1895.

- 24 Sans y faire explicitement référence, les « applications » de Bourgoin rejoignent ces préoccupations et « dépassent l'atmosphère de l'école³⁶ » pour se rapprocher de compétences développées à l'atelier, principalement dans l'univers textile. Le voisinage constant, au sein des planches, entre les notations théoriques et les ébauches sur un mode technique apprend à naviguer entre l'abstrait et le concret, à résumer des figures parfois complexes à leur diagramme essentiel et, inversement, à imaginer des développements à partir d'un canevas donné. L'enjeu de cette gymnastique n'est pas seulement de développer la virtuosité, mais aussi de stimuler l'agilité intellectuelle nécessaire aux allers et retours entre le solfège graphique et la mise en musique dans un domaine technique.

Figures textiles. La graphique à l'atelier

- 25 À partir de 1890, Bourgoin se focalise sur le domaine textile qu'il suppose plus particulièrement concerné par sa nouvelle discipline. Au sein des études sur l'ornement, l'intérêt que Bourgoin porte à l'univers des tissus invite au rapprochement avec le premier volume de *Der Stil*, que Gottfried Semper, en 1860, consacre aux arts textiles³⁷. L'angle d'approche est assez différent, puisque l'analyse archéologique et historique privilégiée par l'architecte allemand n'a que peu à voir avec l'inventaire formaliste développé par Bourgoin. Mais les deux auteurs partagent une définition très large des formes textiles, englobant des motifs qui peuvent s'incarner dans d'autres matériaux que ceux utilisés pour le travail du tissu. Pour Bourgoin, les figures textiles constituent d'abord une famille particulière dans l'univers des formes, caractérisée par des dispositions d'entrecroisement de trait. Ces configurations abstraites trouvent leurs manifestations concrètes les plus évidentes dans les productions apparentées au tissage,

lorsqu'un fil se substitue à l'entité géométrique de la ligne. Dès lors, l'univers textile apparaît comme un champ de développement particulièrement intéressant, en ce qu'il conjugue une combinatoire formelle réductible à son expression en diagrammes mathématiques, une culture technique ancrée dans des savoirs artisanaux et manufacturiers anciens, enfin de riches traditions ornementales embrassant, bien au-delà des étoffes proprement dites, tous les systèmes décoratifs à base de tresses, de croisillons ou d'entrelacs, quels qu'en soient les matériaux (fig. 11).

11. J. Bourgoïn, « Exercices et développements », esquisses pour les *Études architectoniques et graphiques*, t. 2, 1901.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 5, 8.

- 26 Les développements textiles des *Études architectoniques* trouvent des précédents en 1880, dans le chapitre « les nœuds et les tresses » de la *Grammaire élémentaire de l'ornement* où l'analyse des entrecroisements de traits ouvre vers « l'infinie variété des boucles, des nœuds, des rosettes, des tresses et des entrelacs de toute nature³⁸ ». Quand le reste de l'ouvrage reste cantonné à la présentation de formes abstraites, ce chapitre suggère la transposition des diagrammes vers leurs équivalents concrets : nœuds usuels, ciselures, passementeries et autres : « nous anticipons ici sur les applications de la grammaire ; mais c'est afin de bien montrer ce que les figures sèches et abstraites de la théorie recèlent de trésors pour qui sait les deviner³⁹ ». Dans les *Études architectoniques*, les « figures textiles » deviennent, au côté des « figures organiques » exemplifiées dans le monde végétal, une branche à part entière dans la typologie qui ordonne les dispositions des traits. Elles ouvrent vers des activités qui relèvent de la famille, de l'école ou de l'atelier, pour reprendre les termes inscrits en couverture. Les créations textiles bénéficient en effet d'une tradition de transmission féminine dans le cercle familial mais aussi à l'école primaire, où les travaux manuels – d'aiguilles – à

destination des filles, apparaissent dans les programmes plus tôt que ceux adressés aux garçons⁴⁰. Dans l'enseignement professionnel s'élaborent également des réductions didactiques remarquables, notamment le cours théorique et pratique de tissage ouvert par Édouard Gand en 1864 pour la Société industrielle d'Amiens. Saluée à l'Exposition universelle de 1867, cette tentative se caractérise par une approche immédiate de la pratique du tissage, introduisant progressivement, à partir de l'expérience, les informations et notions conceptuelles au moment où elles s'avèrent nécessaires, plutôt que de différer l'exercice concret après un exposé théorique souvent rébarbatif pour le jeune⁴¹ (fig. 12).

12. É. Gand, pl. XXII du t. 1 du *Cours de tissage en soixante-quinze leçons*, 3^e éd., 1886.

- 27 Bourgoin tente une première fois, en février 1893, de démontrer la pertinence de la graphique pour la création textile. Alors que les *Études architectoniques* sont en cours de rédaction, invité par la Direction des beaux-arts à donner deux conférences à l'École nationale des arts industriels de Roubaix, il choisit de dissenter sur les « Éléments de la technique du dessin considéré dans nos applications aux industries du tissu⁴² ». Ces interventions sont-elles le signe d'une conversion tardive de Bourgoin à la cause des arts industriels, ou sont-elles seulement un moyen de subvenir à ses besoins à un moment où sa situation financière s'aggrave ? C'est en effet en avouant « un dénuement extrême » qu'il sollicite en vain, en 1904, l'aide d'Édouard Aynard, député du Rhône engagé dans la promotion des arts industriels, pour énoncer sa doctrine en une série de conférences : « La graphique et ses applications aux arts et aux industries textiles ». Il imagine faire, sous les auspices de la chambre de commerce de Lyon, un exposé au tableau pour un vaste public rassemblant instituteurs et institutrices mais aussi « chefs d'industrie et dessinateurs de fabrique⁴³ ».

- 28 Aux quelques « figures textiles élémentaires⁴⁴ » présentées dans la partie « exercices » des *Études architectoniques* répondent la quasi-totalité des planches d'« applications », presque entièrement dédiées à des exemples d'entrecroisements. Elles montrent comment de très simples diagrammes peuvent être interprétés sur différents modes, maille, dentelle, broderie, passementerie, tissage, ou encore traduits en motifs ornementaux transposés à d'autres matériaux et techniques, ciselure, peinture ou autres. Afin de démontrer l'ampleur du domaine, Bourgoin juxtapose aux canevas schématiques quelques références choisies dans un vaste panel allant des manuscrits irlandais aux ornements persans, en passant par des patrons de broderie produits pour les industries de soierie lyonnaises du xvi^e siècle (fig. 13).

13. J. Bourgoin, « Figures textiles », pl. 195 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

- 29 Bien au-delà des éléments publiés, les archives de Bourgoin témoignent d'une enquête approfondie sur les différents segments de l'univers textile. Il inventorie les différents types de « liens et brêlages⁴⁵ », ordonnés du simple au complexe, il étudie la passementerie asiatique, tout en s'essayant lui-même, avec deux traits de couleurs différentes, à esquisser des motifs d'entrecroisement. Il consulte également un ensemble d'ouvrages relatifs aux métiers du tissage, encyclopédies anciennes ou manuels plus récents, comme le *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus* de Pierre Falcot (1844-45)⁴⁶. Ces traités offrent une iconographie qui n'a pas manqué d'intéresser Bourgoin, en ce qu'elle illustre l'antériorité de figurations abstraites au service d'un métier, un solfège graphique en somme, très proche de ses préoccupations. Ainsi notamment du *Cours de tissage* d'Édouard Gand dont les planches démontrent l'efficacité des schématisations liées à la fabrication mécanisée. Bourgoin confronte ses propres notations aux conventions utilisées dans l'industrie et recherche

les procédés les plus efficaces, par exemple en représentant non plus les fils, mais les entrecroisements et les plis.

- 30 Dans ses carnets de notes, l'étude des brefs d'armure des satins ouvre vers des combinaisons d'échiquiers qui s'affranchissent de la référence textile. On peut alors présumer que l'attention qu'il porte aux atlas d'armures de Pierre Falcot ou aux méthodes de construction des satins d'Édouard Gand est tout autant stimulée par la volonté de servir les créations techniques que par les défis mathématiques qu'ils suggèrent⁴⁷.

Une virtuosité combinatoire : « Le côté magique et ensorcelant des figures »

- 31 Les trois fascicules de *La Graphique* poursuivent cette initiation à la science des figures. Ce dernier ouvrage minore le texte pour privilégier la lecture visuelle. Les figures y atteignent un degré d'abstraction qui représente à plusieurs titres l'aboutissement de la quête de Bourgoïn. Tout d'abord, leur écriture à main levée répond mieux au statut qu'il leur assigne, celui de gammes à pratiquer. Ensuite, la mise en page explicite les procédés combinatoires, étudiés de façon exhaustive. Les commentaires qui accompagnent les planches se résument à la taxinomie des figures, des modes de répétition, à leur dénombrement et leur classification méthodique. Ainsi le texte et l'illustration se cantonnent à la description et acquièrent une sécheresse et un systématisme sans précédent (fig. 14, 15 et 16).

14. J. Bourgoïn, pl. 1 (trait), 3 (arc) et 13 (recourbée) du t. 1 de *La Graphique*, 1905.

15. J. Bourgoïn, pl. 1 (trait), 3 (arc) et 13 (recourbée) du t. 1 de *La Graphique*, 1905.

16. J. Bourgoïn, pl. 1 (trait), 3 (arc) et 13 (recourbée) du t. 1 de *La Graphique*, 1905.

- 32 Le « répertoire complet » des arrangements imaginables à partir des traits élémentaires – ligne, arc et recourbée –, est ainsi parcouru dans le premier fascicule, déclinant, sur

un canevas quadrillé, tous les modes de symétrie, de répétition et d'alternance. Le deuxième, consacré aux « figures d'échiquiers », est sans conteste le plus impressionnant. Devant le nombre exponentiel des arrangements possibles, Bourgoin s'avoue pris de vertige⁴⁸, troublé par la perspective d'une combinatoire mécanique et infinie. La *Théorie de l'ornement* formulait déjà une mise en garde face à l'« infirmité si commune chez les mathématiciens, qui les incite à poursuivre les difficultés pour le plaisir de les vaincre, à les classer, à les subordonner, à les formuler, de crainte d'en négliger aucune ou d'en perdre le souvenir⁴⁹ ». S'adressant à lui-même, Bourgoin dénonçait cette « propension si entraînante [qui] éloigne singulièrement, et à perte de vue, de ce juste équilibre de l'intellect qu'il est si nécessaire de ménager pour voir sainement et largement le monde qui nous entoure et y faire, notre vie durant, œuvre qui vaille⁵⁰ ». Loin de ces recommandations prudentes, les soixante-deux planches d'échiquiers qui composent le deuxième fascicule ne sont que la partie émergée de l'iceberg que représente la masse des feuillets préparatoires. Ces petites études sur papier quadrillé recensent toutes les possibilités de permutations de cases noires et blanches, dans des damiers de partitions en nombre croissant. Plus que les planches publiées, ces esquisses révèlent sa méthode de travail, l'exploration systématique des combinaisons précédant leur classification ordonnée (fig. 17, 18, 19 et 20).

17. J. Bourgoin, Figures d'échiquier à 16 cases.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 8, 6.

18. J. Bourgoïn, Figures d'échiquier à 16 cases.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 8, 6.

20. J. Bourgoïn, Figures d'échiquier à 16 cases.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 8, 6.

- 33 Le processus peut être décrit à partir d'une série très démonstrative consacrée à des échiquiers à seize cases, dont les quatre du noyau central sont laissées blanches. Le jeu porte alors sur les douze cases du circuit périphérique. Bourgoïn représente l'intégralité des variations, tout en décomptant les possibilités en augmentant progressivement le nombre de cases noires. S'il cède indéniablement à l'emprise ensorcelante de la mathématique combinatoire, sa démarche vise néanmoins, au-delà du simple dénombrement des figures, à les dénommer, à identifier des configurations singulières et à en proposer une typologie. La couleur, absente du recueil publié, permet d'identifier des parentés. Ainsi, des traits rouges codifient les formes de symétrie des dispositions dites « paires », « écartelées », « gironnées » ou « diagonales ». Les figures vertes et bleues portant les mêmes numéros forment des binômes complémentaires en positif et négatif ; la couleur jaune signale les figures qui sont leur propre complémentaire ou « contreparties sur elles-mêmes⁵¹ ».

La trame de l'invention. Abstraire, transposer, composer

- 34 Après cette incursion dans le monde prodigieux des figures, le troisième fascicule de *La Graphique* tend à ramener le lecteur à la perspective qui légitime de telles explorations, à savoir les applications aux arts techniques. Dans un ensemble qui reste caractérisé par son minimalisme visuel, quelques planches reviennent sur les « interprétations textiles » que suggèrent divers schémas de « nappes ». D'autres reprennent les pavages du *Mémoire sur les combinaisons* (1704) du père Sébastien Truchet et évoquent des

compositions de carrelages. Si fascinants soient-ils, les échiquiers et autres diagrammes ne valent pas en eux-mêmes mais bien comme support de l'invention :

Combien est féconde cette théorie nouvelle et quelles ressources elle peut offrir au lecteur qui, nourri des choses de son métier, y trouvera l'occasion de les employer à composer, à inventer des dispositions toujours nouvelles ou renouvelées et, dans tous les cas, infiniment variées et qui n'empruntent rien ou presque rien à l'expérience, c'est-à-dire à l'imitation, au décalque ou à la copie de compositions préexistantes⁵².

- 35 La graphique suggère également une relation renouvelée aux patrimoines ornementaux de l'humanité. Pour faire suite aux trois fascicules publiés, Bourgoïn espérait redéployer l'entreprise encyclopédiste esquissée pendant les décennies précédentes, recensant désormais ces matériaux au prisme des notions élaborées dans les *Études architectoniques*. Les essais de sommaire relatifs à ce projet, derrière des intitulés mouvants – revue, bibliothèque, cahiers, collection, encyclopédie – évoquent en effet trois volumes de « leçons de graphique théorique et pratique », complétés par une « série indéfinie ». Elle serait alimentée par ses dessins inédits, par exemple ceux qui détaillent « les tombeaux des Califes et la Koubbé arabe » ainsi que par ses passions récurrentes : « 1. La science des armoiries et l'architectonique du blason, 2. Les nœuds, tresses et passementeries chinoises et japonaises, 3. Les grecques chez tous les peuples⁵³ ».
- 36 La graphique, dans son ensemble, doit être comprise comme une invitation à la pratique des arts d'ornement. L'analyse formaliste permet d'absorber les matériaux artistiques les plus variés, tout en se prémunissant de l'imitation historiciste. De l'inventaire des ressources visuelles à l'élaboration d'un solfège pour la composition, le penchant de Bourgoïn pour l'abstraction rappelle, tout en l'amplifiant, la tentative théorique et pédagogique à laquelle Émile Reiber s'était livré pendant la décennie précédente. La collecte des matériaux décoratifs rassemblés dans *L'Art pour tous* ou dans les carnets de Bourgoïn, conjuguée à l'entreprise analytique qui guide leurs propositions pour l'école, est sous-tendue par une hypothèse voisine, celle de refonder l'invention ornementale sur la « décomposition des formes d'art connues⁵⁴ », réduits à un vocabulaire abstrait librement interprétable. L'alphabet graphique et sa grammaire combinatoire apparaît comme une alternative au dessin des peintres, pour émanciper les arts d'industrie des préjugés esthétiques qui les subordonnent les beaux-arts. La graphique constitue aussi une réponse à l'industrialisation en ce qu'elle permet de dépasser la nostalgie pour le monde perdu de l'artisanat telle que l'exprimait la *Théorie de l'ornement*. Initié à la science des formes dès son plus jeune âge, l'élève ou l'apprenti y trouve en effet les outils pour, au-delà de la condition de simple exécutant, réinventer l'ornement dans toute sa dimension créative.

Annexe

- 37 **Jules Bourgoïn, brouillon de lettre au ministre de l'Instruction publique, 3 novembre 1891.**
 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F¹⁷ 3249. Autres versions : Paris, Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3.
- 38 Il y a vingt-cinq ans, à mon retour d'Égypte, je publiai mon premier livre *Les Arts arabes*. Depuis, chargé d'abord d'une mission à Damas puis plus tard attaché à l'École française

du Caire, je fis paraître successivement *Les Éléments de l'art arabe* et le *Précis de l'art arabe* que je viens de terminer.

- 39 Je suis bien loin d'avoir épuisé dans ces trois ouvrages les nombreux matériaux que je possède encore, pourtant tels qu'ils sont ils témoignent suffisamment, je pense, que leur auteur a débrouillé complètement le problème de l'art arabe et que, étant donné la singulière originalité de cet art, il avait désormais en sa possession un puissant réactif qui lui a permis d'analyser les autres arts et de se rendre compte par le menu des caractères différentiels qui distinguent si profondément par exemple l'art grec de l'art japonais et tous les deux de l'art arabe.
- 40 D'autre part je savais assez bien les mathématiques dont j'ai toujours eu le goût. J'avais aussi par grâce une faculté à dessiner aussi bien l'architecture que l'ornement et la figure. J'avais en un mot comme l'a dit gracieusement M. Georges Perrot « un crayon souple et fin ». Dans ces conditions étant donné mon dépaysement total par le contact en son propre milieu avec un art si différent du nôtre et même de tous les autres, étant donné aussi mon aptitude fondamentale à la curiosité insatiable pour les choses de l'esprit je cédaï dorénavant à une vocation irrésistible et, devenu impropre à autre chose, j'abandonnai toute occupation professionnelle pour me livrer entièrement à mon penchant.
- 41 Après la publication de mon premier livre, je m'avisai donc qu'il pouvait y avoir dans le vaste domaine des arts d'industrie, de l'architecture et des arts d'ornement, un objet d'études parfaitement distinct de celui qu'embrasse la doctrine classique des beaux arts et des belles-lettres et que, les méthodes du moderne esprit scientifique s'y pouvaient appliquer comme elle se sont appliquées en effet et avec tant de succès à l'étude des sciences naturelles ou des sciences historiques.
- 42 En conséquence, je rédigeai, il y a plus de vingt ans, un premier essai qui fut publié sous le titre de *Théorie de l'ornement*. Dix ans après j'obtins d'ouvrir à l'École des beaux-arts un cours libre d'Histoire et de Théorie de l'Ornement. Je fis alors obscurément et dans des conditions tout à fait ingrates environ quarante leçons dont je publiai le résultat sous le titre de *Grammaire élémentaire de l'Ornement*. Ces leçons furent interrompues et le livre publié en hâte : je retournais alors en Égypte.
- 43 Dix ans après, c'est-à-dire aujourd'hui, en même temps que j'arrive au seuil de la vieillesse, j'ai révisé l'ordre d'idée dans lequel j'étais comme fourvoyé et le ramenant à ce que j'en puis porter désormais, je suis arrivé à en condenser l'essentiel dans un petit corps de doctrine très simple et très précis et que je puis qualifier d'un seul mot : La Graphique qui est aux figures de toutes sortes ce que l'arithmétique usuelle est aux nombres.
- 44 Mon invention (toute proportion gardée entre mon obscur personnage et un si grand homme) est entièrement comparable à celle de Descartes. Voici en effet brièvement résumée l'histoire de la géométrie :
- 1° L'idée de la ligne droite, la plus simple de toutes les lignes est le point de départ de toute spéculation géométrique. De l'établissement des théorèmes de Thalès et de Pythagore date la géométrie proprement dite ou la géométrie d'Euclide.
 - 2° L'invention de Descartes ou l'établissement de la géométrie analytique qui a changé la face des mathématiques a pour fondement essentiel la mise en équation de la ligne droite.
 - 3° L'invention de Monge et de son école ou la géométrie descriptive, dont les

applications à la perspective et à l'art du trait sont devenues l'objet d'un enseignement régulier, a pour fondement essentiel la mise en projection de la ligne droite.

- 45 Mon invention à moi, ou l'établissement de la Graphique a pour fondement essentiel la mise en attitude de la droite, la plus simple de toutes les figures. Après quoi remontant en sens inverse c'est-à-dire logiquement la route que j'ai parcourue avec un labeur si tenace et qui consistait en l'étude analytique des productions de l'art en général, c'est-à-dire d'un monde gros de réalités et rempli de formes et d'ornements esthétiques, de méthodes et de procédés techniques, je suis arrivé à constituer ce que j'appelle la Graphique, c'est-à-dire encore un enseignement articulé, alphabétique et syntactique, dans lequel partant du trait fondamental ou de la droite et de ses différentes attitudes, j'arrive à construire synthétiquement tous les thèmes de formes ou de figurations, en un mot les figures qui sont au fond des arts d'industrie, de l'architecture et des arts d'ornement.
- 46 Remontant aux intuitions premières je prends position entre deux mondes parfaitement distincts et ayant chacun leur constitution propre : les sciences mathématiques d'une part et les beaux-arts de l'autre, qui sont l'analogue de ce qu'on appelle en droit historique le domaine éminent. Je m'en tiens au domaine utile d'où tout vient et tout procède. J'ai en vue le monde si divers et si nombreux des artisans dont le vaste domaine s'étend, du moins chez nous, entre ces frontières extrêmes, le Conservatoire des arts et métiers et l'École des beaux-arts.
- 47 Je voudrais donc et c'est là dessus que j'ai l'honneur, M. le Ministre, de solliciter votre haut et bienveillant appui, pour introduire dans l'enseignement primaire le bienfait (à moins que je ne me trompe du tout au tout) de ce nouvel instrument, la Graphique.
- 48 Permettez-moi Monsieur le Ministre de citer à ce propos ce que dit le philosophe Cournot dans son livre *Des Institutions d'instruction publique* :
- On s'accorde à regarder comme faisant le fond de l'instruction primaire : la lecture, l'écriture et les premiers éléments de calcul. Or, il n'y a pas fallu moins que tous les progrès de la civilisation pour que l'on put concevoir l'idée d'initier tous les hommes sans exception ou sauf de rares exceptions à ces connaissances qui sont le préliminaire indispensable de tous les travaux intellectuels, et qui ont aussi en elles-mêmes une utilité des plus évidentes puisqu'elles dotent l'homme d'une sorte de faculté artificielle qui vient s'ajouter et comme s'incorporer à la faculté native du langage. Là où il n'y a pas d'écriture alphabétique les individus peuvent faire plus ou moins de progrès dans la connaissance des caractères, mais le peuple ne peut pas, à la rigueur, apprendre à lire, et le champ de l'instruction primaire ne saurait être rigoureusement défini.
- 49 Si l'on veut que l'instruction primaire s'adresse à toutes les classes de la population, il faut en outre que cette instruction, par la précision de son but, se prête à une sorte de transmission mécanique qui permette à un maître unique, souvent très peu instruit lui-même, de diriger d'une manière utile l'enseignement d'un grand nombre d'élèves confiés à ses soins.
- 50 Le chant, le dessin linéaire réduit à ses éléments pourraient aussi faire partie de l'instruction primaire, tandis que les arts de la musique et du dessin d'imitation rentrent dans l'instruction secondaire.
- 51 Donc à mon avis jusqu'à présent solitaire et taciturne, il y a lieu d'introduire dans l'enseignement primaire, conjointement aux enseignements de la lecture et de l'écriture, puis de l'arithmétique et du solfège, l'enseignement de la graphique.

- 52 Toutes les figures construites au tableau par le maître et simultanément par l'élève sur un papier, constituent une acquisition fondamentale sur laquelle et dans les degrés divers les degrés supérieurs de l'enseignement viennent se greffer :
- 1° et moyennant l'intervention de l'esprit géométrique le Trait ou la graphique de précision ;
 - 2° et moyennant l'intervention de la discipline esthétique le Dessin ou la graphique d'imitation ;
 - 3° enfin et comme application fondamentale parce qu'elle de dérivation immédiate, l'Ornement. Mais l'ornement non plus transcrit par les procédés mécaniques de la graphique de précision, non plus copiés par les procédés empirique du dessin ou de la graphique d'imitation, mais l'ornement compris et construit de toute pièce et conformément à l'esprit d'invention et de création qui anime chacun des styles et fait les choses vivantes.
- 53 Un tel enseignement vraiment primaire et exerçant simultanément l'esprit, l'œil et la main mérite attention, je pense. Or j'en apporte incontestablement la matière toute brute peut-être, mais riche dans sa diversité. J'en fournis aussi la théorie, toutes réserves faites sur son adoption ou sa révision, qu'il s'agit maintenant de faire passer dans la pratique en lui donnant une forme qui réponde aux nécessités pédagogiques. Or je n'ai là dessus ni expérience, ni compétence spéciale et le concours de personnes engagées par état dans l'instruction publique devient absolument indispensable.
- 54 En résumé, j'ai l'honneur de vous prier, M. le Ministre, de vouloir bien constituer une commission devant laquelle je serais appelé à exposer oralement et graphiquement ma théorie et à répondre du mieux qu'il me sera possible aux observations et objections qui me seraient opposées.
- 55 Cette épreuve accomplie, et le résultat m'en étant favorable comme je l'espère, je pourrais être appelé à faire un cours suivi dans une école normale d'instituteurs, par exemple, et aussi dans un établissement de jeunes filles. Sur ce dernier point, l'expérience serait particulièrement intéressante : l'enseignement de la graphique y pourrait être accompagné de sa suite naturelle : l'histoire et la théorie de l'ornement. Il s'ensuivrait pour les jeunes filles, outre le profit par les voies de l'enseignement, un profit non moindre par l'accès qui leur serait ainsi préparé aux diverses occupations civiles qui relèvent des arts d'ornement.

NOTES

1. Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, F¹⁷ 3249, Brouillon de lettre de Jules Bourgoïn au ministre de l'Instruction publique, 3 novembre 1891. D'autres brouillons sont également conservés : Paris (France), Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3.
2. *Ibid.*
3. Jules BOURGOÏN, *Études architectoniques et graphiques*, Paris : Ch. Schmid, 1899-1901, 2 vol.
4. *Id.*, *La Graphique*, Paris : Ch. Delagrave, 1905, 3 vol.

5. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn : cristaux, polygones et polyèdres », *infra*, p. 299-318.
6. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn », *infra*, p. 281-298, fig. 2.
7. Antoine-Augustin COURNOT, « séance publique de rentrée des facultés de Dijon » [1861], *Des institutions d'instruction publique*, Paris : Hachette, 1864, p. 568, cité par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 161.
8. Édouard LE ROY et Georges VINCENT, « Sur la méthode mathématique », *Revue de métaphysique et de morale*, septembre et novembre 1894, p. 505-539.
9. Émile LEMOINE, *Géométrographie ou art des constructions géométriques*, Paris : Naud, 1902. Le système avait été présenté au congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences tenu à Pau en 1892.
10. Émile REIBER, *L'Enseignement primaire du dessin*, Paris : l'auteur, 1878, p. 36 et *id.*, *Le Dessin enseigné comme l'écriture*, Paris : l'auteur, 1879, p. II.
11. 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 et Emmanuel PERNOUD, *L'Invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003.
12. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 2, p. IX-X.
13. Eugène GUILLAUME, « Dessin », in Ferdinand BUISSON (dir.), *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, t. 1, Paris : Hachette, 1882-1887, p. 684-689.
14. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 105.
15. Eugène GUILLAUME, « Dessin », *art. cit.* (note 13), p. 684-685.
16. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 105.
17. Alphonse DE CANDOLLE, « L'esprit d'observation et l'enseignement dans les écoles », in *Histoire des sciences et des savants depuis deux siècles*, Genève : Georg, 1873, p. 286-291 (cité par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 79-85).
18. Léon TOLSTOÏ, *L'École de Yasnaïa-Poliana*, Paris : A. Savine, 1888 (cité par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 89-92).
19. Antoine-Augustin COURNOT, *Des institutions d'instruction publique en France*, *op. cit.* (note 7).
20. Octave GRÉARD, *Éducation et instruction*, Paris : Hachette, 1887 ; Louis LIARD, *L'Enseignement supérieur en France*, Paris : Colin, 1890 (cités par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, respectivement p. 131 et p. 124-125).
21. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 122.
22. *Ibid.*, t. 1, p. 81-118.
23. Raoul FRARY, *La Question du latin*, Paris : Cerf, 1885 (cité par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 112-114).
24. Joseph MILSAND, *Les Études classiques et l'enseignement public*, Paris : Germer Baillière, 1873 ; Michel BRÉAL, *Quelques mots sur l'instruction publique en France*, Paris : Hachette, 1872 (cités par Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, respectivement p. 118 et p. 120).
25. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn », *infra*, p. 281-298, fig. 4.
26. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 134. Sont notamment cités Thomas HUXLEY, *Les Sciences naturelles et l'éducation*, Paris : Baillière, 1891 et George John ROMANES, *L'Évolution mentale chez l'homme*, Paris : Alcan, 1891.
27. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 1, p. 135.
28. *id.*, *Études architectoniques...*, *op. cit.* (note 3), t. 2, p. 10.
29. Auguste OTTIN, *Méthode élémentaire de dessin*, Paris : Hachette, 1868 ; Émile REIBER, *L'ABC des formes. Le dessin enseigné comme l'écriture*, Paris : Hachette, 1883.

30. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, op. cit. (note 3), t. 2, p. 33.
31. Ibid.
32. Ibid., t. 2, p. 8.
33. Ibid., t. 2, p. IX.
34. Ibid.
35. Renaud D'ENFERT « "Manuel (travail)" : préparer au métier ou éduquer ? », in Daniel DENIS et Pierre KAHN (dirs.), *L'École républicaine et la question des savoirs. Enquête au cœur du Dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson*, Paris : CNRS éditions, 2003, p. 197-220 et Joël LEBEAUME, « Travail manuel, technologie », in François Jacquet-FRANCILLON, Renaud D'ENFERT et Laurence LOEFFEL (dirs.), *Une histoire de l'école. Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Retz, 2010, p. 360.
36. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, op. cit. (note 3), t. 2, p. 196.
37. Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt-am-Main : Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1960.
38. Jules BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Ch. Delagrave, 1880, p. 112.
39. Ibid.
40. Joël LEBEAUME, « La transformation des travaux d'aiguilles en leçons de couture ou la constitution d'un réseau de pratiques scolaires cohérentes », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n° 14, 1995, p. 103-136.
41. Édouard GAND, *Archives industrielles*, tomes 3 à 5, *Cours de tissage en soixante-quinze leçons*, Paris : J. Baudry, 1886 (3^e édition augmentée). La première édition date de 1864.
42. « Conférences de MM. Bourgoïn et Vachon à l'École nationale des arts industriels de Roubaix », *Revue des arts décoratifs*, n° 9, mars 1893, p. 289.
43. Lettre de Jules Bourgoïn à Édouard Aynard, 1904, INHA, Arch. 67, 1, 3. Sur Édouard Aynard voir Salima HELLAL, « Lyon et les arts de l'Islam au XIX^e siècle », in Rémi LABRUSSE (dir.), *Islamophilie : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, catalogue d'exposition (Lyon, musée des beaux-arts de Lyon, 2 avril-4 juillet 2011), Paris : Somogy, 2011, p. 317-357.
44. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques*, op. cit. (note 3), t. 2, pl. 22 et 23.
45. Jules BOURGOIN, « Trente liens et brêlages », INHA, Arch. 67, 6, 5. Il s'agit de notes d'après le *Traité de l'art de la charpenterie* du Colonel Émy (Paris : Carilian-Goeury, 1837-1841).
46. Il consulte notamment les volumes de l'*Encyclopédie méthodique* : Jean-Marie Roland DE LA PLATIERE, *Manufactures, arts et métiers*, t. 1, Paris : Panckoucke, 1785 ; Michel ALCAN, *Essai sur l'industrie des matières textiles*, Paris : L. Mathias, 1847 ; Pierre FALCOT, *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus* (1844-45), 2^e édition augmentée, Elbeuf : l'auteur, 1852 ; Théodore BONA, *Traité de tissage*, Paris : Eugène Tarlier, 1863 ; Édouard GAND, « Nouvelles méthodes de construction des satins réguliers », *Bulletin de la Société industrielle d'Amiens*, janvier 1867, p. 57-88 et juillet 1867, p. 257-300.
47. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn », *infra*, p. 281-298.
48. Jules BOURGOIN, *La Graphique*, op. cit. (note 4), t. 1, p. V.
49. ID., *Théorie de l'ornement*, Paris : Lévy, 1873, p. 263.
50. Ibid., p. 264.
51. Jules BOURGOIN, *La Graphique*, op. cit. (note 4), t. 2, p. 8.
52. Ibid., t. 1, p. VI.
53. Lettre de Jules Bourgoïn à Édouard Aynard, 1904, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3.
54. Émile REIBER, *L'Art pour tous*, *Bulletin*, février 1887, n. p.

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^e siècle. Elle a notamment publié *La Géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* en 2010.

Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn

Jenny Boucard et Christophe Eckes

- 1 La référence à Antoine-Augustin Cournot est omniprésente dans les ouvrages et les notes de lecture de Bourgoïn¹. Dans l'introduction aux *Études architectoniques et graphiques*, il dit s'être imprégné de son œuvre lors d'une première mission « dans l'Orient musulman² », soit entre 1863 et 1866. En outre, Cournot est une source centrale pour l'élaboration de la *Théorie de l'ornement* dont le titre initial, « L'ordre et la forme », est emprunté au premier chapitre de son *Traité de l'enchaînement des idées*³. Bourgoïn affirme même avoir communiqué son manuscrit à Cournot en 1868⁴.
- 2 Dès cet ouvrage, Bourgoïn s'intéresse à trois aspects de la notion d'ordre telle qu'elle est développée par Cournot : tout d'abord les correspondances entre arithmétique et géométrie d'une part, algèbre et géométrie d'autre part, thématiques par Cournot en 1847⁵, avec en toile de fond la référence au mathématicien Louis Poinsoy ; ensuite une classification des sciences formelles fondée sur « l'ordre et la forme » ; enfin le projet d'une « syntactique », c'est-à-dire d'une théorie des combinaisons, dont Cournot précise les contours dès 1843⁶. Ces emprunts permettent à Bourgoïn de clarifier les rapports entre les sciences mathématiques et les arts d'ornement. Il aboutit ce faisant à un *système théorique*, tout en maintenant une nette distance entre ces deux domaines : ni le dessin d'ornement ni la graphique – qu'il développera à la fin de sa carrière – ne doivent être conçus dans le prolongement de la géométrie élémentaire. Il s'appuie par ailleurs sur ces deux notions d'ordre et de forme pour caractériser des types d'ornement, les classer et les combiner, dans le cadre d'une *grammaire* de l'ornement, ce que l'on peut rapprocher de la syntactique cournotienne.
- 3 Les sources de Bourgoïn sur l'ordre, la forme et les combinaisons rayonnent principalement à partir de cette référence première, centrale et récurrente à Cournot. Par son intermédiaire, Bourgoïn prend connaissance de certains travaux du mathématicien Louis Poinsoy, qui développe dès le premier XIX^e siècle une « théorie de l'ordre » relevant exclusivement des mathématiques. L'artiste étudie par ailleurs des mémoires de Johann-Heinrich Lambert et d'Alexandre-Théophile Vandermonde.

- 4 Comprendre comment Bourgoin s'approprie puis modèle pour ses propres usages la thématique de l'ordre développée par ces différents auteurs, signifie montrer que le thème de l'ordre est intimement relié, chez Poinsoy, Cournot et Bourgoin, à l'étude de configurations géométriques centrées sur le cercle et les polygones réguliers ; puis voir ensuite comment Bourgoin complète la classification des sciences logico-mathématiques établie par Cournot en 1861, en y intégrant l'instrument du dessin ; par ailleurs, mesurer jusqu'à quel point Bourgoin est marqué par la syntactique de Cournot et enfin, étudier quelques applications de la théorie de l'ordre dans l'art ornemental en nous référant aux frises et aux figures textiles.

Figures polygonales et ordre

- 5 La thématique des polygones traverse l'œuvre de Bourgoin, d'un point de vue tant esthétique, formel que mathématique⁷ (fig. 1). Dès la *Théorie de l'ornement*, les chapitres VII à XIII sont centrés sur les figures polygonales auxquelles l'auteur accorde un statut particulier :

Il est donc utile d'examiner ces figures [à-plats polygonaux ou déterminés par des contours rectilignes] dont le caractère frappant et nettement déterminé peut aider à mieux comprendre les formes curvilignes et arrondies qui sont de composition moins simple et d'une analyse plus fine et plus profonde⁸.

1. J. Bourgoin, « Polygones étoilés », p. 144 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

- 6 Il énumère ensuite différents types de triangles, quadrilatères, pentagones, hexagones et s'intéresse aux possibilités de les assembler. À côté des propriétés formelles des figures polygonales, Bourgoin consacre plusieurs paragraphes à des développements

théoriques sur les liens existants entre nombres et polygones. Il attribue à ces figures une place privilégiée dans son système, en les reliant directement à la notion d'ordre :

L'idée de nombre corrélatrice à l'idée de parties distinctes, et l'idée de groupement corrélatrice à l'idée d'un ensemble de parties, se lient immédiatement à l'idée de figure polygonale. Ces deux idées de nombre et de groupement solidaires l'une de l'autre, sont le fond purement intelligible de la notion supérieure de l'ordre, qui se lie d'autre part à la perception et à l'intelligence des formes de l'étendue⁹.

- 7 Bourgoin a vraisemblablement sous les yeux l'ouvrage que Cournot publie en 1847 lorsqu'il rédige ces passages. En effet, quelques lignes plus loin, il paraphrase Cournot en rappelant qu'« un nombre [est] une collection ou un groupe d'unités décomposable en d'autres groupes ou susceptible d'être formé par la réunion d'autres groupes¹⁰ » et il applique cette idée de groupe à la géométrie, puis à « l'architectonique » qui désigne selon lui l'ensemble des connaissances liées aux arts d'architecture et d'ornement. Ici, Bourgoin s'approprie certains aspects de la théorie de l'ordre exposée par Cournot, ce dernier s'appuyant alors sur Poincaré. Il est donc nécessaire de revenir succinctement sur les travaux de ces deux savants.
 - 8 La division à la règle et au compas du cercle en parties égales, problème analogue à la construction géométrique des polygones réguliers, qui occupe Bourgoin dans plusieurs de ses ouvrages, constitue un exemple mathématique récurrent dans les travaux de Poincaré et de Cournot. Cette question a été traitée algébriquement par Carl Friedrich Gauss en 1801 dans son ouvrage de théorie des nombres¹¹. En effet, les expressions trigonométriques décrivant le partage du cercle en n parties égales sont les racines de l'équation binôme $x^n - 1 = 0$. Gauss propose à partir de là une méthode de résolution algébrique pour obtenir des conditions de construction des polygones réguliers à la règle et au compas. Cette méthode constitue une référence fondamentale pour Poincaré, qui retient notamment le lien ainsi fait entre algèbre, théorie des nombres et géométrie.
 - 9 Dans ses mémoires publiés entre 1808 et 1845, Poincaré souligne différentes correspondances entre ces trois domaines. Ainsi, il explicite le lien entre polygones réguliers et racines des équations binômes¹² ou propose des preuves arithmétiques fondées sur des configurations géométriques¹³. Pour les différents cas étudiés, Poincaré met systématiquement en avant la notion d'ordre qu'il identifie à « la disposition mutuelle qu'on peut observer actuellement entre plusieurs objets¹⁴ ». Dans le cas des polygones ou des racines des équations binômes, l'ordre est associé à des dispositions régulières d'objets sur un cercle, configuration ayant le rôle de modèle chez Poincaré.
 - 10 L'ordre, associé à la *situation*, acquiert progressivement chez Poincaré le statut de catégorie fondamentale des mathématiques à côté de la *grandeur*, associée à la *quantité*. L'ordre permet ainsi d'atteindre « le plus haut point d'abstraction et de généralité où il soit permis de porter la science ». Poincaré propose en 1845 une classification bipolaire des mathématiques qui le conduit à diviser l'algèbre, la théorie des nombres, la géométrie et la mécanique en fonction de ces deux catégories. Ainsi, il distingue l'algèbre ordinaire et l'algèbre supérieure :
- Mais il y a une algèbre supérieure, qui repose tout entière sur la théorie de l'ordre et des combinaisons, qui s'occupe de la nature et de la composition des formules considérées en elles-mêmes, comme de purs symboles, et sans aucune idée de valeur ou de quantité¹⁵.
- 11 L'importance accordée ici aux notions d'ordre et de combinaison se retrouve dans les systèmes respectifs de Cournot et Bourgoin.

- 12 Cournot s'appuie sur ces différents écrits de Poinot lorsqu'il rédige son traité de 1847. Dès le premier chapitre, il énonce la définition abstraite d'un nombre, reprise ensuite par Bourgoïn, tout en affirmant plus généralement :
- Pour mettre de l'ordre dans tout assemblage d'objets individuels, pour les classer d'après leurs rapports naturels ou d'après certaines vues de notre esprit, l'on est toujours conduit à former d'abord certains groupes d'individus ou d'unités, puis à former avec ces premiers groupes des groupes supérieurs ou de second ordre¹⁶.
- 13 Ces questions de classification des objets traversent les écrits de Bourgoïn. Il reprend ainsi la formulation de Cournot qu'il applique à la géométrie puis à l'architectonique et il les met en œuvre dans sa présentation des figures polygonales.
- 14 Cournot rappelle les raisonnements arithmétiques de Poinot fondés sur des considérations graphiques. Il revient en outre sur les liens entre nombres, racines des équations binômes et polygones réguliers dans le cadre de ce qu'il appelle l'*ordre périodique*¹⁷. Cette dénomination particulière annonce une utilisation généralisée de la notion d'ordre par rapport à Poinot : s'il reprend la définition que donne ce dernier de l'algèbre, Cournot propose également un statut bien plus général à la notion d'ordre, qui est alors considérée comme *condition* à nos connaissances.
- 15 Dans les chapitres que Bourgoïn consacre aux figures polygonales transparait à plusieurs reprises une vive tension entre son intérêt pour les mathématiques et la distance qu'il maintient fermement entre géométrie et art ornemental. Immédiatement après avoir écrit que l'on pourrait s'« étendre sur les relations curieuses qui existent entre la théorie des nombres, l'algèbre et la géométrie¹⁸ » il met en garde son lecteur : « on abandonnera aux mathématiciens, ce qui [...] relève de la curiosité scientifique ». Ainsi, il ne subordonne en aucun cas l'ornement aux mathématiques. Néanmoins, cette remarque sur le lien entre algèbre, théorie des nombres et géométrie fait écho aux propos de Poinot et Cournot. Bourgoïn mobilise ici leurs travaux afin de légitimer théoriquement le statut privilégié des figures polygonales ainsi que l'aspect fondamental de la notion d'ordre dans son système.

Ordre, forme et architectonique

- 16 Dans sa *Théorie de l'ornement*, Bourgoïn est également sensible à la thèse développée par Cournot en 1861¹⁹ selon laquelle l'ordre et la forme représentent des catégories constitutives de notre entendement. Le propos de Cournot présente une certaine ambiguïté puisque d'un côté, l'ordre et la forme représentent l'*objet* privilégié des sciences logico-mathématiques, de l'autre, elles constituent une *condition de possibilité* des sciences en général. Cournot propose ensuite une classification des sciences, fondée sur l'ordre et la forme, et résumée dans un tableau à double entrée²⁰ (fig. 2).

2. A.-A. Cournot, « L'ordre et la forme », p. 105 du t. 1 du *Traité de l'enchaînement des idées...*, 1861.

L'ORDRE ET LA FORME.		
ORDRE PUREMENT INTELLIGIBLE.		ORDRE PHÉNOMÉNAL.
SCIENCES LOGIQUES.	SCIENCES MATHÉMATIQUES.	
Idées de genre et d'espèce. Classification. (Syllogistique.) Combinaison (Syntactique.)	Idées de nombre, de rapport, de grandeur et de quan- tité, de mesure. (Théorie des nombres. — Arithmétique propre- ment dite. — Analyse algébrique, ou théorie des quantités en géné- ral.)	Idées de temps et d'es- pace. (Géométrie pure.) (Cinématique, ou théorie géométrique des mou- vements.)
Idées de la raison des choses, de la loi et de l'enchaînement ration- nel, de l'essentiel et de l'accidentel. (Logique supérieure.) Classification rationnelle. Idée de type.	Idées de la variation des grandeurs, des varia- bles indépendantes et des fonctions qui en dé- pendent. (Théorie des fonctions, analyse infinitésimale.)	Mesure du temps. (Applications de la théorie des fonctions et de l'a- nalyse infinitésimale à la géométrie et à la ci- nématique.)
Idée de hasard ou de com- binaison fortuite. Probabilité philosophi- que, critique, analogie, induction.	Idée de chance. Probabilité mathémati- que. (Calcul des probabilités.)	Applications à la distinc- tion des mouvements absolus et relatifs, réels et apparents.

- 17 Il y distingue l'ordre *intelligible*, indépendant de l'expérience, et l'ordre *phénoménal*, qui implique les idées de temps et d'espace. Il montre que les sciences logiques relèvent de l'ordre intelligible et qu'elles embrassent la syntactique ou théorie des combinaisons dont nous préciserons les contours ci-après. Les sciences mathématiques sont réparties en fonction des idées qu'elles supposent : l'arithmétique et l'analyse algébrique dépendent exclusivement des idées de nombre, de quantité et de grandeur. Elles relèvent donc de l'ordre intelligible. La géométrie suppose l'idée d'espace et la cinématique repose au surplus sur l'idée de temps. Ces deux branches appartiennent ainsi à l'ordre phénoménal. Cournot intègre à son tableau divers domaines des mathématiques et il rend compte de leurs rapports mutuels dans toute leur subtilité. Remarquons enfin que Cournot accorde une large place à la théorie des chances et des probabilités dans la troisième ligne de ce tableau. Au final, Cournot rassemble toutes les branches des mathématiques qu'il a étudiées en propre dans des ouvrages antérieurs. Bourgoin affirme d'ailleurs les avoir lus *in extenso*.
- 18 Dans sa *Théorie de l'ornement*, Bourgoin tente de transposer à l'ornement la thèse de Cournot selon laquelle l'ordre et la forme représentent deux catégories fondamentales d'où découlent les sciences logico-mathématiques. Bourgoin est alors amené à préciser ce qu'il entend par « forme » :
- L'idée usuelle de la forme correspond à toutes les formes naturelles, ouvrées ou inventionnelles, qui ont trois dimensions. Par extension, on appelle du nom de forme l'espace plan délimité, la figure ou l'à-plat terminé par des contours, et par suite ces contours eux-mêmes, c'est-à-dire les lignes ou les délinéations²¹.
- 19 La forme est définie à partir de ses contours dans l'espace réel ou dans celui de la page. Il ne s'agit donc pas ici d'une idée purement intellectuelle. Il souligne ensuite que la notion d'ordre ne s'identifie pas exactement à celle de forme, même si elles sont indissolublement liées. Par ordre, il entend la manière de disposer les parties d'un

même motif ornemental ou de situer plusieurs motifs les uns par rapport aux autres. L'ordre intervient d'une part dans la composition d'une forme ornementale, en particulier lorsque celle-ci admet des propriétés de régularité et de symétrie, d'autre part dans la manière de disposer divers motifs dans un même ensemble – frises, pavages, etc.

- 20 Mais Bourgoin ne se contente pas de transposer ce cadre conceptuel à l'ornement, il s'inspire plus largement de la classification cournotienne des sciences logico-mathématiques auxquelles il ajoute le domaine « architectonique²² » (fig. 3). Dans son tableau, l'architectonique n'occupe pas une position subalterne par rapport à la logique et aux mathématiques puisqu'elle s'y juxtapose. Corrélativement, il précise que la logique, les mathématiques et l'architectonique sont ordonnées de la science la plus simple à la science la plus complexe. En effet, la logique ne requiert que le langage ; l'arithmétique lui ajoute « l'algorithmie » et donc les manipulations sur des nombres ; la géométrie adjoint le trait à ces deux premiers instruments. Pour finir, l'architectonique implique l'usage des quatre instruments – langage, algorithmie, trait et dessin – inscrits dans le tableau de Bourgoin.

3. J. Bourgoin, « L'ordre et la forme » d'après Cournot, p. 24 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

Reprenant, à d'autres fins, une maîtresse indication proposée par un philosophe éminent, A. Cournot, nous inscrirons hardiment le tableau suivant :

L'ORDRE ET LA FORME.			
Ordre purement intelligible.		Ordre phénoménal.	
LOGIQUE.	SCIENCES MATHÉMATIQUES.	ARCHITECTONIQUE.	
Matériaux d'institution. Signes de convention.		Matériaux d'intuition. Signes d'institution.	
<i>Le langage.</i>	<i>L'algorithmie.</i>	<i>Le trait.</i>	<i>Le dessin.</i>
.....			

- 21 Dans ses *Études architectoniques*, Bourgoin revient sur cette classification et fait remarquer que Cournot accorde une place de choix à l'architectonique dans son dernier ouvrage publié en 1875²³. Mais Cournot définit ce concept en un sens dérivé de Kant et assez différent de celui de Bourgoin, puisqu'il renvoie à un principe de coordination entre chaque science dans un système de connaissances. Dans le même ouvrage, Bourgoin approfondit en outre sa classification des sciences en un autre tableau très ambitieux²⁴ qui part des trois facultés, l'intuition, la raison et l'intelligence,

pour embrasser les sciences logiques, les arts, la psychologie, la linguistique, la politique, l'économie, la technologie, etc. (fig. 4).

4. J. Bourgoin, « L'Intuition – La Raison – L'Intelligence », p. 34 du t. 1 des *Études architectoniques et graphiques*, 1899.

L'INTUITION		
AFFECTIVE ET PSYCHIQUE	INSTINCTIVE ET ORGANIQUE	PERCEPTIVE ET TECHNIQUE
Les Facteurs		
Sympathiques	I. PSYCHOLOGIQUES Synchrétiques	Synergiques
Phonétiques	II. PHYSIOLOGIQUES Synoptiques	Mimiques
Tonétiques	III. TECHNOLOGIQUES Chromatiques	Techniques
LA RAISON		
DISCURSIVE ET LOGIQUE	DISTINCTIVE ET SYMBOLIQUE	CONSTRUCTIVE ET STATIQUE
Les Relations		
Logiques (idées)	I. SPÉCULATIVES Symboliques (signes)	Statiques (objets)
Syntactiques (nombres)	II. QUALITATIVES Graphiques (figures)	Cinématiques (mouvements)
Logistiques (gradations)	III. QUANTITATIVES Plastiques (formes)	Dynamiques (forces)
L'INTELLIGENCE		
COMPRÉHENSIVE ET DIALECTIQUE	DISTRIBUTIVE ET ARCHITECTONIQUE	OPÉRATIVE ET MÉCANIQUE
Les Coordinations		
Linguistiques	I. SYNCRÉTIQUES Ethniques	Economiques
Psychologiques	II. SYNTHÉTIQUES Architectoniques	Technologiques
Scolastiques	III. SYSTÉMATIQUES Politiques	Mécaniques

Syntactique et combinaisons de motifs ornementaux

- 22 Le chapitre premier de *l'Exposition de la théorie des chances et des probabilités* (1843) de Cournot est intitulé « des combinaisons et de l'ordre ». Il y évoque des résultats classiques de dénombrement, en particulier les formules permettant de calculer le nombre de combinaisons et de combinaisons ordonnées ou arrangements de k objets parmi n . Ces résultats sont bien connus de Bourgoin qui, dans sa jeunesse, a étudié les combinaisons, les arrangements, en particulier les permutations avant d'aborder la formule du binôme de Newton²⁵. Il dispose donc des ressources mathématiques nécessaires pour comprendre *in extenso* ce chapitre de Cournot, en particulier la distinction entre une *combinaison ordonnée* et une *combinaison*, selon que l'ordre entre les objets importe ou non.
- 23 Bourgoin transpose cette distinction – qui relève initialement de la combinatoire – à l'ornement. Ceci implique de passer en revue et de classer toutes les façons de combiner et d'ordonner des motifs élémentaires. Ceci lui paraît d'autant plus justifié que Cournot ne restreint pas sa syntactique – ou théorie des combinaisons – à des questions mathématiques de dénombrement :

Parmi les idées abstraites que l'esprit humain ne crée pas arbitrairement, mais que la nature même des choses lui suggère, l'idée de combinaison est l'une des plus générales et des plus simples. Après avoir considéré isolément des objets individuels, on est amené à concevoir que ces objets, suivant leur nature, se

combinent ou se groupent un à un, deux à deux, trois à trois, etc., pour former certains systèmes ou objets complexes, qui peuvent se combiner à leur tour pour former d'autres groupes ou systèmes plus composés, et ainsi de suite.

La théorie des combinaisons, à laquelle les Allemands ont donné le nom de Syntactique, est une science abstraite et purement formelle, comme la science des nombres et la géométrie²⁶.

- 24 Cournot insiste sur les connexions entre la combinatoire et l'algèbre, avant de poursuivre en ces termes :

Au fond, toute synthèse scientifique s'opère par une suite de combinaisons de certains principes ou faits primordiaux. Sous ce point de vue, la logique, la grammaire générale, la chimie relèvent de la syntactique, aussi bien que l'algèbre²⁷.

- 25 Dans ces deux passages transparaît toute l'ambiguïté de la définition cournotienne de la théorie des combinaisons²⁸. Au premier abord, elle porte sur des concepts relevant d'un domaine circonscrit des mathématiques : le dénombrement. On pourrait donc placer la syntactique à côté de la théorie des nombres, de la géométrie et de l'algèbre. Mais, à un second niveau, Cournot souligne le caractère surplombant et la transversalité de la syntactique puisqu'elle s'appliquerait à diverses sciences formelles – logique et algèbre en particulier –, à certaines sciences expérimentales – la chimie –, ainsi qu'à la grammaire générale.

- 26 Cet argument intéresse Bourgoin pour deux raisons. Tout d'abord, Cournot suggère que les combinaisons peuvent être étudiées indépendamment de la nature des objets auxquels elles s'appliquent. Elles peuvent en droit s'étendre aux ornements. Ensuite, la syntactique de Cournot englobe la grammaire générale, or Bourgoin envisage justement d'aborder les ornements par le projet d'une « grammaire²⁹ » sous-tendue par des principes combinatoires.

- 27 La quatrième partie de la *Théorie de l'ornement* est directement inspirée de la syntactique cournotienne :

L'idée abstraite de combinaison, très générale et très simple, envisagée dans sa pureté abstraite, donne lieu à une théorie purement rationnelle, qui a des connexions avec les sciences logiques et des applications particulières dans la grammaire générale, dans la partie morphologique des sciences naturelles, etc.³⁰

- 28 Alors que Cournot évoquait la chimie, Bourgoin lui substitue « la partie morphologique des sciences naturelles », rappelant ainsi à son lecteur qu'il est sensible à une approche purement formelle en botanique notamment. Bourgoin présente ensuite avec une certaine distance l'idée d'une « combinatoire » dans l'art ornemental :

En associant à l'idée pure de combinaison les idées spéciales et locales, d'ordre, de situation, de régularité, de symétrie, de disposition, etc., et en rattachant toutes ces idées à des figures rudimentaires, on peut engendrer un nombre indéfini de figures ou de dispositions. Ce mode de génération, pour ainsi dire mécanique, et où l'intuition, l'invention, l'imagination créatrice n'entrent plus pour rien, offre cependant quelque intérêt³¹.

- 29 Il ne cherche pas ici à combiner arbitrairement des motifs ; il s'agit pour lui d'exhiber certains types de combinaisons ornementales remarquables, présentant les qualités qu'il vient d'énumérer : il étudie donc bien des combinaisons *ordonnées*. Il se garde cependant de réduire l'art ornemental à cette approche qu'il juge « mécanique ». Bourgoin ne considère pas sa grammaire de l'ornement comme une simple *ramification* de la syntactique cournotienne. Reste que dans cette quatrième partie, il introduit trois types de traits, qu'il appelle « éléments linéaires » : « la droite à symétrie écartelée, l'arc à symétrie paire, et la recourbée asymétrique ou impaire³² ». Il codifie chaque trait

par une lettre minuscule et il montre ainsi comment passer en revue l'ensemble des combinaisons possibles de tels traits en permutant des lettres. Ce faisant, il transpose à l'art ornemental une manière de représenter les combinaisons qu'il avait déjà rencontrée au début de l'ouvrage de Cournot de 1843.

- 30 Bourgoïn ne se contente donc pas de reprendre les arguments généraux de Cournot sur la syntactique, il est également sensible à un type d'écriture symbolique des combinaisons en mathématiques qu'il sait transformer pour l'adapter à des combinaisons d'ornements. Il refuse cependant que l'art ornemental dépende exclusivement d'une combinatoire, ceci au nom d'une thèse générale qu'il défend à maintes reprises dans la *Théorie de l'ornement* : les arts graphiques sont irréductibles aux sciences logico-mathématiques. La syntactique de Cournot n'est donc pas un principe directeur de l'art ornemental pour Bourgoïn. Elle n'en joue pas moins un rôle essentiel dans son projet de *grammaire* de l'ornement.

Une première application de la théorie de l'ordre à l'ornement : les « dispositions sériées »

- 31 Au début de la troisième partie de sa *Théorie de l'ornement*, Bourgoïn étudie les frises d'ornements, qu'il appelle les *dispositions sériées*, c'est-à-dire les séries de motifs rangés le long d'une ligne, qu'il suppose droite par commodité. Bourgoïn précise que :

Les dispositions sériées, ou les rangées, sont obtenues par la répétition ou la succession alignée d'un nombre indéfini de motifs, ces motifs étant identiques ou différents les uns des autres. L'ordre et par suite le rythme s'introduisent dans les dispositions sériées par l'intervention de l'un des cinq modes fondamentaux d'arrangements : la répétition, l'alternance, l'intercalence, la période et la récurrence³³.

- 32 Le terme d'*arrangements* suggère que l'auteur transpose aux dispositions sériées un cadre conceptuel et une symbolisation empruntés à la combinatoire. Il dégage cinq types d'arrangements remarquables par leur régularité ou leur symétrie. La *répétition* et l'*alternance* représentent les cas les plus élémentaires d'arrangement à partir de deux motifs distincts. L'« intercalence » – le néologisme est de Bourgoïn – consiste à répéter une ou plusieurs fois alternativement deux motifs distincts. Le nombre de répétitions reste fixe pour chacun des deux motifs, ce que Bourgoïn illustre par une série de schémas (fig. 5 et 6).

5. J. Bourgoïn, « Intercalence » et « Récurrence », p. 219 et 220 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

6. J. Bourgoïn, « Intercalence » et « Récurrence », p. 219 et 220 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

- 33 La *période* consiste à répéter un même groupe de motifs deux à deux distincts en respectant leur ordre. L'alternance est donc un cas particulier remarquable d'une *période* réduite à deux éléments. La *récurrence* consiste enfin à complexifier l'« intercalence », en y combinant plus de deux motifs. À la différence de la période, la récurrence implique d'introduire des propriétés de symétrie.
- 34 La récurrence induit le plus de complexité et de variété. Pour l'appréhender, Bourgoïn associe une lettre minuscule à chacun des motifs pour ensuite les combiner. Il emprunte une nouvelle fois cette codification à un type d'écriture bien connu en dénombrement.
- 35 Soulignons que les idées de régularité, de variété et de symétrie jouent un rôle cardinal dans cette classification des dispositions sériées. La syntactique de Cournot n'est pas la seule référence mobilisée pour aborder les arrangements. Lors de ses investigations en bibliothèque, Bourgoïn découvre les deux *Essais de taxéométrie* du mathématicien et philosophe Johann-Heinrich Lambert, publiés respectivement en 1770 et en 1773³⁴, dans lesquels la notion d'ordre est étudiée d'un point de vue tant métaphysique, mathématique qu'esthétique (fig. 7). Dans le premier *Essai* qui n'intéresse Bourgoïn qu'indirectement, Lambert complète la définition, établie par Christian Wolff, de l'ordre comme « ressemblance de ce qui est simultanée et successif³⁵ ». Selon Lambert, Wolff définit ici l'*ordre local* ou ordre de *ressemblance* comme arrangement des parties d'un objet ou de plusieurs objets selon des principes de symétrie. Lambert affirme que « l'ordre le plus simple c'est l'ordre linéaire, en ce qu'il n'a qu'une seule dimension locale³⁶ ». Lambert classe donc divers types d'ordres (locaux) en fonction du nombre de dimensions qu'ils impliquent. De manière similaire, Bourgoïn commence par les frises – ordre unidimensionnel – pour ensuite aborder les réseaux et pavages du plan – ordre bidimensionnel. Il est frappant de constater que Lambert, comme le fera Bourgoïn, illustre son propos sur l'ordre linéaire en se référant à des objets de nature différente – éléments d'architecture, langage, musique : « Telle est, par exemple, une suite d'arbres qui bordent une allée, telle est une suite de colonnes ou d'arcs qui soutiennent un aqueduc. Telle est la mélodie d'un air qu'on chante, et tel est encore chaque discours qu'on prononce³⁷. »

7. J. Bourgoïn, Notes d'après le « Second essai de taxéométrie » de Johann Heinrich Lambert.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 4.

- 36 Lambert entend ensuite mesurer et calculer le degré d'ordre dans un arrangement d'un nombre fixé d'objets. Ces considérations mathématiques, que Bourgoïn ne reproduit pas dans ses notes, justifient le sous-titre de l'Essai de Lambert : « sur la mesure de l'ordre ».
- 37 Dans le second essai, Lambert s'intéresse plus spécifiquement aux effets esthétiques de certains arrangements linéaires de formes géométriques élémentaires en fonction de trois critères à équilibrer : régularité, symétrie et variété. Or, on retrouve ces trois critères dans la classification des dispositions sériées de Bourgoïn.
- 38 Notons que Lambert recherche un juste milieu entre la monotonie et la trop grande variété. En outre, il repère les arrangements « indéterminés » qui, à une permutation près, contribuent aux mêmes effets esthétiques. Enfin, Lambert suggère que les arrangements sont d'autant plus appréciés qu'ils impliquent de combiner plusieurs symétries. Le second Essai de Lambert intéresse Bourgoïn à trois niveaux. Tout d'abord Lambert étudie l'ordre comme arrangement entre des objets d'un point de vue esthétique, ce que ne faisaient ni Poinso, ni Cournot. Ensuite, Lambert décrit des arrangements que Bourgoïn décrit sous le terme de récurrence. Enfin et surtout, Lambert utilise un type de notation par figures géométriques élémentaires analogue à celui que l'on retrouve dans certains carnets de Bourgoïn³⁸ (fig. 8).

8. J. Bourgoïn, Notations graphiques.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 5.

- 39 Ce dernier expérimente différents modes de notation pour les dispositions sériées : 1. à l'aide d'une succession de petits cercles blancs, noirs ou avec un point ou une autre figure en leurs centres, 2. par une suite de lettres minuscules à l'image des arrangements en combinatoire, – ces deux types de représentation sont utilisés dans sa *Théorie de l'ornement*, – 3. par des figures géométriques élémentaires – cercles, triangles, étoiles –, à l'instar de Lambert dans ses *Essais de taxéométrie*. Ces éléments démontrent que le corpus de Bourgoïn sur la théorie de l'ordre n'est pas restreint à Cournot et Poinso. En outre, l'exemple des frises ou des dispositions sériées montre que Bourgoïn sait transformer ses connaissances en combinatoire pour qu'elles répondent à des préoccupations esthétiques et artistiques. Le second *Essai de taxéométrie* de Lambert constitue justement un point de jonction remarquable entre les mathématiques et l'esthétique sur le thème des arrangements, d'où l'exemplarité de ce texte que Bourgoïn n'a pas hésité à prendre en note *in extenso*.

Une deuxième application : armures textiles et échiquiers

- 40 Les figures textiles traversent l'œuvre de Bourgoïn de 1873 à 1905. Elles constituent un corpus privilégié pour l'étude des dispositions des traits et elles représentent l'une des principales applications de sa science de la « graphique³⁹ ». Il s'intéresse aux formes textiles dès la *Théorie de l'ornement*, dans la troisième partie consacrée à « L'ordre et la disposition dans l'ornement et les formes ». La deuxième section est composée d'un développement théorique sur les réseaux et les groupements de cercles. Bourgoïn souligne ensuite leurs usages possibles : « Ces notions théoriques et très générales une fois établies, leur application à l'ornementation en découle aussitôt⁴⁰ ». Les arts textiles sont alors évoqués comme une application importante des réseaux quadrillés. Dans un

court paragraphe, Bourgoïn parle de « contre-semplage » et insère des figures semblables à celles que l'on trouve dans le *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus* de Pierre Falcot publié en 1852⁴¹ (fig. 9 et 10).

9. J. Bourgoïn, « Contre-semplages », p. 267 de la *Théorie de l'ornement*, 1873.

10. P. Falcot, pl. 40 du *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus*, 1852.

⁴¹ Évoquées dans le chapitre « les nœuds et les tresses » de la *Grammaire élémentaire de l'ornement*⁴², les figures textiles continuent d'être exploitées par Bourgoïn comme une application de sa « graphique » entre 1901 et 1905. Elles sont le sujet de nombreuses planches du second volume des *Études architectoniques et graphiques*, symbolisées à l'aide de réseaux quadrillés. Les arts textiles sont explicitement mentionnés dans le troisième tome de la *Graphique*, « Développements et applications ». Par exemple, les figures 11 et 12 de la planche 58 (fig. 11) correspondent respectivement à un motif tissé et à son interprétation comme un *bref d'armure* sous la forme d'un échiquier, ce qui est courant dans les arts textiles.

11. J. Bourgoïn, « Applications textiles », pl. 58 du t. 3 de *La Graphique*, 1905.

- 42 Le deuxième tome de *La Graphique*, justement consacré aux échiquiers⁴³, témoigne à nouveau de sa grande familiarité avec le vocabulaire de l'analyse combinatoire. Il y évoque différents types de permutations ; il se réfère à plusieurs reprises aux géomètres ainsi qu'aux mathématiques et il traite analytiquement différents échiquiers carrés de 4, 9, 16 et 25 cases en fonction des conditions qui président au placement des cases noires et blanches.
- 43 Dans ses derniers ouvrages, Bourgoïn continue de développer son système de notation en revenant sur l'importance des notions d'ordre et de forme en lien avec les figures textiles : « Nous sommes ainsi amenés à envisager les problèmes relatifs à l'ordre et à la situation, à la disposition et à la forme, sous deux aspects principaux⁴⁴ » : les questions en lien avec le nombre et celles en lien avec l'étendue. Pour illustrer son propos, Bourgoïn reproduit des extraits d'un mémoire d'Alexandre Théophile Vandermonde sur les problèmes de situation⁴⁵ inséré dans les *Mémoires* de l'Académie des sciences de Paris. Dans ce texte, régulièrement cité au XIX^e siècle lorsqu'il est question de géométrie de situation, Vandermonde se réfère principalement aux entrelacements de fils et au problème du cavalier dans les jeux d'échecs. Bourgoïn ne retient de ce texte que les extraits qui servent sa théorie et estime que Vandermonde exprime « par un système de notation à la fois syntactique et géométrique, les idées fondamentales de l'ordre et de la forme⁴⁶ ».
- 44 Bourgoïn s'est également constitué un corpus de références autour des satins, incluant un *Traité de tissage* de Théodore Bona (1863)⁴⁷, dont il étudie les brefs d'armure (fig. 12), ainsi que les « nouvelles méthodes de construction des satins⁴⁸ » d'Édouard Gand qui ouvrent vers des approches mathématiques (fig. 13). Ce professionnel du textile, enseignant en école technique, souhaite en effet déterminer des « procédés rationnels » permettant d'obtenir sans tâtonnements la « mise en carte du satin proposé » ; préoccupations auxquelles répondent certaines recherches de l'arithméticien Édouard Lucas sur la « géométrie des tissus⁴⁹ ».

12. J. Bourgoïn, Diagrammes de satin d'après Th. Bona, *Traité de tissage*, 1863.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 7, 2.

13. É. Gand, Diagramme de satin, p. 47 du t. 1 du *Cours de tissage en soixante-quinze leçons*, 3^e éd., 1886.

- 45 La place fondamentale que prennent les « figures d'échiquiers » dans *La Graphique* doit ainsi être comprise au regard des travaux de mathématiciens contemporains. À partir des années 1870, Édouard Lucas, Charles-Ange Laisant ou encore Eugène Catalan développent des pratiques mathématiques au croisement entre la théorie des nombres, la combinatoire et la géométrie de situation. Membres de la Société mathématique de France, ces mathématiciens développent également leurs travaux au sein de l'Association française pour l'avancement des sciences. Dans ce cadre où les

mathématiques utiles sont mises en avant, les représentations visuelles, parmi lesquelles les échiquiers, sont privilégiées pour traiter certains problèmes et vulgariser les connaissances.

- 46 L'auteur le plus prolifique sur ces questions est Lucas. Dans sa *Théorie des nombres*⁵⁰, publiée l'année de sa mort en 1891, Lucas s'intéresse à la combinatoire (chapitre VI) et à la géométrie de situation (chapitre VII), étudiant alors consécutivement les échiquiers, les polygones, les réseaux, les régions et les polyèdres. S'il ne le cite pas, c'est à Lucas que Bourgoïn fait implicitement référence lorsque, dans le tome II de *La Graphique* consacré aux « figures d'échiquiers », il évoque « ce que les géomètres appellent les *permutations figurées* », à savoir des échiquiers « qui ne contiennent qu'un seul point noir sur une même ligne, colonne ou rangée⁵¹ », situation qui correspond en fait aux satins réguliers. De plus, la planche 61 de Bourgoïn est quasiment identique à la figure 28 issue de la *Théorie des nombres* de Lucas (fig. 14 et 15). L'intérêt de Bourgoïn pour la combinatoire et la géométrie de situation l'a vraisemblablement conduit à consulter les travaux de Lucas. Ceci montre une fois de plus que Bourgoïn s'appuie, jusqu'à la fin de sa carrière, sur des ouvrages de mathématiques théoriques pour alimenter sa science de l'ornement. Remarquons enfin que Lucas, dans l'introduction de sa *Théorie des nombres*, renvoie à Poincaré lorsqu'il insiste sur l'importance de la notion d'ordre dans la science des nombres⁵².

14. J. Bourgoïn, « Échiquiers », p. 61 du t. 2 de *La Graphique*, 1905.

15. É. Lucas, « Permutations figurées de quatre éléments », p. 66 du t. 1 de la *Théorie des nombres*, 1891.

Fig. 28.

Les permutations figurées de quatre éléments.

- 47 La syntactique et la théorie de l'ordre de Cournot constituent l'une des principales sources d'inspiration de Bourgoïn dès sa *Théorie de l'ornement*. Il s'approprie cet héritage cournotien à trois niveaux : les figures polygones, centrales dans l'art ornemental ; la classification des sciences logico-mathématiques, auxquelles Bourgoïn ajoute l'architectonique ; l'étude des combinaisons ordonnées que Bourgoïn utilise pour classer des manières de disposer des motifs ornementaux. À partir de sa lecture de Cournot, Bourgoïn remonte à la théorie de l'ordre telle qu'elle est thématisée par Poincaré dans le premier XIX^e siècle. En outre, Bourgoïn enrichit son corpus sur l'ordre lorsqu'il étudie les frises ou dispositions sériées, ainsi que les figures d'échiquiers. En effet, les notes de Bourgoïn attestent de son intérêt pour le second *Essai de taxéométrie* de Lambert. Ce dernier classe alors des arrangements de figures géométriques élémentaires en fonction de leurs effets esthétiques. Plusieurs de ces arrangements font penser aux dispositions sériées de Bourgoïn. Enfin, dans le cas des figures d'échiquiers, Bourgoïn s'appuie tout d'abord sur le mathématicien Vandermonde qui fait le lien entre géométrie de situation et arts du textile. Bourgoïn partage en outre une référence commune avec les mathématiciens Laisant et Lucas, à savoir Gand. Plus profondément, il apparaît que Bourgoïn a consulté le traité de théorie des nombres de Lucas, ce qui renforce ses liens avec certains mathématiciens qui, dès les années 1870, rendent plus explicites les applications de la théorie des nombres, de la combinatoire et de la géométrie de situation à l'industrie textile. Mais si ces protagonistes semblent sensibles à une rationalisation voire à une mathématisation de ce secteur industriel, Bourgoïn, dans tous ses ouvrages y compris *La Graphique*, refuse de définir l'art ornemental comme un simple prolongement de la syntactique cournotienne entendue comme théorie des combinaisons. Bien que séduit par cette théorie, il la tient à distance de l'art ornemental.

NOTES

1. Pour une analyse plus poussée des liens entre les ouvrages de Cournot et de Bourgoïn, voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « La théorie de l'ordre de Poinsoï et Bourgoïn : mathématiques, philosophie, art monumental », *Revue de synthèse*, vol. 136, n° 3-4, déc. 2015 (Le vif de l'histoire), p. 403-447.
2. Jules BOURGOÏN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 1, Paris : Ch. Schmid, 1899, p. 26.
3. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, Paris : Hachette, 1861.
4. Jules BOURGOÏN, « L'architectonique », manuscrit préparatoire pour les *Études architectoniques*, Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 5, 5.
5. Antoine-Augustin COURNOT, *De l'origine et des limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie*, Paris : Hachette, 1847.
6. *Id.*, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris : Hachette, 1843.
7. Pour les sources de cette réflexion, voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn : cristaux, polygones et polyèdres », *supra*, p. 299-318.
8. Jules BOURGOÏN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 117.
9. *Ibid.*, p. 118.
10. *Ibid.* Voir Antoine-Augustin COURNOT, *De l'origine et des limites...*, *op. cit.* (note 5), p. 3.
11. Carl Friedrich GAUSS, *Disquisitiones Arithmeticae*, Leipzig : Fleischer, 1801. Voir Catherine GOLDSTEIN, Norbert SCHAPPACHER et Joachim SCHWERMER (dirs.), *The Shaping of Arithmetic after C. F. Gauss's Disquisitiones Arithmeticae*, Berlin : Springer, 2007 et Jenny BOUCARD, « Louis Poinsoï et la théorie de l'ordre : un chaînon manquant entre Gauss et Galois ? », *Revue d'histoire des mathématiques*, vol. 17, n° 1, 2011, p. 41-138.
12. Louis POINSOÏ, « Mémoire sur les polygones et les polyèdres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 4, 10^e cahier, 1810, p. 16-49.
13. *Id.*, « Réflexions sur les principes fondamentaux de la théorie des nombres », *Journal de mathématiques pures et appliquées*, vol. 10, 1845, p. 1-101.
14. *Id.*, « Mémoire sur l'application de l'algèbre à la théorie des nombres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 11, 1820, p. 402.
15. *Id.*, « Réflexions sur les principes fondamentaux de la théorie des nombres », *op. cit.*, p. 4.
16. Antoine-Augustin COURNOT, *De l'origine et des limites...*, *op. cit.* (note 5), p. 6.
17. *Ibid.*, chapitre XII, p. 255-256.
18. Jules BOURGOÏN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 8), p. 157.
19. Antoine-Augustin COURNOT, *Traité de l'enchaînement des idées...*, *op. cit.* (note 3).
20. *Ibid.*, p. 105, tableau « L'ordre et la forme ».
21. Jules BOURGOÏN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 8), p. 19.
22. *Ibid.*, p. 24, tableau « L'ordre et la forme » dérivé de Cournot.
23. Antoine-Augustin COURNOT, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Études sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris : Hachette, 1875, p. 369-370.
24. Jules BOURGOÏN, tableau « L'Intuition – La Raison – L'Intelligence », *Études architectoniques et graphiques*, t. 1, *op. cit.* (note 2), p. 34.
25. Voir Jenny BOUCARD et Christophe ECKES, « Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn... », *infra*, p. 299-318.
26. Antoine-Augustin COURNOT, *Exposition de la théorie des chances...*, *op. cit.* (note 6), p. 1.
27. *Ibid.*, p. 2.

28. Thierry MARTIN, « Probabilités et philosophie des mathématiques chez Cournot », *Revue d'histoire des mathématiques*, vol. 1, 1995, chap. III.
29. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 8), p. 214. Voir aussi Estelle THIBAUT, « La Grammaire élémentaire de l'ornement : modèles linguistiques et enjeux pédagogiques », *supra*, p. 231-254.
30. *Ibid.*, p. 311.
31. *Ibid.*, p. 312.
32. *Ibid.*, p. 312.
33. *Ibid.*, p. 219-220.
34. Johann Heinrich LAMBERT, « Essai de taxéométrie, ou sur la mesure de l'ordre », *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, Année 1770, 1772*, p. 327-342 ; *id.*, « Second essai de taxéométrie, ou sur la mesure de l'ordre », *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, Année 1773, 1775*, p. 347-368. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 4.
35. *id.*, « Essai de taxéométrie... », op. cit. (note 34), p. 329.
36. *Ibid.*, p. 331.
37. *Ibid.*, p. 332.
38. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 10, 5 (carnet 31).
39. Voir Estelle THIBAUT, « La graphique, une science des figures pour l'école et l'atelier », *supra*, p. 255-280.
40. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 8), p. 265.
41. Pierre FALCOT, *Traité encyclopédique et méthodique de la fabrication des tissus*, Elbeuf : l'Auteur, 2^e éd., 1852, vol. 1, p. 355 (contre-semplage) et vol. 2, pl. 40. Voir Jules BOURGOIN, *Théorie...*, op. cit. (note 8), p. 267.
42. Jules BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Ch. Delagrave, 1880, p. 112-122.
43. Estelle THIBAUT, « Figures d'échiquiers », dans *Jules Bourgoin 1838-1908. L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris : INHA, 2012, p. 46- 47.
44. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 2, Paris : Ch. Schmid, 1901, p. 20.
45. Alexandre-Théophile VANDERMONDE, « Remarques sur les problèmes de situation », *Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les Mémoires de mathématiques et de physique, Année 1771, 1774*, p. 566-574.
46. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques...*, t. 2, op. cit. (note 44), p. 20.
47. Théodore BONA, *Traité de tissage*, Bruxelles : E. Tarlier, 1863. Voir INHA, Arch. 67, 7, 2.
48. Édouard GAND, « Nouvelles méthodes de construction des satins réguliers, pairs et impairs. Théorie des nombres premiers appliquée aux pointés de ces armures », *Bulletin de la Société industrielle d'Amiens*, Janvier 1867, p. 57-88.
49. Édouard LUCAS, *Application de l'arithmétique à la construction de l'armure des satins réguliers*, Paris : G. Retaux, 1867. Voir à ce propos Anne-Marie DÉCAILLLOT, « Géométrie des tissus. Mosaïques. Échiquiers. Mathématiques curieuses et utiles », *Revue d'histoire des mathématiques*, vol. 8, 2002, p. 145-206.
50. *id.*, *Théorie des Nombres*, t. 1, Paris : Gauthier-Villars, 1891.
51. Jules BOURGOIN, *La Graphique*, t. 2, Paris : Delagrave, 1905, p. 12. L'expression « permutations figurées » est utilisée dès 1883 dans Édouard LUCAS, « Sur l'arithmétique figurative – les permutations », *Association française pour l'avancement des sciences. Compte-rendu de la 12^e session. Rouen. 1883, 1884*, p. 83-84.
52. Édouard LUCAS, *Théorie des Nombres*, op. cit. (note 50), p. XVIII.

AUTEURS

JENNY BOUCARD

Jenny Boucard est maître de conférences en histoire des sciences à l'université de Nantes et membre du centre François-Viète. Ses travaux portent sur l'histoire de la théorie des nombres (second ^{xviii} siècle-^{xix} siècle) et sur la théorie de l'ordre.

CHRISTOPHE ECKES

Christophe Eckes est maître de conférences en mathématiques, spécialisé en histoire des mathématiques, à l'université de Lorraine et membre des Archives Henri Poincaré. Ses travaux portent sur l'histoire de l'œuvre mathématique et philosophique de Hermann Weyl (1885-1955), l'histoire de la perspective aux ^{xviii} et ^{xix} siècles et sur l'histoire de l'art ornemental au ^{xix} siècle.

Les sources scientifiques de Jules Bourgoïn : cristaux, polygones et polyèdres

Jenny Boucard et Christophe Eckes

- 1 L'œuvre de Jules Bourgoïn atteste de son intérêt constant pour les sciences mathématiques, la cristallographie, la chimie et la botanique. Il vaut donc la peine de s'interroger sur la nature, le statut et les usages de ses sources scientifiques en les reliant à ses travaux dans le domaine de l'ornement. L'autorité du philosophe et mathématicien Antoine-Augustin Cournot conditionne en partie le corpus d'ouvrages scientifiques consultés par Bourgoïn, en particulier à partir de l'intérêt que Cournot accorde à la combinatoire – ou, selon ses propres termes, à la « syntactique » – et à la théorie de l'ordre¹. Cependant, l'examen des notes de lecture conservées dans les différents fonds d'archives² de Bourgoïn montre que ses sources scientifiques excèdent largement cette référence première à Cournot. Une approche globale de ses notes révèle à la fois l'étendue et la grande cohérence de ses lectures, centrées sur quelques thématiques bien choisies.
- 2 L'importance de ce corpus scientifique est indéniable. Mais ce constat se heurte à un paradoxe : dans tous ses ouvrages, Bourgoïn refuse d'annexer les arts d'ornement aux sciences. Quel usage fait-il alors de ses sources scientifiques ? Un premier panorama permet de les thématiser et d'en préciser les emplois. Ainsi, l'exemple des cristaux de neige montre comment l'étude d'ouvrages scientifiques sert son projet d'analyse des formes ornementales ; quant à la thématique des polygones et des polyèdres, elle souligne la richesse de son corpus plus spécifiquement mathématique sur un même thème et la variété de ses usages.

Un panorama des sources scientifiques de Bourgoïn

- 3 Quelles sont les conditions qui ont permis à Bourgoïn d'accéder à des sources scientifiques nombreuses et variées ? Durant sa formation en architecture à la fin des

années 1850 à l'École des beaux-arts, Bourgoin suit des cours de géométrie et de statique dispensés par Isidore Francœur, fils du mathématicien Louis-Benjamin Francœur qui est notamment connu pour ses manuels de mathématiques et de dessin linéaire. Les carnets de notes de Bourgoin³ indiquent, de manière plus surprenante, qu'il a également suivi des cours en arithmétique dont le niveau avancé excède les programmes enseignés à l'École des beaux-arts, peut-être ceux qu'Isidore Francœur dispense au collège Chaptal. Les connaissances initiales de Bourgoin vont donc au-delà de sa formation d'architecte et lui permettent par exemple de lire assez tôt des ouvrages exigeant des compétences tant en arithmétique, en algèbre qu'en géométrie. C'est par exemple le cas du livre de Cournot sur la correspondance entre l'algèbre et la géométrie que Bourgoin étudie de manière approfondie⁴.

- 4 Plusieurs hypothèses peuvent être émises sur ses moyens d'accès aux sources. Dans ses jeunes années, il a pu construire une partie de son corpus à partir des ouvrages de mathématiques – plus spécifiquement, de géométrie élémentaire, de géométrie descriptive et de perspective linéaire – disponibles à la bibliothèque de l'École des beaux-arts⁵. Bourgoin s'est ensuite constitué au fil de ses lectures des listes bibliographiques qui l'ont conduit à effectuer des recherches plus précises, notamment à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Par ailleurs, son inventaire après décès⁶ indique qu'il possédait divers ouvrages scientifiques et philosophiques, mais n'en détaille pas les titres.
- 5 Les listes bibliographiques établies par Bourgoin sont de plusieurs types : elles peuvent être centrées autour d'une thématique – comme les polyèdres, les figures de la neige ou encore les végétations métalliques – ou d'un auteur. Bourgoin semble aussi avoir eu pour habitude d'effectuer des recherches sur des périodiques scientifiques, académiques ou non⁷, soit ponctuelles, soit pour y repérer des thématiques prédéfinies ou pour sélectionner certaines planches d'illustrations. Pour constituer ses listes de références, Bourgoin a pu s'appuyer sur des notices biographiques – c'est par exemple le cas de la biographie de Gaspard Monge par Charles François Maximilien Marie de Ficquelmont – ou encore sur des manuels, des traités et des ouvrages à caractère généraliste, encyclopédique ou historique sur les mathématiques et les sciences.
- 6 Ainsi Bourgoin a construit en érudit et méthodiquement son corpus de textes scientifiques. Encore faut-il déterminer clairement l'objet de ses lectures scientifiques ainsi que leurs usages en les reliant à ses ouvrages.
- 7 La formation initiale de Bourgoin en architecture a sans doute une incidence sur le type de publications scientifiques qu'il consulte. Mais si la géométrie pure et la géométrie appliquée à l'architecture ainsi qu'à divers secteurs industriels représentent les domaines des mathématiques les plus exploités par Bourgoin, il s'est également intéressé à d'autres branches des mathématiques – combinatoire, arithmétique, algèbre, théorie des courbes et des surfaces courbes – et à d'autres domaines scientifiques : mécanique, cristallographie, stéréochimie, optique ou encore botanique.
- 8 En botanique, Bourgoin s'intéresse essentiellement à des études sur la forme des végétaux et la *disposition* de leurs parties. Il privilégie cette approche formelle puisque, de son côté, il traite les végétaux au même titre que les motifs ornementaux dont il cherche à dégager l'ossature géométrique, les rapports de situation, ainsi que les symétries. Pour ce faire, il s'inspire des travaux des frères Bravais et de plusieurs publications dues à Charles Fermond⁸ (fig. 1). Bourgoin consacre ainsi quelques pages aux « formes organiques » dans plusieurs de ses ouvrages⁹. Il se constitue également

toute une gamme de formes renvoyant aux cristaux de neige. Plusieurs références bibliographiques et reproductions d'introductions d'ouvrages sont en lien avec les domaines de la stéréochimie et de la cristallographie, qui supposent une approche formelle et géométrique, fondée sur l'étude de la disposition des atomes au sein des molécules et des substances cristallines. Bourgoïn étend également cette approche combinatoire aux sons et aux couleurs, ainsi qu'à leurs correspondances, étudiant notamment les travaux fondateurs de Michel-Eugène Chevreul¹⁰.

1. J. Bourgoïn, Notes d'après Ch. Fermond, *Essai de phytomorphie*, 1864.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 4.

- 9 Enfin, dans le cas des sciences mathématiques, les références de Bourgoïn sont plus nombreuses et plus variées. Sont consultés divers manuels de géométrie élémentaire et descriptive, des ouvrages généralistes, historiques mais également des articles plus spécialisés tirés du *Journal de l'École polytechnique* ou des *Comptes rendus de l'Académie des sciences* notamment. Les notes de Bourgoïn attestent d'une familiarité avec les sciences mathématiques, bien au-delà du simple recopiage (comme c'est le cas pour la stéréochimie). Il n'hésite pas à rassembler des citations issues de divers chapitres d'un même livre et il juxtapose parfois même sur une seule page des passages empruntés à différents ouvrages. Autrement dit, sa lecture de tels manuels n'est pas seulement linéaire, elle est également *transversale*, ce qui prouve qu'il maîtrise davantage ses sources. En outre, parmi les extraits de manuels de géométrie reproduits par Bourgoïn, on trouve des démonstrations de théorèmes élémentaires et des résolutions de problèmes, figures à l'appui. Ces différentes données attestent d'une pratique effective et régulière des mathématiques chez l'auteur.

- 10 Parmi ses notes figurent de nombreux emprunts à des manuels de géométrie élémentaire destinés à la préparation aux concours d'entrée aux écoles Normale supérieure et Polytechnique, ainsi que des références récurrentes à des manuels de géométrie descriptive visant un public d'ingénieurs et d'architectes. Ces manuels sont notamment utilisés pour la rédaction des *Études architectoniques et graphiques*, soit à la fin des années 1890. La forme des notes correspondantes, qui sont du type « brouillons d'exercices », montre que le deuxième tome résulte d'une appropriation en profondeur des traités de géométrie élémentaire. Après ce bref panorama, nous nous proposons de préciser les usages que Bourgoin fait de ses sources scientifiques à partir de deux exemples : les cristaux de neige d'une part, les polygones et les polyèdres d'autre part.

Les figures de la neige

- 11 Deux planches dédiées aux cristaux de neige devaient figurer dans un projet inabouti de « Revue de l'ornement¹¹ » (fig. 2 et 3). Cet exemple permet de montrer comment l'« ambition encyclopédiste¹² » de Bourgoin guide sa manière de recenser et de choisir, parmi diverses sources scientifiques, les motifs des cristaux de neige qui l'intéressent.

2. J. Bourgoin, « Étoiles de neige ».

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

3. J. Bourgoïn, « Étoiles de neige ».

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 15, 7.

- 12 Plusieurs croquis préparatoires à ces deux planches, auxquels il faut ajouter diverses listes bibliographiques associées à la thématique des figures de la neige, documentent la démarche. Ce thème mobilise de nombreux scientifiques depuis le XVII^e siècle. Les sources consultées par Bourgoïn parcourent toute cette période et il répertorie en bibliothèque l'ensemble des planches de cristaux de neige existantes. Pour ce faire, il s'appuie sur une source mère récente, à savoir l'ouvrage de Georg Friedrich Schumacher¹³ qui lui permet de remonter vers un large corpus. En effet, ce livre contient une notice historique détaillée dans laquelle sont référencés les principaux travaux sur les cristaux de neige depuis Kepler, Descartes et Hooke, pour aller jusqu'aux classifications exhaustives des types de cristaux de neige par William Scoresby au XIX^e siècle. Bourgoïn a non seulement étudié ce livre de Schumacher, puisqu'il s'y réfère plusieurs fois dans ses notes et qu'il en a recopié toutes les planches, mais il en a aussi consulté le corpus de références.
- 13 Bourgoïn commence par mentionner dans ses notes Descartes et il relève avec précision les références de la planche de la *Micrographia* de Hooke sur les cristaux de neige¹⁴ (fig. 4). Il répertorie ensuite l'ensemble des écrits et planches de Pieter van Musschenbroek sur les figures de la neige¹⁵. Notons que ces trois savants sont évoqués dans la plupart des articles consacrés à l'histoire des découvertes sur le sujet¹⁶.

4. R. Hooke, pl. VIII de *Micrographia*, 1667.

- 14 La lecture de Schumacher, qui fait référence à un article de Leonardus Stocke dans les *Philosophical Transactions*, met également Bourgoin sur la piste de plusieurs volumes de ce périodique. Passant en revue les années 1673 à 1761, il identifie des articles sur les cristaux de neige qui ne sont pas recensés par Schumacher. La mention « Dr Grew » barrée et visiblement mal orthographiée apparaît dans les notes de Bourgoin, elle correspond à un court texte du botaniste et médecin Nehemia Grew dans le volume de 1673 ; le nom du « Dr Langwith », pour Benjamin Langwith renvoie à un autre article¹⁷. Bourgoin a par ailleurs reproduit les quatre figures de cristaux de neige qui accompagnent l'article plus tardif de Stocke dans ce même périodique. Mais surtout, grâce à l'ouvrage de Schumacher, Bourgoin isole le nom de Johannes Nettis dont l'article en latin sur les cristaux de neige est traduit en anglais dans les *Philosophical Transactions* en 1756. Bourgoin recopie intégralement les deux planches recensant au total 91 formes distinctes de cristaux de neige, en respectant scrupuleusement la numérotation¹⁸ (fig. 5 et 6).

- 15 Le nom de Wilcke apparaît également dans deux des listes bibliographiques de Bourgoin, dont l'une comporte la mention : « Wilke (Actes de Suède pour 1760 et 1761) », suivie d'une référence en anglais et en allemand : « Swedish Academy, Abhandlungen tome XXIII ». Bourgoin recopie partiellement, à partir de l'ouvrage de Schumacher, les références d'un article de Johann Carl Wilcke¹⁹ sur les cristaux de neige.
- 16 D'ailleurs, Bourgoin complète sa gamme de figures de la neige en s'appuyant sur les ouvrages de Scoresby²⁰ et de Schumacher (fig. 7). Signalons qu'il reproduit également la terminologie employée par Scoresby pour classer les différents types de cristaux de neige. Il s'intéresse également à la classification des cristaux de Moritz Anton Cappeller : là encore, il ne se contente pas de produire un recueil d'ornements disparates sur les cristaux. Ceci montre plus généralement l'intérêt de Bourgoin pour les *classifications* – qu'il s'agisse de cristaux ou de végétaux. Loin de se constituer un simple répertoire de formes, Bourgoin cherche à comprendre comment s'ordonnent les figures issues des planches scientifiques qu'il consulte. C'est pourquoi il reprend leur numérotation, pour les rapporter aux classifications correspondantes. Il semble donc séduit par l'esprit de système – souci d'exhaustivité et entreprise de classification cohérente – qui prédomine dans ses sources.

7. W. Scoresby, pl. IX du t. II de *An Account of the Arctic Regions*, 1820.

- 17 Au final, Bourgoin puise sa gamme de cristaux de neige dans six sources distinctes : Langwith, Musschenbroek, Stocke, Nettis, Scoresby et Schumacher. Ceci illustre son activité de recension exhaustive. Une fois cette collecte accomplie, il sélectionne par une croix rouge les cristaux de neige qui l'intéressent avant de les reproduire dans ses planches finales (fig. 8). Bourgoin a exclusivement recopié des figures issues de textes scientifiques. À cette transcription exacte s'ajoute le fait que les figures de la neige sont

9. J. Bourgoïn, *Chladni's Table*.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 12, 3.

Polygones et polyèdres : entre art ornemental, géométrie et cristallographie

- 20 La thématique des polygones et des polyèdres se situe chez Bourgoïn au croisement de la géométrie, de l'art ornemental et de la cristallographie. Il y revient au fil de ses écrits. Loin de s'intéresser à leurs seuls aspects formels et esthétiques, il prête attention à leurs propriétés mathématiques remarquables, élémentaires et plus complexes, comme en témoigne le large éventail de sources mobilisées sur ce thème. Les notes de Bourgoïn indiquent des sources très variées, au-delà des écrits de Cournot et des nombreux manuels de géométrie élémentaire, dans lesquels plusieurs chapitres sont consacrés aux polygones, voire aux polyèdres. Loin de proposer une recension exhaustive de ces documents, nous nous restreindrons à quelques exemples susceptibles d'en éclairer les différents usages.
- 21 Dans ses ouvrages, Bourgoïn distingue régulièrement plusieurs types de constructions : *géométrique* (à la règle et au compas), *métrique* (avec un décimètre par exemple) et *empirique*, cette dernière étant considérée par Bourgoïn comme la plus spécifique aux artistes. Ces considérations se retrouvent également dans les chapitres dédiés aux polygones, par exemple dans *Les Arts arabes* :

Le problème de la division de la circonférence en parties égales ou de l'inscription des polygones réguliers dans le cercle, considéré au point de vue mathématique, dépend de la trigonométrie et se rattache à la théorie des équations algébriques. À ce point de vue très-général et purement spéculatif, c'est un fort beau problème,

mais dont nous n'avons nul souci à prendre, car, aussi bien pour le géomètre que pour l'artisan, la division effective de la circonférence est une opération purement graphique et rentre dans les conditions d'exactitude que comportent toutes les opérations manuelles.²⁴

- 22 Cette citation illustre bien sa volonté de préserver les arts des raisonnements mathématiques et d'appropriier la géométrie aux pratiques de l'artisan. Loin de s'en tenir à des réflexions générales sur la géométrie, Bourgoïn connaît et expose certaines constructions, exactes ou approchées, de polygones réguliers²⁵, par ailleurs détaillées dans nombre de manuels de géométrie élémentaire. Sa culture mathématique gagne en profondeur lorsque paraît le deuxième volume des *Études* : il s'appuie alors sur des ouvrages mathématiques récents qui reviennent sur les questions de constructibilité à l'aide de certains instruments, comme par exemple la géométrie de la règle de Lambert ou le problème de la division du cercle en parties égales par Gauss²⁶.
- 23 L'exemple d'un double feuillet sur lequel Bourgoïn a recopié des extraits de textes en lien avec la construction des polygones réguliers, est particulièrement démonstratif²⁷. Sur la troisième page, Bourgoïn a reproduit *in extenso* un article d'Eugène-Charles Catalan sur le tétradécagone régulier²⁸ (fig. 10, 11, 12). Sur le reste du double feuillet, il a sélectionné d'autres questions en lien avec le problème de Catalan. Ce dernier note que pour obtenir le côté du tétradécagone régulier, il est possible de s'appuyer sur la construction mise en œuvre dans le cas du décagone régulier. Or, le premier feuillet de Bourgoïn renvoie à la proposition 10 du livre IV des *Éléments* d'Euclide, qui donne une construction d'un triangle isocèle dont les angles à la base sont les doubles de l'angle restant. Il s'agit là d'une étape fondamentale dans la construction du pentagone et du décagone réguliers. Le feuillet est complété par plusieurs figures illustrant cette proposition dans les cas du triangle et de l'hexagone, du carré et de l'octogone, du pentagone et du décagone. La deuxième page est consacrée à l'inscription de l'heptagone régulier dans un cercle, construction qui n'est pas possible à la règle et au compas car dépendant d'une équation du troisième degré. Enfin, au début de la quatrième page, Bourgoïn note l'énoncé d'un problème classique sur le calcul du côté d'un polygone régulier à $2n$ côtés à partir du côté d'un polygone régulier à n côtés. À partir de ses notes « au propre », Bourgoïn travaille à nouveau sur ces questions au brouillon : il reproduit notamment la figure de Catalan, avec, au-dessus, une figure similaire pour le cas du décagone, et il les annote avec ses propres calculs. Ainsi, Bourgoïn cherche *activement* à comprendre le texte de Catalan et à en restituer le raisonnement, en s'appuyant sur d'autres sources.

12. J. Bourgoïn, Notes sur la construction du tétradécagone régulier d'après E. Catalan.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 7, 2.

- 24 Bourgoïn fait un usage tout différent du *Mémoire sur les polygones et les polyèdres* de Poinso²⁹, auquel il a pu accéder par plusieurs biais. Il est avéré qu'il connaît les travaux de Poinso²⁹ via Cournot. De plus, ce mémoire est évoqué dans les nombreux manuels et articles traitant des polygones et polyèdres réguliers que Bourgoïn a consultés. Enfin, ce dernier emprunte à l'éloge historique de Poinso²⁹ lu par Joseph Bertrand en 1890 un court passage en lien avec les polyèdres réguliers³⁰.
- 25 Dans ses notes, Bourgoïn ne relève aucun des raisonnements de Poinso²⁹. En revanche, il sélectionne quelques extraits en vue d'alimenter certaines de ses thématiques de prédilection. Tout d'abord, il recopie une grande partie de l'introduction où Poinso²⁹ définit la géométrie de situation et où il met en avant l'importance des considérations d'ordre et de situation en mathématiques. Cela renvoie à l'intérêt de Bourgoïn pour ces deux notions fondamentales. Il sélectionne plusieurs références convoquées par Poinso²⁹ à ce propos, par exemple Alexandre-Théophile Vandermonde sur lequel il revient dans le second volume des *Études*³¹.
- 26 Bourgoïn reprend ensuite des résultats de Poinso²⁹ sur le nombre d'espèces de polygones réguliers, convexes et étoilés, que l'on peut former pour un « ordre » donné – l'ordre d'un polygone correspondant à son nombre de côtés – et sur certaines possibilités « d'espèces » données selon l'ordre du polygone – l'espèce étant définie par la somme de la mesure des angles. Bourgoïn revient sur ces aspects dans plusieurs ouvrages³² où il y répertorie les polygones étoilés existants pour un nombre de côtés donnés, en admettant toutefois des figures exclues par Poinso²⁹. Ainsi, bien qu'il n'existe pas de polygone étoilé au sens de Poinso²⁹ dans le cas de l'hexagone, Bourgoïn comptabilise, lui, la figure composée de deux triangles équilatéraux entrecroisés.

- 27 Enfin, Bourgoïn copie la conclusion de Poinsoï sur les difficultés inhérentes à la théorie des polyèdres et à la théorie des nombres. Il passe sous silence ce qui fait la notoriété du mémoire de Poinsoï, à savoir la découverte de nouveaux polyèdres réguliers étoilés : il est probable que Bourgoïn connaissait déjà ce résultat. En effet, il cherche et relève systématiquement les descriptions des polyèdres présentés par différents auteurs, comme Eugène-Charles Catalan et Nicolas-Joseph Lidonne³³, ce dernier étant cité par Poinsoï.
- 28 Plusieurs notes de lecture de Bourgoïn témoignent de son intérêt pour la classification des polyèdres. Celle-ci fait l'objet de plusieurs mémoires à la fin des années 1850 et d'une question pour le Grand prix de mathématiques de l'Académie des sciences en 1861 et en 1863. Bourgoïn s'est justement constitué à ce sujet un corpus important de sources publiées entre 1858 et 1865, auxquelles il a peut-être eu accès par l'intermédiaire de manuels de géométrie élémentaire. Par exemple, les *Théorèmes et problèmes de géométrie élémentaire* (1865) de Catalan, auxquels renvoient plusieurs notes de Bourgoïn, s'achèvent sur un appendice consacré aux polyèdres semi-réguliers. Catalan y annonce un mémoire à paraître dans le *Journal de l'École polytechnique*, qui est issu d'un travail présenté à l'Académie dans le cadre du concours de 1863. Bourgoïn prend non seulement des notes sur ce mémoire³⁴ mais remonte également les filières bibliographiques à partir de références listées par Catalan, dont Poinsoï puis Lidonne³⁵. Il semble même que Bourgoïn ait feuilleté les *Comptes rendus de l'Académie des sciences* de l'année 1863, à partir de la remarque de Catalan sur l'objet du Grand prix de mathématiques³⁶. Bourgoïn se constitue ainsi, méthodiquement, un corpus sur la thématique des polyèdres.
- 29 Là encore, il opère des choix dans sa lecture de Catalan. Après avoir recopié sa définition des polyèdres semi-réguliers, il sélectionne quelques théorèmes généraux sur les polyèdres, puis il synthétise sa classification des polyèdres semi-réguliers. En revanche, il ne prend aucune note sur la méthode de Catalan pour obtenir la liste des différents solides. Ces feuillets sont suivis d'autres notes de Bourgoïn, issues cette fois-ci du texte de Lidonne : comme précédemment, Bourgoïn emprunte à ce dernier sa classification des solides d'Archimède tout en relevant les nouvelles références données. Dans les deux cas, Bourgoïn reproduit également une partie des figures insérées à la fin des volumes consultés. Les solides de Catalan réapparaissent également dans d'autres carnets³⁷ (fig. 13).

13. J. Bourgoïn, Polyèdres.

Source : Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, 22.

- 30 Signalons enfin que Bourgoïn relève systématiquement les quelques passages dans lesquels Lidonne et Catalan relient les polyèdres à la cristallographie. Ce lien intéresse Bourgoïn dès la publication de ses premiers ouvrages. Il y revient également en fin de carrière, puisqu'il consulte alors des travaux plus spécialisés en cristallographie³⁸.
- 31 L'ensemble des notes de Bourgoïn offre un panorama très riche de ses sources scientifiques. Il est possible de mettre en évidence des thématiques transversales, qui impliquent de ne pas séparer les domaines scientifiques investis par Bourgoïn : par exemple son intérêt pour les classifications et pour la morphologie se manifeste en botanique, pour les cristaux et les polyèdres. Il apparaît à quel point Bourgoïn est méthodique dans la constitution de corpus thématiques, malgré le désordre apparent de certaines liasses de notes. Selon les cas, il s'appuie sur une ou plusieurs « sources mères » et il relève les références données par les auteurs en vue d'une consultation ultérieure.
- 32 Dans le cas plus spécifique des mathématiques, il est en mesure de faire par lui-même le lien entre diverses sources ; par exemple à propos du tétradécagone. Les notes de Bourgoïn témoignent d'ailleurs d'une pratique effective et régulière des mathématiques, en particulier au moment de l'élaboration de ses *Études architectoniques*, où l'auteur poursuit un dialogue critique avec les manuels de géométrie élémentaire³⁹. Ainsi, les sciences mathématiques, qui occupent une place privilégiée dans le corpus de Bourgoïn, sont mobilisées à différents effets : pour appréhender certaines figures élémentaires – polygones et polyèdres –, pour préciser les contours de sa graphique et pour repenser les liens entre géométrie, dessin, industrie et art ornemental.

ANNEXES

Panorama non exhaustif des sources scientifiques consultées par Bourgoïn.

Cette liste a été établie d'après des notes de lecture conservées à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Arch. 67) et à la médiathèque de Joigny (archives 64).

Ouvrages de Cournot

COURNOT Antoine-Augustin, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris : Hachette, 1843.

COURNOT Antoine-Augustin, *De l'origine et des limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie*, Paris : Hachette, 1847.

COURNOT Antoine-Augustin, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique*, Paris : Hachette, 1851.

COURNOT Antoine-Augustin, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, Paris : Hachette, 1861.

COURNOT Antoine-Augustin, *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les Temps modernes*, Paris : Hachette, 1872.

COURNOT Antoine-Augustin, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Études sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris : Hachette, 1875.

Manuels de mathématiques

BOBILLIER Étienne E., *Cours de géométrie*, Paris : Hachette, 1880.

CAMUS Charles-Étienne-Louis, *Cours de mathématiques. Seconde partie. Éléments de géométrie théorique et pratique*, 4^e éd., Paris : P. E. G. Durand, 1769.

CATALAN Eugène-Charles, *Théorèmes et problèmes de géométrie élémentaire*, 4^e éd., Paris : Dunod, 1865.

COMBEROUSSE Charles de, *Cours de mathématiques, à l'usage des candidats à l'École polytechnique : t. deuxième : Géométrie élémentaire, plane et dans l'espace. Trigonométrie rectiligne et sphérique*, Paris : Gauthier-Villars, 1882.

COUSINERY Barthélémy Édouard, *Géométrie perspective, ou Principes de projection polaire appliqués à la description des corps*, Paris : Carilian-Goeury, 1828.

HACHETTE Jean Nicolas P., *Éléments de géométrie à trois dimensions*, Paris : Courcier, 1817.

LA GOURNERIE Jules de, *Traité de géométrie descriptive*, Paris : Gauthier-Villars, 1873.

LEGENDRE Adrien-Marie, *Éléments de géométrie, avec des notes*, 12^e éd., Paris : Firmin Didot, 1823.

MAZÉAS Jean-Mathurin, *Éléments d'arithmétique, d'algèbre et de géométrie*, 3^e éd., Paris : Le Mercier, 1765.

ROUCHÉ Eugène, *Éléments de statique graphique : polygones et courbes funiculaires, ligne élastique, centres de gravité et moments d'inertie, poutre droite sur deux appuis, forces intérieures dans les systèmes articulés, poutre continue*, Paris : Baudry et C^{ie}, 1889.

ROUCHÉ Eugène et COMBEROUSSE Charles de, *Traité de géométrie élémentaire*, Paris : Gauthier-Villars, 1866.

ROUCHÉ Eugène et COMBEROUSSE Charles de, *Traité de géométrie*, Paris : Gauthier-Villars, 1891.

ROUCHÉ Eugène et COMBEROUSSE Charles de, *Leçons de géométrie rédigées suivant les derniers programmes officiels*, Paris : Gauthier-Villars, 1896.

SAVÉRIEN Alexandre, *Dictionnaire universel de mathématiques et de physique*, Paris : J. Rollin, 1753.

Ouvrages et articles divers en mathématiques

CASTEL Louis-Bertrand, *Mathématique universelle abrégée, à l'usage et à la portée de tout le monde*, Paris : Pierre Simon, 1728.

CHASLES Michel, *Aperçu historique sur l'origine et le développement des méthodes en géométrie particulièrement de celles qui se rapportent à la géométrie moderne*, Bruxelles : Hayez, 1837.

CONDAMINE Charles Marie de La, « Recherches sur le tour », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1734, p. 216-258, 295-340.

HOEFER Ferdinand, *Histoire des mathématiques : depuis leurs origines jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle*, Paris : Hachette, 1874.

KLEIN Félix, *Leçons sur certaines questions de géométrie élémentaire*, Paris : Librairie Nony, 1896.

MOUCHOT Augustin-Bernard, *La Réforme cartésienne : étendue aux diverses branches des mathématiques pures*, Paris : Gauthier-Villars, 1876.

SARRAZIN DE MONTFERRIER Alexandre (éd.), *Dictionnaire des sciences mathématiques pures et appliquées*, Bruxelles : A. de Mat, 1838.

VANDERMONDE Alexandre-Théophile, « Remarques sur les problèmes de situation », *Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les Mémoires de mathématiques et de physique, Année 1771, 1774*, p. 566-574.

Combinatoire

LAMBERT Johann Heinrich, « Essai de taxéométrie, ou sur la mesure de l'ordre », *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, Année 1770, 1772*, p. 327-342.

LAMBERT Johann Heinrich, « Second essai de taxéométrie, ou sur la mesure de l'ordre », *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, Année 1773, 1775*, p. 347-368.

THORNYCROFT Edward, « The Doctrine of Combinations and alternations », *Philosophical Transactions*, vol. 24, 1705-1704, p. 1961-1970.

Polygones et polyèdres

ANONYME, « Des nouveaux cors réguliers qui se peuvent faire avec les primitifs », *Journal des savants*, 1698, p. 183-187.

BERTRAND Joseph, « Note sur la théorie des polyèdres réguliers », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 46, 1858, p. 79-82.

BERTRAND Joseph, *Éloge historique de Louis Poinsot*, Paris : Institut de France, 1890.

BRETON Ph., « Note sur la classification des polyèdres », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 51, 1860, p. 722-724.

CATALAN Eugène-Charles, « Mémoire sur la théorie des polyèdres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 24, 41^e cahier, 1865, p. 171.

CATALAN Eugène-Charles, « Sur le tétradécagone régulier », dans *Mélanges mathématiques*, Liège : F. Hayez, 1885, p. 1-71.

CAUCHY Augustin Louis, « Recherches sur les polyèdres : premier mémoire », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 9, 16^e cahier, 1813, p. 68-86.

CAUCHY Augustin Louis, « Sur les polygones et les polyèdres : second mémoire », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 9, 16^e cahier, 1813, p. 87-98.

GERGONNE Joseph-Diez, « Géométrie élémentaire. Recherche de quelques-unes des lois générales qui régissent les polyèdres », *Annales de mathématiques pures et appliquées*, vol. 15, 1824-1825, p. 157-164.

LIDONNE Nicolas-Joseph, *Tables de tous les diviseurs des nombres, calculées depuis un jusqu'à cent deux mille*, Paris : Courcier, 1808.

POINSOT Louis, « Mémoire sur les polygones et les polyèdres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 4, 10^e cahier, 1810, p. 16-49.

POINSOT Louis, « Note sur la théorie des polyèdres », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 46, 1858, p. 65-79.

Mécanique

DELAUNAY Charles, *Cours élémentaire de mécanique théorique et appliquée*, Paris : V. Masson, 1851.

HATON DE LA GOUPILLIÈRE Julien Napoléon, « La géométrie des masses », *Revue générale des sciences pures et appliquées*, vol. 4, 1893.

LABOULAYE Charles Pierre Lefebvre de, *Traité de cinématique théorique et pratique*, Paris : L. Mathias, 1849-1854.

Botanique

BRAVAIS Auguste et BRAVAIS Louis, « Essai sur la disposition des feuilles curvisériées », *Annales des sciences naturelles (Botanique)*, vol. 7, 1837, p. 42-110.

BRAVAIS Auguste et BRAVAIS Louis, « Essai sur la disposition symétrique des inflorescences », *Annales des sciences naturelles (Botanique)*, vol. 8, 1838, p. 11-42.

BRAVAIS Auguste et BRAVAIS Louis, « Essai sur la disposition générale des feuilles rectisériées », *Annales des sciences naturelles (Botanique)*, vol. 12, 1839, p. 5-51, 65-77.

CANDOLLE Alphonse de, *Phytographie ou L'art de décrire les végétaux considérés sous différents points de vue*, Paris : G. Masson, 1880.

FERMOND Charles, *Études sur la symétrie : considérée dans les trois règnes de la nature*, Paris : Chaix et Cie, 1855.

FERMOND Charles, *Essai de phytomorphie*, tome I, Paris : Germer Baillière, 1864.

FERMOND Charles, *Phytogénie, ou théorie mécanique de la végétation*, Paris : Germer Baillière, 1867.

Cristallographie

CAPPELLER Anton Moritz, *Prodromus crystallographia de crystallis improprie sic dictis*, Lucerne : Typis Henrici Rennwardi Wyssing, 1723.

HAÛY René-Just, *Traité de cristallographie*, Paris : Bachelier et Huzard, 1822.

ROMÉ DE L'ISLE Jean Baptiste Louis de, *Cristallographie, ou description des formes propres à tous les corps du règne minéral*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1783.

SORET Charles, *Éléments de cristallographie physique*, Genève et Paris : Georg et Gauthier-Villars, 1893.

Cristaux de neige

BRAVAIS Auguste, « Sur l'indice de réfraction et la dispersion de la glace », *Annales de chimie et de physique*, vol. 21, 1847, p. 361-363.

BRAVAIS Auguste, « Sur les halos et les phénomènes optiques qui les accompagnent », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 18, 31^e cahier, 1847, p. 1-270.

GREW Nehemia, « Some Observations Touching the Nature of Snow », *Philosophical Transactions*, vol. 8, 1673, p. 5193-5196.

HOOKE Robert, *Micrographia*, Londres : Royal Society of London, 1667.

LANGWITH Benjamin, « Observations on the Figure of Snow », *Philosophical Transactions*, vol. 32, 1722, p. 298-300.

MUSSCHENBROEK Petrus van, « Ephemerides Meteorologicae », *Philosophical Transactions*, vol. 37, 1731-1732, p. 357-384.

MUSSCHENBROEK Petrus van, *Elements of Natural Philosophy*, Londres : J. Nourse, 1744.

MUSSCHENBROEK Petrus van, *Introductio ad philosophiam naturalem*, Lugduni Batavorum : Apud S. et J. Luchtmans, 1762.

NETTIS Johann, « An Account of a Method of Observing the Wonderful Configurations of the Smallest Shining Particles of Snow », *Philosophical Transactions*, vol. 49, 1756, p. 644-648.

SCHUMACHER Georg Friedrich, *Die Krystallisation des Eises*, Leipzig : Mayer und Wigand, 1844.

SCORESBY William, *An Account of the Artic Regions*, Edinburg : A. Constable & Company, 1820.

STOCKE Leonard, « Enarratio observationum circa Rorem deciduum... », *Philosophical Transactions*, vol. 42, 1742-1743, p. 112-114.

VENEL Gabriel François, « Article «neige» », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel : Samuel Faulche et C^{ie}, 1765, p. 88.

WILCKE Johan Carl, « Rön och tankar om snö-figurers skiljaktighet [expérience et réflexion sur la variété des figures de la neige], », *Kongliga Vetenskapsacademiens Handlingar [Mémoires de l'Académie royale des sciences de Stockholm]*, 1761, p. 120.

Stéréochimie

HANTZSCH Arthur Rudolf, *Précis de stéréochimie*, Paris : G. Carré, 1896.

MONOD Édouard-Gabriel, *Stéréochimie, exposé des théories de Le Bel et Van't Hoff*, Paris : Gauthier-Villars, 1895.

Couleurs

CHEVREUL Michel-Eugène, « Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément », *Mémoires de l'Académie royale des sciences de l'Institut de France*, vol. 11, 1832, p. 447-520.

CHEVREUL Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs : et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*, Paris : Pitois-Levrault et Cie, 1839.

CHEVREUL Michel-Eugène, « Note sur quelques expériences de contraste simultané des couleurs », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 47, 1858, p. 196-198.

CHEVREUL Michel-Eugène, « Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs », *Mémoires de l'Académie des sciences de l'Institut de France*, vol. 33, 1861, p. 3-944.

CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Nouvelles observations sur l'iris*, Paris : Jacques d'Allin, 1662.

DOLLFUS-AUSSET Daniel, *Matériaux pour la coloration des étoffes*, Paris : F. Savy, 1865.

FAIVRE Ernest, *Œuvres scientifiques de Goethe*, Paris : L. Hachette, 1862.

MAIRAN Jean-Jacques Dortous de, « Troisième partie des recherches physico-mathématiques sur la réflexion des corps », *Mémoires de l'Académie royale des sciences de l'Institut de France*, 1738, p. 1-65.

MÉRIMÉE Jean-François Léonor, *De la peinture à l'huile ou, des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, Paris : Huzard, 1830.

PLATEAU Joseph, « Sur le phénomène des couleurs accidentelles », *Annales de chimie et de physique*, vol. 53, 1833, p. 396-398.

SZOKALSKI Victor, *Essai sur les sensations des couleurs dans l'état physiologique et pathologique de l'œil*, Paris : H. Cousin, 1840.

Végétations métalliques

CONDAMINE Charles Marie de La, « Sur une nouvelle espèce de végétation métallique », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1730, p. 466-482.

HOMBERG Wilhelm, « Mémoire touchant les végétations artificielles », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1710, p. 426-438.

PARROT Georg Friedrich von, « Essai sur le procès de la végétation métallique et de la cristallisation », *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Petersbourg – Sciences mathématiques et physiques*, II (6^e série), 1841, p. 493-674.

NOTES

1. Voir Jenny BOUCARD et Christian ECKES, « Théorie de l'ordre et syntactique chez Jules Bourgoïn », *infra*, p. 281-299.
2. Des notes de lecture sont conservées dans le fonds d'archives Bourgoïn de la Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67 et à la médiathèque de Joigny, Yonne (notamment 64.14). En annexe figure une liste des principaux périodiques et ouvrages cités ou consultés par Bourgoïn sur les thèmes évoqués.
3. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 1.
4. Antoine-Augustin COURNOT, *De l'origine et des limites de la correspondance entre l'algèbre et la géométrie*, Paris : Hachette, 1847.
5. Le fonds Isidore Francœur de la bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts est particulièrement riche en traités de mathématiques.
6. Cet inventaire établi du 23 au 25 mai 1908 nous a été communiqué sous forme de photocopie.
7. Il consulte par exemple les différentes publications de l'Académie des sciences de Paris, les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, les *Philosophical Transactions*, les *Mémoires de l'Académie de Saint-Petersbourg*, les *Annales de Chimie et de Physique*, les *Annales des sciences naturelles*, la *Revue générale des sciences pures et appliquées*, la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, le *Journal de l'École polytechnique* et, de manière plus sporadique, les *Annales de mathématiques pures et appliquées* ainsi que les *Nouvelles annales de mathématiques*.
8. Auguste BRAVAIS et Louis BRAVAIS, « Essai sur la disposition générale des feuilles rectisériées », *Annales des sciences naturelles (Botanique)*, vol. 12, 1839, p. 5-51, 65-77 ; Charles FERMOND, *Essai de phytomorphie*, tome 1, Paris : Germer Baillière, 1864.
9. Jules BOURGOÏN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 110-111, 297 ; *id.*, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Ch. Delagrave, 1880, p. 123-140.
10. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 8.
11. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 2, 2 (pour les croquis préparatoires) et 67, 15 (pour les planches).
12. Voir Estelle THIBAUT, « Le projet d'une "Revue de l'ornement" (1877) », in *Jules Bourgoïn 1838-1908. L'obsession du trait* (catalogue de l'exposition Paris, Institut national d'histoire de l'art, 20 novembre 2012-12 janvier 2013), Paris, INHA, 2012, p. 20.
13. Georg Friedrich SCHUMACHER, *Die Krystallisation des Eises*, Leipzig : Mayer und Wigand, 1844.
14. Robert HOOKE, *Micrographia*, London : Royal Society of London, 1667.
15. Petrus van MUSSCHENBROEK, « Ephemerides Meteorologicae », *Philosophical Transactions*, vol. 37, 1731-1732, p. 357-384. Bourgoïn reproduit les figures 1 à 4 du Tableau 2.
16. C'est notamment le cas de : Gabriel François VENEL, « Article "neige" », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel : Samuel Faulche et Cie, 1765, p. 88.

17. Benjamin LANGWITH, « Observations on the Figure of Snow », *Philosophical Transactions*, vol. 32, 1722, p. 298-300. Bourgoin a notamment recopié la figure 3.
18. Johann NETTIS, « An Account of a Method of Observing the Wonderful Configurations of the Smallest Shining Particles of Snow », *Philosophical Transactions*, vol. 49, 1756, p. 644-648.
19. L'orthographe « Wilke », sans le « c », provient de l'ouvrage de Schumacher.
20. William SCORESBY, *An Account of the Arctic Regions*, Edinburgh : A. Constable & Company, 1820, t. 1 et 2. Les planches VIII à XI du second volume contiennent 96 figures de cristaux de neige que Bourgoin condense sur une seule feuille, en respectant la numérotation.
21. Christophe-Bernard DE BRAGELONGNE, « Examen des lignes du quatrième ordre, ou courbe du troisième genre », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1730, p. 158-216 ; Nicolas FUSS, « De la division d'un rhomboïde en quatre parties égales, par deux lignes droites qui se coupent à angles droits », *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg*, tome 3, 1809-1810, p. 65-74 ; Georg Friedrich VON PARROT, « Essai sur le procès de la végétation métallique et de la cristallisation », *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg - Sciences mathématiques et physiques*, tome 2 (6^e série), 1841, p. 493-674.
22. Edward THORNYCROFT, « The Doctrine of Combinations and Alternations », *Philosophical Transactions*, vol. 24, 1705-1704, p. 1961-1970.
23. Charles WHEATSTONE, « On the Figures Obtained by Strewing Sand on Vibrating Surfaces, Commonly Called Acoustic Figures », *Philosophical Transactions*, vol. 123, 1833, p. 593-633.
24. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes*, Paris : V^{ve} A. Morel, 1873, p. 8.
25. *Ibid.*, p. 7-9.
26. Bourgoin reproduit ainsi de longs extraits de Franz WOEPCKE, « Analyse et extrait d'un recueil de constructions géométriques, par Aboûl-Wafâ », *Journal asiatique*, tome 5 (5^e série), 1855 ainsi que de Félix KLEIN, *Leçons sur certaines questions de géométrie élémentaire*, Paris : Librairie Nony, 1896.
27. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 7, 2.
28. Eugène-Charles CATALAN, « Sur le tétradécagone régulier », in *Mélanges mathématiques*, Liège : F. Hayez, 1885.
29. Louis POINSOT, « Mémoire sur les polygones et les polyèdres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 4 (X^e cahier), 1810, p. 16-49. Voir les notes de Bourgoin, INHA, Arch. 67, 11, 3.
30. Joseph BERTRAND, *Éloge historique de Louis Poinso*t, Paris : Institut de France, 1890, p. LXXXV.
31. Jules BOURGOIN, *Études architectoniques et graphiques*, t. 2, Paris : Ch. Schmid, 1901, p. 20.
32. Par exemple : Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 9), p. 143-147 ; *id.*, *Les Arts arabes*, *op. cit.* (note 24), p. 10-11.
33. Nicolas-Joseph LIDONNE, *Tables de tous les diviseurs des nombres, calculées depuis un jusqu'à cent deux mille*, Paris : Courcier, 1808.
34. Eugène-Charles CATALAN, « Mémoire sur la théorie des polyèdres », *Journal de l'École polytechnique*, vol. 24, XLI^e cahier, 1865, p. 1-71. Voir les notes de Bourgoin, INHA, Arch. 67, 3, 1.
35. C'est notamment le cas de : Louis POINSOT, « Note sur la théorie des polyèdres », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 46, 1858, p. 65-79 ; Ph. BRETON, « Note sur la classification des polyèdres », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, vol. 51, 1860, p. 722-724.
36. Sur un des feuillets contenant les notes de Bourgoin sur les *Comptes rendus de l'Académie des sciences* de 1860, on trouve l'indication « Revoir C. R. 1863 ».
37. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 9, carnets 22 et 23.

38. Voir Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 9), p. 276-277. Dans des notes conservées à la bibliothèque de Joigny (64.14), Bourgoin a par exemple recopié le début de Charles SORET, *Éléments de cristallographie physique*, Genève et Paris : Georg et Gauthier-Villars, 1893.

39. Voir Estelle THIBAUT, « La graphique, une science des figures pour l'école et l'atelier », *supra*, p. 255-280.

AUTEURS

JENNY BOUCARD

Jenny Boucard est maître de conférences en histoire des sciences à l'université de Nantes et membre du centre François-Viète. Ses travaux portent sur l'histoire de la théorie des nombres (second XVIII^e siècle-XIX^e siècle) et sur la théorie de l'ordre.

CHRISTOPHE ECKES

Christophe Eckes est maître de conférences en mathématiques, spécialisé en histoire des mathématiques, à l'université de Lorraine et membres des Archives Henri Poincaré. Ses travaux portent sur l'histoire de l'œuvre mathématique et philosophique de Hermann Weyl (1885-1955), l'histoire de la perspective aux XVIII^e et XIX^e siècles et sur l'histoire de l'art ornemental au XIX^e siècle.

Bourgoin — Choisy, si loin, si proches

Jean-Philippe Garric

- 1 Aussi singulier soit-il dans ses curiosités et son obstination, Jules Bourgoin n'est ni autonome vis-à-vis de son époque, ni entièrement étranger à ses contemporains. Comprendre sa pensée et ses propositions suppose d'entrer dans le cercle herméneutique de ses raisonnements et de ses démonstrations, mais pour évaluer la spécificité de sa démarche et la façon dont elle s'inscrit dans la production imprimée de la fin du XIX^e siècle, il faut risquer des rapprochements. À qui cependant comparer Jules Bourgoin, qui lui ressemble assez pour justifier un parallèle et faire que les écarts, ou les oppositions, nous en apprennent autant que les similitudes ?
- 2 Le couple inédit que je propose ici ne peut se justifier par des liens historiques¹. Bourgoin et Choisy ne sont ni condisciples, ni compagnons de route, ni directement impliqués dans les mêmes débats, ni même publiés chez les mêmes éditeurs (fig. 1 et 2). Il est cependant avéré qu'ils connaissaient leurs publications respectives : Choisy consultait celles de Bourgoin pour les questions d'ornement et Choisy figure dans une liste d'envois pour l'un des ouvrages de Bourgoin². Néanmoins leurs centres d'intérêt et leurs approches n'étaient pas les mêmes et rien ne permet de supposer qu'il y eut entre eux des échanges ou des interactions. Aujourd'hui encore, leurs travaux continuent de susciter l'intérêt de deux communautés assez peu connectées l'une à l'autre : d'une part celle des historiens de l'architecture du Mouvement moderne et plus récemment celle des historiens de la construction, qui pour certains d'entre eux voient en Choisy le père fondateur de leur domaine d'études, d'autre part celle des historiens de l'ornement et de l'orientalisme, engagés depuis quelques années dans un processus de redécouverte de l'œuvre de Jules Bourgoin.

1. J. Bourgoïn, Stalactites d'encorbellement du minaret de la mosquée al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, étude pour la pl. 3 de la série Architecture du *Précis de l'art arabe*, [1889]-1892.

Source : Paris (France), École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 7901-0323.

2. A. Choisy, Tracés d'après Bourgoïn, p. 113 du t. 2 de *l'Histoire de l'architecture*, 1899.

FORMES.

113

Presque tous sont engendrés par des polygones réguliers : triangles, hexagones, pentagones... semés sur la surface suivant une loi uniforme.

- 3 Mon hypothèse découle d'une question simple et de l'évidence d'une certaine isomorphie entre les deux théoriciens. La question concerne de possibles caractères communs, en matière de théorie et de livre d'architecture, aux productions du dernier tiers du XIX^e siècle. Car, si l'on commence à bien connaître les deux premières

générations d'auteurs publiant au lendemain de la Révolution française et jusque dans les années 1830, si la période s'ouvrant en 1840 avec l'éclosion des premières grandes revues à planches, puis l'œuvre imprimée d'Eugène Viollet-le-Duc, est déjà en partie balisée par des travaux monographiques, il semble qu'au-delà de quelques publications isolées notre point de vue sur les décennies comprises entre la fin du Second Empire et la Première Guerre mondiale manque de repère.

- 4 Dans la continuité de mes travaux précédents, associant étroitement l'analyse de la forme et du contenu des livres³, je me demandais ainsi si l'on pouvait identifier des modalités formelles spécifiques à la théorie d'architecture des années 1870-1910, ou, du moins, observer une évolution des formes antérieures, qui toucheraient en particulier le statut de l'illustration et la relation entre le texte et les figures. Or, dans cette perspective, le constat d'une mutation accélérée des formes s'impose de lui-même. Certes les techniques de l'image continuent d'évoluer, poursuivant un mouvement initié dès les années 1800, avec l'aquatinte puis surtout la lithographie, mais c'est avant tout l'abandon progressif du recueil in-folio à planches, au profit de livres plus maniables, plus économiques et illustrés plus simplement, qui anticipe le siècle suivant. Cette mutation, qu'il conviendrait d'étudier plus largement, en relevant toutes les nuances d'un mouvement qui ne va pas sans résistances, mais qui concerne des auteurs très différents les uns des autres⁴, est bien celle qui conduit des premiers recueils de Bourgoin et de Choisy à leurs dernières publications.
- 5 Presque exactement contemporains, Jules Bourgoin et Auguste Choisy font respectivement leur entrée dans le domaine de la théorie de l'architecture avec *Les Arts arabes*, parus entre 1868 et 1873, et *L'Art de bâtir chez les Romains* également daté 1873, mais dont la conception commencée en 1867 lors du séjour de Choisy à Rome, devait être bien avancée dès 1869, puisque cette date figure dans la signature de l'avant-dernière planche. Dans les deux cas, il s'agit d'un volume in-folio, divisé, suivant une formule instaurée dès la fin du XVIII^e siècle, entre une partie imprimée en typographie, ici illustrée de schémas ou de figures au trait intercalées au fil du texte, et une suite de planches reproduisant des dessins plus grands et spectaculaires, que ce soient les nombreuses chromolithographies employées par Bourgoin, ou les fameuses vues écorchées isométriques en contre-plongée caractéristiques de Choisy (fig. 3 et 4). Un quart de siècle et plusieurs publications plus tard, le premier faisait paraître *Les Études architectoniques et graphiques* (1899-1901) et le second *L'Histoire de l'architecture* (1899), cette fois l'un et l'autre au format in-8° : un glissement vers la modernité et vers une certaine abstraction, qui, loin de se limiter à la constitution matérielle des volumes, concerne également leurs contenus (fig. 5 et 6).

3. J. Bourgoïn, « Marbres », « Mosaïque », pl. 53 des *Arts arabes*, [1868]-1873.

4. A. Choisy, « Thermes de Caracalla », pl. V de *L'Art de bâtir chez les Romains*, 1873.

5. J. Bourgoïn, « Les figures de cinq traits », p. 105 du t. 2 des *Études architectoniques et graphiques*, 1901.

6. A. Choisy, *Églises*, p. 191 du t. 2 de *l'Histoire de l'architecture*, 1899.

- 6 À ces cheminements parallèles, impliquant la forme des livres et l'approche des auteurs, s'ajoutait le sentiment plus diffus d'une correspondance de profils entre deux

solitaires, des hommes de cabinet obstinément focalisés sur leurs abondantes productions imprimées, alimentées, l'une comme l'autre, par d'attentives études archéologiques réalisées à l'occasion de missions lointaines en Égypte et au Proche-Orient. Puis, plus fortement, et cette fois sur le fond, la pertinence d'un rapprochement me semblait encore renforcée par une dimension supplémentaire, non pas une similitude, cette fois, mais plutôt comme un reflet en négatif : leurs choix complémentaires de réduire toute l'architecture, pour l'un au seul ornement, pour l'autre à la seule structure.

- 7 Même si Choisy lorsqu'il fut confronté à l'écriture de *l'Histoire de l'architecture* sut étoffer sa grille de lecture pour investir une position plus universelle, le point commun, fondateur de leurs deux démarches, affirmé d'une part dans *Les Arts arabes*, d'autre part dans *L'Art de bâtir chez les Romains*, est de postuler une théorie de l'architecture duale, puis de n'en traiter chacun qu'une moitié : la structure pour Choisy, l'ornement pour Bourgoïn.
- 8 Ces préférences s'accompagnent du choix de terrains d'études où elles semblent trouver leurs justifications et qui permettent au mieux d'illustrer cette césure. Pour Choisy, suivant une formule qui a des relents d'autoportrait, les Romains « établirent une division bien nette entre la structure qu'ils savaient traiter en maîtres, et la décoration pour laquelle ils affectaient une indifférence dédaigneuse⁵ ». Pour Bourgoïn, opérant en direction inverse le même genre de simplification tendancieuse, « l'art arabe est essentiellement un art décoratif et tout de surface⁶ ». Le premier savait bien, d'ailleurs, que toutes les civilisations ne se prêtent pas aussi aisément à une lecture schématique comme la sienne : « chez les Grecs, note-t-il, l'analyse de la construction se mêlerait tellement à celle de l'architecture, qu'il serait difficile de l'isoler pour l'envisager à part : mais l'embarras cesse dès qu'on aborde les monuments élevés sous la domination de Rome⁷ ». Il eut aussi le sentiment – qu'on peut considérer comme une proposition précoce – de la possibilité d'une beauté architecturale fondée sur le seul jeu des volumes nus, lorsqu'il affirme : « Les Égyptiens n'admettent pas que l'effet d'un monument réside tout entier dans l'abstraite harmonie des lignes : dans l'art égyptien comme dans la nature nous trouvons partout la couleur associée à la forme⁸. »

Deux figures antagonistes ?

- 9 Si l'on accepte cette dernière opposition : le choix de la structure contre celui de l'ornement, comme assez symétrique et puissamment complémentaire pour contribuer à rapprocher les deux auteurs, d'autres aspects, nombreux, tendent plutôt à les séparer. Leurs formations d'abord : pour Bourgoïn à l'École des beaux-Arts ; pour Choisy à Polytechnique, puis aux Ponts et Chaussées, les rattachent de façon assez banale à deux groupes bien distincts et plutôt antagonistes. Ces deux milieux, au sein desquels l'un et l'autre n'occupent d'ailleurs pas des positions équivalentes, sont les deux pôles majeurs du débat architectural français du XIX^e siècle. Suivant une division déjà bien constituée aux alentours de 1800, lorsque deux professeurs aussi dissemblables que Charles Percier et Jean-Nicolas-Louis Durand incarnaient, à leurs origines, les orientations architecturales divergentes des deux institutions⁹, l'opposition entre un penchant et une habileté pour l'ornement et les recherches graphiques, doublées d'un goût pour la couleur hérité de « l'architecture au pinceau » des décennies précédant la Révolution et, d'autre part, un dédain pour ces expressions subjectives et superfétatoires et un

engagement en faveur de choix architecturaux économiques et rationnels, voire quantifiables, paraît porter en germe l'ébauche du clivage Bourgoïn – Choisy. Le rapprochement paraît pertinent jusque dans la propension du premier à la nostalgie et celle du second à s'inscrire dans une perspective de progrès. Surtout, il permet de rappeler que c'est bien au seuil de la période contemporaine, à la fin du XVIII^e siècle, avec le dépassement du système des ordres issu de la Renaissance, notamment dans l'œuvre d'architectes comme Piranèse, Boullée ou Ledoux, que s'opère ce « détachement de l'ornement » du corps de la bâtisse, ouvrant un nouveau statut de l'ornement appliqué, rapporté, donc aussi amovible et non plus intimement lié à l'ouvrage¹⁰.

10 Un tel jumelage, à deux générations d'écart, appelle toutefois quelques réserves de prudence. Les choses ont changé entretemps, à commencer par la réhabilitation de la catégorie de la beauté par Léonce Reynaud, le successeur de Durand à Polytechnique, et cette correspondance est en partie brouillée par de profonds changements. D'ailleurs, si les élèves de l'École des beaux-arts ne sont pas restés indifférents à l'appel des architectures orientales, la démarche de Bourgoïn n'était pas non plus de nature à abonder le modèle culturel académique, celui-ci choisissant plutôt de s'engager dans un processus autonome revendiqué, que d'annexer les « arts arabes » à la culture européenne, lorsqu'il se proposait de comprendre en profondeur ce qu'il envisageait franchement comme une altérité.

11 Le soutien que lui apporta Viollet-le-Duc – auteur vedette des éditions Morel – en rédigeant l'avant-propos des *Arts arabes*, en fournit la confirmation. Celui qui restait alors l'opposant le plus manifeste aux doctrines fondatrices de l'enseignement dispensé dans les ateliers de la rue Bonaparte insiste sur l'attention portée par Bourgoïn à la logique géométrique qui sous-tend les formes étudiées :

Un jeune architecte, M. Bourgoïn, a séjourné lui aussi quelque temps au Caire, il fait partie de cette seconde couche d'explorateurs qui ne se contente plus des apparences, qui veulent découvrir les causes et en tirer des conséquences. M. Bourgoïn ne s'arrête pas d'ailleurs aux déductions archéologiques ou historiques, il entre résolument dans le domaine de la pratique. Il croit qu'il n'y a pas seulement dans l'étude analytique de l'art oriental une satisfaction de curiosité, mais que l'art peut tirer un profit sérieux de cette étude et il le prouve¹¹.

12 On peut remarquer qu'un tel point de vue, nourri d'une idéologie scientifique et qui se range du côté de ceux qui « veulent découvrir les causes et en tirer les conséquences », n'est pas, loin s'en faut, contraire à celui de Choisy et il faut rappeler que, dix ans auparavant, l'architecte restaurateur avait anticipé les premières études de l'ingénieur des Ponts et Chaussées en illustrant son sixième *entretien* d'une coupe perspective iconoclaste sur les enveloppes extérieures du théâtre de Marcellus, déplaçant en direction de la structure des maçonneries un regard qui, depuis la Renaissance, s'était continûment porté sur l'ordonnance et les proportions de la façade de cet exemple canonique¹².

13 Ces proximités de Bourgoïn et Choisy avec leur aîné Viollet-le-Duc engagent l'une et l'autre l'idée générale qu'une analyse architecturale digne de ce nom doit s'attacher à révéler la logique sous-jacente à l'apparence de l'œuvre, plutôt qu'à décrire superficiellement cette dernière. Au-delà de leur portée intellectuelle, de tels compagnonnages dessinent également une communauté d'opposition à la tradition culturelle de l'École des beaux-arts. Mais sur ces deux points, Bourgoïn et Choisy prennent les choses différemment. Pour le premier, la raison qui produit la forme

s'inscrit dans la pratique du trait : l'arrière-plan n'est pas défini par une position dans l'espace, il est de l'ordre du processus, de la génétique des figures. Pour le second, il s'agit au contraire d'une épaisseur matérielle, de celles qui trouvent leur expression en coupe – depuis Henri Labrouste le dessin favori des rationalistes¹³, qui montre la logique intérieure définissant l'élévation.

- 14 De la même façon, si la culture académique des Beaux-Arts fait l'objet de prises de distance parallèles, Bourgoïn, en se tournant vers le monde arabe, s'en écarte en opérant un déplacement géographique et culturel, tandis que Choisy ne change pas de corpus, mais seulement de méthode d'analyse, pensant à neuf l'architecture occidentale, depuis un point de vue qui marginalise désormais la question des ordres et du vocabulaire classique. Certes, ce dernier se penche sur les architectures de l'Égypte ancienne et de Byzance, mais c'est en tant qu'elles forment des jalons historiques conduisant respectivement à l'architecture gréco-romaine et à l'architecture médiévale européenne. Ajoutons que le premier s'engage dans cette voie avec le sentiment de mener en solitaire un combat perdu d'avance, tandis que le second a pour lui le sens de l'histoire et l'assise institutionnelle : « nous qui ne sommes affiliés à aucune confrérie enseignante, qui n'appartenons à aucune caste gouvernementale¹⁴ », écrit l'un, quand l'autre bénéficiant du soutien constant du corps auquel il appartient, dédie son livre à Léonce Reynaud, son professeur et prédécesseur à l'École des ponts et chaussées.

Le génie de l'artisan contre celui de l'industrie

- 15 De l'ornement à la structure, du processus graphique qui se développe dans l'espace à deux dimensions du trait des entrelacs à la conduite de la mise en œuvre pensant par étapes successives une logique première du gros œuvre, puis l'intervention secondaire du revêtement ornemental, le conflit opposant Bourgoïn à Choisy, plus qu'une affaire de goût, s'enracine dans deux visions politiques opposées.
- 16 L'œuvre de l'ingénieur s'inscrit clairement dans la perspective d'une élimination de l'artisan qualifié. Fasciné par l'efficacité de l'organisation du chantier chez les Romains¹⁵, Choisy admire l'intelligence des « artifices ayant pour objet, sinon de réduire la main d'œuvre, du moins de la simplifier » et, clairement intéressé par ce qu'il envisage exclusivement comme un facteur d'économie, il ajoute : « puisque les Romains ont cherché l'économie dans leurs édifices, peut-être aurions-nous avantage à renouveler quelques-uns de leurs procédés¹⁶ ». Certes, il prend acte du fait que, « grâce au progrès des institutions », les ressources de l'esclavage et de la corvée sont désormais interdites, mais il médite tout de même l'imitation de techniques de construction mises au point par les Romains alors qu'ils « étaient contraints de proportionner » à l'inexpérience de leur main-d'œuvre « les difficultés de leur tâche ». Il remarque qu'il fallait n'exiger des ouvriers « que des efforts purement matériels, et réduire le plus possible la part laissée à leur intelligence et à leur habileté¹⁷ ».
- 17 Bourgoïn est parfaitement conscient des enjeux que comporte cette déqualification envisagée par Choisy comme une marche vers le progrès. Lui aussi a en tête l'industrie, mais considère au contraire les simplifications qu'elle entraîne comme une perte :
- On pourrait évidemment supprimer toutes les formes ouvrées, tout ce qui est pure ornementation, tout comme on pourrait négliger cette part de la forme qui est de pure recherche esthétique, sans que cela fit tort en rien à la forme nécessaire et de

destination prosaïque. On ramènerait seulement ainsi l'œuvre d'art à n'être plus qu'un produit industriel¹⁸.

18 Plus loin il ajoute :

C'est alors le régime de la science ; et, sous ce régime, il n'y a plus de place que pour une activité organisée. Il n'y a plus d'initiatives particulières, plus de productions originales, et spécialement tout ce monde obscur des artisans est désormais régenté par des ingénieurs, des professeurs et des savants¹⁹.

19 Bourgoïn s'attache à illustrer et défendre, avec le geste ornemental, le génie de l'artisan qui le connaît et qui le pratique. Mais, plus profondément encore, Bourgoïn choisit son monde, celui « bien obscur et bien modeste, mais rempli de génie » des artisans, contre celui des « beaux messieurs, artistes ou lettrés, industriels ou marchands, fonctionnaires ou gens du monde²⁰ ». Il désigne même le foyer du mal :

Cette très fâcheuse situation s'explique en partie par l'idée mystérieuse que l'on se fait de la science, idée presque mystique et qui est cause de cette singulière vanité, assurément la plus triste de toutes, que tirent beaucoup de gens d'avoir passé par l'éducation lourde et positive qui est la suite de la faculté polytechnique²¹.

20 Choisy s'attache à mettre en évidence le sens de l'histoire, dans l'enchaînement des civilisations qu'il étudie tour à tour et qui conduisent inéluctablement à l'Europe du XIX^e siècle, Bourgoïn regarde lui le monde arabe comme un modèle de civilisation impossible à plier à une telle logique :

Il ne faut pas s'attendre non plus à retrouver dans l'histoire de l'art en Orient l'équivalent de cet enchaînement si rigoureux des différentes phases de l'art en Occident. L'Orient est le terroir natif de tous les arts comme de toutes les religions, et les communications incessantes entre tous les Asiatiques ont amené une telle diffusion des différentes formes de l'activité industrielle de ces peuples, qu'il est fort difficile de démêler ce qui revient à chacun d'eux²².

Théorie du dessin et dessin théorique

21 Enfin, l'un pense en deux dimensions et avec la couleur, l'autre en volume et en noir et blanc ; l'un propose une pratique, quand l'autre parvient à imposer une représentation emblématique, mais Bourgoïn et Choisy ont encore en commun la question du dessin. L'un et l'autre lui ont accordé un rôle fondamental dans l'élaboration et l'illustration de leurs théories et, sans aucun doute, dans leurs constructions personnelles, mais, sur ce point comme sur les précédents, peut-on dire qu'ils convergent ou plutôt qu'ils s'opposent ? (fig. 7 et 8) Tous deux ont passé de longues heures à la planche à dessin ; chacun à sa façon était un dessinateur d'exception. Pour Bourgoïn, on en prend aisément la mesure en observant les nombreux originaux de sa main que ses contemporains ont jugés judicieux de conserver. Pour Choisy, ses manuscrits étant égarés, nous disposons de témoignages précis, faisant état de procédés aussi méticuleux que non conventionnels, entièrement tournés vers la perfection finale de l'image imprimée.

7. J. Bourgoïn, Deux niches en stalactites provenant d'un sabil au Caire, étude pour la pl. 84 de la série Menuiserie du *Précis de l'art arabe*, [1889]-1892.

Source : Paris (France), Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, 4-HD-77 (++++).

8. A. Choisy, pl. XV de *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, 1883.

- 22 Voulant, avant tout, des dessins irréprochables, raconte Fernand de Dartein, il procédait ainsi pour ses dessins : exécutés à grande échelle, ils étaient, par la photographie, réduits à la dimension voulue, puis gravés en taille-douce ; et ce sont les épreuves de ces gravures qu'on employait pour reproduire les zincs destinés au tirage²³.
- 23 Toutefois, l'ingénieur lui-même est resté particulièrement laconique, ou du moins synthétique à l'extrême, concernant ses options graphiques : quelques lignes au commencement de *L'Art de bâtir chez les Romains*²⁴, de *L'Art de bâtir chez les Byzantins*²⁵ et de *l'Histoire de l'architecture*²⁶, pour justifier l'emploi de vues isométriques par la capacité de ce type de dessin à présenter en une seule figure les trois dimensions de l'espace, sans en altérer les proportions et tout en permettant la prise de mesures. Ces images qu'il présente ainsi exclusivement pour leur valeur pratique, découlent pourtant de toute une série de choix subjectifs, relevant de l'appréciation du dessinateur et qui s'apparentent à une pratique artistique, surtout lorsqu'il s'agit, comme dans *L'Art de bâtir chez les Romains*, de les enrichir de végétation : un écho discret à la tradition des vues de ruines. Bourgoin est beaucoup plus disert sur la méthode de dessin. Il est vrai que celle-ci n'est pas pour lui un moyen mais l'objet principal de ses démonstrations.
- 24 Les deux dessinateurs s'opposent enfin sur un dernier point, à savoir l'échelle des dessins. Elle n'est pas la préoccupation première de Bourgoin, qui, dans *Les Arts arabes*, donne différentes indications dimensionnelles dans une douzaine de ses planches, mais qui n'en fournit aucune pour la très grande majorité d'entre elles²⁷. Choisy, au contraire, se fait un scrupule de présenter les figures de *L'Art de bâtir chez les Romains* et de *L'Art de bâtir chez les Byzantins* en respectant une échelle unique de un pour cent, reprenant en cela la tradition instaurée par Jean-Nicolas-Louis Durand dans son *Recueil et parallèle*²⁸. Bourgoin représente des motifs, sans se soucier vraiment des dimensions des exemples observés, Choisy, pour sa part, s'attache à afficher des principes scientifiques.

Si loin, si proches

- 25 Souvent présents sur les mêmes terrains, mais avec des points de vue qui s'opposent, Bourgoin et Choisy paraissent avoir monologué chacun pour soi les arguments d'une controverse qui n'a pas eu lieu. Mais, l'épaisseur des écarts, que détermine ce parallèle asymétrique, renferme les enjeux et les contradictions de la théorie architecturale de leur temps. Une dernière citation de Choisy nous fournira matière à conclusion. L'ingénieur, assumant ses contradictions, y souligne le problème posé par la dissociation de la structure et du décor, qu'il nomme ici l'architecture : « Habités à envisager séparément la décoration de la structure, les Romains agirent bientôt comme si les deux choses qu'ils rendaient distinctes avaient été par leur nature indépendantes l'une de l'autre ; ils ne virent plus alors dans l'architecture qu'une parure variable et jusqu'à un certain point arbitraire : la séparation de l'ornement et de la construction laissa le champ trop libre à la fantaisie et aux imitations, et contribua pour sa part à précipiter chez les Romains la décadence de l'art²⁹. » Deux solutions s'offraient dès lors : éliminer l'ornement, ou en faire un art autonome, tirant sa logique de lui-même et non de la structure qu'il recouvre, ce à quoi Bourgoin travaillait.

NOTES

1. Même s'il n'est pas exclu qu'on puisse en établir un jour étant donné le caractère lacunaire des informations biographiques dont on dispose actuellement sur Bourgoin et Choisy. C'est en 2009 dans le cadre de ma contribution au colloque « Auguste Choisy (1841-1909). L'architecture et l'art de bâtir » dirigé par Javier Giron et Santiago Huerta (Instituto Juan de Herrera. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), que j'avais ébauché ce parallèle. Voir http://www.augustechoisy2009.net/pdfs/ponencias/07_Garric.pdf. Consulté le 5 octobre 2017.
2. Thierry MANDOU, *Entre raison et utopie. L'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Wavre : Mardaga, 2008, p. 53. La liste d'envois où figure Choisy pourrait concerner le premier volume des *Études architectoniques et graphiques* (Paris, Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 11, 3).
3. Jean-Philippe GARRIC, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont : Mardaga, 2004.
4. Ainsi, un archéologue comme Léon Palustre, qui échoue à terminer un grand ouvrage in-folio à planche, qu'on pourrait qualifier d'aristocratique, *La Renaissance en France* (1879-1885), avant de publier *L'Architecture de la Renaissance* (1892), dans une collection économique et républicaine : la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte, sous le haut patronage de l'Administration des beaux-arts.
5. Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Romains*, Paris : Ducher, 1873, p. 2.
6. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux*, Paris : V^{ve} A. Morel, [1868]-1873, p. III.
7. Auguste CHOISY, *op. cit.* (note 5), p. 2.
8. Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris : Gauthier-Villars, 1899, vol. 1, p. 50.
9. Jean-Philippe GARRIC, « Durand ou Percier ? Deux approches du projet d'architecture au début du XIX^e siècle », dans *id.* (dir.), *Bibliothèques d'atelier. L'imprimé et l'enseignement de l'architecture à Paris 1796-1871*, Paris : INHA, 2011, p. 9-24.
10. *id.*, « Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIII^e siècle », in Jean-Philippe GARRIC, Frédérique LEMERLE et Yves PAUWELS (dirs.), *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, actes de colloques [En ligne], <http://inha.revues.org/3399>.
11. Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Avant-propos », in Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 6), p. [2].
12. *id.*, *Entretiens sur l'architecture*, t. 1, Paris : A. Morel, 1863, fig. 7, p. 213.
13. Jean-Philippe GARRIC, « Le profil et la coupe. Labrouste et la génération Percier », communication présentée dans le cadre du colloque international *Henri Labrouste et son temps*, organisé par la BnF et l'INHA, Paris, 22-23 novembre 2012, à paraître.
14. Jules BOURGOIN, *Théorie de l'ornement*, Paris : A. Lévy, 1873, p. 11.
15. « Aurelius Victor rapporte qu'Hadrien enrôla les ouvriers constructeurs en cohortes organisées sur le modèle de celles de l'armée ». Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Romains*, *op. cit.* (note 5), p. 191.
16. *id.*, *op. cit.* (note 5), p. 6.
17. *Ibid.*
18. Jules BOURGOIN, *Théorie...*, *op. cit.* (note 14), p. 4.
19. *Ibid.*, p. 17.
20. *Ibid.*, p. I-II.
21. *Ibid.*, p. 14-15.
22. *id.*, *Les Arts arabes...*, *op. cit.* (note 6), p. III.

23. Fernand DE DARTEIN, « Notice sur la vie et les travaux de M. Auguste Choisy », *Annales des ponts et chaussées*, t. 45, mai-juin 1910, p. 39, cité par Thierry MANDOUL, *op. cit.* (note 2), p. 137.
 24. Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Romains*, *op. cit.* (note 5).
 25. Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, Paris : Librairie de la Société anonyme des publications périodiques, 1883.
 26. Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture*, *op. cit.* (note 8). La notice en question n'apparaît dans cet ouvrage qu'à partir de la deuxième édition. Voir Thierry MANDOUL, *op. cit.* (note 2), p. 111.
 27. Quatre-vingts planches sur quatre-vingt-douze ne portent aucune cote ou échelle.
 28. Jean-Nicolas-Louis DURAND, *Recueil et parallèle des édifices en tous genres anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité et dessinés sur une même échelle*, Paris : l'auteur, 1799.
 29. Auguste CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Romains*, *op. cit.* (note 5), p. 173-174.
-

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE GARRIC

Jean-Philippe Garric, architecte et historien, professeur à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, est spécialiste de l'histoire du livre et de la théorie de l'architecture à la période contemporaine. Il a notamment publié *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français* en 2004, *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon* en 2012 et *Vers une agritecture. Architectures des constructions agricoles 1789-1950* en 2014.

Lecteurs de Bourgoin : à la recherche d'un public studieux

Estelle Thibault

- ¹ Par qui Bourgoin a-t-il été lu, comment ces différents ouvrages ont-ils été utilisés ? Son premier livre sur l'ornement oriental, *Les Arts arabes* ([1868]-1873), rencontre dès sa parution un accueil très favorable et l'installe durablement comme spécialiste de la question. Mais il en va tout autrement de son système théorique, qui, de la « science de l'architectonique » promue dans la *Théorie de l'ornement* à la « graphique », suscite le scepticisme de ses contemporains. Dans quelle mesure le projet intellectuel de Bourgoin, par-delà l'indifférence manifeste que connaissent en leur temps ses versions successives, a-t-il rencontré des lecteurs ? La question de l'écho éventuel des travaux de Bourgoin mérite d'être posée, à la lumière de recherches qui ont récemment réévalué le rôle de l'ornement dans les transformations que connaissent les théories et pratiques artistiques à la veille des avant-gardes¹. L'idée selon laquelle ses ouvrages constitueraient un maillon entre les réflexions sur l'ornement du XIX^e siècle et certains développements ultérieurs de l'art abstrait s'élabore autour de plusieurs hypothèses. La première examine, bien au delà des grandes figures théoriques – Gottfried Semper, Owen Jones, Alois Riegl –, la « révolution silencieuse » prenant place dans les arts appliqués². À l'ombre du grand art, une somme d'expérimentations et de réflexions autour de l'ornement dessine des voies stimulantes pour les pratiques à venir, en empruntant diversement à l'analogie musicale, aux métaphores naturalistes ou encore à un vaste champ de visualisations scientifiques. Dans le contexte culturel français, les théories et pédagogies de l'ornement et du dessin contribuent à ces évolutions, autour de personnalités comme Victor Ruprich-Robert, Charles Blanc, Henry Havard, Auguste Racinet, Eugène Grasset ou encore Jules Bourgoin³. Une autre hypothèse considère l'attention portée aux arts non figuratifs de l'Orient comme un catalyseur des transformations esthétiques qui affecteront les arts visuels, ce à quoi auraient contribué la riche iconographie diffusée par Bourgoin ainsi que ses analyses géométriques des entrelacs islamiques⁴. Enfin une piste de réflexion concerne le paradigme « grammatical » dont Bourgoin fut l'un des promoteurs les plus convaincus, analysant les formes visuelles en éléments et syntaxe. Ont ainsi été soulignées les

affinités conceptuelles entre l'analyse proposée dans la *Grammaire élémentaire de l'ornement* et certaines pédagogies modernistes, fondées sur des décompositions en entités géométriques élémentaires, notamment celles de Paul Klee ou de Vassily Kandinsky, sans toutefois suggérer qu'il existe des filiations avérées⁵.

- 2 Comment démêler, dans ce vaste mouvement de renouvellement, ce qui relève d'emprunts clairement identifiés aux ouvrages de Bourgoïn de ce qui témoigne d'une influence plus diffuse, nourrie à de multiples sources ? Pour évaluer à sa juste mesure sa contribution à l'émergence d'un formalisme abstrait, il serait nécessaire d'étudier plus précisément les canaux de diffusion de ses ouvrages, d'estimer sa présence dans les bibliothèques publiques et privées, d'enquêter sur ses lecteurs réels et d'examiner, dans la production écrite ou dessinée de ceux-ci, les références explicites. Une telle étude doit être menée avec prudence, tant il est vrai qu'en la matière se croisent des emprunts pluriels, chez des auteurs qui, de surcroît, peuvent construire leur démarche par l'assimilation des images autant que par celle des textes. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous tenterons ici d'esquisser un état provisoire de ce que l'on connaît de la réception de Bourgoïn et des usages avérés de ses différents ouvrages.
- 3 De son vivant, il est conscient de l'indifférence que ses travaux théoriques suscitent chez ses contemporains immédiats. Il se résigne à ce qu'il interprète comme le lot commun des découvertes pionnières, face aux lenteurs des évolutions intellectuelles et institutionnelles. Loin de remettre en cause ses orientations de recherche pour les adapter à une attente, il assume le fait de s'adresser à un « lecteur studieux qui ne craindrait pas sa peine⁶ », situé dans un avenir éloigné et susceptible de redévelopper ses idées dans un contexte devenu plus favorable. C'est peut-être à distance de leur lieu d'élaboration que ses travaux trouvent les échos les plus fidèles au projet initial, celui d'une science des formes pour le domaine architectonique, incluant l'architecture et les arts d'ornement. Nous commenterons diverses appropriations des écrits et des dessins publiés : de l'utilisation des planches comme modèles pour la production d'architecture orientaliste, aux différents avatars dans les enseignements du dessin, des arts décoratifs et du design, en passant par les réflexions sur l'ornement d'Alois Riegl, ou encore par l'assimilation, chez différents architectes, d'une morphologie empruntée à la *Théorie de l'ornement*, jusqu'à des résurgences plus inattendues du côté, par exemple, de l'informatique documentaire appliquée à l'archéologie.

« Peut-être n'attend-on de moi que des renseignements sur l'art oriental... »

- 4 « ... Ce dont je serais désolé⁷ », écrit Bourgoïn à Eugène Guillaume, directeur de l'École des beaux-arts, en 1878. Les réactions occasionnées par les leçons qu'il délivre dans cette institution donnent le ton d'un décalage grandissant entre d'un côté, la motivation d'un public attiré par la richesse décorative de l'art islamique, de l'autre, l'austérité d'un propos analytique de plus en plus abstrait. On ignore quelle fut véritablement la composition de cet auditoire, puisqu'il s'agissait non pas d'un enseignement intégré au cursus des élèves artistes, mais de cours publics et gratuits ouverts, le dimanche, à un public plus vaste. Bourgoïn laisse entendre qu'il bénéficie alors d'un engouement pour l'Orient, mais aussi de la curiosité des élèves de la Petite école de dessin, devenue tout récemment École des arts décoratifs sous la direction d'Auguste Louvrié de Lajolais. Il revient à Bourgoïn lui-même, dans ce courrier adressé

à Eugène Guillaume, de faire le bilan en demi-teinte des réactions de l'assistance. Tout en mettant en exergue le témoignage d'étudiants passionnés, Bourgoin se montre conscient des incompréhensions que son propos très aride rencontre chez la majorité des auditeurs. Néanmoins, à ceux qui lui reprochent des développements trop abstraits, Bourgoin rétorque qu'il ne vise « aucune application immédiate⁸ », en accord avec les hautes visées d'une École des beaux-arts, dont la vocation n'est pas, rappelle-t-il, de former des ornemanistes. Retournant ainsi à son profit les objections des plus académiques, qui répugnent à voir les arts décoratifs enseignés aux côtés du grand art, il légitime le fait d'aborder son sujet non pas du point de vue pratique de la composition d'ornement, mais dans ses aspects théoriques les plus généraux.

- 5 Ces commentaires montrent Bourgoin rétif à donner au public ce qu'il attend de lui après le succès des *Arts arabes*, à savoir, la diffusion de modèles pour les arts décoratifs. Les magnifiques chromolithographies de ce premier ouvrage ont pourtant d'abord été utilisées de cette manière. S'il n'est pas aisé, dans la production orientaliste française de la fin du XIX^e siècle, de déceler les motifs spécifiquement empruntés à Bourgoin, sa diffusion peut être suivie au-delà des frontières nationales⁹. Dans un rapport présenté à la Société britannique des architectes en 1894, Herbert Batsford cite *Les Arts arabes*, aux côtés de *L'Art arabe* d'Émile Prisse d'Avennes et du recueil sur l'Alhambra d'Owen Jones et Jules Goury, au rang des ouvrages devant composer la partie consacrée à l'Orient d'une bibliothèque d'architecture¹⁰. Ce rapport fait référence pour la constitution des fonds documentaires aux États-Unis, notamment pour l'Avery Architectural Library de l'université de Columbia à New York ou pour la Carnegie Library de Pittsburg qui font l'acquisition des ouvrages de Bourgoin.
- 6 L'utilisation de ce type d'ouvrages pour la composition ornementale est attestée dans le contexte anglo-saxon. Comme d'autres références, les planches des *Arts arabes* ont pu guider certaines des créations mobilières conçues par la firme anglaise Liberty and Co, notamment par le designer Leonard Wyburd¹¹. Reflétant l'engouement des artistes américains du *Gilded Age* pour l'Orient, les ouvrages de Bourgoin figuraient dans différentes bibliothèques d'architectes, dont Henry Hobson Richardson, et de décorateurs, dont Louis Comfort Tiffany¹². L'associé de ce dernier, le peintre et décorateur Lockwood de Forest, qui avait voyagé en Afrique du Nord, au Moyen-Orient et en Inde, avait agrémenté sa maison familiale new-yorkaise de motifs indiens mais aussi de balustrades et d'éléments menuisés voisins de ceux décrits dans *Les Arts arabes*¹³. Dans la même mouvance outre-Atlantique, l'un des exemples les plus démonstratifs est sans conteste le domaine d'Olana que le peintre Frederic Edwin Church se fait construire sur les rives de l'Hudson, à partir de 1867. Initialement confié à l'architecte Richard Morris Hunt, le projet connaît un tournant en 1869, au retour du séjour que Church effectue au Moyen-Orient avec sa famille. S'assurant le concours d'un nouvel architecte, Calvert Vaux, pour les questions relatives à la stabilité, le peintre prend lui-même en charge la conception de la riche décoration extérieure (fig. 1). À cet effet, il puise dans ses souvenirs de voyage mais aussi dans différents recueils qu'il s'est procurés, dont les *Monuments modernes de la Perse* de Pascal Coste et *Les Arts arabes* de Bourgoin. Ce dernier aurait plus spécifiquement guidé le dessin des baies, reprenant l'alternance de briques décrites dans la planche 3 « Entrée d'une mosquée à Alexandrie ». Autour de 1885, Church s'adjoint, pour des travaux d'extension et de réaménagement intérieur, le concours de Lockwood de Forest. Certains décors des portes intérieures présentent de fortes affinités formelles avec ceux

de la « Porte de l'église de Saint-Jacques des Arméniens à Jérusalem », décrivant des incrustations de nacre et d'écaille (planche 27 des *Arts arabes*)¹⁴.

1. Fr.-E. Church, Olana House vue depuis le sud-est, Greenport, NY.

Fortunes et infortunes de la *Théorie de l'ornement* dans la France du tournant du siècle

- 7 Au-delà de cette fortune chez les décorateurs, l'attention que portent les théoriciens et pédagogues de l'art aux travaux de Bourgoïn semble, pour l'essentiel, être différée aux premières décennies du ^{xx}e siècle. À titre d'exception, il faut toutefois mentionner le fait que la *Théorie de l'ornement* sert l'argumentaire de l'un des principaux protagonistes du débat sur l'enseignement du dessin sous la Troisième République, Félix Ravaisson. Les termes de la discussion sont bien connus : Ravaisson, qui avait été l'auteur d'un rapport sur *L'Enseignement du dessin dans les lycées* publié en 1854¹⁵, est le principal opposant aux méthodes rationnelles d'apprentissage, fondées sur la géométrie, que les réformes lancées par Eugène Guillaume instaurent pour l'enseignement primaire dans les années 1880. Les divergences entre les deux théoriciens se mesurent dans les essais qu'ils publient conjointement pour former l'article « Dessin » du *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (1882) de Ferdinand Buisson. Dans la lignée de son rapport de 1854, Ravaisson y désapprouve le recours à des procédures géométriques analytiques et intellectualisées, accusées de mener à des automatismes. Il défend une approche intuitive et sensible de la forme, forgée au contact des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Afin de servir cette démonstration, son article « Dessin » emprunte à la *Théorie de l'ornement* la notion d'« architectonique » pour désigner les arts qui mettent en œuvre des formes visuelles et spatiales. Non réductibles à des calculs ou à

des constructions rationnelles, les formes architectoniques relèvent, souligne Ravaisson, d'une action « indécomposable de l'intelligence », intuition ou sentiment. Le philosophe rejoint ici Bourgoïn pour reconnaître une différence fondamentale entre les figures « simples », définies et mesurées, qui relèvent de la science de la géométrie et celles, plus complexes, de l'art, « que la géométrie n'atteint pas ». Ainsi, bien que rien n'indique que Cournot, auquel Bourgoïn affirme avoir présenté la *Théorie de l'ornement* en 1868, en ait parcouru les pages avec profit, ce passage de Ravaisson montre toutefois que les enjeux conceptuels de l'ouvrage ne sont pas restés inconnus des philosophes de son temps.

- 8 Du côté des pédagogies du dessin, il existe indéniablement de fortes affinités entre les ouvrages de Bourgoïn et d'autres manuels de composition, surtout lorsque l'on s'intéresse aux figures. La progressivité des développements, du simple au complexe, des « éléments » vers les « combinaisons », le recours à des schématisations et à des canevas abstraits, s'avèrent être des caractéristiques largement partagées dans les ouvrages de pédagogie de la composition du début du ^{xx}e siècle. Les travaux de Bourgoïn constituent un avatar particulier de ces manuels.
- 9 Si les positions sur l'enseignement primaire du dessin défendues dans les *Études architectoniques et graphiques* participent d'une critique des méthodes géométriques et rationnelles mises en place par Eugène Guillaume, Bourgoïn est néanmoins peu cité par les partisans d'une nouvelle réforme, qui aboutira en 1909 à l'établissement de programmes révisés. Certes, le nouveau paradigme qui prévaut alors, porté par Gaston Quénieux, est celui d'une méthode « intuitive » et « naturelle », mais sa définition de l'« intuition », assimilée ici à la spontanéité de l'enfant, n'a que peu à voir avec l'acception philosophique de ce même terme par Bourgoïn, qui empruntait la notion à Cournot pour désigner des « données psychologiques fondamentales », de pures abstractions, situées en amont de toute connaissance¹⁶. Quand les « intuitions premières de la géométrie » sur lesquelles se construit le système de Bourgoïn sont formalisées par trois éléments abstraits – le trait, l'arc, la recourbée –, la méthode intuitive de Quénieux, loin de cette conception, propose une approche imagée et figurative avec des exercices fondés sur l'observation de formes simples dans les objets quotidiens – un ballon, une échelle, etc. De surcroît, Gaston Quénieux affiche un rejet de la spéculation théorique que Bourgoïn pouvait représenter à ses yeux pour privilégier dans ses *Éléments de composition décorative* publiés en 1912 une approche plus immédiate. Ainsi, lorsqu'il rend hommage à Anthime de La Rocque qui fut son professeur aux Arts décoratifs, Quénieux souligne la valeur pédagogique du cours de celui-ci, consacré entièrement à la critique de travaux pratiques tout en l'opposant implicitement à une approche intellectualisée : « aucun pédantisme, aucun appareil d'érudition, aucune théorie fastidieuse ne l'alourdissait¹⁷ ».
- 10 De même, on cherchera en vain une référence aux ouvrages de Bourgoïn dans la *Méthode de composition ornementale* d'Eugène Grasset, bien que celui-ci possédât la *Théorie de l'ornement* et les *Études architectoniques et graphiques*¹⁸. S'il est possible que certains développements dessinés de ces ouvrages aient alimenté la pédagogie de Grasset et l'élaboration des figures de sa *Méthode*, l'introduction du premier volume de celle-ci traduit, au contraire, une prise de distance avec le dispositif épistémologique pesant de Bourgoïn :

La simplicité du point de départ est un garant du peu de difficultés que présente la lecture de ce livre. Il n'a rien de ce qui constitue l'ouvrage de haute science et affecte plutôt un côté terre à terre voulu, pour que chacun puisse en profiter. Il eût

été facile d'y introduire des raisonnements sur les séries, les permutations, les transformations théoriques des figures et des volumes ; mais le sens artistique n'a nul besoin, à notre avis, de recourir à de telles subtilités qui ne sont que de « la recherche de l'absolu¹⁹ ».

- 11 Ces postures contrastent avec quelques témoignages enthousiastes plus isolés, comme celui de l'architecte René Binet²⁰ qui livre dans *Le Temps*, en 1908, une nécrologie soulignant son estime pour l'intégralité des travaux de Bourgoïn, jusqu'à la combinatoire des derniers ouvrages :

Disciple fervent des doctrines de Cournot, c'est en approfondissant sa philosophie qu'il déterminait les lois qui lui permirent d'établir une science nouvelle, la graphique, dont les bases furent jetées en deux volumes modestement intitulées : *Études architectoniques et graphiques*. La graphique ou langue ou science des figures ouvre un monde nouveau à l'ouvrier et à l'artiste. M. Jules Bourgoïn a fait son œuvre ; il meurt dans la misère, incompris, méconnu, laissant à la France un chef-d'œuvre dont les multiples applications rayonneront un jour sur l'art et l'industrie²¹.

- 12 Originaire de l'Yonne comme Bourgoïn, Binet partage avec son aîné un intérêt pour les arts de l'Orient qui s'exprime dans ses aquarelles de la Rue du Caire à l'Exposition de 1889. Particulièrement attiré par l'ornement dès ses années d'études, le jeune Binet pourrait avoir assisté aux quelques cours donnés par Bourgoïn en 1885 à l'École des beaux-arts, au moment où il prépare son admission. L'affinité entre les deux hommes tient surtout à leurs curiosités communes, sans craindre de se confronter à des univers scientifiques exigeants. En la matière, les explorations de Binet poursuivent certaines pistes empruntées par son prédécesseur, comme l'observation des cristaux. Mais il trouve aussi sa propre voie dans ses échanges suivis avec le naturaliste Ernst Haeckel et dans l'examen au microscope de l'infiniment petit des radiolaires. Il en étudie les motifs, les réseaux en nappes, les structures tridimensionnelles, bientôt transposés à différentes échelles en rosaces, carrelages, lustres ou dômes dans les planches de ses *Esquisses décoratives*²² (fig. 2).

2. R. Binet, « Carrelage », pl. 11 des *Esquisses décoratives*, 1903.

- 13 Les développements théoriques de Bourgoïn trouvent-ils, à cette époque, plus d'attention hors de leur champ d'origine ? Bien au-delà du seul cercle des artistes, pédagogues ou historiens de l'art, Bourgoïn entendait également toucher un public plus vaste d'intellectuels. Une note manuscrite retrouvée dans ses archives liste les destinataires variés auxquels il envoie l'un de ces ouvrages – probablement le premier volume des *Études architectoniques et graphiques* : outre ses proches soutiens comme Xavier Charmes, Ambroise Baudry, Arthur Rhoné, on y trouve les architectes Charles Chipiez et Paul Sédille, les polytechniciens Auguste Choisy et Fernand de Dartein, on y rencontre aussi les noms de philosophes, mathématiciens, critiques littéraires : Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître, Xavier Léon, Léon Tolstoï, Édouard Le Roy²³. On ignore comment ceux-ci reçurent l'ouvrage, mais Bourgoïn figure parmi les listes de lecture de certains écrivains. Paul Valéry aurait en effet, autour de 1890, porté son attention à la *Théorie de l'ornement* dans le cadre plus vaste de sa curiosité pour l'architecture et pour l'esthétique scientifique. Selon Jeannine Jallat, il cherche alors, « derrière les arts du visible, le système stable d'une syntaxe²⁴ ». Sa lecture de l'ouvrage de Bourgoïn, entre 1889 et 1891, fait suite à celle de la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones et précède celle de la *Grammaire des arts du dessin* et de la *Grammaire des arts décoratifs* de Charles Blanc. De Bourgoïn, il aurait plus spécifiquement retenu la proposition d'une étude stylistique conjuguant analyse formelle et enquête à caractère ethnologique. Il aurait notamment cherché à transposer au domaine poétique l'hypothèse, discutée dans *Les Éléments de l'art arabe*²⁵, de trois familles stylistiques distinctes, cristalline, végétale, animale. Ainsi, l'analogie de la « grammaire comparée », employée par Bourgoïn pour l'univers de l'ornement, revient dans le champ littéraire.

Traduction plagiaire et diffusion internationale

- 14 Au niveau international, l'enquête révèle une certaine diffusion de la *Théorie de l'ornement*, entendue comme manuel pédagogique. Le cas le plus intrigant est incontestablement la version anglaise publiée en 1892 par François Louis Schauermann, sous le titre *Theory and Analysis of Ornament Applied to the Work of Elementary and Technical Schools*²⁶. L'auteur se présente comme l'enseignant responsable du *Wood and Carving Department* du Royal Polytechnic, une institution londonienne destinée à diffuser des savoirs industriels et techniques pour un public populaire ; il avait, l'année précédente, publié un manuel sur la sculpture sur bois, préfacé par Walter Crane²⁷. Si au XIX^e siècle la construction du savoir s'opère souvent par citation et assimilation d'autres auteurs, on peut parler ici d'une traduction plagiaire puisque Schauermann s'attribue, dans l'avant-propos, le mérite de l'initiative de l'ouvrage :

This book has been compiled because of a strongly felt want of a complete text-book upon the subject of Theory and Analysis of Ornament, the author having been asked by his own and other students, why he did not write a book more in advance of the teaching of the present time. The study of ornament has made such rapid progress during the last twelve years, that those books which were previously quite efficient have become obsolete²⁸.

- 15 Il reprend ensuite l'intégralité du développement de la *Théorie de l'ornement* ainsi que les figures insérées dans le texte, sans jamais citer Bourgoin. Seules les planches hors-texte sont remplacées par des dessins de Schauermann, très différents de ceux de la version originale puisqu'ils représentent des détails ornementaux, loin de la démarche comparatiste caractéristique de Bourgoin. Cette version n'a vraisemblablement pas connu plus de succès que l'original, d'autant moins qu'elle est dépourvue du recueil de planches sophistiquées qui pouvaient retenir l'attention des artistes, indépendamment du propos écrit.
- 16 En effet, plus que le texte, ce sont sans doute les planches qui valent à la *Théorie de l'ornement* sa présence dans les collections de livres qui se constituent dans différentes villes d'Europe centrale, au moment où s'internationalise la réflexion sur l'enseignement du dessin et des arts appliqués. On trouve en effet l'ouvrage, parmi d'autres recueils d'ornement et manuels de dessin français, anglais ou allemands, dans différentes collections comme celles de la bibliothèque de l'université hongroise des beaux-arts (ancienne école normale royale du dessin)²⁹. Pour un lecteur non francophone, les figures de Bourgoin résonnent avec d'autres tentatives graphiques aux enjeux analytiques, en particulier celle de l'Anglais Lewis Foreman Day (*The Anatomy of Pattern*, Londres : Batsford, 1887), celles de l'Allemand Franz Sales Meyer (*Ornamentale Formenlehre : eine systematische Zusammenstellung des wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende*, Leipzig : E.A. Seemann, 1886), de l'Autrichien Anton Andel (*Das geometrische Ornament*, Vienne : Walheim, 1877) ou encore celle du Hongrois Ignác Ödon Udvardy (*A természetes diszítő eljárás*, Budapest : Ignác Ödon Udvardy, 1910).
- 17 La *Théorie de l'ornement* sert également de référence pour certains enseignements du design tels qu'ils se développent aux États-Unis. Outre l'intérêt porté aux planches, ce sont les schémas relatifs à la genèse des formes et les commentaires qui les accompagnent qui nourrissent les orientations pédagogiques. Denman Ross, enseignant à Harvard autour de 1900, invite ses élèves à ne pas se limiter aux emprunts visuels,

suscitant aussi des lectures philosophiques ou historiques, de Platon à Bernard Berenson³⁰. S'il soumet aux élèves des planches de la *Théorie de l'ornement* ou de la *Grammar of Ornament* de Jones, il les oriente également vers les contenus textuels, en insistant sur les caractères formels et sur les notions d'équilibre, d'ordre et d'harmonie. Son ouvrage de 1907, *Theory of Pure Design : Harmony, Balance, Rythm*³¹ propose une approche générale des structures formelles, envisagée comme une manière de cultiver les facultés de l'esprit, plutôt que circonscrite au segment spécifique des arts décoratifs ou du design. Les références mobilisées sont multiples mais certaines analyses sur les « attitudes », sur les rapports de position ou sur les combinaisons de traits élémentaires évoquent indéniablement certaines des manipulations de Bourgoïn (fig. 3). Dans une même tendance privilégiant les principes abstraits de la composition, son collègue Arthur Wesley Dow cite la *Théorie de l'ornement* de Jules Bourgoïn comme ouvrage à consulter au sujet des « structures of pattern », au côté notamment de Lewis Foreman Day ou de Walter Crane³². Ces exemples attestent de la présence de Bourgoïn dans l'horizon de référence d'une génération d'enseignants, qui, au début du xx^e siècle, privilégient le maniement des formes géométriques et abstraites, en amont de toute application concrète, qu'elle soit technique ou figurative. La démarche d'élémentarisation formelle à l'œuvre dans ces pédagogies artistiques participe indéniablement du développement des abstractions au début du xx^e siècle.

3. D. Ross, p. 64-65 de *Theory of Pure Design : Harmony, Balance, Rythm*, 1907.

Bourgoïn et les historiens de l'art : formalisme et questions de style

- 18 De la fin du xix^e au début du xx^e siècle, Bourgoïn est inégalement cité dans les ouvrages sur l'art islamique. Dans la préface de *L'Art arabe* (1893), Albert Gayet déplore le faible

nombre de travaux auxquels se référer : « bien peu d'auteurs s'en sont occupés et ceux qui l'ont fait l'ont apprécié d'une manière qu'il ne m'appartient pas de critiquer, mais qui ne m'a été d'aucun secours pour cette étude³³ ». Lorsqu'il cite, à titre d'exception, l'ouvrage de Prisse d'Avennes comme une « mine inépuisable de renseignements », on comprend qu'il ne tient pas en haute estime les analyses de Bourgoin et qu'il souhaite s'en distinguer, même si le « traité de géométrie décorative » auquel il emprunte une description très précise du tracé de l'entrelacs heptagonal est bien *Les Arts arabes*³⁴. Quelques années plus tard, Henri Saladin salue les recherches de Bourgoin dans son *Manuel d'art musulman* (1907), tout en regrettant l'absence de référence aux édifices représentés³⁵. L'imprécision des légendes minore en effet l'utilité des livres de Bourgoin pour des études spécialisées en archéologie ou en histoire de l'architecture. Néanmoins, l'acuité des analyses géométriques sert les démonstrations des historiens de l'art. C'est ainsi par exemple qu'Émile Bertaux, dans « Les Arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale » (1895), approfondit les affinités relevées par Bourgoin entre les compositions de motifs observés dans le Sud de l'Italie et celles de certaines mosaïques cairotes. Bertaux compare à son tour, schémas à l'appui, « la bande à figures octogonales qui décore un des montants du chancel de Salerne avec l'épure donnée par M. Bourgoin sous le n° 95³⁶ » dans *Les Éléments de l'art arabe*, pour en déduire la présence d'une « influence de l'Orient musulman » (fig. 4). Dans *L'Art dans l'Italie méridionale* (1904), Bertaux poursuit cette démonstration fondée sur des hypothèses de Bourgoin pour conclure à la combinaison harmonieuse de deux systèmes de décoration, « l'entrelacs circulaire des Grecs et l'entrelacs polygonal des musulmans³⁷ ». Ainsi l'analyse des structures formelles appuie-t-elle des hypothèses sur la généalogie des styles.

4. É. Bertaux, « Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale », p. 444 du n° 15, vol. 15 des *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1895.

- 19 Parmi les historiens de l'art qui furent des lecteurs attentifs de Bourgoin figure également Alois Riegl. Si la métaphore commune de la « grammaire » invite à rapprocher les deux théoriciens, Riegl est en premier lieu attiré par les travaux sur les entrelacs islamiques, bien en amont de son *Historische Grammatik der bildenden Künste* [1897-1898]³⁸. Dès son ouvrage de 1891 sur les tapis orientaux, Riegl, alors conservateur au musée des Arts appliqués de Vienne, s'appuie sur différents chercheurs dont Jules Bourgoin mais aussi Émile Prisse d'Avennes ou Stanley Lane-Poole. *Les Arts arabes* sont plus spécifiquement mobilisés dans une démonstration sur l'évolution des systèmes d'ornementation, de l'abstraction géométrique vers la représentation figurative ou réciproquement. L'extrait qui retient l'attention de Riegl concerne l'origine de l'ornementation géométrique arabe, que Bourgoin inscrit « en filiation directe avec les entrelacs byzantins, qui sont plus indépendants de la géométrie pure³⁹ ». L'historien viennois salue la pertinence de cette affirmation « lourde de conséquences » et désigne Bourgoin comme « celui qui a conduit sur ce type d'ornement [les entrelacs] la recherche la plus approfondie ». Mais surtout, les remarques de Bourgoin confirment aux yeux de Riegl l'hypothèse d'un processus évolutif qui part des rinceaux végétaux de l'Antiquité tardive, en passant par les styles paléochrétiens et byzantins, pour aboutir à l'abstraction géométrique des entrelacs islamiques. Le même passage de Bourgoin est à nouveau mobilisé à propos de l'arabesque, lorsque l'historien revient plus largement, dans les *Stilfragen* (1893), sur les transformations graduelles des systèmes d'ornementation, des motifs géométriques archaïques vers le rinceau végétal grec puis, à l'inverse, des expressions naturalistes byzantines vers les entrelacs abstraits qui caractérisent l'art islamique⁴⁰. Riegl emprunte aussi à la riche iconographie collectée par Bourgoin. La comparaison entre une bordure de manuscrit enluminé égyptien du xv^e siècle, tirée du *Précis de l'art arabe*, et une peinture murale ottomane du xix^e siècle, lui permet de démontrer la stylisation progressive, au cours du Moyen Âge arabe, de motifs floraux graduellement transformés en arabesques ornementales dénaturalisées⁴¹. Plus loin, dans le chapitre consacré au « rinceau ornemental sarrasin », un autre dessin issu du *Précis* représente un motif en remplissage d'arabesque d'après un monument médiéval du Caire, dont Riegl donne une « traduction en style grec⁴² » pour mettre en évidence la parenté des structures formelles, au delà des différences entre le caractère purement géométrique de l'interprétation islamique et la tendance figurative de la version grecque, agrémentée de palmettes (fig. 5).

5. A. Riegl, p. 335 des *Stilfragen*, 1893.

- 20 Ainsi, en dépit des imprécisions de Bourgoin quant à l'identification des objets, c'est son aptitude à caractériser les structures formelles propres à une famille stylistique qui suscite l'intérêt de chercheurs comme Bertaux ou Riegl, dans la perspective d'une histoire comparée des vocabulaires ornementaux.

Vers une science de la composition architecturale

- 21 Au XX^e siècle, Bourgoin a également été lu par des architectes désireux de fonder une science de la composition applicable à leur domaine, comme Gustave Umbdenstock et André Lurçat⁴³. Peut-être le premier, entré à l'École des beaux-arts en 1885, a-t-il assisté à quelques leçons de Bourgoin. À partir de 1910, Umbdenstock élabore pour l'École polytechnique un ensemble de leçons d'architecture qui forment ensuite la matière du cours dont il devient le professeur titulaire en 1919⁴⁴. Cet enseignement se donne comme objectif de fournir aux futurs ingénieurs une initiation à l'art architectural. Il délivre les rudiments d'une culture historique tout en insistant sur la dimension esthétique. La première version de ce cours, en 1910-1911, est rassemblée en un recueil de conférences dont la douzième et dernière, intitulée « Théorie et éléments de la composition décorative », emprunte très largement à la *Théorie de l'ornement*, sous plusieurs registres (fig. 6). De longs extraits du plaidoyer introductif permettent tout d'abord au professeur de mettre en garde l'ingénieur face aux excès d'une approche trop exclusivement scientifique. Umbdenstock cite extensivement la diatribe de Bourgoin contre les prétentions abusives de la science sur le domaine des arts et précise qu'« il semble que les aperçus que cet auteur précisait en 1873 [...] n'aient pas vieilli, mais qu'ils soient au contraire plus vrais et plus sensibles qu'au moment où ils ont été exprimés⁴⁵ ». Ses observations sur la supériorité des créations de l'artisan

rencontrent en effet les convictions doctrinales d'un architecte qui, deux décennies plus tard, mènera une véritable croisade contre l'industrialisation du bâtiment. Ces remarques visent à sensibiliser les polytechniciens aux cultures artistiques et aux savoir-faire traditionnels, plutôt qu'aux procédés mécanisés qui gagnent le monde de la construction.

6. G. Umbdenstock, « 12^e conférence. Théorie et éléments de la composition décorative », *Douze conférences d'architecture*, 1910-1911.

- 22 Mais au-delà de cette nostalgie de l'artisanat, c'est bien le positionnement épistémologique de Bourgoïn qui séduit Umbdenstock. Emboîtant le pas du théoricien de l'ornement, l'architecte se déclare en quête « d'abstractions scientifiques » susceptibles d'encadrer l'étude des « formes architectoniques » sans pour autant les réduire à une approche mathématisée. Il conteste à son tour une conception trop analytique de la géométrie – particulièrement influente à Polytechnique – pour promouvoir l'approche plus intuitive propre aux artistes, en prise avec les réalités de la perception. Umbdenstock emprunte également à Bourgoïn la distinction entre les « formes abstraites » entendues comme des entités géométriques immatérielles et les « formes concrètes » incarnées dans les édifices. Il est frappant de le voir suivre, adapter, voire prolonger certains développements de Bourgoïn, notamment lorsqu'il reprend à son compte les différents tableaux synoptiques de la *Théorie de l'ornement*, par exemple sa typologie des « formes ouvrees » classées selon leur modes de façonnage, modelées, taillées, assemblées, superposées, tissées, qu'il actualise en ajoutant les formes « agglomérées », correspondant aux « ciment armé et bétonnages ».
- 23 Tout particulièrement, les modes de notation inventés par Bourgoïn pour rendre compte des dispositions ornementales intéressent cet architecte qui s'engage bientôt pour défendre la décoration architecturale contre le « nudisme » du mouvement moderne. Le chapitre conclusif de ce recueil de conférences livre des « observations

relatives aux théories de composition monumentale émises par Cournot et Bourgoïn ». Umbdenstock salue « une source d'idées nouvelles qui ne deviendront vraiment fécondes qu'en appliquant à leur développement toutes les connaissances actuelles », il y perçoit « l'embryon d'une science » qui prendrait en considération le caractère dynamique des formes et envisage l'émergence d'une « cinématique de l'ornement ». Il imagine également s'appuyer sur ces « idées générales » qui « se rapportent spécialement à des règles ou conventions relatives à la composition de l'ornement » pour les transposer plus amplement à l'architecture, tout en s'interrogeant sur la pertinence de la notion « d'ordre » dans la mesure où elle « correspond en architecture à une multiplicité d'interprétations ». Mais Umbdenstock entend également combler certaines lacunes du système élaboré par Bourgoïn qui n'aborde pas le « caractère expressif » des formes. C'est à cet aspect que le professeur dédie le cœur de sa réflexion, attribuant aux différentes composantes géométriques, droite, courbe, angle etc., des connotations émotionnelles variées. Si la référence à la *Théorie de l'ornement* disparaît des versions ultérieures du cours d'architecture d'Umbdenstock, son projet d'établir une science de la composition architecturale n'en demeure pas moins foncièrement redevable de cette lecture initiale.

- 24 La *Théorie de l'ornement*, mais aussi les *Études architectoniques et graphiques*, font également partie des ouvrages consultés par André Lurçat lorsqu'il rédige son traité d'esthétique architecturale en cinq tomes, *Formes, composition et lois d'harmonie* (1953-1957). En témoignent non seulement les mentions explicites dans les volumes publiés mais aussi d'abondantes notes de lecture écrites ou dessinées repérées dans les dossiers préparatoires conservés dans les archives de l'architecte⁴⁶. Dans le deuxième volume consacré aux « Éléments constitutifs des formes », Lurçat s'intéresse à son tour aux formes « abstraites », entendues comme des entités immatérielles régies par des propriétés géométriques, avant d'aborder les formes « concrètes » dans leurs multiples manifestations, ornement, peinture, architecture. L'étude est menée « avec l'aide de Bourgoïn », dont les analyses alimentent plus spécifiquement le chapitre « structures et propriétés des formes » dans lequel Lurçat aborde « les qualités et caractéristiques des formes, [...] leur mode de génération, leur classification par espèce, leur dénomination⁴⁷ ». Il emprunte non seulement la démarche, progressant des traits élémentaires vers des combinaisons plus complexes, mais aussi de nombreux commentaires sur les propriétés des figures ainsi obtenues et différents schémas, parfois repris très directement pour expliquer les modes d'engendrement des formes, surfaces et volumes (fig. 7 et 8). Ainsi la *Théorie de l'ornement* participe, chez Lurçat, d'un ensemble bibliographique permettant appréhender les potentialités des formes, au voisinage par exemple des *Principes de morphologie générale* d'Édouard Monod-Herzen ou de la *Psychologie de la forme* de Paul Guillaume⁴⁸. Contrairement à Umbdenstock, l'intérêt que Lurçat porte à l'ouvrage de Bourgoïn n'est pas associé à la défense de traditions ornementales mais procède de la volonté de s'approprier une vaste étendue de théories architecturales ou esthétiques pour en extraire ce qu'elles comporteraient de valeurs toujours actives.

7. A. Lurçat, « Combinaison de lignes courbes », p. 36 du t. 2 de *Formes, composition et lois d'harmonie*, 1954.

8. A. Lurçat, Notes de lecture d'après J. Bourgoin, *Théorie de l'ornement*, 1873.

Source : Paris (France), Archives de l'architecture du xx^e siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine, fonds Lurçat, 200 Ifa 301.

Résurgences récentes : entrelacs, symétrie et informatique documentaire

- 25 Dans les années 1970, la réédition de deux ouvrages de Bourgoïn a favorisé de nouvelles résurgences. Du côté des arts décoratifs, la version anglaise des *Éléments de l'art arabe* (*Arabic Geometrical Pattern and Design*, New-York : Dover, 1973) participe d'un regain d'intérêt pour les motifs islamiques que prolongent aujourd'hui divers livres consacrés au dessin d'entrelacs. Ceux d'Eric Broug, qui désigne volontiers Bourgoïn comme son prédécesseur le plus stimulant, offrent des analyses géométriques et présentent des méthodes de tracés de réseaux polygonaux, des plus simples aux plus complexes⁴⁹. En 1978 est également rééditée, en fac-similé, la *Grammaire élémentaire de l'ornement*, accompagnée d'une présentation qui souligne l'actualité de ce texte pour les arts appliqués, « pour la raison simple que personne n'enseigne plus de telles choses⁵⁰ ». Ces rééditions ont également pu attiser la curiosité de mathématiciens. Pour les spécialistes s'intéressant aux formes de symétrie, les créations ornementales islamiques constituent de longue date un corpus privilégié, comme l'illustre de façon exemplaire en 1944 la thèse d'Edith Müller sur la théorie des groupes à partir de l'étude des ornements de l'Alhambra⁵¹. Si les typologies établies par des théoriciens de l'art comme Owen Jones intéressent ces chercheurs, l'approche plus systématique de Bourgoïn fait véritablement figure de précédent pour les travaux qui abordent les ornements traditionnels en conjuguant mathématiques et anthropologie culturelle. Ainsi, par exemple, l'analyse combinatoire mise en œuvre dans la *Théorie de l'ornement* peut-elle être discutée par le mathématicien Branko Grünbaum, lorsqu'il s'interroge sur les dispositions périodiques de motifs de tissus péruviens⁵².
- 26 Parmi les postérités les plus inattendues des recherches de Bourgoïn figurent les réflexions sur les méthodes documentaires appliquées à l'archéologie, au moment où les développements de l'informatique laissent entrevoir la possibilité d'une analyse systématique, assistée par l'ordinateur, capable de pallier les flottements de la terminologie. Confronté aux difficultés méthodologiques posées par certains types d'ornements géométriques, des archéologues tels que Jean-Claude Gardin envisagent dès les années 1950 d'en normaliser la description par des réductions analytiques en signes élémentaires et syntaxe⁵³. Dans un article de 1971, l'archéologue René Ginouvès poursuit la réflexion sur ce « langage artificiel de description⁵⁴ ». S'il pense prioritairement aux initiatives de Gardin, il est plus étonnant de le voir rapprocher ces démarches de celle de Bourgoïn. Ginouvès évoque *La Graphique* au titre des avatars précurseurs, relevant, dans le premier volume consacré aux « figures élémentaires », la pertinence d'« une analyse combinatoire dont les indices sont formés par des lettres et des chiffres romains ». En dépit de la différence d'objectifs, les analogies sont en effet notables entre la science des figures de Bourgoïn, destinée à adosser la création, et la description méthodique qui préoccupe les archéologues. Le systématisme rigoureux de *La Graphique*, déroulant l'intégralité des combinaisons possibles, préfigure certaines procédures informatisées de codification. Par ailleurs, la perspective de remplacer des descriptions verbales souvent ambiguës par des « formules abstraites dont l'assemblage est susceptible de définir les motifs apparemment les plus complexes et les plus réfractaires à la définition⁵⁵ » se profile effectivement dans le dernier ouvrage de Bourgoïn, où les codifications élémentaires symbolisant les composantes formelles et leurs combinaisons se sont

substituées aux néologismes incertains initialement employés dans la *Théorie de l'ornement*.

- 27 Les échos de l'œuvre de Bourgoïn se mesurent ainsi sur un temps long, dans des contextes parfois éloignés des préoccupations initiales de l'auteur. Le riche matériel visuel, des chromolithographies liées à l'art islamique aux schémas explicatifs, a connu divers niveaux d'appropriation, qu'il s'agisse, assez littéralement, de nourrir l'inspiration des décorateurs ou, plus indirectement, de concevoir des canevas de composition. Les développements conceptuels ont quant à eux connu des postérités souvent différées. L'aridité du propos n'a pas favorisé sa compréhension par les contemporains, qui attendaient de Bourgoïn des éléments plus immédiatement assimilables pour la production artistique. Mais si la complexité de ses écrits n'en a pas facilité la réception en leur temps, à l'inverse, c'est bien leur épaisseur et leur haut degré de conceptualisation qui ont permis ces multiples appropriations. Les ouvrages théoriques de Bourgoïn ont bel et bien été reçus par des lecteurs studieux, contribuant globalement au développement de méthodes formalistes en histoire de l'art, en esthétique et dans les pédagogies artistiques. Ils font partie des références qui ont contribué au renouvellement des enseignements au seuil des avant-gardes, au moment où se généralisent les démarches d'élémentarisation formelle. Ces ramifications du côté d'un modernisme dépouillé et de l'abstraction picturale alternent avec l'attrait qu'exercent ses travaux pour des théoriciens prônant un retour à l'ornement.
- 28 Mais c'est surtout la propension à l'extrapolation et l'étendue des curiosités de Bourgoïn, entre philosophie de l'art, mathématiques, sciences naturelles et linguistique, qui confèrent à ses réflexions un niveau de généralité apte à engendrer des réinterprétations variées, bien au-delà du seul domaine ornemental, jusqu'à la littérature ou l'informatique documentaire, ce qui aurait sans doute ravi celui qui cherchait à faire reconnaître la science des formes au rang des savoirs fondamentaux.

NOTES

1. Alina PAYNE, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New-Haven, CT : Yale University Press, 2012.
2. Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ, *Silent Revolutions in Ornament : Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*, Prague : Academy of Arts, Architecture and Design, 2011.
3. Rossella FROISSART, « Théories de l'ornement en France à la fin du XIX^e siècle. L'abstraction entre nature et géométrie », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 89-90-91-92, 2009, p. 47-64.
4. Markus BRÜDERLIN (dir.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart in Dialog*, catalogue d'exposition (Riehen, Basel, Fondation Beyeler, 2001), Cologne : DuMont, 2001 ; Oleg GRABAR et Arnauld PIERRE (dirs.), *Le Chant rythmique de l'esprit. Arts de l'Islam et abstraction géométrique*, catalogue d'exposition (Mouans-Sartoux : Espace de l'Art Concret, juil. 2005-jan 2006), Mouans-Sartoux : Espace de l'Art Concret, 2005.
5. Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris : Gallimard, 2003.
6. Jules BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Ch. Delagrave, 1880, p. V.

7. Jules Bourgoïn, Lettre à Eugène Guillaume, 10 mai 1878 (Pierrefitte-sur-Seine (France), Archives nationales, AJ⁵² 840). Des brouillons de cette lettre sont conservés dans le fonds Bourgoïn de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Arch. 67, 1, 3.
8. *Ibid.*
9. Lorraine DECLÉTY, *La Représentation de l'architecture islamique à Paris au XIX^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 2001 ; Mercedes VOLAIT, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*, Apt : L'Archange Minotaure, 2009.
10. Herbert BATSFORD, « Reference Books in Architecture », *British Architect. A Journal of Architecture and Accessory Art*, vol. 42, 21 déc. 1894, p. 481.
11. Barbara MORRIS, *Liberty Design 1874-1914*, Londres : Pyramid, 1989.
12. Alice Cooney FRELINGHUYSEN (dir.), *Louis Comfort Tiffany and Laurelton Hall. An Artist's Country Estate*, catalogue d'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 nov. 2006-20 mai 2007), New York, NY : Metropolitan Museum of Art, 2006, p. 6.
13. Roberta A. MAYER, *Lockwood de Forest. Furnishing the Gilded Age with a Passion for India*, Newark, DE : University of Delaware Press, 2008, p. 16, p. 32, p. 162.
14. James Anthony RYAN, *Frederic Church's Olana: Architecture and Landscape as Art*, Hensonville, NY : Black Dome Press, 2001 ; John K. OWAT, *Frederic Edwin Church*, New Haven, CT : Yale University Press, 2005, p. 163.
15. Félix RAVAISSON, *De l'enseignement du dessin dans les lycées*, Paris : Paul Dupont, 1854.
16. Emmanuel PERNOUD, *L'Invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003 ; Jocelyne BEGUERY, « Le dessin : vers une problématique enseignement artistique », in Daniel DENIS et Pierre KAHN (dirs.), *L'école républicaine et la question des savoirs. Enquête au cœur du « Dictionnaire de pédagogie » de Ferdinand Buisson*, Paris : CNRS Éditions, 2003, p. 223-254 ; Daniel HAMELINE, « Les malentendus de la méthode intuitive », in Daniel DENIS et Pierre KAHN (dirs.), *L'École de la Troisième République en questions. Débats et controverses autour du « Dictionnaire de pédagogie » de Ferdinand Buisson*, Berne : P. Lang, 2006, p. 75-89.
17. Gaston QUÉNIUUX, *Éléments de composition décorative*, Paris : Hachette, 1912, p. 2.
18. *Catalogue de vente de feu M. Eugène Grasset. Vente des 25, 26, 27 mars 1918*, Paris : J. Meynial, s. d.
19. Eugène GRASSET, *Méthode de composition ornementale*, Paris : Librairie centrale des beaux-arts, 1907, vol. 1, p. VII. Voir Catherine LEPDOR (dir.), *Eugène Grasset 1845-1917. L'art et l'ornement*, catalogue d'exposition (Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 18 mars-13 juin 2011), Milan : 5 Continents, 2011 ; Marie-Ève CÉLIO-SCHEURER, *Eugène Grasset enseignant et théoricien : édition critique des notes de cours et du traité inédit Compositions végétales*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Barthélemy Jobert, Paris, Université Paris IV, 2004.
20. Lydwine SAULNIER-PERNUIT et Sylvie BALLESTER-RADET (dirs.), *René Binet 1866-1911. Un architecte de la Belle Époque*, catalogue d'exposition (Sens, musées de Sens, 3 juillet-2 octobre 2005), Sens : Musées, 2005.
21. R. B. [René Binet], « Nécrologie », *Le Temps*, n° 17 027, 6 février 1908.
22. René BINET, *Esquisses décoratives*, Paris : Librairie centrale des beaux-arts, [1903].
23. Paris (France), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Arch. 67, 11, 3.
24. Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes. Imaginaire et théorie*, Pise : Pacini Editore, 1982, notamment p. 255. Voir également Patricia SIGNORILE, *Paul Valéry philosophe de l'art. L'architectonique de sa pensée à la lumière des Cahiers*, Paris : Vrin, 1993.
25. Jules BOURGOÏN, *Les Éléments de l'art arabe : le trait des entrelacs*, Paris : Firmin-Didot et C^{ie}, 1879, p. 5-6.

26. François Louis SCHAUERMANN, *Theory and Analysis of Ornament Applied to the Work of Elementary and Technical Schools, With 733 Diagrams and Illustrations*, Londres : Sampson Low, Marston & Company, 1892.
27. ID., *Wood Carving in Practice and Theory as Applied to Home Arts, with Notes on Design Having Special Application to Carved Wood in Different Styles*, préface par Walter Crane, Londres : Chapman and Hall, 1891, 124 ill.
28. ID., *Theory and Analysis...*, op. cit. (note 26), Préface, p. III.
29. Júlia KATONA et Judit GYÖRGY, *Díszítmények és ideák vonzásában*, Budapest : Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2010.
30. Mary Ann FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, Lebanon, NH : University Press of New England, 2011, p. 183.
31. Denman ROSS, *Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rythm*, Boston, MA ; New York, NY : Houghton, Mifflin and Co, 1907.
32. Arthur Wesley DOW, *Theory and Practice of Teaching Art*, New York, NY : Columbia University, Teachers College, 1912, p. 18.
33. Albert GAYET, *L'Art arabe*, Paris : May & Motteroz, 1893, p. 10.
34. *Ibid.*, p. 98 : le passage non référencé cité par Gayet est un extrait des *Arts arabes* (p. 27). Albert Gayet n'hésite toutefois pas à emprunter à diverses publications de Bourgoïn des illustrations qu'il retravaille sans en mentionner la paternité.
35. Henri SALADIN, *Manuel d'art musulman*, Paris : Picard, 1907, notamment p. 175.
36. Émile BERTAUX, « Les arts musulmans dans l'Italie méridionale », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, n° 15, vol. 15, 1895, p. 419-453, notamment p. 443-445.
37. ID., *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris : Albert Fontemoing, 1904, p. 500.
38. Alois RIEGL, *Grammaire historique des arts plastiques* [1897-98], tr. fr. Paris : Klincksieck, 2003. *Les Éléments de l'art arabe* sont cités p. 98.
39. Jules BOURGOIN, *Les Arts arabes*, Paris : V^{ve} A. Morel, [1868]-1873, p. 24, cité par Alois RIEGL, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig : T.O. Weigel Nachfolger, 1891, p. 159-160.
40. Alois RIEGL, *Questions de style : Fondements d'une histoire de l'ornementation* [1893], tr. fr. Paris : Hazan 2002, p. 214.
41. *Ibid.*, p. 209-213.
42. *Ibid.*, p. 267.
43. Estelle THIBAUT, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950*, Wavre : Mardaga, 2010.
44. Voir la dernière version publiée de ce cours : Gustave UMBDENSTOCK, *Cours d'architecture*, Paris : Gauthier-Villars, 1930, 2 vol.
45. Gustave UMBDENSTOCK, « 12^e conférence. Théorie et éléments de la composition décorative », *Douze conférences d'architecture*, Paris : École polytechnique, 1910-1911.
46. Paris (France), Archives d'architecture du xx^e siècle, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Fonds André Lurçat, Dossier 200 Ifa 301.
47. André LURÇAT, *Formes, composition et lois d'harmonie*, t. 2, Paris : Vincent Fréal, 1954, p. 213.
48. Édouard MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, Paris : Gauthier-Villars, 1927 ; Paul GUILLAUME, *Psychologie de la forme*, Paris : Flammarion, 1937.
49. Eric BROUG, *Islamic Geometric Patterns*, London : Thames & Hudson, 2008.
50. Daniel Jacques ALLONSIUS, « Présentation », in Jules BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Paris : Éditions d'aujourd'hui, 1978.
51. Edith MÜLLER, *Gruppentheoretische und Strukturanalytische Untersuchungen der Maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada*, Rüsclikon : Baublatt, 1944.
52. Branko GRÜNBAUM, « Periodic Ornamentation of the Fabric Plane. Lessons from Peruvian Fabrics », *Symmetry*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 45-68, rep. dans Dorothy K. WHASBURN et Donald W. CROWE,

Symmetry Comes of Age. The Role of Pattern in Culture, Washington, DC : University of Washington Press, 2004, p. 18-64.

53. Jean-Claude GARDIN, *Code pour l'analyse des ornements* [1956], Paris : Éditions du CNRS, 1978.

54. René GINOUVÈS, « Archéographie, archéométrie, archéologie. Pour une informatique de l'archéologie gréco-romaine », *Revue archéologique*, 1971, p. 93-126.

55. *Ibid.*, p. 108.

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^e siècle. Elle a notamment publié *La Géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950* en 2010.