L'architecte et le botaniste : spécimens particuliers et images raisonnées du monde végétal dans la *Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert

*The Architect and the Botanist: Specific Specimens and Rational Pictures of the
Vegetal World in Victor Ruprich-Robert's Flore ornementale*

Aurélien Locatelli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/9725>

DOI : 10.4000/imagesrevues.9725

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Aurélien Locatelli, « L'architecte et le botaniste : spécimens particuliers et images raisonnées du
monde végétal dans la *Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert », *Images Re-vues* [En ligne], 19 |
2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 28 février 2022. URL : [http://journals.openedition.org/
imagesrevues/9725](http://journals.openedition.org/imagesrevues/9725) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9725>

L'architecte et le botaniste : spécimens particuliers et images raisonnées du monde végétal dans la *Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert

*The Architect and the Botanist: Specific Specimens and Rational Pictures of the
Vegetal World in Victor Ruprich-Robert's Flore ornementale*

Aurélien Locatelli

Victor Ruprich-Robert, *Frontispice de la Flore ornementale*, 1866
Photographie de l'auteur

- 1 Dans le monde végétal de la *Flore ornementale*, recueil d'ornement publié entre 1866 et 1876 par l'architecte Victor Ruprich-Robert (1820-1887), l'observation de la plante d'après nature conduit à la régulariser par le dessin (fig. 1). Les spécimens qui y sont présentés, symétrisés et stylisés, à la fois monumentaux et légers, laissent avant tout place à la réserve, entre *trait* et *relief*¹. Ces caractères sont rendus grâce à l'utilisation des méthodes de l'architecture, qui sont pour Ruprich-Robert nécessaires afin de considérer cette publication comme un véritable « herbier artistique », permettant de renouveler les modèles pour une toute nouvelle génération d'ornemanistes et de décorateurs. Pour ce qui est de l'herbier et de l'appui sur la science des végétaux, il s'associe à Édouard André (1840-1911), jeune jardinier et botaniste. Un dialogue enrichissant se noue alors entre science et arts, au cœur des questionnements du milieu du siècle sur l'organicisme, le rationalisme architectural et la création d'une esthétique nouvelle. La compréhension du processus de création des images de cet ouvrage, construites d'après nature grâce à la géométrie, est primordiale afin de saisir à quel idéal artistique aspire Victor Ruprich-Robert, cet idéal étant bien différent de celui qui guide la réalisation d'une image d'atlas botanique. À une brève présentation des deux protagonistes de ce dialogue au croisement des sciences et des arts, succéderont alors l'étude de l'ouvrage et des méthodes mises en place par Ruprich-Robert pour styliser la plante afin de l'appliquer à l'ornement, puis l'analyse des images qui découlent de cette dissection architecturée du monde végétal, à mille lieues d'une représentation scientifique traditionnelle.

Victor Ruprich-Robert et Édouard André : deux hommes de terrain, deux théoriciens

- 2 Victor Ruprich-Robert et Édouard André sont deux personnalités qui demeurent aujourd'hui encore peu reconnues. Du côté de l'architecture, Ruprich-Robert, malgré la quantité importante d'archives produites de sa main et conservées dans les institutions publiques, n'a fait l'objet que de quelques publications universitaires récentes. Après une formation au sein de l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux (1801-1871) à l'École des beaux-arts de Paris dès 1836, il poursuit une carrière d'architecte diocésain qui le mène à la restauration de nombreux édifices, tandis qu'il réalise également des travaux pour le compte de l'administration des monuments historiques. Signe de sa bonne intégration officielle au sein de l'administration des Beaux-arts sous le Second Empire, Ruprich-Robert est par ailleurs nommé dessinateur du mobilier de la couronne de 1859 à 1871. Il construit également des édifices dans l'Orne et quelques immeubles à Paris. Et c'est en parallèle de cette carrière d'architecte-restaurateur qu'il assure, de 1851 à 1887, une série de cours de composition ornementale à ce qui deviendra l'École nationale des Arts décoratifs. Ceux-ci perpétuent l'approche pédagogique initiée par son prédécesseur, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), et proposent aux élèves de s'intéresser aux motifs issus du monde végétal. Il s'agit ici du point de départ du processus de création de la *Flore ornementale* et de ses cent cinquante et une planches, publiées en livraisons de 1866 à 1876 chez Dunod².

Figure 2

Émile Bayard, *Édouard André en costume de voyage*, dans *Le Tour du monde*, vol. 34, 1877
Paris, Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr>

- 3 De vingt ans son cadet, Édouard André démarre sa carrière dans les années 1860. À cette date, il intègre le Service des promenades et plantations de la Ville de Paris et dirige les plantations du parc des Buttes-Chaumont, auprès de Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873)³. En plus de cette carrière de jardinier et d'architecte-paysagiste, il voyage notamment en Amérique du Sud dans le but de découvrir de nouveaux spécimens de plantes. Ses aventures, contées en 1877 et 1878 au sein la revue *Le Tour du monde* dans une série d'articles consacrés à l'Amérique équinoxiale, contribuent à façonner l'image d'un scientifique apte au titre de botaniste, allant sur le terrain récolter et décrire de nouvelles plantes (fig. 2). Habitué à la rédaction d'articles au sein de la *Revue horticole*⁴, Édouard André publie naturellement son propre traité en 1879, intitulé *L'Art des jardins. Traité général de composition des parcs et jardins*. Cet essai historique et esthétique lui a conféré une postérité au sein des ouvrages de ce domaine, confirmant ainsi ses capacités de théoricien.
- 4 Si les modalités de la rencontre entre Ruprich-Robert et André demeurent aujourd'hui encore obscures, les échanges entre les deux hommes sont quant à eux connus grâce à la correspondance conservée dans le fonds de dessins d'architecture du musée d'Orsay, légué par les descendants de l'architecte en 1981⁵. Principalement consacrés à l'identification des plantes reproduites dans la *Flore ornementale*, quelques échanges privés figurent toutefois dans les courriers reçus par Ruprich-Robert. En effet, les deux collaborateurs poursuivent leur échange de croquis de plantes à identifier après le déménagement des époux André⁶ en Angleterre, lorsque le jardinier remporte le concours pour l'aménagement du *Sefton Park* de Liverpool en 1868. Il y applique d'ailleurs les principes qu'il a mis au point en tant que jardinier en chef de la ville de Paris, et notamment aux Buttes-Chaumont : vastes pelouses, chemins sinueux associés à des bas-côtés remblayés, aspect naturel des plantations, installées là où elles auraient pu se développer à l'état sauvage⁷. André maintenait autant des contacts avec des scientifiques tels que Charles Darwin (1809-1882) qu'avec des artistes, entretenant notamment une correspondance suivie avec Émile Gallé (1846-1904)⁸. Une note discrète⁹ présente cependant Édouard André comme le collaborateur scientifique qui a permis l'identification des différentes espèces reproduites au sein de l'« herbier artistique » de Ruprich-Robert, et comme rédacteur de l'explication des planches. Numérotées et placées en début d'ouvrage, ces courtes légendes permettent au lecteur avisé ou novice d'obtenir des informations telles que la nomenclature binominale de l'espèce, son nom vernaculaire, sa famille, son éventuelle provenance ou application, ainsi que l'échelle à laquelle elle est reproduite. Avant publication, l'identification des différentes plantes pose par ailleurs parfois quelques problèmes lorsque des éléments viennent perturber le travail du botaniste. Si la plupart des spécimens dessinés sont identifiés avec succès du premier coup, Édouard André peine parfois, allant même jusqu'à consulter des confrères pour identifier des plantes. Il écrit ainsi, au sujet du dessin préparatoire d'une prétendue fleur de *cestrum* (future planche n° 84 de l'ouvrage de Ruprich-Robert) : « J'y perds mon latin & les personnes que j'ai consultées [aussi]. Il n'y a donc pas moyen d'avoir d'autres indications¹⁰ ? ». Plusieurs courriers sont ainsi échangés¹¹, jusqu'à ce qu'une lettre d'Édouard André¹² datée du 12 octobre 1872 parvienne finalement à identifier une euphorbe épurge (*euphorbia lathyris*) après recherches et consultation de Jean-Baptiste Houlet (1815-1890), jardinier en chef des serres du Muséum d'histoire naturelle de Paris. La tâche du botaniste, qui est celle d'identifier les dessins, n'est ainsi parfois pas rendue aisée dès lors que les

caractéristiques du modèle représenté ne permettent pas d'interroger le système linnéen de classification scientifique.

La *Flore ornementale*, simple manuel d'ornement ?

- 5 Publiée en livraisons entre 1866 et 1876, la *Flore ornementale* constitue l'aboutissement de l'assimilation par Ruprich-Robert des thèses de Constant-Dufeux sur l'importance et le rôle pédagogique du dessin d'ornement. Le maître de l'atelier d'architecture invitait par ailleurs ses élèves à « tirer des leçons du passé sans le copier directement¹³ » et à identifier les idées fondamentales persistantes qui sont indépendantes des changements formels. Ces enseignements sont ainsi développés au sein des cours de composition d'ornement que Ruprich-Robert assure lui-même dès 1843 à l'École royale de dessin à Paris, d'abord nommé sur proposition de Constant-Dufeux comme suppléant d'Eugène Viollet-le-Duc. Après la démission de Viollet-le-Duc en 1850, Ruprich-Robert reprend les grandes lignes des cours¹⁴ en y affirmant l'étude de la botanique, élargissant la simple histoire des formes et ses ensembles géographiques et chronologiques limités – similaires à ce que développe Owen Jones dans sa *Grammaire de l'ornement* en 1851 – à un objet d'étude intemporel et universel : la description et la décomposition de la flore. Décrit dans le onzième numéro de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*¹⁵, le cours se divise en quatre parties (archéologie, éléments de botanique, ornement proprement dit et concours), en suivant le principe de gradation du simple au composé qui sera celui de la *Flore ornementale* une quinzaine d'années plus tard. L'aspect capital de cette démarche de gradation, présente au sein des cours et dans l'ouvrage, est cette méthode mise au point par le professeur, qui fait alors comprendre quelles lois de la nature régissent la plante, en dénommant leurs organes et les fonctions qu'ils occupent pour que l'élève ne mette « plus au hasard des feuilles sur une tige¹⁶ ». En prenant le spécimen vivant comme base, le cours appuie son intérêt pour l'étude de la figure au naturel¹⁷, qui constitue alors un « point capital dans l'enseignement de l'ornement¹⁸ ». Le professeur peint ainsi rapidement des études à l'œuf, associées au noir de fumée et au blanc d'argent sur un tableau recouvert de papier gris¹⁹, ne prenant pas la nature « sur le fait » mais en la transposant de manière symétrique et applicable à l'ornement « proprement dit », c'est-à-dire associée à d'autres éléments naturels ou architecturaux. C'est bien cette démonstration au tableau qui traduit les objectifs de Ruprich-Robert par rapport au spécimen vivant présenté face à lui, symétrisé, synthétisé pour en faire un modèle d'ornement.

Figure 3

Victor Ruprich-Robert, Vase en métal, dans *Flore ornementale*, entre 1866 et 1876, pl. 146

Photographie de l'auteur

- 6 Après le rassemblement des livraisons de l'ouvrage, le lecteur peut ainsi découvrir les différentes sections du manuel d'ornement. Une introduction générale présente comment, par les cours qu'il donne, le professeur a pu produire ces modèles de plantes, dont résulte selon ses propres mots une « synthèse, une sorte de grammaire de l'ornement²⁰ ». Vient ensuite la partie d'explication des planches réalisée par Édouard André, qui permet d'identifier les espèces reproduites avec leurs caractéristiques scientifiques. Cinq chapitres très complets expliquent la démarche de l'auteur concernant la méthode qu'il utilise, sa pédagogie du dessin ou encore sur les considérations qu'il est possible d'apporter à la symbolique des plantes. Cette méthodologie, qui constitue le socle du rapport ambigu de Ruprich-Robert à la construction d'images raisonnées de la flore, sera décrite plus longuement dans la suite du présent article. Viennent enfin les planches proprement dites, dont la gradation du simple au composé suit à peu près celle de la nature. Aux feuilles succèdent les bourgeons et les fleurs, qui conduisent ensuite aux graines. Bien que cela perturbe l'ordre naturel, les feuilles sont placées avant les bourgeons car elles sont d'une composition plus simple à assimiler pour le dessinateur. Après cette présentation de différentes espèces de plantes, des planches de compositions ajustent les modèles naturels dans des compositions ornementales à la complexité elle aussi croissante. Elles sont suivies par des planches démontrant les différentes adaptations d'une feuille ou d'une fleur à des matériaux tels que le fer, le marbre, ou le bois, puis d'exemples de compositions appliquées ces matériaux. L'avant-dernière séquence de planches de l'ouvrage est constituée d'éléments de décor de façades parfois tirés d'exemples d'édifices construits par Ruprich-Robert, et les dernières planches présentent des

exemples d'objets d'art tapissés de motifs floraux, dont certains sont issus des sujets de concours proposés durant les cours de composition et d'ornement (fig. 3).

Du simple au composé : quand le dessin se superpose à la classification botanique

Figure 4

Carl von Linné, *Folia simplicia*, dans *Hortus Cliffortianus*, 1737, tab 1
Paris, Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr>.

- 7 Cette marche du plus simple au plus complexe est une des manifestations de l'intérêt que porte Ruprich-Robert aux sciences du vivant. L'agencement des divers modèles de la *Flore ornementale*, présentés selon leurs caractéristiques physiques, suit les méthodes de la classification des plantes. Pour présenter les images qu'il crée, l'architecte utilise ainsi la systématique, branche de cette science botanique qui étudie les types et leurs relations, et la morphologie végétale, en analysant les structures des organismes. Quatre variables sont ainsi reprises par Ruprich-Robert pour la retranscription des végétaux : la forme de leurs éléments, leur quantité, leur distribution dans l'espace, leur proportion et ampleur²¹. Cette démarche formaliste n'est bien sûr pas sans rappeler les premières planches de l'*Hortus Cliffortianus* de Carl von Linné (1707-1778), ouvrage publié en 1737 (fig. 4).

Figure 5

Victor Ruprich-Robert, *Dessins préparatoires à une planche de la Flore ornementale*, vers 1866, crayon sur papier contrecollé en plein, ARO 1981 184

Paris, musée d'Orsay, <http://www.musee-orsay.fr/>, photographie de l'auteur.

- 8 Ces planches présentent une suite de feuilles rangées, ce qui permet d'en analyser les formes par un mécanisme de comparaison, qui renvoie pour Linné aux types des plantes. Les feuilles sont divisées en classes (simple, composée, déterminée) elles-mêmes subdivisées en sous-classes (triangulaire, circulaire, tronquée)²², dont seul le dessin du contour met en valeur la découpe, principe que Ruprich-Robert réutilise dans son ouvrage (fig. 5). Linné se sert de cette méthode pour mettre au point la nomenclature binominale en 1753, demeurant le système de classement de référence pour toute espèce botanique. Ainsi, l'architecte reprend à son compte le système issu des sciences naturelles, parfaitement adapté à l'enseignement de composition de l'ornement et à la gradation du simple au composé qu'il souhaite développer dans son ouvrage.
- 9 Il convient de noter avec quelle rigueur l'auteur de la *Flore ornementale* suit ce système de nomenclature binominale, « puisque le règne végétal est resté [sa] base, malgré les changements [qu'il a] pu faire subir aux formes naturelles²³ ». Chez Ruprich-Robert comme pour les atlas de botanique traditionnels, le binom latin inséré sous chaque planche permet alors par sa nature même de classer : la première partie décrit le genre, la seconde résulte de la description morphologique du spécimen, permettant d'en établir la particularité, ce qui aide à grouper en réseau les espèces, et surtout les plantes²⁴. Cet intérêt pour la transcription rigoureuse du nom des espèces étudiées est bien sûr permis par la présence d'Édouard André lors de la conception de l'ouvrage. En étant lui-même à la fois collecteur²⁵ et auteur²⁶, André a pu apposer son nom à près de 270 taxons en s'inscrivant dans la pensée botanique établie²⁷.

La conception des images de la *Flore ornementale*, au croisement de l'art et des sciences

- ¹⁰ De par sa démarche classificatoire, Ruprich-Robert se réfère à la nomenclature botanique mais pour autant sa *Flore ornementale* est loin de se composer comme un atlas traditionnel. En effet, André renvoie l'architecte face à ses erreurs lorsque celui-ci produit des dessins qui s'écartent de la réalité anatomique. En ce sens, les correspondances conservées sont un véritable concentré du dialogue entre le botaniste, qui est garant de l'anatomie végétale et de la conformité des informations présentées, et de l'architecte à la recherche d'une flore applicable à l'ornement. André écrit ainsi, à propos de l'euphorbe épurge qui avait mobilisé les compétences de ses collègues du Muséum : « Vous avez rangé les fleurs un peu trop régulièrement & changé la vraie [configuration] de la plante. Publiez vous ce nom avec un point de doute si vous le jugez convenable²⁸. »
- ¹¹ Même s'il inscrit ses végétaux dédiés à l'ornement dans un classement scientifique, parce qu'il change certaines dispositions anatomiques des plantes, Ruprich-Robert s'écarte des conventions et de la tradition du dessin dans les atlas naturalistes développés depuis le ^{xvi}^e siècle. Ainsi, la figure de l'artiste praticien s'oppose régulièrement à celle du naturaliste-botaniste qui devrait en théorie commander et théoriser la forme que doivent prendre les spécimens représentés. Dans le cas de la *Flore ornementale*, Édouard André s'assure de la fidélité des figures, elles-mêmes vues au prisme des connaissances spécifiques qu'il possède sur l'espèce, en se fondant sur des images d'atlas qui se revendiquent « typiques », « caractéristiques », et « idéales », qui de fait composent toutes des variantes de l'image raisonnée²⁹. Cette image raisonnée résulte de la mise en généralité d'un archétype réel de plante, mais jamais véritablement observé, devenu plus vrai que nature et plus réel que n'importe quel spécimen existant³⁰. En effet, une image d'atlas doit représenter une version objective de la plante, scientifique, dont la description doit permettre d'identifier des spécimens réels. Traditionnellement, en imposant cette fidélité de la figure aux praticiens qui exécutent les dessins des atlas³¹, les botanistes mettent en place une « vision à quatre yeux » contrôlée par le scientifique³² qui met en avant et impose l'exactitude des types, l'artiste étant lui plutôt porté sur le mimétisme des apparences³³.

Disséquer, styliser et géométriser la plante

Figure 6

Victor Ruprich-Robert, *Fleurs : lis blanc, lis orangé, scille du Pérou*, dans *Flore ornementale*, entre 1866 et 1876, pl. 96

Photographie de l'auteur

- 12 La question du type est très importante pour Ruprich-Robert, qui durant ses cours puis dans son ouvrage décrit la plante en s'appuyant sur ses caractéristiques propres, ce qui résulte d'une étude architecturale du vivant en géométral³⁴. L'architecte retient ainsi les conventions de description de l'architecture, avec des vues face ou de profil pour décomposer analytiquement la plante. Alors que la pratique du dessin est nécessaire à la bonne étude de l'architecture et l'élève au rang de discipline analytique et constructive³⁵, ce même principe est appliqué à l'étude anatomique des réseaux fibreux des plantes, afin de comprendre quelles forces régissent le monde végétal et permettent d'en assurer le maintien architectural. Disséquées et géométrisées, les plantes reproduites sont composées autour d'un axe central qui guide la mise en page des planches, et à cette symétrie s'ajoute une pondération équilibrée des masses du dessin, qui distribue des inflorescences ou des enroulements courbes de part et d'autre de la tige du végétal décrit (fig. 6). Ce principe de régularité et de symétrie, issu des enseignements de Viollet-le-Duc³⁶, est sous-jacent dans chacun des dessins des plantes de la *Flore ornementale*.
- 13 Loin de se cantonner à une lecture stricte de Viollet-le-Duc, Ruprich-Robert précise que ses plantes sont tirées d'un certain systématisme et de la monotonie par des détails asymétriques³⁷, bien que la composition générale des planches de son ouvrage propose des masses équilibrées. Une feuille peut ainsi être droite ou se tordre légèrement selon sa place dans la composition, absolument régie par les lois de la géométrie. Les images qui résultent de ces arrangements s'écartent de la véritable disposition de la plante, mais comme Ruprich-Robert le précise, « il ne s'agit pas d'un portrait, mais d'un simple

ornement³⁸ ». L'architecte ne souhaite ainsi pas faire œuvre de science, mais bien proposer des images ayant pour seule finalité de construire une nouvelle esthétique. L'absence de couleurs lors de l'impression des planches contribue aussi à appuyer cette distance avec les atlas botaniques. Le souci d'économie rend la publication d'un ouvrage avec près de 150 planches chromolithographiées difficile à imaginer³⁹, cependant le rendu monochrome est aussi vecteur de sens. Pour Ruprich-Robert, le dessin exprime dans une composition ornementale un certain nombre d'émotions, « isolément ou tout à la fois, invention, enthousiasme, énergie, clarté, simplicité, distinction, noblesse, fierté, grâce, délicatesse, etc. » mais la couleur n'en est qu'un « complément plein de charme » avec laquelle l'artiste exprime une sensation qui ne fait que vêtir l'expression du dessin véritable. Si l'objet existe sur le papier, c'est bien au dessin qu'il doit sa prestance, car « la couleur, toute seule, n'est rien ; elle vient achever l'idée⁴⁰ ». Ruprich-Robert permet par ce biais à ses dessins d'atteindre les qualités « essentielles » que sont la forme et la proportion, en écartant les caractéristiques « accidentelles » que sont les couleurs de la plante⁴¹. Ainsi est-il possible de constater que l'architecte reprend quand même bien à son compte l'idée scientifique d'une image archétypale, qui ne représente pas de spécimen en particulier mais bien l'idée d'une plante, car pour lui « l'art [est] l'expression du beau et non la représentation exacte et matérielle du vrai⁴² ». Contrairement à la classification scientifique qui est purement littéraire et dont l'illustration, l'image raisonnée, se veut être une représentation de la réalité du type, Ruprich-Robert utilise la classification botanique comme un système visuel : son but n'est pas de représenter la réalité fidèlement, mais d'en tirer les grands principes pour créer une esthétique.

Le botaniste face à l'architecte et ses « fantaisies »

- ¹⁴ Alors que Linné trace la voie du développement d'une vérité d'après nature par la description d'une espèce et non d'un spécimen individuel grâce à la classification et la nomenclature binominale, et cela en réaction aux atlas du XVII^e siècle qui accordaient une place prépondérante à la variabilité ou aux monstruosité de la nature⁴³, Ruprich-Robert partage un intérêt pour les « instances hétéroclites ou irrégulières » et aux « aberrations, monstres, tous les sujets où la nature s'écarter de son cours ordinaire⁴⁴ », qu'il souhaite mettre en avant dans son système ornemental.

Figure 7

Victor Ruprich-Robert, *Ajustement : chêne commun*, dans *Flore ornementale*, entre 1866 et 1876, pl. 107
Photographie de l'auteur

- 15 Lorsqu'il doit nommer les planches que lui transmet l'architecte, Édouard André se confronte alors franchement à l'artiste, en décrivant les nombreuses « fantaisies » qui sont greffées sur les images. En effet, pour les dessins préparant les planches dites d'ajustements, véritable étape intermédiaire dans la stylisation où les agencements artistiques s'opposent avec violence à la présentation naturaliste de la plante, le botaniste n'hésite pas à annoter et à commenter les dessins qu'il reçoit. Ruprich-Robert explique ainsi, à propos de cette série, qu'il s'agit d'« assemblages de plantes naturelles dont on a fait *poser* les corps, en adoptant des formes générales plus ou moins symétriques et plus ou moins gracieuses⁴⁵ ». Pour Édouard André, les tiges de chêne enroulées en guirlandes de la planche n° 107 ont une « disposition de fantaisie » alors que les bourgeons centraux sont « insérés normalement⁴⁶ » (fig. 7).

Figure 8

Victor Ruprich-Robert, *Ajustement : adianthe cheveux de Vénus, doradille de Otton, scolopendre officinale, camélée à trois coques*, dans *Flore ornementale*, entre 1866 et 1876, pl. 109

Photographie de l'auteur

- 16 De même, la scolopendre (*scolopendrium officinale*) de la planche n° 109 est critiquée plus précisément, en mettant en avant la modification de la forme de ses feuilles, « déformées, suborbiculaires au lieu d'être droites ensiformes ondulées, comme dans la nature⁴⁷ » (fig. 8).
- 17 Ruprich-Robert ne rétablira dans aucun de ces exemples la forme originelle de la plante, ni même n'en explicitera la modification au cas par cas puisque ces différents ajustements ne possèdent pas de numérotation dédiée dans la partie d'explication des planches, qui a été remplacée par un court paragraphe explicatif général. La posture correctrice d'Édouard André est ici tout à fait naturelle, en ce qu'elle s'insère dans la pratique naturaliste issue des Lumières. Si les prescriptions du botaniste sont suivies pour les parties qui concernent la stylisation des plantes, car il faut ainsi bien pouvoir identifier le modèle et le suivre avec une certaine fidélité malgré la géométrisation et la stylisation des organismes, l'architecte reste maître dans le domaine de la composition ornementale, qui assujettit la plante à des mouvements qui ne peuvent être observés dans la nature.
- 18 Les divergences de point de vue entre le botaniste et l'architecte sont symptomatiques d'une opposition entre le praticien et le scientifique, entre représentations artistiques et scientifiques. Dans son introduction à la *Flore ornementale*, Ruprich-Robert semble assumer en même temps cette observation de la vérité autant que le fait d'avoir parfois arrangé les plantes :

« On sait qu'il n'y a pas deux feuilles d'un même arbre qui puissent s'adapter exactement l'une sur l'autre. Elles ne sont mathématiquement ni symétriques, ni

régulières, ni semblables, et cependant c'est une même loi qui les a formées. C'est cette loi, ce principe que j'ai voulu faire ressortir. En conséquence, mes plantes seront symétrisées ou irrégulières, suivant le cas, d'après la volonté qui a présidé à leur création et elles s'écarteront souvent [...] de ce que l'on peut appeler *nature accidentelle*⁴⁸ ».

Figure 9

Victor Ruprich-Robert, *Esquisse d'un bourgeon de frêne fascié*, entre 1866 et 1876, crayon sur papier, 16,6 x 11,2 cm, ARO 1981 287

Paris, musée d'Orsay, <http://www.musee-orsay.fr>, photographie de l'auteur

- 19 Les irrégularités de la nature, ses accidents, sont ainsi pour l'architecte une occasion d'appliquer les lois de la géométrie qu'il cherche à mettre en lumière à des spécimens particuliers, qui n'ont pu être observés que par lui-même. En quelque sorte, en mettant en avant ses « monstres », Ruprich-Robert inverse la tradition d'assujettissement de la représentation botanique aux prescriptions de la science. Il écrit ainsi : « Enfin, les horticulteurs n'ont-ils pas *inventé* une grande quantité de fleurs *doubles* qui, pour la science, sont des monstres, et qui néanmoins font les délices d'une partie du genre humain ? Ces fleurs, il faut bien que les artistes les acceptent dans l'ornementation⁴⁹ ». L'artiste propose ainsi de passer de l'étude d'un type universel à celle d'un type particulier, le faisant entrer dans le système ornemental par la régularisation géométrique comme s'il voulait aussi le faire exister en tant que type dans le système botanique. Ce spécimen, extrait de l'espèce d'origine et devenu nouveau modèle, contrevient totalement aux prescriptions de lisibilité des caractères de chaque groupe qui constituent le fondement de la science botanique. L'exemple le plus parlant de cette élévation d'une anomalie au rang d'ornementation est sans nul doute le bourgeon de frêne fascié (*fraxinus excelsior*)⁵⁰ de la planche n° 67 (fig. 9).

Figure 10

Victor Ruprich-Robert, *Fasciation*, dans *Flore ornementale*, entre 1866 et 1876, pl. 67
Paris, bibliothèque Forney, photographie de l'auteur.

- 20 Issu de l'observation directe d'un spécimen unique, dont les enroulements sont une source d'inspiration pour l'artiste, cette version du bourgeon de frêne s'écarte complètement du spécimen-type dont la représentation fidèle devrait être défendue par un botaniste tel qu'Édouard André. Pourtant, en considérant l'intérêt visuel de cette plante, il est possible de mesurer à quel point cet échantillon a été régularisé, géométrisé, et forme un tout fini de telle sorte que ce bourgeon particulier a droit à une représentation artistique. Ruprich-Robert a embelli et stylisé la plante ; le dessin préparatoire⁵¹ (fig. 9) correspondant à cette planche est bien plus accidenté, bien moins régulier et détaillé que la version gravée, qui elle est géométrisée et rendue dynamique par ses rameaux qui forment des courbures en cercles quasiment parfaits (fig. 10).
- 21 Cet exemple correspond ainsi parfaitement à la manière dont Ruprich-Robert conçoit l'ornement, reprenant l'expression qu'il utilise sur le frontispice de la *Flore ornementale* :
«... l'art étant l'expression du beau et non la représentation exacte et matérielle du vrai, lorsqu'il s'agit de composer l'ornement, il n'est possible de le faire qu'au moyen d'une expression individuelle : l'imagination de l'artiste peut aller jusqu'à changer les formes que la nature lui présente, jusqu'à fondre ensemble celles qui ne sont pas réunies, ou même qui n'existent pas⁵²».
- 22 Les représentations du monde végétal à l'œuvre au sein de la *Flore ornementale* sont bien ambivalentes. L'architecte reconstruit l'image de la plante en considérant les forces vitales qui la structurent, ce qui lui donne un statut absolu et unique proche de la perfection. L'architecte rejoint ainsi Goethe et Linné qui recherchaient la vérité d'après nature et l'idée au sein de l'observation, et non « dans l'observation à l'état brut⁵³ ». Pour Ruprich-Robert, parvenir à illustrer les principes de la croissance végétale revient

à créer une esthétique qui confronte les canons de l'historicisme. Cette dissection de la nature par le dessin peut être considérée comme « la méthode positiviste par excellence, celle qui décrit en écartant tout système⁵⁴ ». Au sein de la *Flore ornementale*, la démonstration sur les flocons de neige⁵⁵ permet à l'architecte de se rendre compte que « nous ne pouvons admettre le hasard en quoi que ce soit. Et plus les objets soumis à nos observations sont compliqués, plus on est convaincu qu'une volonté puissante, unique, les a conçus ». Cette réflexion sur la géométrie est le fil conducteur de l'ouvrage, qui tente de rechercher au sein du monde végétal la structure géométrique des plantes puis de la retranscrire par le dessin. Les enjeux d'une telle étude sont entiers lorsqu'ils sont mis en regard de la controverse qui a lieu dans les années 1830 entre Georges Cuvier (1769-1832) et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) au sujet de la structure des organismes des êtres vivants. La question est alors savoir si l'architecture peut mimer les forces naturelles qui maintiennent le vivant structuré. Central dans l'œuvre d'architecte de Viollet-le-Duc, ce débat nourrit sa conception du rationalisme architectural, où chaque élément produit par l'architecte serait ainsi destiné à une fonction précise, en analogie avec le squelette animal. Cet organicisme est partagé par le Ruprich-Robert théoricien, qui conduit à extraire la géométrie du monde végétal pour appuyer la création d'un système de signes, qui construit une métaphore grammaticale, dont les ensembles d'éléments de descriptions s'assemblent en données signifiantes entre les disciplines scientifiques et artistiques. Poussée à son paroxysme, cette métaphore conduit à la *Grammaire élémentaire de l'ornement*, publiée en 1880 par Jules Bourgoïn⁵⁶ en évacuant totalement les motifs figurés naturels pour se concentrer sur des points, lignes et courbes qu'il associe en compositions géométriques⁵⁷.

- 23 Le dialogue entre architecture, dessin d'ornement et science des organismes est ainsi bien révélé au sein de la *Flore ornementale*. Architecte et botaniste s'opposent frontalement dans deux visions de l'objectivité botanique et de la vérité d'après nature, l'une portée sur un processus créatif qui est celui de l'interprétation, démontrant la capacité de l'art à exprimer une idée, un idéal qui transcende une simple réplique de la réalité⁵⁸, l'autre étant guidée par l'idéal scientifique de la juste représentation qui permet d'assurer la continuité des informations entre les spécimens et leur transcription. Ces images, qui oscillent entre science et artifice, constituent les deux extrémités de ce paradigme : d'un côté, les images scientifiques, qui ne pourront jamais être plus authentiques qu'un spécimen d'herbier⁵⁹ et l'image architecturée du vivant, présentant un type parfaitement régularisé et harmonieux, pouvant constituer un langage nouveau d'ornementation.

NOTES

1. 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. 104.

2. Sophie DE QUILLIER DE SAINT-PHALLE, « Ruprich-Robert, Victor (18 février 1820, Paris – 7 mai 1887, Cannes) », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première*

Guerre mondiale, 2016. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ruprich-robert-victor.html>.

3. Stéphanie DE COURTOIS, « André, Édouard (17 juillet 1840, Bourges – 25 octobre 1911, Bléré la Croix », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, 2009. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/andre-edouard.html>.

4. Florence ANDRÉ et Stéphanie DE COURTOIS (dir.), *Édouard André (1840-1911). Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001, p. 117.

5. Quant aux lettres envoyées par l'architecte au scientifique, elles n'ont vraisemblablement pas été conservées ou attendent d'être découvertes. L'association Édouard André et Mme Florence André, descendante du botaniste, ont ainsi confirmé que les différentes archives privées en leur possession ne mentionnent pas le nom de Ruprich-Robert.

6. Un envoi d'explications de plantes est ainsi l'occasion de donner des nouvelles de l'emménagement à Liverpool, attestant des bonnes relations entre les familles Ruprich-Robert et André. Lettre d'Édouard André à Victor Ruprich-Robert, datée du 16 mai 1868. Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 426.

7. F. ANDRÉ et S. DE COURTOIS, *Édouard André (1840-1911)*, op. cit., p. 143-150.

8. F. ANDRÉ et S. DE COURTOIS, *Édouard André (1840-1911)*, op. cit., p. 45.

9. « Je dois citer ici le nom de M. Édouard André, jardinier principal de la ville de Paris, savant botaniste, qui a bien voulu prêter son excellent concours pour la partie scientifique de l'Explication des planches. », V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, op. cit., p. 13.

10. Notice explicative, Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 373.

11. Un calque (Calque à six dessins de fleurs, Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 411) mentionne ainsi un cestrum, puis une lettre (Notice explicative d'Édouard André, ARO 1981 411 a) qui identifie les autres espèces de la planche précise que le numéro 12 « n'est pas un cestrum ». Un autre document (Croquis de fleur avec note manuscrite, ARO 1981 411 b) ajoute qu'il est impossible d'en découvrir l'espèce : « n°12. Impossible jusqu'ici d'en découvrir l'espèce - ou [nature ?] - ».

12. Lettre d'Édouard André à Victor Ruprich-Robert, datée du 12 octobre 1872, Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 411 d.

13. Cette citation de Ralph Ghoche décrit particulièrement bien l'essence de l'enseignement de Constant-Dufeux. Voir Ralph GHOCHE, « Dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux », dans Maryse BIDEAULT, Estelle THIBAULT, Mercedes VOLAIT et al. (dir.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement. Jules Bourgoïn (1838-1908)*, Paris, Picard, 2015, p. 45.

14. Viollet-le-Duc proposait un enseignement chronologique de l'histoire de l'ornement qui, à l'aide d'exemples mis à la suite les uns des autres, conduit à observer des combinaisons complexes après en avoir expliqué les formes les plus simples. François LAFON, *Le monde végétal dans l'ornement du Second Empire*, mémoire de recherche approfondie (thèse), sous la direction de Colombe SAMOYAUULT-VERLET, Paris, École du Louvre, 1990, p. 195.

15. Pour ce qui suit, voir 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. XI, 1853, col. 241-246 ; 387-392 ; 437-440.

16. V. RUPRICH-ROBERT, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », op. cit, col. 245.

17. Cela est rendu possible par le directeur de l'École, Jean-Hilaire Belloc (entre 1831 et 1866), qui permet la culture de végétaux pour les modèles de dessin, même si cela occasionne de grands frais, à un point tel qu'il sera question d'envisager des moulages de plantes à la gélatine.

18. V. RUPRICH-ROBERT, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », op. cit, col. 242.

19. V. RUPRICH-ROBERT, « Cours de composition d'ornement à l'École impériale et spéciale de dessin », *op. cit.*, col. 245.
20. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 4.
21. Debra SCHAFER, *The Order of Ornament, the Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 26.
22. Lorraine DASTON, et Peter GALISON, *Objectivité*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 75 [éd. orig. *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007].
23. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 11.
24. D. SCHAFER, *The Order of Ornament, the Structure of Style*, *op. cit.*, p. 26.
25. En apposant au spécimen type les dates, lieux et conditions de récolte, et en vérifiant si la plante est déjà décrite.
26. Il s'agit de celui qui publie la diagnose, qui constitue la première description de l'échantillon tout en lui attribuant un binom.
27. Yves-Marie ALAIN, « Édouard André et la nomenclature botanique », dans F. ANDRÉ et S. DE COURTOIS, *Édouard André (1840-1911)*, *op. cit.*, p. 96.
28. Lettre d'Édouard André à Victor Ruprich-Robert, datée du 12 octobre 1872. Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 411.
29. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 82.
30. *Ibid.*, p. 75.
31. Ils ne sont généralement, à l'exception de Pierre-Joseph Redouté (1750-1840) et de ses Liliacées, jamais crédités comme auteur principal de l'ouvrage. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 111.
32. « Sans ce contrôle, les artistes avaient tendance à se laisser impressionner par des éléments non pertinents de l'objet, à choisir une perspective ou une position inexacte, à rendre avec trop de détails les particularités individuelles du spécimen ou, pire encore, à décrire exactement ce qu'ils voyaient, masquant ainsi ce qu'il y a de typique dans un squelette, un végétal ou un insecte. », L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 105.
33. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 105.
34. Estelle THIBAUT, *Démontrer l'ornement. Jules Bourgoïn (1838-1908)*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Paris, Université Paris-Est - Laboratoire IPRAUS/UMR AUSser 3329 - ENSA Paris-Belleville, 2015, vol. 3, p. 87.
35. Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Éditions Norma, 1997, p. 166.
36. Celui-ci présente dans son dictionnaire, à l'article consacré à la flore, comment une fleur d'iris est présentée « de manière à régulariser ses diverses parties », c'est-à-dire de face en symétrisant les différentes divisions de la corolle autour de l'axe de la fleur. Viollet-le-Duc s'attarde sur la nécessité de ne pas altérer la forme des végétaux, ce qui conduirait de copies en copies à un appauvrissement du répertoire ornemental. Enfin, il recommande de concentrer l'exactitude anatomique sur le faisceau fibreux de la plante, véritable réseau structurant la forme, qui donne à la feuille reproduite en haut-relief « une grande énergie, tout en respectant son galbe ». Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Flore », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Ve A. Morel et Cie, vol. 5, 1875.
37. « Le contour est sensiblement le même, les détails sont tout autres », V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 101.
38. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 102.
39. « ... s'il s'agit des fleurs les plus brillantes que malheureusement, vu notre moyen de publication, nous présentons décolorées. » V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 104.
40. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 104.
41. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 74.
42. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, *op. cit.*, p. 9.

43. *Ibid.*, p. 72.
44. *Ibid.*, p. 83.
45. *Ibid.*, p. 50.
46. Notice explicative d'Édouard André. Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 435.
47. Ces feuilles sont arrondies alors qu'elles devraient avoir une forme allongée en glaive. Notice explicative, Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 437 a.
48. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, op. cit., p. 5.
49. *Ibid.*, p. 10.
50. Le modèle est ainsi décrit au début de l'ouvrage, certainement par Édouard André : « Cette figure représente, de grandeur naturelle et très exactement, deux fascies ou fasciations, qui sont une anomalie dans la nature, due à plusieurs rameaux soudés ensemble, et assez fréquente dans certaines plantes, telles que le lis, le fraisier, le sureau, la campanule, l'amarante, la crête de coq cultivée, etc. ; chez cette dernière, la dilatation est presque constante, de sorte que la plante peut être considérée comme dans son état normal. Ce phénomène est attribué à une pléthore ou excès d'alimentation. » V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, op. cit., p. 55.
51. Esquisse de bourgeon de frêne fascié. Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 287 1.
52. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, op. cit., p. 9, cité par Jacques DE CASO, « Le décor 'en motif détaché' dans l'ornement d'architecture et les arts décoratifs en France, 1840-1870 », dans György RÓZSA (dir.), *Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art (1969)*, Budapest, Akadémiai Kiadó Budapest, 1972, vol. 2, p. 297.
53. L. DASTON, P. GALISON, *Objectivité*, op. cit., p. 90.
54. Laurent BARIDON, « Anatomie comparée et pensée évolutionniste dans la théorie et la pratique architecturales de Viollet-le-Duc », dans *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.74.
55. V. RUPRICH-ROBERT, *Flore ornementale*, op. cit., p. 65.
56. Jules Bourgoin (1838-1908) est l'un de ceux qui a poursuivi un temps le style que le professeur Ruprich-Robert a mis au point. Un certain nombre d'esquisses de fleurs vues à plat « à la manière de » sont ainsi consignées au sein de carnets d'études conservés à l'Institut national d'histoire de l'art.
57. Estelle THIBAUT, « Quelles théories pour l'ornement ? Vers les fondements d'une 'science architectonique' », dans M. BIDEAULT, E. THIBAUT, M. VOLAIT et al. (dir.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement*, op. cit., p. 232.
58. Ralph GHOCHE, *On the Philosophical Foundations of V.M. Ruprich-Robert's Flore ornementale*, New York, Columbia University, 2006, p. 4.
59. L. DASTON et P. GALISON, *Objectivité*, op. cit., p. 132.

RÉSUMÉS

En publiant la *Flore ornementale*, l'architecte Victor Ruprich-Robert (1820-1887) initie une transformation des représentations du monde végétal, dédiée aux arts décoratifs et à l'architecture. Dans cet ouvrage, paru en livraisons entre 1866 et 1876, l'ambivalence des images est prégnante. Celles-ci, qui oscillent entre une description artistique ou scientifique du modèle végétal, conduisent à « une synthèse, une sorte de grammaire de l'ornement », qui s'appuie sur des modèles architecturés tout en s'éloignant des individualités du modèle vivant. Ce processus

est amorcé à la faveur de l'association entre Victor Ruprich-Robert et le botaniste Édouard André (1840-1911), lequel identifie les plantes reproduites au sein de l'ouvrage et s'assure de leur fidélité à la nature. Véritable concentré des réflexions entre le botaniste, garant du respect de l'anatomie végétale, et de l'architecte à la recherche d'une flore applicable à l'ornement, un dialogue se met en place, permettant d'illustrer la complexité de la transcription du vivant par le dessin à la fin du XIX^e siècle.

The publication of *Flore ornementale* ("Ornamental flora"), by the architect Victor Ruprich-Robert (1820-1887), issues a new system of plant representation dedicated to decorative arts and architecture. In this book, published between 1866 and 1876, images are definitely ambiguous, hesitating between an artistic or a scientific description of the vegetal model. This leads to a "synthesis, a kind of ornamental grammar", which focuses on organized models while getting away from living model individuality. This process is initiated by a partnership made between Ruprich-Robert and Édouard André (1840-1911), a botanist who identified all plants reproduced in the book and made sure their look was accurate to nature. In these conversations between the botanist, who guarantees true vegetal anatomy, and the architect who is in research of an ornament-compatible flora, a dialogue is going on, illustrating the complexity of drawing living things at the end of the 19th century.

INDEX

Keywords : Victor Ruprich-Robert, Édouard André, vegetal ornament, organicism, architecture, botany, objectivity, grammar, École nationale supérieure des Arts décoratifs

Mots-clés : Victor Ruprich-Robert, Édouard André, ornement végétal, organicisme, architecture, botanique, objectivité, grammaire, École nationale supérieure des Arts décoratifs

AUTEUR

AURÉLIEN LOCATELLI

Aurélien Locatelli est diplômé du deuxième cycle de l'École du Louvre. Ses recherches, principalement consacrées aux arts décoratifs et à l'architecture au tournant des XIX^e et XX^e siècles, s'intéressent aux mutations de l'ornement avant-guerre. Cet article est issu de travaux menés à l'occasion d'un mémoire consacré à la *Flore ornementale* de Victor Ruprich-Robert, réalisé sous la direction d'Alice Thomine-Berrada en 2017.