



HAL
open science

“ L’art ornemental d’Eugène Grasset : l’unité rêvée des arts à l’ère industrielle ”

Rossella Froissart, Hugues Fiblec

► To cite this version:

Rossella Froissart, Hugues Fiblec. “ L’art ornemental d’Eugène Grasset : l’unité rêvée des arts à l’ère industrielle ”. Eugène Grasset 1845-1917. L’art et l’ornement, catalogue de l’exposition sous la direction de Catherine Lepdor, Musée cantonal des Beaux-Arts, pp.177-189, 2011. hal-02338141

HAL Id: hal-02338141

<https://amu.hal.science/hal-02338141>

Submitted on 29 Oct 2019

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

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

Hugues Fiblec

Rossella Froissart¹

UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

L'art ornemental d'Eugène Grasset : l'unité rêvée des arts à l'ère industrielle

Les lois invariantes de la nature

Bien qu'Eugène Grasset ne soit pas un théoricien de l'architecture, l'enseignement qu'il défend relève d'une longue tradition architecturale qui est celle de la « composition ornementale ». Si Ruprich-Robert avait proclamé, dans le sillage de Viollet-le-Duc, que « le premier des décorateurs, c'est l'architecte² », Grasset emboîte le pas un demi-siècle plus tard en déclarant que le premier art décorateur, c'est l'architecture.

La conscience et la revendication de cette proximité de l'architecture et des arts « mineurs » n'étaient pas tout à fait acquises à la fin du XIX^e siècle et il n'est pas besoin de revenir sur le développement extraordinaire des échanges, d'une intensité particulière entre ces pratiques artistiques jadis antagonistes et concurrentes. Le glissement de l'activité de Charles-Edouard Jeanneret de l'art décoratif à l'architecture en est l'illustration exemplaire³. De Robert Mallet-Stevens à Pierre Chareau et Charlotte Perriand ce mouvement de balancier est bien attesté qui permet d'enrichir et transférer les expériences acquises d'une pratique à l'autre⁴. Cette convergence s'autorise également d'un nouveau lien entre l'art et la vie moderne dont le modèle paradigmatique est précisément celui des « arts décoratifs ».

Ce décloisonnement est conforté aussi par certaines tendances de l'historiographie et de l'esthétique du tournant du XIX^e siècle qui, en pointant le fondement géométrique de l'ornement abstrait primitif, ouvrent indirectement sur une possible revalorisation de l'ornement en général, incitant artistes et théoriciens à rapprocher les deux arts au nom du principe générateur des formes qu'ils partageraient. Nombreux sont les historiens d'art et théoriciens qui finissent même par établir un parallélisme entre l'ornementation et l'art tout court⁵. Si dans *Stilfragen* (1893) Aloïs Riegl (fig. 27) entend revenir sur l'interprétation de Gottfried Semper (*Der Stil*, 1860-1863) selon laquelle le « style géométrique » trouverait son origine dans la technique du tissage (fig. 28), il reste que pour l'historien viennois l'ornementation doit être conçue comme la manifestation d'une « volonté d'art » (*Kunstwollen*), le « style géométrique »

¹ Ce texte est la synthèse d'un chapitre de la thèse de doctorat inachevée d'Hugues Fiblec (1965-1998), *L'ordre géométrique. La crise de l'Art nouveau et les fondements du modernisme. Paris, 1904-1925*. Nous souhaitons ici rendre hommage au chercheur et à l'ami ; nous remercions Sophie Rochard d'avoir consenti à cette publication, malheureusement partielle, du travail de son mari.

² RUPRICH-ROBERT 1862, col. 264.

³ Voir Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg (dir.), *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002.

⁴ Voir Olivier Cinqualbre (dir.), *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*, Paris, Centre Pompidou, 2005 ; Olivier Cinqualbre (dir.), *Pierre Chareau architecte, un art d'intérieur*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993 ; Marie-Laure Jousset (dir.), *Charlotte Perriand*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

⁵ Pour un panorama général sur cette question voir FROISSART 2010/2011.

devenant alors le fruit d'une pensée créatrice⁶. De même en 1908 Wilhelm Worringer, qui a lu Riegl, soutient dans *Abstraktion und Einfühlung* que la tendance à l'ornement abstrait et géométrique, expression de l'inquiétude de l'homme face à la nature opposée à l'empathie, « prend place au niveau de l'origine de tout art⁷ ». Il est certain que ces deux historiens d'art connaissaient les traités du XIX^e siècle, et parmi eux la fameuse *Grammar of Ornament* (1856) de l'anglais Owen Jones⁸ (fig. 29). Ce dernier y affirmait que l'ornement géométrique, sous les traits du tatouage des tribus sauvages, était l'expression d'un « instinct naturel » de créer en sympathie avec le Créateur ; la voie était alors ouverte à Jones pour suivre l'histoire de l'ornementation géométrique dans l'architecture et l'art décoratif à travers les âges. Ce que Jones croit constater à travers la variété des styles historiques, c'est l'invariabilité des lois de la géométrie. Si la géométrie perdure c'est qu'elle est fondée sur les lois de « l'ordre, la symétrie, la grâce, la convenance, que le Créateur a semé à pleines mains sur la terre⁹ », car seul ce qui est fondé sur la vérité universelle peut durer de façon vivante. La géométrie apparaît alors pour Jones comme l'instrument de médiation capable d'instituer un rapport symbolisé entre les nouveaux principes formels qu'exige la rationalité technique de son temps et l'ordre invisible qui régit l'univers.

Ces réflexions ont conduit les réformateurs du XIX^e siècle à articuler leurs théories décoratives sur la recherche des lois invariantes de la nature. Le projet des traités d'ornement du XIX^e siècle, dans sa pure dimension formelle, s'éclaire sous l'angle d'une mise en ordre des rapports de volumes, de lignes, de couleurs, selon les lois organiques de la nature. Il s'agit bien de créer un nouvel ordre plastique et moral qui établisse le lien entre l'art et la production industrielle¹⁰. Ce qu'il importe donc de souligner, en préambule à l'analyse de la *Méthode de composition ornementale* de Grasset (1905), c'est que le mouvement des arts industriels du XIX^e siècle dont il recueille l'héritage reste, malgré son ambition formaliste détachée de tout « contenu », d'inspiration idéaliste. Car cette loi universelle capable de réconcilier l'artiste avec son nouveau milieu mécanisé, c'est la géométrie.

Au cours du XIX^e siècle, le divorce entre l'art et l'industrie avait conduit à la réorganisation de l'enseignement artistique destiné aux créateurs de modèles industriels. Or, la rénovation de cet enseignement en France, basé sur l'étude de la nature, est le fait des Viollet-le-Duciens (fig. 30)¹¹. Il est intéressant de noter le rôle considérable et assez inattendu que joue la question de l'ornement dans la théorie rationaliste de l'architecture : Jones, Semper, Ruskin, Viollet-le-Duc, Sullivan, ont développé dans des voies différentes une théorie moderne de l'ornement qui sera reprise et mise en œuvre par leurs élèves et leurs lecteurs. Contrairement à ce qui a pu être écrit, les rationalistes ne rejettent pas l'ornement. Jones écrit : « C'est par l'ornement d'un édifice que nous pouvons juger le mieux de la puissance créatrice que

⁶ RIEGL 1893 (1992), voir en particulier la p. 15. SEMPER 1860-1863 (en partie traduit : *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soullou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Éditions Parenthèses, 2007).

⁷ WORRINGER 1908 (2003), p. 51.

⁸ Owen Jones, *Grammaire de l'ornement par... illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornements*, Londres, B. Quaritch, 1865 (1856). La première traduction française (partielle) de la *Grammaire* de Jones est parue sous le titre « Des principes essentiels de la composition des ornements aux diverses époques [...] mémoire lu devant l'Institut royal des architectes britanniques, le 15 décembre 1856, par », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1857, vol. XV, col. 64-79.

⁹ Jones, *Grammaire de l'ornement, op. cit.*, p. 162.

¹⁰ Sur cette question voir FROISSART 2009.

¹¹ L'ouvrage qui résume de manière exemplaire les conceptions de Viollet-le-Duc sur le dessin et son enseignement est *Comment on devient un dessinateur* (VIOUET-LE-DUC 1878). Voir FROISSART 1999-2000 et les chapitres 2 et 3 de D'ENFERT ET FROISSART 2004. Plus général : LAURENT 1999.

l'architecte a déployé dans la production de son œuvre¹². » La marque de l'ornement chez Jones c'est son « contenu ». De même, dans le « quinzième entretien », Viollet-le-Duc précise que l'ornement n'a aucun *sens* s'il est « détaché » de l'Idée créatrice de l'architecte¹³. Ruskin fonde le caractère esthétique de l'architecture en fonction du plus grand « sacrifice », de la plus grande dépense décorative inutile dont l'édifice peut témoigner¹⁴. Par-delà la divergence de point de vue, on peut donc dire à travers ces quelques exemples qu'ornement et architecture sont en fait, sinon la même chose, du moins frères jumeaux. La stratégie est claire qui vise par la maîtrise du discours de l'ornement à réaffirmer le mythe de l'unité de l'art. C'est l'unité des arts mineurs et majeurs qui justifie le déploiement de l'activité de l'architecte dans les domaines de la décoration, du mobilier et de l'objet au moment précis où il est menacé par la division sociale du travail et l'émergence de « l'artiste-décorateur ». En France, l'influence de Viollet-le-Duc aidera beaucoup l'architecte diocésain Victor Ruprich-Robert à élaborer la *Flore ornementale* (1866-1876) (fig. 31) : il s'agissait ici de donner un style aux « arts appliqués » à l'industrie en s'appuyant scientifiquement sur la « stylisation » géométrique et symbolique des formes végétales¹⁵. L'Art nouveau sera en fait une phase « d'application » des théories décoratives élaborées par les rationalistes durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Héritier de la *Flore ornementale* de Ruprich-Robert, le premier traité d'ornement d'Eugène Grasset, *La Plante et ses applications ornementales* (1896)¹⁶, repose essentiellement sur la stylisation et la simplification de la nature (fig. 32). Voulant justifier sa conception de « l'Art ornemental », celle de la valeur plastique de l'ornement sur la fonction utilitaire, Grasset est amené à concevoir une théorie de la « stylisation » permettant de justifier sa lutte pour affirmer la spécificité de sa pratique artistique. Mais dès que l'Art nouveau fut discrédité, particulièrement auprès des industries d'art, il devenait clair pour lui que les ornemanistes avaient besoin d'une nouvelle théorie de l'ornementation pour la sauvegarde de leurs intérêts. C'est ainsi que, en 1905, neuf années après son premier traité, sa *Méthode de composition ornementale* s'oppose résolument au discours organiciste et, sans aucune arrière-pensée d'ordre métaphysique, elle appelle décorateurs et architectes à faire « retour aux sources primitives de la géométrie simplifiée telle qu'elle pouvait l'être il y a cinq mille ans¹⁷ ». Cette primauté de la géométrie conduit Grasset à renier son système de la « stylisation végétale » et le lien antérieur qui l'unissait avec le rationalisme médiéval. La question de « l'Art ornemental » pour Grasset n'intéressait pas seulement l'enseignement des « arts appliqués » mais également celui des « arts plastiques ». L'analyse de ce qu'il nomme les « ornements abstraits » (points, lignes, rayures, treillis, cercle, carré, sphère, etc.) débouche ainsi sur une grammaire de l'ornement « plastique » (la forme) et une grammaire de l'ornement de « surface » (la décoration) (fig. 33). Son apport le plus significatif est dans l'affirmation que « tous les arts plastiques, à commencer par l'architecture » ont tiré profit de l'étude des « combinaisons de volumes entre eux¹⁸ ». On peut apprécier aujourd'hui pleinement l'importance de la théorie de l'ornement de Grasset puisqu'elle assure à l'intérieur du courant « gothique » du rationalisme le passage de la ligne végétale à la forme géométrique. Elle ouvre ainsi la voie à une importante transformation de la

¹² Jones, *Grammaire de l'ornement*, op. cit., p. 159.

¹³ « Quinzième entretien. Sur quelques considérations générales relatives à la décoration extérieure et intérieure des édifices », in VIOLLET-LE-DUC 1872 (1997), p. 177-216.

¹⁴ John Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture* (1849) suivi de *John Ruskin par Marcel Proust*, trad. fr., Paris, rééd. Denoël, 1987.

¹⁵ RUPRICH-ROBERT 1876.

¹⁶ GRASSET 1896.

¹⁷ GRASSET 1905, t. I, p. XV.

¹⁸ GRASSET 1905, t. I, p. 85.

théorie ornementale et constitue un relais essentiel de l'ordre géométrique en France dans les années 1920-30¹⁹.

L'unité de l'art par le dessin

Avant de devenir l'apôtre de « l'art ornemental », et sur les conseils de son père, Grasset avait suivi de 1863 à 1865 le cours d'architecture de Gottfried Semper à l'École polytechnique fédérale de Zurich. On peut penser que la théorie de l'origine textile de l'art de l'architecte allemand a joué un rôle prépondérant dans son orientation future vers l'art décoratif. Encore plus que par sa production, c'est par son enseignement à l'École Estienne (1889-1907) et à l'École Guérin (1890-1903) que Grasset se fait l'apôtre d'une réforme de l'art décoratif, dont ses traités sont le témoignage le plus substantiel. Paradoxalement, la parution de la *Méthode* intervient au moment où il réalise sa dernière exposition personnelle en 1906, date qui signe le début du fléchissement de sa carrière. Il faut souligner toutefois que les plus importants recueils de composition décorative de l'époque, par exemple ceux de M. Pillard-Verneuil, G. Auriol et A. Mucha (*Combinaison ornementale se multipliant à l'infini l'aide du miroir*, c. 1901), de F. Forichon (*Décoration plane. Cours méthodologique de composition décorative*, volume 1 : « L'ornement géométrique », 1906) de G. Fraipont (*Application de la forme à l'espace à décorer*, 1905) de J. Gauthier et L. Capelle (*Traité de composition décorative*, 1911), de G. Quénioux (*Éléments de composition décorative*, 1912) et de A. et M. Pillard-Verneuil (*Kaléidoscope*, 1926), restent inspirés de la méthode de Grasset.

La pensée de Grasset est nourrie par l'idéal de l'unité de l'art : unité des arts et de la vie, du beau et de l'utile, des beaux-arts et des arts mineurs, afin de diffuser « l'art pour tous²⁰ » ; unité sociale aussi, à tout prix, par l'unité de doctrine et de style. Les artistes de l'Art nouveau continuaient de discuter la question de « l'art pour l'art » (la Beauté en soi) ou de « l'art social » (la Beauté utile) qui avait divisé le XIX^e siècle. Le décloisonnement entre pratiques artistiques et pratiques artisanales incite Grasset à se préoccuper d'une réalité sociale décisive. Elle montre que l'art décoratif est une pratique qui se trouve sous la dépendance de savoirs spécifiques et qu'elle comporte bien une part d'intellectualité. Car il n'est pas possible de réaliser un objet ou un meuble sans l'avoir dessiné rigoureusement au départ. Cette séparation de l'art du dessin avec le métier participe à l'instauration de l'autonomie esthétique et artistique de l'art décoratif. Le décorateur, qui pour Grasset est un « artiste », tend à se détacher des tâches pratiques d'exécution matérielle auxquelles il était alors lié. Comme tel il trouve donc sa place dans le « système des arts » et son activité relève des « arts du dessin » par opposition aux « métiers ». Ce processus est celui de la professionnalisation du *designer*, ce que l'on nomme alors l'« artiste-décorateur ». En somme, derrière l'exaltation de l'unité des arts sous l'aile de l'architecture, les artistes-décorateurs de l'Art nouveau se sont donné pour tâche de disputer aux architectes le domaine dont ils étaient peu à peu emparé au XIX^e siècle, celui de l'objet d'art, du mobilier, de l'aménagement et de la décoration de l'intérieur. En brisant le monopole académique détenu par l'architecture sur l'intérieur domestique, les artistes-décorateurs entendent briser aussi son corollaire de la hiérarchie des arts et des genres.

Il faut s'arrêter un instant sur cet aspect idéologique de l'unité des « arts du dessin » car il semble qu'il détermine pour une large part chez Grasset sa théorie de la « stylisation ». L'unité de l'art moderne repose selon lui sur la stylisation ; elle est le dénominateur commun de tous les arts : un langage particulier qui sert de lien entre l'art et la nature mais qui est résolument

¹⁹ Sur ce point voir l'essai précurseur de Gladys Fabre, FABRE 1977.

²⁰ Sur ce sujet voir Rossella Froissart et Catherine Méneux, « L'unité de l'art », « “Rien sans art” » ; « Des “arts décoratifs” à un “art social” sous la direction de l'architecte », in MENEUX 2006, p. 90-93, 143-146, 228-230.

opposé à l'imitation de la réalité. La stylisation emprunte des éléments à la nature et les recompose pour mieux montrer comment l'artiste adopte une distance critique vis-à-vis de cette nature. Ce principe de la stylisation, qui peut se rencontrer dans tous les arts, est à la base d'une esthétique nouvelle, le « décoratif », qui affirme l'autonomie d'un art décoratif opposé à l'art utile. Parler d'un art « décoratif », c'est affirmer la subjectivité créatrice du décorateur « artiste ». On peut aussi inverser cette proposition et dire que les arts du décor deviennent avec l'Art nouveau un vaste champ d'investigation pour l'architecte et le peintre²¹.

Tout le long du XIX^e siècle, les débats sur l'enseignement du dessin, la question de la propriété industrielle et du droit à la signature pour le « dessinateur de modèles », la formation spécialisée dans le cadre d'un enseignement systématisé dans les écoles d'arts, la création de structures associatives et de salons spécialisés, l'invention européenne du musée d'art décoratif, sont autant d'indicateurs d'une professionnalisation de l'artiste-décorateur qui se détache de l'univers du métier au profit d'une compétence technique, intellectuelle et artistique²². L'enfermement paradoxal du mouvement *Arts & Crafts* dans une pratique artisanale était donc en complet décalage avec l'évolution du statut de l'artiste-décorateur ainsi qu'avec la volonté démocratique d'un art « pour le peuple et par le peuple » proclamé par William Morris et, à sa suite, par la plupart des tenants de l'Art nouveau.

À la fin du XIX^e siècle, l'artiste-décorateur, pour trouver sa place dans la nouvelle organisation sociale et fonder sa légitimité, propage très largement le mythe de l'union des arts et du travail. Une unité rêvée et telle qu'elle ne fut jamais, qui va s'affirmer comme la représentation idéale de la création artistique, un mythe de référence donc qui n'aura de cesse de s'étendre à tous les domaines de l'art et dont le succès masquera pour longtemps les contradictions qui lui ont donné naissance. Le modèle de l'artiste-décorateur prétend résoudre cette contradiction entre une pratique de l'art « pur » et un art qui se veut en même temps « social ». Le maître mot devient alors le « décoratif », mot emprunté au vocabulaire esthétique où il était apparu pour désigner chez Kant l'art utile par opposition à l'esthétique pure, le « purement décoratif²³ ». C'est précisément par le biais des grammaires de l'ornement du XIX^e siècle que le « décoratif » a fait son entrée dans la pratique artistique. Cependant avec ce thème du « décoratif » est apparue une indétermination sémantique entre les arts « décoratifs » (les arts somptuaires) et les arts « appliqués » à l'industrie (les arts industriels) que l'Art nouveau aura du mal à surmonter malgré la fascination qu'exerce alors sur les esprits la troisième formule de « l'art social » chère à William Morris.

Pourtant au travers d'une définition mouvante, une constante se dégage : les arts du décor ne sont pas en leur fond différents des « arts du dessin ». Diderot avait placé dans son article « Arts » de l'Encyclopédie les *arts du dessin* dans les *arts mécaniques* « afin de mettre en avant les éléments les plus valorisés d'une catégorie [et pour] que leur prestige rejaillisse sur l'ensemble²⁴. » Toutes les histoires des arts décoratifs au XIX^e siècle ont reconnu en Diderot et D'Alembert les pionniers de la réhabilitation des métiers d'art en France. Contre l'ostracisme qui frappait alors les métiers manuels, Diderot invitait les « beaux-arts » à célébrer les « arts appliqués »²⁵. Néanmoins le XIX^e siècle est loin d'entériner l'unité de l'art et le beau continue à

²¹ BOUILLON 1985.

²² Voir FROISSART 2004, chap. 1.

²³ Sur l'évolution du concept de décoratif voir FROISSART 2010/2011.

²⁴ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste; Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, éd. de Minuit, 1993.

²⁵ Voir sur ce point l'analyse d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, p. 756 et sq.

s'opposer à l'utile²⁶. C'est grâce à l'enseignement du dessin que les artistes-décorateurs commencent à se dégager des fonctions auxiliaires de la fabrication : l'unité de l'art porte alors non sur la pratique, sur le faire, mais sur la conception, sur l'activité intellectuelle de l'esprit. Au moment où Grasset formule sa théorie de « l'art ornemental », il était en plein accord avec la théorie du dessin de ces prédécesseurs : il s'agit pour lui de montrer que l'art ornemental et l'art monumental sont au même titre « arts du dessin » parce que leurs fins et leurs méthodes sont identiques²⁷.

Nul ne connaissait mieux le programme rationaliste que Grasset²⁸. Dans sa fameuse conférence sur l'Art nouveau en 1897, il se rapproche comme on pouvait s'y attendre de Viollet-le-Duc :

« Deux lois importantes commandent l'art ornemental. La première c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être adaptée à l'usage de ces objets, et que cette forme ne doit pas être altérée par ces ornements. La deuxième est que la matière oppose une limite à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force. De la combinaison étroite de ces deux principes dérive le *style*, c'est-à-dire l'appropriation d'un objet à un but défini et une matière donnée²⁹. »

La vocation de l'ornement pour Viollet-le-Duc n'était pas de décorer mais de structurer la forme ; l'ossature même de l'objet est ornement, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de distinction entre la structure et le décor (fig. 34). Rationalité et ornement apparaissent comme corollaire chez Grasset qui invite les décorateurs à se « rapprocher des origines raisonnées de l'art, en prenant comme base de composition les nécessités constructives, et en adoptant une ornementation empruntée à la nature³⁰ ». Grasset ne réclame donc pas la spécificité esthétique de l'art ornemental mais veut la fondre dans la théorie rationaliste de l'architecture pour mieux l'y assimiler.

Les « qualités éminemment architecturales », pour ne pas dire « rationnelles », de l'art ornemental étaient pour Grasset le « sens constructif » des matériaux, le « sentiment des proportions » et « la variété dans la disposition » des formes. L'apologie de l'architecture chez Grasset n'est qu'un processus stratégique par lequel il appelle l'égalité des arts plastiques et arts décoratifs sous l'aile tutélaire de l'art monumental. Car Grasset mène à travers l'art ornemental un double combat : séparer le décorateur de l'architecte d'un côté, et, de l'autre, séparer le dessinateur de modèles de l'artisan pour le rapprocher de l'artiste. La passion avec laquelle il défend l'esthétique rationaliste ne tire sa signification que dans le cadre de la libéralisation du statut de l'art ornemental qui passe par le pouvoir « iconique » de l'ornement. Iconique au sens où l'ornement confère pour Grasset un pouvoir de médiation avec ce qui relève du sentiment esthétique. Grasset tire alors argument du paradigme biologique de l'ornementation végétale des

²⁶ C'est le cas par exemple de Charles Blanc, qui maintient cette hiérarchie dans sa *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, 1882 (2^e éd., augmentée d'une introduction des lois générales de l'ornement), p. 154.

²⁷ L'idée d'un « art ornemental » fonde aussi l'ouvrage essentiel de Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Gustave Charpentier, 1885. Comprise dans une acception différente, cette notion est néanmoins redevable en partie du rationalisme viollet-le-ducien et recouvre, comme chez Grasset, la totalité de la pratique artistique. Sur l'ouvrage de Bracquemond cf. la réédition présentée annotée et commentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann Éditeurs, 2010.

²⁸ Sur l'influence de Viollet-le-Duc sur Grasset, voir BRUNHAMMER 1980.

²⁹ GRASSET 1897A, p. 136.

³⁰ GRASSET 1896, p. II.

rationalistes pour appuyer les prétentions des arts décoratifs à une nouvelle dignité artistique. Et c'est la « stylisation végétale » qui donne à l'art de l'ornement sa spécificité esthétique.

Style, stylisation et esthétique de l'artiste-décorateur

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la question de la « stylisation végétale » est au cœur de l'enseignement théorique de l'art décoratif moderne alors dominé par le mouvement viollet-le-ducien. Cependant, la théorie de la « stylisation » de Grasset, si elle témoigne d'une attitude face à la nature, tend à se détacher subrepticement de la rhétorique organiciste des viollet-le-ducien. Un problème symétrique se pose pour Grasset qui entend prendre ses distances avec l'interprétation de la stylisation que donnent au même moment les peintres symbolistes qui procèdent par déformation de certains éléments naturels afin de traduire une vision subjective du monde sensible. Grasset raille la fausse gaucherie des artistes contemporains qui, à l'heure de la « photographie triomphatrice », retournent à la nature originelle ou à des formes d'art plus ou moins primitives :

« Malheureusement, la plupart du temps, ce qu'on est convenu d'appeler Stylisation n'est que le désir de s'affranchir d'études approfondies pour se borner à des vagues *simplifications*, sans conserver le caractère du modèle. Par la nullité même de ces aspects appauvris, de telles stylisations sont à la portée de tous les amateurs non artistes. La grande vogue de la stylisation, chez les modernes, provient de la facilité de cette entreprise, telle qu'on la comprend ordinairement, qui dissimule presque toujours l'impossibilité pour son auteur d'un rendu sérieux et complet. Nos expositions de peinture, côté tableaux et objets d'art principalement, sont pleines de stylisations qui ne sont que des aveux d'impuissance d'aller plus loin. [...] »

Des critiques ont, par exemple, célébré Giotto en déclarant qu'il refermait tout, et des niais les ont crus sur parole, oubliant que notre temps n'était plus celui-là. Il s'est formé ainsi des écoles dérivées de l'égyptien, de l'assyrien, du moyen âge, qui toutes ont stylisé à l'envie, peut être par terreur de ne pouvoir lutter contre la photographie triomphatrice³¹. »

L'importance que Grasset attache à la stylisation des peintres est particulièrement bien mise en évidence dans la définition qu'il donne du « style » : « Le style, chez l'artiste, est une faculté élevée qui constitue sa personnalité³² ». La stylisation pour Grasset est donc synonyme de l'acte créateur : « elle est produite par un acte réfléchi et volontaire qui transforme un objet naturel³³ ». La stylisation est œuvre de l'esprit : elle porte non sur les données que nous impose la nature, mais sur les notions idéales de l'esprit. L'artiste-décorateur est un créateur imaginatif³⁴. Mais Grasset n'encourage pas l'artiste-décorateur à donner libre cours à son imagination. Ce qu'il crée doit toujours avoir un fondement précis, scientifique, dans la nature. Cette double conception de l'artiste observateur scientifique de la nature et créateur actif était déjà celle de Ruprich-Robert. Dans la *Flore ornementale*, il estimait que la stylisation végétale consistait dans l'idéalisation et non dans la plate représentation des formes naturelles (fig. 35). La nature devait être imitée dans ses principes géométriques, non dans ses formes. Comme

³¹ GRASSET 1907, p. 17. Sur ce point Grasset reste proche d'un Lucien Magne, côtoyé par le décorateur au sein de la rédaction de la revue *Art et décoration*, et qui expose très clairement le rejet de la stylisation-déformation symboliste. Voir FROISSART 2008, p. 157-158.

Ruprich-Robert, Grasset introduit une distinction entre « style naturel » ou imitation et « stylisation » ou idéalisation :

« Puisque le style naturel c'est celui représenté dans sa généralité de tous les moments, de tous les lieux et de tous les temps, il ne peut être que le résultat d'un travail de l'esprit qui s'efforce de condenser tous les caractères de cet objet en une *seule image* sans que la moindre de ses parties soit faussée ou rendue imprécise par un aspect fugitif, de sorte que, tout dans cet objet, doit être mis en lumière de façon complète et générale.

Au contraire, la *stylisation* peut fort bien ne conserver de cette image complète qu'une partie de ses caractères et même imprimer à ceux qui sont conservés une physionomie voulue et personnelle émanant du choix de l'artiste. Mais pour opérer cette stylisation, il faut connaître le style de l'objet naturel, c'est-à-dire toute sa vérité générale. Ce corps idéal et parfait étant su à fond, l'artiste peut en tirer un *être dérivé*, auquel il a conservé seulement le côté reconnaissable en le simplifiant par l'ablation de petits détails, en lui imprimant une ligne générale à son gré pour les besoins de son ornement. En un mot, il pliera l'objet naturel absolument connu aux besoins de la *place* à occuper et aux exigences de la *matière* employée. Mais il ne s'agit pas seulement de simplification, bien que celle-ci doive précéder les autres changements volontaires apportés à la forme complète de l'objet. Il y a aussi les *enrichissements* nécessités par le besoin d'éviter la froideur et la sécheresse³⁵. »

Issue de l'imagination de « l'artiste », la stylisation est avant tout le fruit d'un désir d'art ; elle n'est pas inspirée intégralement de la nature ; l'objet naturel permet à l'artiste musicien de faire vibrer ce qu'il interprète, de rendre communicable sa sensibilité à la matière : « la stylisation, je le répète, n'est qu'un *thème* sur lequel l'artiste peut jouer de variations, de fugues et de concertos. Mais avec son *individualité* conservée et reconnaissable, ce *thème* offre une *originalité* qu'aucune intervention de toutes pièces ne saurait remplacer³⁶. »

Or l'ornement Art nouveau est fécond en invention poétique, car le plus souvent lié à la subjectivité de l'artiste. La théorie de l'ornement stylisé de Grasset ne diffère pas en ce sens de la théorie vitaliste de l'ornement structo-linéaire et dynamographique d'Henry van de Velde ou de celle, plus symboliste, d'Emile Gallé et de son « éveil de l'idée par l'image³⁷ ». Plus en amont dans le processus esthétique, Grasset, van de Velde et Gallé sont d'accord pour affirmer l'antériorité de l'idée créatrice de l'artiste sur la matière. La théorie de Viollet-le-Duc, auxquels se réfèrent les trois artistes, est sur ce point sans équivoque : l'ornement ne vaut pas en soi mais dans sa concordance à l'Idée créatrice que l'architecte porte en lui :

« Le plus bel éloge que chacun puisse faire à un orateur, après l'avoir entendu, est de se dire : « C'est ce que je pensais, il n'a fait qu'exprimer mon sentiment. » De

³² GRASSET 1907, p. 13.

³³ *Ibidem*.

³⁴ La critique adressée par Maurice Denis envers l'« école de Grasset » de « faire une copie quelconque, puis de souligner d'un trait épais le contour extérieur » (Maurice Denis, « Cézanne » (1907), repris in *Le ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 147) est donc bien injuste. Sur cette confrontation voir FROISSART 2009, p. 61.

³⁵ GRASSET 1907, p. 23.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Émile Gallé, « Le décor symbolique », *Écrits pour l'art. Floriculture, Art décoratif, Notices d'exposition (1884-1889)*, préf. de F. T. Charpentier, Laffitte reprints (1^e éd. 1908), p. 215.

même en passant devant l'œuvre de l'architecte, chacun doit-il être persuadé que ces matériaux, par leur assemblage [nous soulignons], ne font que reproduire l'idée que l'on portait en soi du monument, que la conception perçue est la seule qui convenait en la circonstance.

Si riche que l'on veuille supposer un édifice, il faut nécessairement que cette richesse soit soumise à l'idée, qu'elle ne puisse en affaiblir, en corrompre ou en voiler l'expression. J'accorde qu'alors, plus la richesse est prodiguée et plus l'idée doit être exprimée vigoureusement, et qu'il est plus aisé de la laisser deviner sur un monument simple que sur un monument chargé d'ornements. Mais convenons aussi qu'en l'absence de l'idée, il est naturel que l'on essaye de diminuer cette impuissance sous une décoration composite. [...]

La décoration des édifices n'est cependant attrayante qu'autant qu'elle exprime très clairement une idée. [...] Par sa configuration seule, ce plan indique le système décoratif qui exprime nettement l'idée principale. [...] La construction seule constitue déjà un magnifique motif de décoration parce qu'elle rentre exactement dans le programme, qu'elle en explique clairement l'idée principale. [...] Il faut bien constater encore que la décoration n'est point un parure banale propre à revêtir n'importe quel monument ; que la décoration se manifeste dès le plan, dès la conception première sur l'interprétation d'un programme ; qu'elle est décrite déjà dans la structure si cette structure est sensée ; qu'elle tient à l'édifice, non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme ; que la méthode qui consiste à poser des décorations sur une construction comme on accroche des médaillons, des panoplies ou des tableaux le long des murs d'un appartement, est une méthode assez récente, puisqu'elle ne fut employée ni chez les anciens, aux belles époques, ni pendant le moyen âge [...] ³⁸. »

La richesse et l'ambiguïté de la synthèse Viollet-le-Ducienne se perçoivent dans le rapprochement de l'ornement et de l'Idée qui illustre les relations intellectuelles qu'il entretient avec la philosophie idéaliste de son temps. Ici la question de l'ornement est celle de la forme au sens le plus large du terme : plan, élévation, structure, décoration. La forme-ornement est l'expression de la finalité esthétique du processus créateur. C'est bien parce qu'il est le résultat d'une pensée créatrice, raisonnée, que l'ornement organique pour Viollet-le-Duc n'affaiblit, ne corrompt, ne voile pas l'expression de la fonction de « l'organisme architectural » et que, dès lors que cet « instinct créateur », selon ses propres termes, se relâche comme le montrent les périodes de décadence de l'architecture, le lien de l'ornement à sa structure se distend. L'ornement pour Viollet-le-Duc est le lien entre le beau et l'utile, entre la raison créatrice et la matière. L'ornement unit par « assemblage » les matériaux entre eux. L'édifice ne tire son unité formelle que par l'ornement qui structure l'articulation des organes constructifs dans le tout de l'organisme architectural (fig. 36). L'ornement joue alors le rôle d'un schème, d'une liaison, qui opère l'unité harmonique des parties de l'édifice : il est l'intermédiaire entre l'Idée créatrice et la matière. Chez van de Velde, l'ornement linéaire de la ligne emprunte sa force à l'architecte qui l'a créé, il est le lien qui unit entre eux les différents éléments qui composent l'édifice ou l'objet. Le rapport entre la forme et l'ornement doit apparaître si intime que « l'ornement semble avoir déterminé la forme ³⁹ ».

³⁸ « Quinzième entretien. Sur quelques considérations générales relatives à la décoration extérieure et intérieure des édifices », in VIOLLET-LE-DUC 1872 (1997), p. 202-206.

³⁹ Henry van de Velde, *Formules de la beauté architectonique moderne* (1917), reprint Bruxelles, AAM, 1980, p. 65.

Dès lors que l'ornement croît avec son support, il faut respecter la matière : « la matière, dit Grasset, impose, suggère des modifications relatives⁴⁰ ». La stylisation naît tout d'abord de la matière travaillée. Tout artiste-décorateur selon Grasset doit respecter dans ses œuvres trois principes : la vérité de la matière, le programme qui lui a été donné et le but qu'il s'est fixé. Or Grasset reste finalement très en retrait en comparaison de van de Velde et de Gallé. Sa théorie de la stylisation est pensée plus en termes picturaux qu'en termes plastiques. On ne trouvera donc pas de théorie de l'ornement structurant les parties assemblées de la forme. Ce qui intéresse Grasset est la surface de cette forme. « Stylisation » est pour lui équivalent « d'ornementation ». Grasset pense l'ornement en terme de supplémentarité : « Notre art ornemental n'aura de raison d'être qu'en donnant une impression de richesse, même avec les matériaux les moins coûteux, grâce à l'entente de la composition et à l'économie réalisée par les moyens mécaniques; c'est là ce qui le rendra populaire, et, si l'on veut absolument, humanitaire et social⁴¹. » Grasset se sépare de Viollet-le-Duc et de Ruskin qui méprisaient l'ornement simulé, le simili industriel. D'une certaine façon pourtant, en considérant que la beauté est ce qui s'ajoute à l'objet, Grasset retrouve Ruskin. On touche ici à l'aspect théorique le plus curieux de la stylisation chez Grasset, pour qui l'artiste-décorateur doit être le créateur d'un art industriel « orné ».

Un art industriel géométrique et orné

Pour Grasset, c'est la machine qui appelle un nouveau regard sur la nature : la reproductibilité technique appelle la stylisation. Dans sa conférence sur l'Art nouveau, il pointe du doigt cet « art populaire et démocratique » et sa « volonté de caser le peuple dans une caste artistique à part, injurieusement inférieure »⁴². « Le peuple, ajoute-t-il, aime aussi le grand Art à sa façon et n'aimera guère vos mobiliers de prisonnier⁴³. » D'ailleurs cet art n'a de social que le nom, entendu qu'il est « triste » et « inaccessible ». L'antithèse de l'art pauvre c'est l'art riche : « l'art, c'est la *richesse* de la forme ajoutée aux aspects purement *utiles* des objets. ⁴⁴ » L'argument de Grasset se distingue de celui de William Morris en ce sens qu'il affirme la possibilité de produire mécaniquement l'ornement. La lutte contre l'ornement mécanisé chez Morris est liée au procès du « mode de production » de l'art industriel : ce n'était pas l'ornement en soi qui était condamnable pour Morris mais le gaspillage de temps consacré par l'ouvrier pour le réaliser. Le « grand capital » vole le « temps » à l'ouvrier, ce qui est intolérable pour Morris puisque l'industriel est finalement le seul à en tirer profit par le biais de la valeur ajoutée de l'objet orné. La valeur de l'ornement pour Grasset n'est pas fonction du temps de travail socialement nécessaire pour le produire. Son plaidoyer en faveur de la dépense d'ornement dans l'objet industriel n'a d'autre justification que symbolique : « l'art pour tous » c'est l'ornement pour tous. Dans l'esprit de Grasset, ce qui est moralement interdit à l'ouvrier ne l'est pas à la machine. La question est de savoir si la « stylisation » s'accorde pleinement avec le nouveau mode de production industriel. L'ornement naturaliste peut-il être reproduit ? peut-il se plier aux exigences de la mécanisation ? La réponse se trouve dans l'œuvre même de Grasset qui ne se distingue pas de celle de van de Velde ou Gallé : l'art ornemental reste un art artisanal. Tous ces décorateurs sont restés attachés à une méthode de fabrication traditionnelle -

⁴⁰ GRASSET 1907, p. 15.

⁴¹ GRASSET 1897A, p. 182-183.

⁴² *Idem*, p. 193.

⁴³ *Idem*, p. 194.

⁴⁴ *Idem*, p. 193.

semi-artisanale dans le cas de la verrerie de Gallé. Plus que l'adéquation entre matériau et machine, il n'est pas sûr que l'appareil symbolique et ornemental des meubles de Grasset, Majorelle, Carabin, Gaillard ou Gallé s'accorde avec la fonction qu'il tente d'exprimer. Mais ce n'est pas l'ornement naturaliste qui ne pouvait être reproduit - les styles ludoviciens l'étaient bien à l'époque et le sont toujours -, c'est l'idée que se faisaient les artistes-décorateurs de leur pratique artistique au moment où il revendiquent leur subjectivité créatrice. On retrouve donc la contradiction du projet de réforme domestique de William Morris, celle de l'artiste-artisan qui crée des pièces uniques. Le terrain d'entente entre l'art et la machine ne se situe alors pas au niveau du « faire » mais de la conception. L'Art nouveau n'a pas totalement renversé ces valeurs et reste sur cette ligne de crête qui sépare encore artisanat et *design*.

Ainsi se répand la conséquence essentielle de la théorie de la « stylisation » comme acte créateur : celle de l'écart grandissant entre la conception et la fabrication de l'objet sans que la séparation ne soit encore effective. L'image très valorisante du décorateur « artiste » a été troublée au moment même où elle paraît pouvoir s'accomplir avec l'Art nouveau. Situation paradoxale et presque insaisissable : c'est au moment précis où l'artiste-décorateur obtient tout ce qu'il pouvait espérer dans sa situation morale et sociale que l'équilibre entre le beau et l'utile paraît menacé par l'esthétique de « l'art pour l'art », de l'art en soi. Pensé par Grasset comme un mode de production graphique, supplément de la structure, l'art décoratif tend à quitter la sphère des biens économiques pour devenir œuvre d'art à part entière et prendre place dans la nouvelle économie marchande des biens culturels qui est celle du marché de l'art. La libéralisation du statut de l'artiste-décorateur comporte son revers. Toutes les analyses contemporaines convergent pour identifier l'échec de l'Art nouveau à cette esthétisation de l'objet d'art⁴⁵.

La philosophie et l'esthétique des *Arts & Crafts*, en particulier l'image harmonieuse des arts placés sous l'autorité de l'architecture, constitue l'amorce décisive en France du mouvement régionaliste et socialiste de « l'Art dans tout » de Jean Lahor, autre propagandiste de la pensée de Morris. En 1905, alors que l'Art nouveau était partout en discrédit, des philosophes comme Gérard de Lacaze-Duthiers, des critiques comme Élie Faure, des responsables de l'administration des beaux-arts comme Roger Marx, des hommes politiques comme Charles Couyba, cherchent à restaurer - contre ce qu'ils nomment « l'individualisme artistique » - le véritable projet social, démocratique et économique de l'unité de l'art, qui ne peut se fonder que sur l'autorité retrouvée de l'architecte. A l'heure où « l'architectonique » semble sur le plan théorique reprendre ses droits sur le « décoratif », les artistes-décorateurs de l'Art nouveau se trouvent confrontés à deux choix : infléchir la « stylisation » du naturalisme vers le géométrisme - et se soumettre ainsi à un principe architectural unificateur -, ou se rapprocher du courant académique antinaturaliste des arts décoratifs lié à l'Union centrale et à l'École des Beaux-Arts, au nombre des théoriciens duquel on trouve Charles Blanc et Jules Bourgoïn⁴⁶. Si dans sa *Méthode de composition ornementale* Grasset s'oriente vers la première solution, c'est dans le courant académique des arts décoratifs qu'il puise une certaine idée de géométrie et de grammaire.

Comment l'artiste peut-il trouver sa dignité dans la société industrielle ? Comment résoudre le dilemme d'une production artistique à l'échelle industrielle afin de diffuser l'art pour le peuple ? Comment l'art industrialisé peut-il agir esthétiquement sur l'homme ? Parler de production industrielle, c'était accepter l'imitation mécanique, c'était abandonner toute

⁴⁵ Voir FROISSART 2004, p. 161-164.

⁴⁶ Sur les théories de Blanc et Bourgoïn voir FROISSART 2009; LABRUSSE 2010/2011; FROISSART 2010/2011.

virtuosité artistique, c'était rompre avec une tradition séculaire de l'objet unique ; mais c'était également instaurer un nouvel ordre plastique qui ne soit plus dépendant de l'imitation des styles du passé ou de la nature. La question essentielle qui travaille les théoriciens du courant académique des arts appliqués au XIX^e siècle concerne *l'essence* rationnelle de la forme afin qu'elle réponde pleinement à son but. Mais on aurait tort de réduire la pensée de ces théoriciens à la seule idée que la forme qui répond à son but, c'est la forme adéquate à sa fonction. La *Grammaire des arts du dessin* de Blanc, comme la *Grammaire des arts décoratifs* qui lui sert de pendant, affirme clairement que le but de l'art, c'est d'abord la beauté (fig. 37). Quant aux traités d'ornement de Bourgoïn, ils soulèvent la question de la généalogie et de la circulation des idées entre courant académique et courant rationaliste⁴⁷ (fig. 38). Dans ces ouvrages Grasset trouve l'idée d'une analyse grammaticale par décomposition des éléments géométriques primaires et recomposition dans une unité syntaxique, qui est l'argument central de la *Méthode de composition ornementale* (fig. 39). Il subsiste en outre chez Grasset, malgré son avertissement en début d'ouvrage, un idéalisme qui poursuit partout le « concret » : la géométrie offre un caractère d'universalité et de certitude mathématique à « l'arrangement » des parties constitutives de la forme groupées et disposées avec « ordre ». La recherche des convergences entre les grammaires de Bourgoïn et de Grasset suppose l'existence d'un dénominateur commun, d'un principe unique, d'une harmonie.

Selon la formule explicite de Paul Valéry, qui s'était passionné pour la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones, « la conception ornementale est aux arts particuliers ce que la mathématique est aux autres sciences⁴⁸ ». C'est-à-dire que la géométrie institue des équivalences opératoires entre les arts. La géométrie est depuis les origines de la théorie architecturale considérée comme la science spéciale de la composition. Que cette composition soit dite ornementale ou architecturale revient au même pour Grasset qui considère que l'innovation repose sur une « longue tradition décorative respectueuse du métier », « à savoir la convenance des formes à la matière et l'expérience de leur arrangement. » « Convenance », « arrangement » : l'influence de l'académisme se révèle-t-il dans cet ordre de recherches ?

Nous avons déjà dit l'effort de spéculation philosophique de Grasset pour consacrer l'art ornemental comme « art du dessin ». Avec la *Méthode*, il penche vers les positions de Blanc et de Bourgoïn : le fait artistique est le résultat d'une « création de l'homme parallèle à celle de la nature et suivant les mêmes lois⁴⁹ ». Cette perméabilité entre un certain ordre de l'esprit et l'ordre adéquat de la nature institue d'authentiques affinités entre l'art et le langage mathématique. La science des formes sera alors également langue des formes :

« L'art ornemental [...] n'a pas besoin de *formes* nouvelles [...]. Ce qui peut être nouveau, c'est le système d'arrangement de formes naturelles ou abstraites connues, et ces systèmes peuvent varier à l'infini comme le tempérament des divers artistes. [...] Tout dans la nature n'est que combinaison et construction, et cet ordre de toutes choses nous domine dans notre individu et dans toutes nos idées. [...] Dans notre art, disposer des formes sans ordre préconçu ne nous suggère rien; au contraire lorsque notre volonté réfléchie intervient, il se produit comme une création de l'homme parallèle à celle de la Nature et suivant les mêmes lois. [...] Mais ces lois de la matière sont celles de la géométrie, une des rares parcelles de la vérité éternelle qu'il nous soit donné de connaître en ce bas monde. Les lois de la vie,

⁴⁷ BOURGOÏN 1880.

⁴⁸ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, t. I, 1957, p. 1184-1185.

⁴⁹ GRASSET 1905, t. I, p. XIII.

ajoutées à celles de la matière, produisent la fantaisie et l'irrégularité rationnelle, car sous cette irrégularité apparente se retrouve une logique implacable⁵⁰. »

Et pourtant une contradiction pointée : on voit Grasset défendre un nouveau style géométrique indépendant de l'imitation de la nature et en même temps s'opposer aux nouvelles thèses rationalistes qui appellent l'éviction pure et simple de l'ornement. L'équivoque repose sur la distinction qu'il établit entre « l'utile laid » et « l'utile orné » : « on ne peut, dit-il, attribuer qu'à un rabougrissement maladif de l'esprit, le goût de l'utile pur et la haine de l'ornement⁵¹. » Car si Grasset est bien le partisan d'un style géométrique, celui-ci doit être « orné » : « Mais la formule simple de la géométrie n'est qu'un appui de l'idée ou de la décision à prendre, autrement c'est un absolu trop simple, trop pauvre intrinsèquement pour charmer nos yeux. Nous devons l'habiller pour en dissimuler la sécheresse⁵². »

La pensée de Grasset indique alors toute l'ambiguïté qui a présidé au début du siècle à l'autonomie de la forme abstraite. Elle illustre bien sa filiation avec l'Art nouveau, et, plus avant, son attachement aux théories rationalistes (Viollet-le-Duc, Ruprich-Robert) et académiques (Blanc, Bourgoïn) de l'ornement. Située au carrefour de ces deux conceptions, la *Méthode de composition ornementale* pose ce dualisme qui fera la fortune de l'Art déco, entre ceux qui considèrent que la beauté est ce qui s'ajoute à la forme et ceux qui estiment au contraire que la forme toute entière, y compris la construction, est chose d'art.

⁵⁰ *Idem*, p. V.

⁵¹ *Idem*, p. 3.

⁵² *Idem*, p. XVII.