Situations du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion

The decorative in France at the turn of the nineteenth century: norm, unity, and suggestion

Rossella Froissart Pezone

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1234>

DOI : 10.4000/perspective.1234

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 157-164

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Rossella Froissart Pezone, « Situations du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 16 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1234>

16. De manière similaire, l'ornement naturel que l'on observe chez les animaux est dans certains cas un leurre, une simulation visant à repousser l'ennemi ; voir Roger Caillois, *Méduse et Cie.*, Paris, 1960.

17. Les reliquaires à paperoles partagent avec les reliques sacrées un destin culturel commun. Ces dernières, glorifiées au point de devenir les légitimatrices officielles des autels chrétiens à l'époque de Charlemagne (selon le Concile de Nicée en 787, les autels devaient contenir des reliques pour être sacrés), furent ensuite reniées par Calvin, puis autorisées à nouveau par le Concile de Trente. Voir Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 273-294. De la même manière, d'objet de culte, les reliquaires à paperoles passèrent au statut d'objet déchu avant d'être collectionnés en tant que témoignages d'une époque révolue, pour des raisons qui ont peu à voir avec leur caractère dévotionnel ou talismanique. Lefort place les reliquaires à paperoles dans le contexte moderne des cabinets de curiosités (Lefort, 1985, cité n. 2, p. 71-72).

18. Sur la contagion métonymique des éléments sacrés, voir Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités d'Europe*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Naturalia et Mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, 1983]. Voir aussi Céleste Olalquiaga, « Regardez mais ne touchez pas ! Le rôle de la tactilité à l'ère de la primauté du visuel », dans Trevor Gould, *Posing for the Public: The World as Exhibition/Poser pour le Public, le Monde comme Exposition*, Sandra Grant Marchand éd., (cat. expo., Québec, Musée d'Art Contemporain de Montréal/Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1998-2002), Montréal/Hamilton, 2002, p. 159-168 (édition bilingue anglais/français), article disponible sur www.celesteolalquiaga.com/regardez.htm.

19. Je pense aux icônes de la tradition votive populaire, par exemple mexicaine, plus proches dans leur figuration narrative des tableaux discutés ici que les icônes classiques de la tradition byzantine. Pour ces derniers, voir Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, 1996.

20. Je propose le verre comme métaphore de l'aura : Olalquiaga, 2002, cité n. 18, et *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, 2008 [éd. orig. : *The Artificial Kingdom: On the Kitch Experience*, New York, 1998]. Schmitt privilégie l'interprétation selon laquelle « les matières précieuses sont comme la chair des reliques qu'elles dissimulent aux regards » (Schmitt, 2002, cité n. 17, p. 286-287). Pour les rayonnements divins, voir Erwin Panofsky, « L'Art nouveau et la métaphysique de la lumière », dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, Pierre Bourdieu éd., Paris, 1974, p. 33-47 [éd. orig. : *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (PA), 1951].

21. On trouve de petites « icônes reliquaires » dès le XII^e siècle, probablement une version condensée des icônes et reliquaires pour les voyageurs ; pourtant, elles ont peu à voir avec les reliquaires à paperoles : de la taille de la main, ces objets superposent un fragment de relique à l'icône, ne laissant aucune place au décor.

Céleste Olalquiaga, historienne
celeste@celesteolalquiaga.com

Situations du décoratif en France au tournant du XIX^e siècle : norme, unité et suggestion

Rossella Froissart Pezone

À l'occasion de la mort de Paul Gauguin, Maurice Denis revenait sur le moment, au début des années 1890, où celui-ci avait libéré le petit cercle des Nabis « de toutes les entraves » en leur montrant la manière d'« affirmer jusqu'à la déformation la courbure d'une belle épaule, [d']jouter la blancheur nacrée d'une carnation, [de] raidir la symétrie d'une ramure que n'agite aucun vent »¹. C'était l'époque où « le mot décoratif n'était pas encore devenu le 'tarte à la crème' des discussions entre artistes, et même entre gens du monde »². Gauguin avait alors déblayé le terrain du décoratif fin de siècle : au moment où « l'art nouveau et son snobisme n'existait pas encore », il s'agissait, pour ce Poussin dépourvu de culture classique, de concilier *synthèse* et *style* en puisant dans l'archaïsme des calvaires bretons et des idoles maories comme dans le coloriage brutal des images d'Épinal³.

Conjonction extraordinaire donc, celle du tournant des années 1880, qui voit le mot décoratif cesser d'être un adjectif pour se nominaliser, en se chargeant, à entendre Denis, des valeurs esthétiques les plus positives qui soient, tant du côté de la grande tradition incarnée par Poussin – les idées de style, de simplicité et de clarté – que de celui de l'avant-garde primitiviste. On peut s'accorder sur le fait que, à ce moment privilégié, la catégorie du décoratif – englobant celle plus restreinte de l'ornement – s'installe en France dans une configuration nouvelle. Grâce à un processus se déroulant, selon Danièle Cohn, sur le temps long qui va de Kant à Worringer, elle devient « le symptôme à partir duquel diagnostiquer la transformation radicale des doctrines classiques de l'art » et finit par se placer au « centre d'un réseau où règnent l'imagination, la liberté, la forme »⁴.

Oublier le modernisme

Si l'on veut saisir la transformation radicale advenue au XIX^e siècle des notions de décoratif et d'ornement, il faut commencer par s'écarter de la voie moderniste, laissant les Adolf Loos et Le Corbusier à leurs *astratti furori*, pour se consacrer à la lecture patiente de quelques gros volumes à la prose bien moins alerte, dont le contenu, volontiers hétérogène, se déploie en ramifications inattendues. Il convient aussi, au moins dans une première phase d'exploration, d'adopter une autre perspective que celle à laquelle nous ont habitué les esthéticiens qui ont fait de l'ornement un outil de réflexion sur la crise de la modernité, une métaphore de la marge ou une occasion de questionner le rôle de l'art dans la cité, dans le sillage du retour postmoderniste et en écho à la création contemporaine⁵. L'acception de décoratif telle qu'elle est formulée par Jacques Soullou se révèle en effet inopérante pour notre champ d'étude. « Bouture nouvelle sur le rameau ornemental où elle vient se greffer à la manière d'un *parasite* »⁶, ce décoratif qui prolifère, selon le philosophe, aux trois périphéries, sociale, féminine et exotique, n'est pas celui qu'un certain nombre de théoriciens et d'historiens tire vers le centre d'une réflexion unitaire sur les arts, et est encore moins celui défendu par un Gauguin ou un Denis. Paré des vertus du perdant, le décoratif généré selon Soullou par le XIX^e siècle reste un « vecteur du dissentiment, signe de la résistance et du refus d'assimilation »⁷ à une modernité qui, sous prétexte de vouloir le réformer, n'aura de cesse de « repousser plus loin encore cette périphérie »⁸. Le prétendu renouveau des arts décoratifs au XIX^e siècle ne serait, d'après cette analyse, que « fouillis décoratif »⁹. Même les données de « planéité, honnêteté des matériaux, rationalité, vérité, morale, anti-modisme »¹⁰ que le langage moderniste s'approprie jusqu'à Clement Greenberg n'y feraient rien, si ce n'est gauchir légèrement la perspective et rendre possible aujourd'hui le sauvetage de l'ornement – lien, *kósmos*, plénitude – contre le décoratif, rejeté comme étant « ce qui n'adhère pas »¹¹, la facette impure du décor, et même l'ennemi absolu de celui-ci.

Certes, pour les périodes qui précèdent la coupure épistémologique majeure de la révolution industrielle et l'invention de la notion totalisante de décoratif, la tâche de l'historien de

l'ornement, du décor et des arts décoratifs paraît moins ingrate – bien que l'articulation de ces champs à la théorie ou à l'histoire des arts soit toujours complexe. Avec quelle légèreté d'esprit celui qui s'occupe à démêler les fils de l'hybride XIX^e siècle lira les essais consacrés aux grotesques, aux entrelacs, aux ordres classiques, voire aux sublimes désastres piranésiens¹². Mais on est obligé de constater, une fois émergé de cette plongée si agréablement instructive, qu'il ne dispose pas de beaucoup plus d'outils pour comprendre l'élargissement et même le bouleversement du sens du mot décoratif – adjectif ou nom – dans la période qui va, pour s'en tenir au cas français, de Percier et Fontaine à Émile Gallé ou, sur le versant théorique, de Quatremère de Quincy à Paul Souriau.

On appelle alors deux classiques au secours : l'ouvrage d'Ernst Gombrich, *The Sense of Order*, et la synthèse de Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*¹³. Sur la lecture de l'ornement à l'âge industriel proposée par Gombrich, nous ne pouvons que partager la déception d'Henri Zerner pour qui les trois présupposés au fondement de *The Sense of Order* ruinent l'intention louable de l'auteur : le premier est de croire que l'on puisse isoler les arts décoratifs du reste de l'art ; le deuxième est de supposer que la « forme décorative pure » ne représente rien, ce qui revient à priver cette production de tout contenu pour mieux la soumettre à une approche psychologisante inspirée des hypothèses gestaltistes ; le troisième grief, source des deux précédents, porte sur l'adoption d'une démarche anhistorique qui rend inutilisable la plupart de la foule d'informations fournies par l'ouvrage¹⁴. Quant à la question plus précise de savoir ce qu'il en est de ce « sens de l'ordre » en France au XIX^e siècle, la moisson est bien maigre : Charles Blanc n'est bizarrement mentionné que pour son *Art dans la parure et dans le vêtement*¹⁵, tandis qu'Eugène Viollet-le-Duc et Jules Bourgoïn sont à peine nommés.

Il serait alors plus profitable de se tourner vers l'ouvrage de Bologna, qui se situe dans l'optique de l'histoire sociale de l'art, aux antipodes du formalisme de Gombrich. À la lumière de la production théorique qui va de Filippo Villani à Walter Benjamin, l'auteur examine la place accordée aux arts décoratifs ou industriels comme celle assignée à l'artisan et à l'ouvrier dans le système des arts,

et fait de l'*Encyclopédie* de Diderot (1751-1772) un point d'articulation majeur de son analyse en lui attribuant le bouleversement des catégories esthétiques et de la hiérarchie des arts¹⁶. La désignation par Bologna de trois étapes fondamentales marquant la période industrielle laisse apparaître un canevas idéologique bien contraignant : réévaluation rationaliste et sensualiste au XVIII^e siècle des arts dits mécaniques (fig. 1) ; dévalorisation post-révolutionnaire à la faveur de la restauration idéaliste et du raidissement académique qui accompagnent l'essor de l'industrialisation et de la division du travail ; et, pour finir, action conjointe des mouvements réformateurs européens dont la charge utopique s'inscrit – de William Morris au Bauhaus – dans la critique sévère du capitalisme industriel¹⁷. En dehors de la contribution séminale de l'*Encyclopédie*, l'apport français au renversement des valeurs esthétiques (dans le sens d'une intégration du décoratif dans un savoir artistique unitaire) reste encore une fois largement méconnu, seuls Léon de Laborde, Viollet-le-Duc et Gabriel Davioud bénéficiant de quelques lignes¹⁸. Il faut néanmoins reconnaître à Bologna le mérite d'avoir réuni à l'intérieur d'une vaste histoire culturelle européenne un corpus inédit ample et cohérent¹⁹.

En est pourtant étrangement absent Pierre Francastel, qui se demandait le premier, dans son *Art et technique*, « si l'heure n'est pas venue de reprendre, sur une nouvelle base, le programme de l'*Encyclopédie* »²⁰. L'historien italien aurait partagé le rejet par Francastel de toute séparation entre « pensée technique », « pensée scientifique » et « pensée plastique » ainsi que sa mise en valeur de la double nature figurative et opératoire de l'art. Restées malheureusement sans écho dans le champ qui nous intéresse, ces réflexions auraient pu aider les historiens de l'art décoratif et industriel à se dégager de la notion limitative de style, pour privilégier celle d'« objet plastique », « produit utilitaire de la main ou de la machine » faisant partie de « la catégorie générale des objets de civilisation » et dont la spécificité en tant que fait artistique demande à être soumise au questionnement de l'ethnologue²¹. Dans l'hommage rendu tout récemment à Francastel, Alain Schnapp et Pierre Lemonnier ont replacé justement cette démarche dans la perspective de la recherche anthropologique française de l'après-guerre, au moment de

1. Planche tirée de Ferdinando Bologna, *Dalla arti minori...*, Bari, 1972, fig. 54a-55b : Juste-Aurèle Meissonnier, soupière, vers 1730 ; Christian Precht, manches de couteillerie, 1750-1760, Stockholm, Nationalmuseum ; Thomas Chippendale, fauteuil, coll. part. ; Boulton & Fothergill, soupière en argent, vers 1780, Birmingham, Reference Library.

l'essor, dans les *Annales*, des études sur les cultures matérielles²². L'archéologue et l'anthropologue ont montré comment puiser dans le Francastel lecteur de Marcel Mauss et d'André Leroi-Gourhan tout ce qui peut encore nous aider à comprendre les « motivations 'non techniques' des modes d'action sur la matière » afin de justifier, à l'époque industrielle, ce « surcroît d'esthétique sur des objets qui devaient être tristement utilitaires »²³.

Quelques hypothèses de travail

Des questions de vocabulaire se posent inévitablement : que recouvre le mot art dès lors qu'il se trouve accolé aux termes d'industrie, d'ornement ou de décor ? Quand ces syntagmes apparaissent-ils, comment leur sens évolue-t-il et comment l'« artiste » se situe-t-il par rapport à ces nouvelles déclinaisons de la création ? Cette exploration lexicographique, qui n'a rien d'évident, vient seulement de commencer²⁴.

Les premiers résultats sont probants, mais l'enquête laisse aussi apparaître à l'arrière-plan une lacune béante : la connaissance de la littérature théorique, historique et critique sur les arts décoratifs et l'ornement en France à l'ère industrielle reste extrêmement partielle et fragmentaire. À lire l'étude approfondie consacrée par Jean Colrat à Eugène Véron, le constat doit être généralisé au domaine de l'esthétique en France sous la Troisième République, qui continue à souffrir d'une image banalement éclectique : « Guyau, Sutter, Erckmann-Chatrian, Lévêque, Véron, Séailles, Constant-Martha, Lazerges sont des noms oubliés. Entre 1870 et 1890, ces auteurs construisirent pourtant un champ esthétique

2. Émile Reiber éd., « XVI^e siècle. – École italienne. Frises par S. Serlio », dans *L'art pour tous, encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, 18, 1861, p. 70.

d'une diversité et d'une extension que la France n'avait pas connues [...] depuis le siècle précédent »²⁵. Seules semblent avoir échappé à l'indifférence des historiens de l'art les figures d'Hippolyte Taine et de Charles Blanc²⁶. Cependant, la littérature qui, de près ou de loin, vient enrichir la notion de décoratif est abondante ; elle se décline sous les formes les plus diverses : du traité savant au recueil de planches, de la grammaire au pamphlet, du manuel scolaire²⁷ au rapport d'exposition, de l'ouvrage d'érudition historique à l'enquête d'« économie sociale », sans oublier la part importante prise progressivement par les revues, dont la vogue est inaugurée par *L'Art et l'industrie au XIX^e siècle* de Théodore Labourieu (1856-1860) et par *L'Art pour tous* (1861-1906) d'Émile Reiber (fig. 2).

Un coup d'œil sur le genre didactique assimilable à la « grammaire » nous renseigne sur la part non négligeable prise par les arts décoratifs et l'ornement, les ouvrages de Victor Ruprich-Robert, Eugène Guillaume, Charles Blanc, Henry Havard, Jules Bourgoïn, Henri Mayeux ou Eugène Grasset (la liste n'est pas exhaustive) jouant un rôle

essentiel dans l'élaboration et l'évolution du sens du mot décoratif²⁸. Les auteurs ne visent pas toujours les mêmes buts ni les mêmes publics, et les méthodes adoptées sont disparates, mêlant le plus souvent érudition, histoire et esthétique. Cette ambiguïté épistémologique est du reste largement partagée, et même revendiquée, à cette époque²⁹. Chez Blanc ou Havard le caractère universel et l'objectivité prétendument scientifique des énoncés généraux se déclinent dans un ensemble de règles pratiques portant sur le choix des objets et leur agencement, le plus souvent conformément aux préceptes de l'éclectisme en vogue (fig. 3). Malgré l'ambition théorique affichée généralement par les auteurs, on n'est jamais très loin du guide à l'usage des amateurs, même s'il y a un bel écart entre un Spire Blondel, qui usurpe le titre de « grammaire » pour livrer un fatras de conseils de brocanteur, et un Havard soucieux d'établir une « orthographe » venant compléter son monumental *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*³⁰.

Dans les années 1880 se profile une réunification des savoirs artistiques qui trouve son modèle – dans le champ de l'historiographie comme dans celui de l'esthétique – dans les deux *Grammaires* de Blanc, bien qu'il faille préciser qu'il n'est pas question à cette époque (mis à part l'ouvrage exceptionnel de Félix Bracquemond *Du dessin et de la couleur*³¹) d'abolir une hiérarchie des arts sans cesse réaffirmée³². Alors que dans la partie théorique introduisant ses *Arts du dessin* il est question de « beauté », de « nature de l'art », d'« imitation » ou de « figure humaine », l'étude sur les Arts décoratifs s'ouvre par une énonciation taxinomique des modes de composition de l'ornement³³. S'y esquisse

une tendance qui, consubstantielle au régime grammairien, se structure plus précisément chez d'autres théoriciens comme Bourgoïn ou Grasset : celle-ci conduit à une approche morphologique des constituants simples et de leurs divers modes de combinaison, quintessence de l'étude analytique

3. Henry Havard, *L'art dans la maison (grammaire de l'ameublement)*, Paris, 1884, fig. 177.

héritée de la tradition architecturale et enrichie par l'apport des esthétiques scientifiques vulgarisées par Charles Henry dès le début des années 1880³⁴. La grille de lecture de l'ornement échafaudée par Bourgoïn au fil de publications influencées par le mathématicien et philosophe Augustin Cournot, et la « grammaire générative » exposée par Grasset dans sa *Méthode de composition ornementale* sont les exemples les plus aboutis de cette approche morphologique (fig. 4)³⁵. Toutefois, en dehors des deux véritables systèmes élaborés par Bourgoïn et Grasset, les grammaires d'art décoratif présentent une dichotomie irrésolue entre la volonté de relever les composants élémentaires du langage décoratif et la tentation érudite de cataloguer les objets suivant les catégories convenues de style ou, au mieux, de matière et de fonction. Les critères fixés par la convenance héritée du rationalisme classique ne sont jamais oubliés, même quand ils intègrent sans solution de continuité les prémisses de la psychologie expérimentale et de l'esthétique positiviste. Ces apports, encore très limités chez Blanc, deviennent plus importants dans la *Grammaire* de Havard, qui mentionne les noms d'Humbert de Superville, de Delacroix et de Goethe bien sûr, mais aussi de Charles Bourgeois, d'Eugène Chevreul, d'Hermann von Helmholtz, d'Alexandre Herzen, de Julius Bernstein et d'Auguste Laugel. Ces lectures, qui portent autant sur les arts que sur l'optique ou la physiologie, sont aussi le soubassement de *L'Art à travers les mœurs* conçu par Havard comme le pendant esthétique de sa *Grammaire de l'ameublement*. Havard y expose les enjeux théoriques liés à l'ornement en faisant de celui-ci la manifestation première de la faculté humaine à créer des formes. Il construit sa démonstration en s'opposant d'une part à l'idéalisme de Winckelmann, d'Hegel et de ses héritiers français Cousin, Jouffroy ou Blanc, et d'autre part en contestant l'application simpliste de l'évolutionnisme de

Lamarck ou de Darwin. Si l'outil historique et les débuts de la réflexion anthropologique renouvellent le regard porté sur ce nouvel objet d'étude, il faut souligner que l'originalité de Havard réside dans sa volonté d'étayer ses conjectures de l'approche cognitive du Renan de *De l'origine du langage* (1848) et du Taine de *De l'intelligence* (1870), ainsi que des acquis récents de la psychologie d'Herbert Spencer et de Léon Dumont³⁶.

Ces dernières références suggèrent qu'une autre hypothèse de travail pourrait se révéler fructueuse pour comprendre la nouvelle importance donnée à l'ornement et aux arts décoratifs. Filiz Eda Burhan a amplement développé, dans une thèse déjà ancienne (1979), la question de l'ancrage d'un courant important du symbolisme – celui dont Gauguin et les Nabis participent – dans certains aspects de la pensée positiviste ainsi que dans les débuts de la psychologie expérimentale³⁷. Jean-Paul Bouillon lui a emboité le pas en démontrant plus précisément les attaches profondes de Maurice Denis à l'œuvre de Taine et l'origine spencérienne de l'arabesque symboliste³⁸. Dans cette esthétique, le pouvoir d'impression – voire de suggestion – attribué à l'agencement ornemental des formes et aussi, plus modestement, à la disposition de l'espace et des objets du quotidien, est considérable. Nous retrouvons ces notions associées à celle d'empathie dans *L'Expression dans les Beaux-Arts* de Sully Prudhomme, considéré dès sa parution comme un ouvrage fondateur pour les arts décoratifs³⁹. Mais c'est dans les textes de Paul Souriau – *L'Esthétique du mouvement* (1889), *La Suggestion dans l'art* (1893), *L'Imagination* (1901), *La Beauté rationnelle* (1904) – que les arts décoratifs et l'ornement sont examinés sous un angle radicalement nouveau : situés par l'esthéticien aux antipodes de la notion rationaliste d'utile, ils répondent, comme l'art dans sa totalité, à une finalité liée au désir plutôt qu'à l'accomplissement d'une tâche et sont donc crédités d'une valeur pleinement positive, à l'inverse de la dépréciation kantienne⁴⁰. Il serait trop long de détailler ici les riches développements de la pensée de Souriau et la nature de l'intérêt qu'il a porté au décor quotidien dans toute sa variété, du meuble parfaitement fonctionnel à l'arrangement abstrait des lignes, jusqu'à la décoration domestique la plus banale. Ne considère-t-il pas « avec un intérêt inépuisable une frange de rideaux, un reflet

4. Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*, I, *Éléments rectilignes*, Paris, 1905, fig. 128-133.

5. Félix Bracquemond, assiettes en porcelaine, New York, The Metropolitan Museum of Art :
a. assiette plate à triskèle et feuilles dorées, vers 1879-1881 (?) ;
b. assiette plate à cachets et ruban, vers 1879 (?).

brillant au cadre d'une glace, une fleur de la tapisserie »⁴¹ ? Le « charme étrange » qu'il reconnaît à cet art dont les esthéticiens et la critique n'ont pas, à son avis, « suffisamment dégagé ce qu'il a d'original »⁴², résiderait principalement dans son pouvoir d'« exercer sur le spectateur une sorte d'action hypnotique »⁴³. De ce fait, les objets qui composent le décor entrent à double titre dans la catégorie du « beau », d'une part parce qu'ils répondent exactement à un besoin et d'autre part parce qu'ils comblent un désir, « beau » et « agréable » se confondant alors dans la « contemplation », état extatique d'immobilité mentale.

D'autres modernités

Le décor suggestif dont parle Souriau est évidemment bien loin de la modernité moderniste des pamphlets de Loos et de Le Corbusier. Il participe d'une autre modernité, celle dont Jonathan Crary a retracé la genèse, depuis le renouveau du paradigme perceptif au début du XIX^e siècle jusqu'à l'« effondrement des modèles classiques de vision » qui, un demi-siècle plus tard, ruine la fonction unificatrice de la raison par le brouillage entre sensations intérieures et signes extérieurs⁴⁴. Cette modernité est réalisée de manière exemplaire dans le stéréoscope, instrument par lequel l'ancien « espace homogène et potentiellement mesurable » se transforme en un espace étrange et jonché d'objets, en un « agrégat d'éléments disjoints »⁴⁵. Ce désordre, ce décrochage, se recomposent partiellement chez Souriau non pas dans un ordre rationnel mais dans l'intériorité de l'habitant : « L'art classique est réfléchi, pondéré, logique ; il cherche la beauté de la perfection [...]. Ce qui est vraiment *style moderne*, ce sont ces lignes qui ne sont exigées par aucune nécessité de construction, qui vont où leur fantaisie les mène et ne sont justifiées que par leur grâce [...], c'est cette transfiguration de la matière qui lui donne un caractère idéal et purement psychique ; c'est cette recherche de l'expression pure [...]. Subtil, prenant, profond, intérieur, c'est l'art du pur sentiment, c'est l'art nouveau »⁴⁶.

Aux antipodes du décor suggestif de Souriau, et peut-être encore plus difficile à intégrer dans une démarche « moderniste », est la réflexion menée par Félix Bracquemond dans *Du dessin et de la couleur* (1885) et dont on est loin d'avoir mesuré l'ampleur et la profondeur⁴⁷. Loin des

grammaires, des traités d'esthétique ou des reconstructions historiques, l'ouvrage de Bracquemond a pu exercer une certaine influence dans un milieu d'artistes ayant fait du décoratif un champ d'exploration nouveau. S'il y a un concept qui réalise véritablement l'unité des savoirs artistiques et qui renverse radicalement les hiérarchies esthétiques, c'est bien le « principe ornemental » formulé par Bracquemond, « volonté d'art » régissant l'ordonnement plastique des valeurs lumineuses, agencées dans les deux comme dans les trois dimensions au moyen des lignes, des couleurs ou du relief (fig. 5). C'est la bonne application de ce « principe ornemental » qui garantit l'« effet », but unique de l'art, qui n'est autre chose que la puissance décorative des formes. Selon Bracquemond, la décoration est la « suprême expression des arts », c'est elle leur raison d'être et c'est encore d'elle que dépend leur utilité sociale : « le mot décoration – résumé Bracquemond – embrasse tout »⁴⁸.

Nous revenons alors inévitablement à Denis se souvenant de l'enseignement de Gauguin et à cette acception totalisante du mot décoratif qui, s'écartant du sens de surplus encombrant, superfétatoire et périphérique, se rapproche de l'« ornemental » de Bracquemond et finit par justifier pleinement, en cette fin du XIX^e siècle, la nominalisation de l'ancien adjectif. « Encore un instant de bonheur »⁴⁹ avant le retour aux hiérarchies puristes du XX^e siècle.

Je tiens à remercier ici M. Rémi Labrusse pour son soutien et ses encouragements.

1. Maurice Denis, « L'influence de Paul Gauguin », dans *L'Occident*, octobre 1903, rééd. dans Maurice Denis, *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, (1912) 1920, p. 169.

2. Denis, (1912) 1920, cité n. 1, p. 170.

3. Denis, (1912) 1920, cité n. 1, p. 170.
4. Danièle Cohn, « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite », dans Patrice Ceccarini et al., *Histoires d'ornements*, (colloque, Rome, 1996), Paris, 2000, p. 11.
5. Rémi Labrusse, « Gadamer, le décoratif et l'idée de musée », dans *Cités*, 11, 2002, p. 97-105 ; *L'Envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle*, 2 vol., (cat. expo., Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 1998-1999), Lille, 1999 ; Michel Collomb, Gérard Raulet éd., *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, Paris, 1992 ; *Ornament and Abstraction. The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Markus Bröderlin éd., (cat. expo., Bâle, Fondation Beyeler, 2001), Cologne, 2001. Voir aussi l'intervention récente de Wim Delvoye à l'occasion de l'exposition « Corps et décors. Rodin et les arts décoratifs », Paris, Musée Rodin, avril-août 2010.
6. Jacques Soullillou, *Le décoratif*, Paris, 1990, p. 12.
7. Soullillou, 1990, cité n. 6, p. 38.
8. Soullillou, 1990, cité n. 6, p. 38.
9. Soullillou, 1990, cité n. 6, p. 60.
10. Jacques Soullillou, « Moderne », dans *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, 2003, p. 90.
11. Soullillou, « Décoratif », dans Soullillou, 1990, cité n. 6, p. 30 ; voir aussi l'entrée « Ornement », p. 101-106.
12. À titre d'exemple, voir Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée : ornement et politique à Rome*, Paris, 2000 ; Jean-Claude Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/1, 1996, p. 37-70, et « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VII^e siècle) », dans Ceccarini et al., 2000, cité n. 4, p. 75-108 ; Philippe Morel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997 ; Pierre Caye, *Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, 1999 ; Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse : l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, 1999.
13. Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979 ; Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia*, Bari, 1972.
14. Henri Zerner, « Le sens du sens », dans *Ecrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, 1997, p. 109 et 122. Nous ne faisons ici que synthétiser, un peu sèchement, les arguments que Zerner a développés dans son compte rendu.
15. Charles Blanc, *Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris, 1875.
16. Bologna, 1972, cité n. 13 ; l'analyse d'Annie Becq est plus nuancée sur ce point : *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, p. 756-757.
17. Bologna, 1972, cité n. 13, p. 191-247 et 281-301.
18. Bologna, 1972, cité n. 13, p. 211 et 245.
19. Nous signalons aussi : Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/New York, 1987, surtout centré sur les théories germaniques ; Isabelle Frank éd., *Theories in the Decorative Arts. An Anthology*, New York/Londres, 2000, où sont donnés des extraits de D'Alembert, de Viollet-le-Duc, de Rioux de Maillou, de Focillon et de Le Corbusier. Voir aussi Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, 1973.
20. Pierre Francastel, *Art et technique : la genèse des formes modernes*, Paris, (1956) 1983, p. 121.
21. Francastel, (1956) 1983, cité n. 20, p. 117-118.
22. Alain Schnapp, Pierre Lemonnier, « André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, (colloque, Paris, 2007), Paris, 2009.
23. Schnapp, Lemonnier, 2009, cité n. 22, n.p.
24. Un début de recherche a été effectué dans le cadre d'une mission de l'ENSAD pour la Délégation aux arts plastiques ; voir Thierry Chabanne éd., *Le décoratif. Textes et documents*, rapport ENSAD, 1995. Une analyse historique approfondie fait actuellement l'objet des recherches de Jean-François Luneau, « Art et industrie au temps de Léon de Laborde », dans *Art et industrie au XIX^e siècle : l'Exposition universelle de 1851 et le rapport Laborde*, HDR en cours, Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II, 2010. Je le remercie de m'avoir communiqué son étude. Pour un examen des évolutions du sens de « décoratif » pour la sculpture au XIX^e siècle, voir Rossella Froissart, « L'esprit heureux se déroule en ornements'. Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin », dans *Rodin. Les arts décoratifs*, (cat. expo., Évian-les-Bains, Palais Lumière/Paris, Musée Rodin, 2009-2010), Paris, 2009, p. 52-71.
25. Jean Colrat, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890) », dans *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 18, 2008, p. 204. Cependant, quelques anciennes synthèses se révèlent toujours utiles : Theodoros M. Mustoxidi, *Les systèmes esthétiques en France, envisagés surtout au point de vue de leur caractère scientifique 1700-1890*, Paris, 1918 ; Miloutine Borissavlievitch, *Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Paris, 1925 ; H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, 1926. Sur Séailles, voir Sarah Linford, Michela Passini, Romain Pudal éd., *Le Génie dans l'art. Gabriel Séailles : anthologie des écrits esthétiques et critiques*, Paris, 2010.
26. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, 1867 ; *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, 2^e éd., augmentée d'une introduction des lois générales de l'ornement, Paris, 1882. Sur Charles Blanc, voir Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, Michigan, 1984 ; Claire Barbillon, « L'Esthétique pratique de Charles Blanc », dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Claire Barbillon éd., Paris, 2000, p. 15-33, et « L'Esthétique des lignes de Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville », dans *Revue de l'Art*, 146, 2004-4, p. 35-42. Sur Taine et les arts, voir Jean-Paul Bouillon, « Histoire de l'histoire de l'art : faut-il brûler Taine ? », dans *Quarante-huit/Quatorze*, 1, 1989, p. 52-62 ; Antoine Compagnon et al., *Relire Taine*, Paris, 2001 ; Étienne Jollet, « L'histoire de l'art entre histoire et esthétique : le cas Taine », dans Roland Recht et al., *Histoire de l'Histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 2008, p. 279-289.
27. Voir, à titre d'exemple, l'ouvrage de Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, 2003.

28. Victor Ruprich-Robert, *Flore ornementale, Essai pour la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, 1876 (paru d'abord en livraisons de 1866 à 1876) ; Eugène Guillaume, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1866 ; Blanc, 1867 et 1882, *op. cit.*, n. 26 ; Henry Havard, *L'art dans la maison (Grammaire de l'ameublement)*, Paris, 1884 ; *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 vol., Paris, 1887-1890 ; Jules Bourgoïn, *Théorie de l'ornement*, Paris, 1873, et *Grammaire élémentaire de l'ornement : pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts*, Paris, 1880 ; Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale* : I, *Éléments rectilignes* ; II, *Éléments courbes*, Paris, 1905. Sur les grammaires, voir Claire Barbillon, « La grammaire comme modèle de l'histoire de l'art », dans Roland Recht *et al.*, 2008, cité n. 26, p. 433-446. Sur certains de ces théoriciens, voir Rossella Froissart, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle. L'abstraction entre nature et géométrie », dans *L'Abstraction dans les arts*, numéro spécial de *Ligeia. Dossiers sur l'art*, 89-92, janvier-juin 2009, p. 47-64.

29. Voir Jollet, 2008, cité n. 26, p. 279-289.

30. Spire Blondel, *L'art intime et le goût de la curiosité en France (Grammaire de la curiosité)*, Paris, 1884 ; Havard, 1884 et 1887-1890, cité n. 28. Sur Havard, voir Rossella Froissart, « Henry Havard (1838-1921) », dans Claire Barbillon, Philippe Sénéchal éd., *Dictionnaire critique des Historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, publication électronique de l'INHA : www.inha.fr/spip.php?article2362.

31. Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, 1885.

32. Blanc, 1867 et 1882, cité n. 26.

33. La structure des deux grammaires a été comparée par Claire Barbillon, « L'Esthétique des lignes », 2004, cité n. 26.

34. Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », dans *La Revue Contemporaine*, août 1885, p. 442-469. Pour une étude d'ensemble sur cette question, voir Olivier Lahbib, « Sur l'esthétique positiviste », dans *Revue de Métaphysique et de morale*, 62/02, 2009, p. 277-245.

35. Grasset, 1905, cité n. 28. Sur Grasset, voir Marie-Ève Celio-Scheurer, *Eugène Grasset (1845-1917), enseignant et théoricien. Édition critique des notes de cours et du traité Composition végétale*, thèse, Université de Sorbonne-Paris IV, 2005. Jules Bourgoïn est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'art arabe et la théorie de l'ornement (1873 et 1880, cité n. 28).

36. Henry Havard, *L'Art à travers les mœurs*, Paris, 1882. Havard se réfère aux *Principes de psychologie* d'Herbert Spencer, traduit en français en 1875 [éd. orig. : *The Principles of Psychology*, Londres, 1855] et à l'ouvrage de Léon Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité, le plaisir et la peine*, Paris, 1875.

37. Filiz Eda Burhan, *Vision and Visionaries: nineteenth century psychological theory, the occult sciences and the formation of the Symbolist aesthetic in France*, thèse, Princeton University, 1979.

38. Jean-Paul Bouillon, « Arabesques », dans *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, (cat. expo. Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, 1995), Montréal, 1995, p. 376-384, et « Denis, Taine, Spencer : les origines positivistes du mouvement Nabi », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1999 (2000), p. 291-309.

39. Victor Champier, « L'École nationale des arts décoratifs », dans *Revue des arts décoratifs*, 12, 1891-1892, p. 55. Sur l'apport original de cet ouvrage à propos de la sculpture décorative, voir Froissart, 2009, cité n. 24.

40. Sur le Souriau de *L'esthétique du mouvement* (Paris, 1989), voir Francesca Gallo, *Il dinamismo dell'immagine tra estetica del positivismo, simbolismo e avanguardia: Paul Souriau e gli artisti*, Rome, 2009. Dario Gamboni mentionne les contacts entre Gallé et Souriau : « De Bernheim à Focillon : la notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art », dans Roland Recht *et al.*, 2008, cité n. 26, p. 313-316. Sur les théories de la suggestion et leur impact sur l'art du tournant du XIX^e siècle, voir Pascal Rousseau, « Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction » et Arnaud Pierre, « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, Serge Lemoine éd., (cat. expo. Musée d'Orsay, 2004), Paris, 2003, p. 18-33 et 84-101 ; voir aussi Arnaud Pierre, « La danse des yeux. Empathie kinesthésique et esthétique de l'« arabesque moderne », dans *Cahiers du MNAM*, 102, hiver 2007-2008, p. 4-19.

41. Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, Paris, 1893, p. 11.

42. Paul Souriau, *L'Imagination*, Paris, 1901, p. 255.

43. Souriau, 1893, cité n. 41, p. 55.

44. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, 1994, p. 50 [éd. orig. : *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), 1990]. Voir aussi les pistes ouvertes par Éric Michaud dans son étude des théories que l'on trouve disséminées, au tournant du XIX^e siècle, partout où « l'image se trouve investie du pouvoir d'affecter directement la vie humaine » (« La construction de l'image comme matrice de l'histoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 72, octobre-décembre 2001, p. 43).

45. Crary, (1990) 1994, cité n. 44, p. 177-178.

46. Paul Souriau, *La Beauté rationnelle*, Paris, 1904, p. 149-150.

47. Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, 1885, rééd. dans Félix Bracquemond, *Écrits sur l'art*, Paris, 2002. Sur Bracquemond, voir Jean-Paul Bouillon, *Félix Bracquemond et les arts décoratifs, Du japonisme à l'Art nouveau*, (cat. expo., Limoges, Musée national de céramique Adrien Dubouché, 2005-2006), Paris, 2005 ; sur l'influence de Bracquemond sur Rodin : Jean-Paul Bouillon, « Rodin et Bracquemond : du décoratif à l'ornemental », dans *Rodin...*, 2009, cité n. 24, p. 228-243, et Rossella Froissart, dans *idem*, p. 52-71.

48. Bracquemond, 1885, cité n. 47, p. 64 et 100.

49. Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art déco : 1903-1940*, Genève, 1985, p. 7.

Rossella Froissart Pezone, Université de Provence – Aix-Marseille I (Cemerra)
rossella.froissart@free.fr