

Dans l'atelier de Simon-Claude Constant-Dufeux

Ralph Ghoche

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 Labrousse – 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. Elles 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.

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

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 ortho-

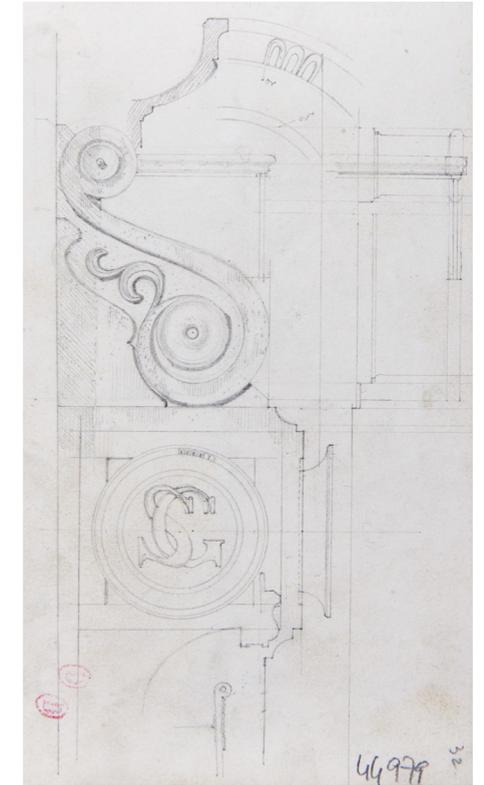


1. Tampon de l'atelier de S.-Cl. Constant-Dufeux. Paris, INHA, Arch. 67, 1, 4.

2. J. Bourgoïn, Façade de l'École spéciale de dessin et de mathématiques, Paris, S.-Cl. Constant-Dufeux architecte. Paris, INHA, Arch. 67, 1, 1.

doxes. 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 produits 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, Hippolyte Lebas et Henri Labrouste⁵. 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.

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

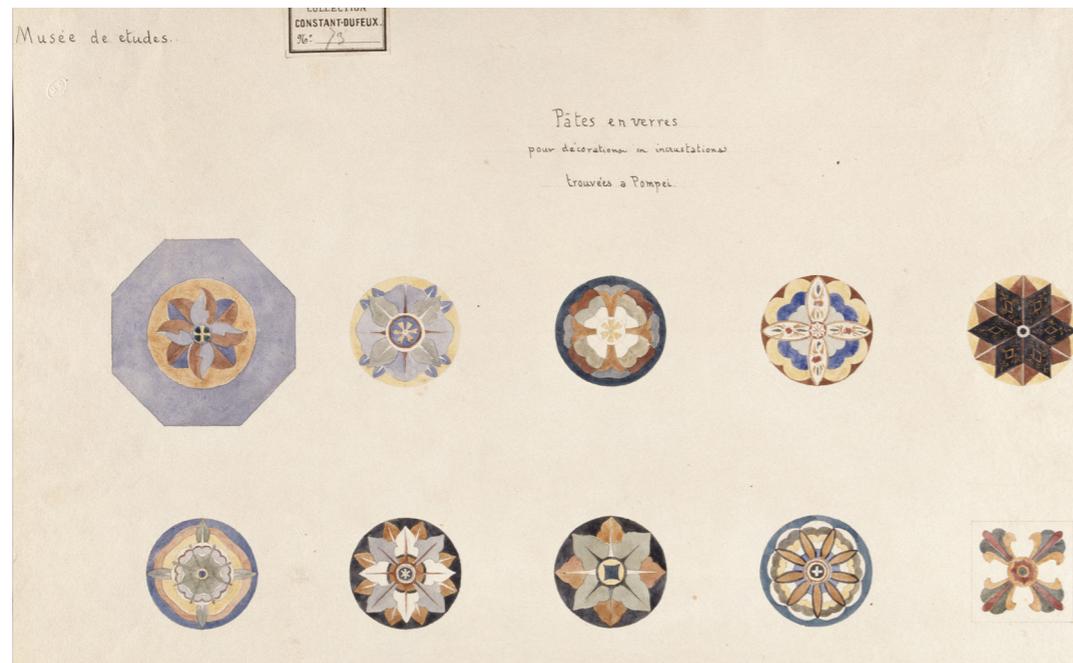


de perspective, presque une décennie après l'ouverture de l'atelier et jusqu'en 1863. Cet enseignement, que Bourgoïn a suivi, était bien plus qu'un simple cours de dessin perspectif, comme l'indiquent les nombreux commentaires dans la presse artistique. La leçon d'ouverture fut donnée en 1845, peu de 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.

La leçon d'ouverture de Constant-Dufeux, qui rassembla les deux sections du cours, ne déçut 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

3. J. Bourgoïn, Panneaux peints décorant les portes de la Salle des Sept Cheminées au Louvre, Paris, F. Duban architecte. Paris, INHA, Arch. 67, 11, 5.

4. J. Bourgoïn, Détail d'ornement de la bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, H. Labrouste architecte. Paris, INHA, Arch. 67, 9, 5.



5. S.-Cl. Constant-Dufeux, *Musée des Études. Pâtes en verre pour décoration en incrustation trouvées à Pompéi.* Paris, Musée d'Orsay, ARO 1985 204.

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 leurs étoiles. 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 décrivit 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. 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 était comprise comme une pratique intermédiaire, com-



6. V. Ruprich-Robert, *Mosaïques du tombeau d'Adrien V.* Viterbe, Paris, Musée d'Orsay, ARO 1985 207.

mune 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-

7. Détail ornemental de l'École spéciale de dessin et de mathématiques, Paris, S.-Cl. Constant-Dufeux architecte.



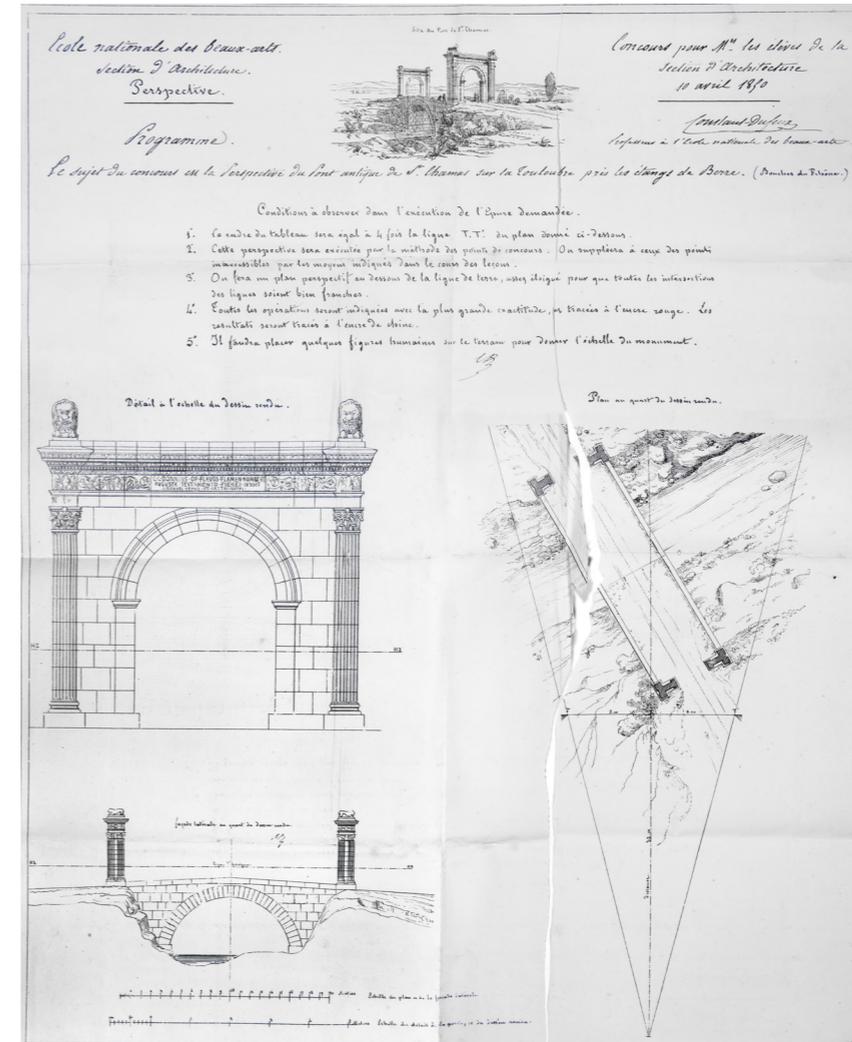
Dufeux promut la pratique de l'ornement à l'École en soutenant l'instauration du Prix Rougevin en 1857, une compétition annuelle de composition ornementale ouverte aux élèves de la section architecture.

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 avaient leur 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.

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. 5). 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. 6) 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 and corniches, envisagés comme des outils didactiques pour encourager le dessin en dehors des heures de classe (fig. 7).

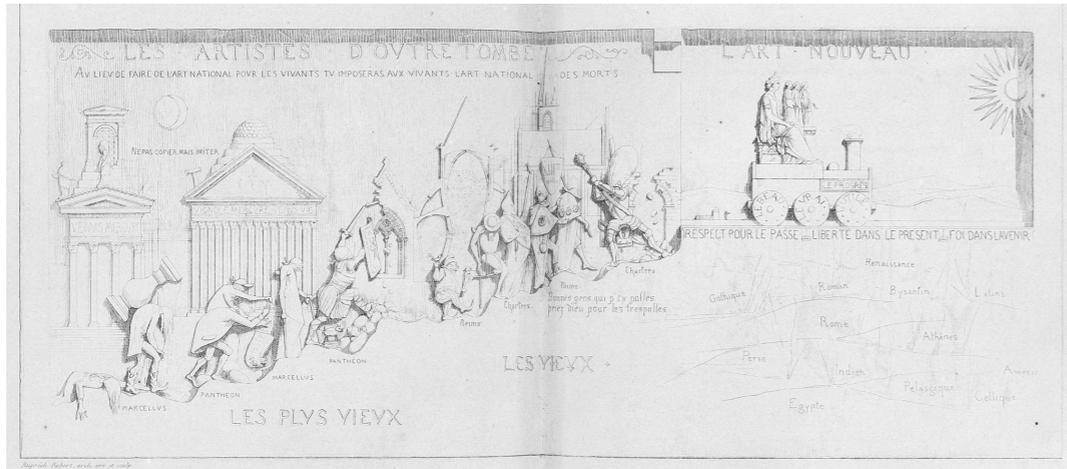
La liberté en art

Constant-Dufeux utilisa 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'in-



8. Sujet du concours de perspective donné en 1850 par S.-Cl. Constant-Dufeux. Paris, INHA, Arch. 67, 1, 1.

térêt 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 Bourgoïn. 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 documentent son enseignement. Ces notes assez succinctes¹⁷, dont on peut imaginer qu'elles transcrivaient des



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

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.

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

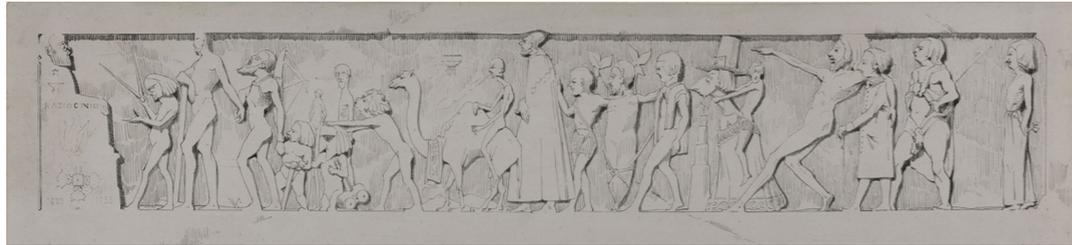
d'atteindre une compréhension unifiée de l'architecture, de ses formes, de ses traditions et de sa diversité.

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* où 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 »

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 représentées 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 ».

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



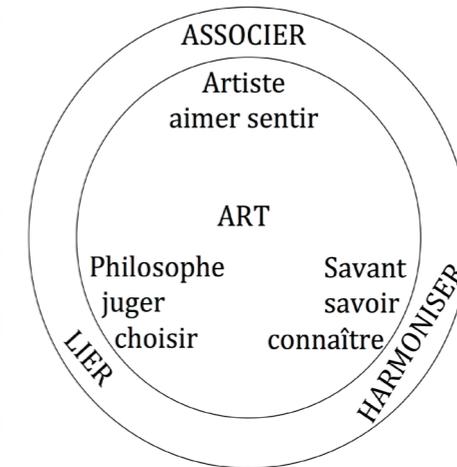
10. V. Ruprich-Robert, Caricature de l'atelier Constant-Dufeux. Paris, Musée d'Orsay, ARO 1981 870.

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? »

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. »

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 ».

La dette de Constant-Dufeux 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-Dufeux, 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'améliora-



11. Reconstitution de la « Trilogie » de S.-Cl. Constant-Dufeux d'après la description A. Lance (dessin de R. Ghoche).

tion de la discipline, « avec la beauté et la grandeur comme point de mire²⁵ ». Prosper Mérimée décrivait cette approche comme « un éclectisme réfléchi²⁶ ». 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

Partiellement liée au fait qu'il construisit peu pendant sa carrière, la description de Constant-Dufeux 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 ». De manière plus approfondie, Adolphe Lance tenta de restituer le système doctrinal de Constant-Dufeux. 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 ».

Le style énigmatique de Constant-Dufeux 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 Bourgoïn – assis sur un dromadaire sur fond de pyramide, une cigarette entre les doigts, dans ce qui est l'une des rares images nous décrivant

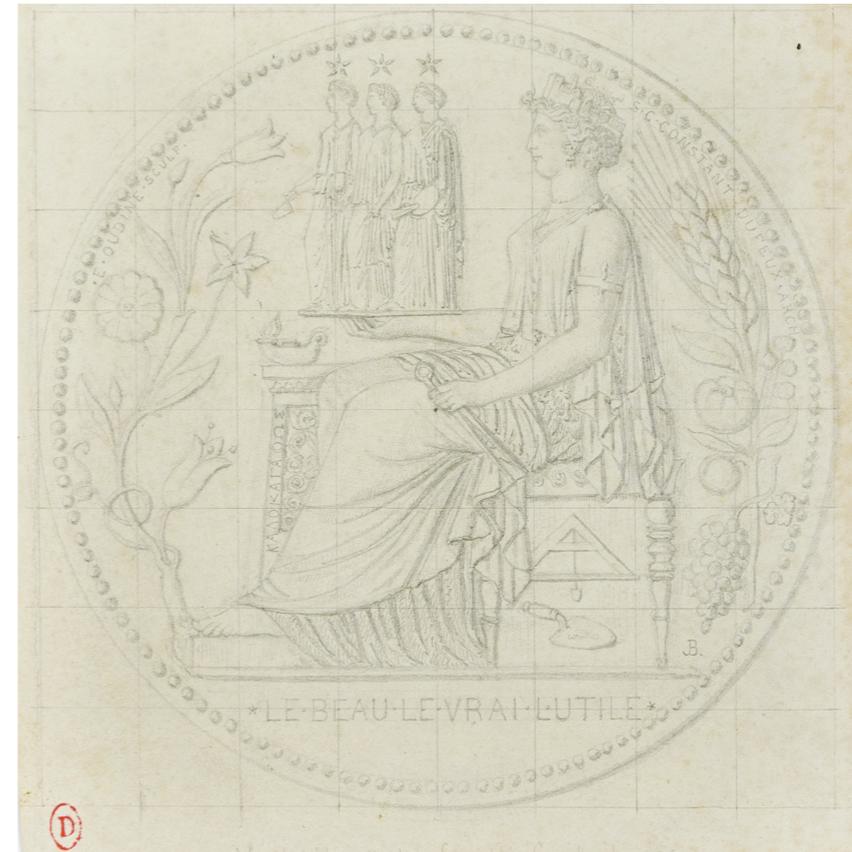
le théoricien de l'ornement. Des collègues architectes prestigieux seraient également présents : Viollet-le-Duc, placé au premier rang, le compas à la main, mais aussi Henri Labrousse et Félix Duban. Le buste de Constant-Dufeux est juché sur un piédestal monumental, ses bras disposés en avant comme une 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 ».

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 ».

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 ».

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.

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 mûre-



12. J. Bourgoïn, Médaille de la Société centrale des architectes conçue par S.-Cl. Constant-Dufeux. Paris, INHA, Arch. 67, 11, 5.

ment » 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.

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 fusionnant 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.



13. J. Bourgoïn, Jeton de présence de la Société centrale des architectes conçu par H. Labrouste. Paris, INHA, Arch. 67, 9, 16.

14. J. Bourgoïn, Autre version du jeton de présence. Paris, INHA, Arch. 67, 9, 16.

15. J. Bourgoïn, Projet d'insigne du professorat à l'École des beaux-arts. Paris, INHA, Arch. 67, 1, 1.

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, harmonier », selon les trois termes inscrits en périphérie du diagramme.

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 une communauté d'origine engendrant des traditions variées



16. J. Bourgoïn, Mosaïques d'Italie, planche pour un projet inédit de *Revue de l'ornement*. Paris, Ensba, EBA 7901-0348.

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 ».

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.

Bourgoin, élève de Constant-Dufeux

Ces éléments permettent de mieux situer l'environnement intellectuel dans lequel Bourgoin 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. 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 Labrousse 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 étudia, en 1860, pour orner les costumes des enseignants de l'École, où se retrouve la symbolique des trois étoiles représentant les arts⁴⁶ (fig. 15).

Il est surtout tentant de voir dans la radicale ouverture des références proposée 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 1868-69, 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.

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, 2014. Merci à Estelle Thibault d'avoir traduit et adapté ce texte.

2 Paris, Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet (désormais INHA), Arch. 67, 9, 1 à 67, 9, 6 et 67, 9, 16.

3 Pierre-Honoré Féraud, « Constant-Dufeux », *Revue générale de l'architecture*, vol. XXIX, 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. X, 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. VII, 1847, col. 408.

10 P.-H. Féraud, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, col. 177.

11 C. Daly, « École des Beaux-Arts (Paris) », *art. cit.*, col. 409.

12 Charles Ernest Clerget, « Lettre sur l'ornement », *Revue générale de l'architecture*, vol. II, 1841, col. 212.

13 P.-H. Féraud, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, 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*, Impr. A. Jaily, 1872-75.

14 V. Ruprich-Robert, « Viterbe, détails de mosaïques du Tombeau d'Adrien V », 1841, copie d'après Constant-Dufeux, Musée d'Orsay, ARO 1985 207.

15 Par exemple le carnet 27 conservé à l'INHA, Arch. 67, 10, 1.

16 A. 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 communiqué 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 S.-Cl. Constant-Dufeux, sujet du concours de perspective (section peinture) donné en 1850, « Pont antique de St Chamas ». INHA, 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 C. Daly, « À Vitet. De la liberté dans l'art » et Ludovic Vitet, « Discours de M. Ludovic Vitet », *Revue générale de l'architecture*, vol. VII, 1847, col. 392-407.

21 C. Daly, « L'art contemporain », *Revue générale de l'architecture*, vol. VIII, 1849, col. 164-166, pl. 18.

22 C. Daly « De la liberté dans l'art », *art.*

cit., col. 397.

23 S.-Cl. Constant-Dufeux, « Grand prix de l'Institut », *Revue générale de l'architecture*, vol. VII, 1847, col. 298.

24 A. Lance, « École Impériale des Beaux-Arts. Cours de M. Constant-Dufeux », *art. cit.*, 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 S.-Cl. 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. VIII, 1849, col. 447.

27 P.-H. Féraud, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, col. 87.

28 A. Lance, « Constant-Dufeux », *Dictionnaire des architectes français*, vol. 1, Paris : V^oe A. Morel, 1872, p. 156.

29 Paris, Musée d'Orsay, Fonds Ruprich-Robert, ARO 1981 870.

30 P.-H. Féraud, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, col. 133.

31 A. Lance, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, p. 157.

32 S.-Cl. 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 C. 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. VI, 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 Ainé, 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 Lammenais, *Esquisse d'une philosophie*, Paris : Pagnerre, 1840, notamment t. 3, Livre 8, « De l'art », p. 125-138.

37 S.-Cl. Constant-Dufeux, « Société centrale des architectes. Mémoire explicatif... », *op. cit.* Voir R. Ghoche, *The Symbolic, the Lithic and the Litteral...*, *op. cit.*, chapitre 3.

38 C. Daly, « Enseignement à l'École des Beaux-Arts », *Revue générale de l'architecture*, vol. XIV, 1856, col. 386.

39 INHA, 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 », dans Centre d'études foréziennes, *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 A. Lance, « Constant-Dufeux », *art. cit.*, p. 157.

43 *Ibid.*, p. 156.

44 *Ibid.*, p. 155.

45 INHA, Arch. 67, 9, 16. Ces dessins sont à rapprocher de S.-Cl. Constant-Dufeux, « Société centrale des architectes. Mémoire explicatif... », *op. cit.*

46 Les calques de Bourgoin (INHA, 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 », Autographes 45, 1.